

REVISTA  
DE  
ETNOGRAFIE  
ȘI FOLCLOR

Tomul 22

București

Nr. 1

1977

EDITURA ACADEMIEI SOCIALISTE ROMÂNIA

<https://biblioteca-digitala.ro>

9021/1

## COMITETUL DE REDACȚIE

*Redactor responsabil:*  
Prof. univ. MIHAI POP

*Redactor responsabil adjunct:*  
ALEXANDRU AMZULESCU

### *Membri:*

Prof. ALEXANDRU BALACI, membru corespondent al Academiei Republicii Socialiste România; MATEI SOCOR, membru corespondent al Academiei Republicii Socialiste România; TIBERIU ALEXANDRU; ANDREI BUCȘAN; RADU NICULESCU; PAUL PETRESCU; NICOLAE RĂDULESCU; PAUL SIMIONESCU; GEORGETA STOICA; ION TALOȘ; ROMULUS VULCĂNESCU.

### *Secretar de redacție:*

CONSTANTIN ERETESCU

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. Revistele se pot procura și prin PUNCTUL DE DESFĂCERE AL EDITURII ACADEMIEI (direct sau prin poștă), București, Calea Victoriei nr. 125, sectorul 1.

Toate comenzile externe pentru lucrările apărute în Editura Academiei Republicii Socialiste România se vor adresa la: ILEXIM, Departamentul Export-Import Presă, P. O. Box 136—137, telex 11226, București, str. „13 Decembrie” nr. 3.

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

„La revue d'ethnographie et de folklore” paraît 2 fois par an. Toutes commandes à l'étranger pour les travaux parus aux Editions de l'Académie de la République Socialiste de Roumanie seront adressées à: ILEXIM, Departamentul Export-Import Presă, P. O. Box 136—137, telex 11226, Bucarest, rue „13 Decembrie” n° 3, Roumanie.

En Roumanie, vous pouvez vous abonner par les bureaux de poste ou chez votre facteur.

APARE DE 2 ORI PE AN

ADRESA REDACȚIEI  
str. Nikos Belofannis nr. 25  
București

# REVISTA DE ETNOGRAFIE ȘI FOLCLOR

Tomul 22

1977

Nr. 1

## SUMAR

### STUDII

CORNELU DAN GEORGESCU, <i>Considerații asupra definirii specificului național în cultura muzicală românească</i> . . . . .	5
> SANDA GOLOPENȚIA-ERETESCU, <i>Elemente praxiologice și pragmatice relevante pentru o tipologie a informatorilor</i> . . . . .	15
SPERANȚA RĂDULESCU, <i>Analiza unui text muzical lăutăresc</i> . . . . .	31
STANCA FOTINO, <i>Între strigătură și cîntec liric</i> . . . . .	63

### DIN ISTORIA FOLCLORULUI ȘI FOLCLORISTICII

ADRIAN FOCHI, <i>Contribuții la istoria folcloristicii românești : Caietul de cîntece populare al lui Manuil Isopescu din anul 1843</i> . . . . .	77
---	----

### NOTE ȘI DISCUȚII

RADU NICULESCU, <i>Aspecte ale problematicei actuale a folclorului. Realități și perspective</i> . . . . .	95
GERMINA COMANICI, <i>Aspecte contemporane în cercetarea portului popular</i> . . . . .	101

### CRONICĂ

TIBERIU ALEXANDRU, <i>Cronica discului</i> . . . . .	113
--	-----

### RECENZII

MIHAI POP, PAVEL RUXĂNDIOIU, <i>Folclor literar românesc, București, Editura didactică și pedagogică, 1976 (Alex. Popescu)</i> . . . . .	121
--	-----

PAUL SIMIONESCU, PAUL CERNOVODEANU, <i>Celatea de scaun a Bucureștilor. Consemnări, tradiții, legende</i> , București, Editura Albatros, 1976 ( <i>Ofelia Văduva</i> ) . . . . .	123
OLGA HORȘIA, PAUL PETRESCU, <i>Meșteșuguri artistice în România</i> , București, 1972 ( <i>Boris Zderciuc</i> ) . . . . .	124
GHEORGHE VRABIE, <i>Structura poetică a basmului</i> , București, Editura Academiei R. S. România, 1975 ( <i>Stanca Folino</i> ) . . . . .	125
GEORGETA STOICA, <i>Arhitectura interiorului locuinței fărănești</i> . Muzeul din Rimnicul Vilcea, 1974 ( <i>Ioana Popescu</i> ) . . . . .	127
MARINA MARINESCU, <i>Artă populară românească — țesături decorative</i> , Cluj-Napoca, Editura Dacia, 1975 ( <i>Alina Ciobănel</i> ) . . . . .	128
ARTUR GOROVEI, <i>Literatură populară. Culegeri și studii</i> . București, Editura Minerva, 1976 ( <i>Ofelia Văduva</i> ) . . . . .	129



# REVUE D'ETHNOGRAPHIE ET DE FOLKLORE

Tome 22

1977

N° 1

## SOMMAIRE

### ÉTUDES

- CORNELIU DAN GEORGESCU, Considérations sur la détermination de la spécificité nationale dans la culture musicale roumaine . . . . . 5
- SANDA GOLOPENȚIA-ERETESCU, Éléments praxiologiques et pragmatiques significatifs pour une typologie des informateurs . . . . . 15
- SPERANȚA RĂDULESCU, L'analyse d'un texte musical de « lăutars » . . . . . 31
- STANCA FOTINO, Ressemblance et différence entre les vers scandés au jeu et le chant lyrique . . . . . 63

### DONNÉES CONCERNANT L'HISTOIRE DU FOLKLORE ROUMAIN

- ADRIAN FOCHI, Contributions à l'histoire du folklore roumain : Le cahier des chants populaires appartenant à Manuil Isopescu, 1843 . . . . . 77

### NOTES ET DISCUSSIONS

- RADU NICULESCU, Problèmes actuels du folklore. Réalités et perspectives . . . . . 95
- GERMINA COMANICI, Aspects contemporains dans la recherche du costume populaire . . . . . 101

### CHRONIQUE

- TIBERIU ALEXANDRU, Chronique du disque . . . . . 113

### COMPTES RENDUS

- MIHAI POP, PAVEL RUXĂNDOIU, *Folclor literar românesc*, București, Editura didactică și pedagogică, 1976 (*Alex. Popescu*) . . . . . 121

PAUL SIMIONESCU, PAUL CERNOVODEANU, <i>Celatea de scaun a Bucureștilor. Consemnări, tradiții, legende</i> , București, Editura Albatros, 1976 ( <i>Ofelia Văduva</i> ) . . . . .	123
OLGA HORȘIA, PAUL PETRESCU, <i>Meșteșuguri artistice în România</i> , București, 1972 ( <i>Boris Zderciuc</i> ) . . . . .	124
GHEORGHE VRABIE, <i>Structura poetică a basmului</i> , București, Editura Academiei R. S. România, 1975 ( <i>Stanca Folino</i> ) . . . . .	125
GEORGETA STOICA, <i>Arhitectura interiorului locuinței fărănești</i> , Muzeul din Rimnicul Vilcea, 1974 ( <i>Ioana Popescu</i> ) . . . . .	127
MARINA MARINESCU, <i>Arta populară românească — țesături decorative</i> , Cluj-Napoca, Editura Dacia, 1975 ( <i>Alina Ciobănel</i> ) . . . . .	128
ARTUR GOROVEI, <i>Literatură populară. Culegeri și studii</i> , București, Editura Minerva, 1976 ( <i>Ofelia Văduva</i> ) . . . . .	129

## CONSIDERAȚII ASUPRA DEFINIRII SPECIFICULUI NAȚIONAL ÎN CULTURA MUZICALĂ ROMÂNEASCĂ

CORNELIU DAN GEORGESCU

1. Utilitatea acestui demers pare evidentă; vom încerca, deci, în cele ce urmează: a) definirea mai riguroasă a unor noțiuni (în general, unanim acceptate intuitiv), folosind date elementare ale teoriei mulțimilor; b) schițarea unei metode operaționale adecvate<sup>1</sup> (respectiv, a unei modelări).

1.1. Întîlnim în mod curent formulări ca: „elementul X este specific românesc” (X fiind: o celulă melodică, un ritm, o calitate ca „simțul culorii”, „echilibrul formei” etc.). Presupunînd că nu este vorba de un abuz metaforic<sup>2</sup>, asemenea enunțuri au fost, de obicei, infirmate prin lărgirea

<sup>1</sup> „Primul pas în rezolvarea unei probleme este definirea corectă și completă a ei [...] Urmează o etapă importantă și anume etapa de analiză a problemei [...] Analiza teoretică a problemei este punctul de plecare în elaborarea unui model [...] Modelul este o reprezentare a ceea ce este esențial și total într-o problemă sau într-un fenomen. Prin aceasta am exprimat și scopul modelului [...] elaborarea unui model este o artă, care impune echilibrarea artistică a unei unități de contrarii [...] un model trebuie să fie o abstractizare a problemei sau a fenomenului pe care le reprezintă, dar în același timp trebuie să fie o reprezentare cât mai fidelă a acestora [...] O primă clasificare împarte modelele în trei tipuri fundamentale: iconice, fizice-analogice și matematice sau simbolice [...] Elementele unui model matematic sînt: variabilele, parametrii, relațiile funcționale și caracteristicile operative [...] Rezolvarea unui model matematic este legată de folosirea unui sistem ordonat de reguli, de efectuare a calculelor, adică rezolvarea este legată de existența unui algoritm”. (Ion Văduva și Nicolae Popovici, *Introducere în programarea automată*, București, Editura didactică și pedagogică, 1973, p. 53–54, 55–58.)

„Relațiile experimentale trebuie reduse la relații matematice [...] Munca aceasta [NB – de modelare] cere oarecare imaginație, calitatea modelului depinzînd totodată de precizia prezentării și de simplitatea relațiilor”. (Jacques Arsac, *Informatica*, București, Editura enciclopedică română, 1973, p. 181.)

<sup>2</sup> „Caracteristic pentru multe din încercările ce s-au întreprins pînă acum la noi pe plan filozofic general, în vederea determinării specificului național românesc, mi se pare un anumit spirit speculativ facil, pe care e necesar să-l depășim [...] Se spune, bunăoară, că românul iubește frumosul. Dar ce popor nu iubește frumosul? [...] Că românul e harnic. Sînt oare pe lume, serios vorbind, popoare leneșe? [...] Iată-ne, așadar, în situația de a respinge, ca nefondate, nu puțin din « observațiile » ce s-au făcut în trecut despre « specificul național românesc »”. (Gheorghe Achiței, *Ce se va întîmpla mîine? Studii de estetică*, București, Editura Albatros, 1972, p. 159.)

sferei cercetărilor<sup>3</sup>. Teoretic, nu este cu totul imposibil (deși foarte puțin probabil) ca un element izolat de structură să fie specific unei culturi muzicale<sup>4</sup>; înainte de a putea afirma acest lucru, acest specific ar trebui să fie definit printr-un sistem unitar cuprinzând toate datele care pot concura, la un anumit nivel (de exemplu, cel puțin ansamblul datelor structural-muzicale).

1.2. Nu se precizează, de obicei, în formulările citate: în raport cu cine este specific acel element (uneori se subînțelege că în raport cu restul lumii); pe baza analizei cărui material s-a tras această concluzie; în ce perioadă sau domeniu este valabilă această concluzie; eventual, cât de specific este elementul considerat etc.

1.3. Definirea specificului<sup>5</sup> implică, în accepțiunea pe care i-o acordăm: a) o comparație<sup>6</sup> a unui material, ale cărui calități se cercetează, cu un alt material, înrudit sau — încă mai concludent — care să-l cuprindă pe primul ca parte a sa (definiția prin genul proxim și diferența specifică ne sugerează oricum această comparație); b) o optică anumită (se iau în considerare nu toate proprietățile materialelor în discuție, ci doar acelea esențiale din punctele de vedere adoptate).

1.4. Încercarea de determinare a specificului național pe plan muzical ar presupune, deci, cel puțin: a) cunoașterea obiectelor (sau a mulțimilor de obiecte) între care se face comparația (culturile muzicale ale poporului

<sup>3</sup> „Îndată ce o trăsătură frapantă era descoperită în vreo țară și înainte de a-i fi căutat cu atenție prezența în alte părți, era localizată, odată pentru totdeauna, la locul descoperirii sale. Astfel, acel celebru ritm, botezat « bulgăresc », din cauza necunoașterii tratatelor otomane (care îl numesc « schiop »), a fost atribuit Bulgariei și regiunilor septentrionale vecine; a apărut succesiv în tot Balcanul, în Spania, în Țara Bascilor, în Elveția, în Africa de Nord, în Africa Neagră, în Turcia, în Afganistan, în Indii, în Ceylon, în Borneo, și, mai mult, în teatrul balinez, în opera și teatrul chinezesc de păpuși [...] Un geniu pe care îl vom plinge întotdeauna [NB — se referă la Béla Bartók] a circumscris astfel răspindirea aceluși cîntec lung pe care l-a descris primul: România de nord, Ucraina, ținuturile perso-arabe. Dar și în acest caz, încetul cu încetul, această zonă s-a întins sub ochii noștri uimiți o dată mai mult, din Spania pînă în Mongolia”. (Constantin Brăiloiu, *Muzicologia și etnomuzicologia azi*, în *Opere*, vol. I, București, Editura muzicală, 1972, p. 150.)

„De asemenea, din cauza lipsei de informație, unii pot să mai declare polifonia o invenție a Europei Occidentale, în timp ce chiar în Europa (Grecia, Iugoslavia, Austria, Țările Baltice, Portugalia etc.) — fără să mai socotim Africa Neagră și Polinezia — formele numeroase de muzică pe mai multe voci aduc o dezmințire indiscutabilă acestei aserțiuni”. (Constantin Brăiloiu, *Etnomuzicologia II, Studiu intern*, în *Opere*, vol. I, p. 182.)

<sup>4</sup> „A luat naștere un sistem, sărac, dar riguros coerent [...] Fiecare va comporta un număr determinat de resurse și deficiențe proprii, care îl va caracteriza net, sau, dacă vrei, un repertoriu de locuri comune specifice. Ceea ce, pe de o parte, permite să le recunoști și, pe de altă parte, le privează de orice caracter regional și, cu atât mai mult, rasial sau național. Un asemenea caracter nu va deveni sensibil decît în ziua cînd o prezență colectivă va putea să se îndrepte spre cutare sau cutare dintre mijloacele de expresie pe care le oferă acestea. Vocabularul celor mai arhaice (sisteme) este prea restrîns ca să poată avea loc o alegere [...]”. (Constantin Brăiloiu, *Viața anterioară*, în *Opere*, vol. I, p. 201.)

<sup>5</sup> „[...] propriu unei ființe, unui lucru sau unui fenomen; particular, distinctiv, caracterul propriu, particular (a ceva sau al cuiva); notă distinctivă”. (*Dicționar de neologisme*, București, Editura științifică, 1966, p. 718.)

„[...] originalitatea unei specii animale sau vegetale, care o distinge net de speciile vecine [...]”. (*Larousse*, vol. III, Paris, Librairie Larousse, 1966, p. 718.)

<sup>6</sup> „Științific vorbind, cercetările în acest domeniu (al originalității muzicii populare și al importanței sale din punct de vedere patriotic, ca tradiție națională) nu prezintă interes decît dacă sînt întreprinse la scară mondială, rămînînd mereu riguros comparative”. (Constantin Brăiloiu, *Etnomuzicologia II, Studiu intern*, în *Opere*, vol. I, p. 181 — 182.)

român și ale popoarelor vecine sau europene etc. în funcție de extensia pe care vrem să o dăm temei); b) stabilirea unui punct de vedere analitic consecvent (ne vom referi doar la structura muzicală a obiectelor cercetate sau vom include și date sociologice etc.); c) o metodă operațională (cum se va efectua această comparație în mod concret); d) sistematizarea datelor obținute (în vederea reliefării unor concluzii) <sup>7</sup>.

2. Nu este necesar să definim noțiunea de „cultură muzicală” pentru cele ce urmează; este suficient să-i distingem două planuri: a) planul obiectual (care cuprinde creațiile muzicale propriu-zise, privite static, ca produse finite) și b) planul funcțional (care cuprinde instituțiile muzicale, privite dinamic, adică modul în care funcționează creațiile muzicale: cum sînt produse, cum trăiesc, cum sînt conservate, cum sînt transmise).

2.1. Ne vom concentra atenția exclusiv asupra planului a) (conform concepției esteticii informaționale <sup>8</sup>, momentul central al schemei informaționale clasice), considerînd că dintr-o optică structural-muzicală vom afla date esențiale referitoare la o cultură muzicală <sup>9</sup>. Desigur, într-un sistem de comparație mai complex, planul b) aduce informații prețioase (ele ar trebui însă, la rîndul lor, corelate cu cele corespunzătoare altor domenii artistice, de învățămînt etc., nefiind specifice muzicale).

2.2. Vom încerca să definim mai precis mulțimea creațiilor muzicale, mulțime neomogenă, mobilă în plan bidimensional: temporal și spațial. Prin aceasta, intenționăm să precizăm și ceea ce am numit „perioadă sau domeniu de valabilitate”.

2.2.1. O formulare mai completă a specificului național, noțiune de asemenea mobilă, ar cuprinde deci următoarele date minimale: proprietățile S (structurale) ale materialului M (muzical), funcționînd în modul I (instituții), în timpul P (perioada) pe aria geografică G (comparate cu parametrii corespunzători  $SM_x I_x P_x G_x$  ai unei alte culturi muzicale).

2.2.2. Mulțimea M nu poate fi studiată, pentru început, decît prin secțiuni timp-spațiu precise (în cazul nostru, această secțiune reprezintă anul 1976 și zona geografică a țării noastre, sau cea în care întîlnim populație care vorbește limba română, dacă vom considera acest factor ca mai important din punct de vedere etnic).

<sup>7</sup> După A. Buceșan, aceste faze ar fi (în contextul cercetării coregrafice pe plan național): 1) „Extragerea principalelor caracteristici (pe diverse categorii) ale repertoriului de joc din centrul cercetat și gruparea lor într-un anumit mod din care să reiasă cît mai evident ordinea lor ca importanță; 2) Analiza critică a datelor extrase pentru a se vedea ceea ce este esențial ca importanță numerică, frecvență etc. [...] în repertoriul respectiv, constituindu-i deci specificul; 3) În sfîrșit, verificarea rezultatelor astfel obținute prin confruntarea lor cu cele ale altor puncte cercetate, cărora le presupunem apriori o înrudire cu primul (datorită în special apropierii geografice)”. (Andrei Buceșan, *Specificul dansului popular românesc*, București, Editura Academiei R.S.R., 1971, p. 14.)

<sup>8</sup> „Estetica informațională admite că orice expresie artistică este un fenomen de comunicare. Ea consideră opera de artă ca fiind un mesaj luat dintr-un ansamblu sociocultural și transmis prin intermediul unui canal (sistem de senzații vizuale, auditive etc. ...) existent între un individ — sau un grup — creator, artistul emițător și un individ receptor”. (Abraham Moles, *Artă și ordinator*, București, Editura Meridiane, 1974, p. 21.)

<sup>9</sup> „Avem suficiente motive să presupunem că omul, manifestîndu-se creator, n-o poate face altfel decît în cadrul stilistic”. (Lucian Blaga, *Orizont și stil*, în *Trilogia culturii*, București, Editura pentru literatură universală, 1969, p. 11.)

2.2.3. Luînd deci ca determinate elementele P (perioada), G (spațiul geografic) și evitînd, deocamdată, elementul I (instituții), vom studia în continuare exclusiv elementul S (structura) al lui M (materialul muzical).

2.2.4. Stratificările existente în orice cultură muzicală vor fi privite doar structural (ele sînt evidente nu numai în cazul folclorului ritual și neritual, ci și în cazul muzicii culte); comparînd două sau mai multe asemenea secțiuni timp-spațiu, putem obține însă mai tîrziu date referitoare la modificările (evoluția) acestor structuri, deci și ale unor elemente care pot aparține „specificului în mișcare”.

3. Considerăm elementele : mulțimea  $M_r$  a tuturor creațiilor muzicale existente, la această dată, într-o formă sau alta (arhivă, disc, partitură etc.) în cultura muzicală românească, a căror autori — individuali sau colecțivi, cunoscuți sau anonimi — locuiesc pe teritoriul românesc sau sînt vorbitori de limba română (acest criteriu, desigur discutabil, va fi justificat); mulțimea  $M_x$  (echivalentul lui  $M_r$  pentru un alt popor sau grup de popoare, luate ca referință); mulțimea S a tuturor posibilităților structurale-muzicale existente teoretic (mulțime produs cartezian  $F \times D \times I \times T$ , reprezentînd calitățile sunetului muzical: frecvență, durată, intensitate, timbru). Mulțimile  $M_r$  și  $M_x$  sînt finite și neordonate, mulțimea S finită și ordonată. Există mai multe posibilități de formalizare, la acest nivel <sup>10</sup>.

3.1. A analiza un obiect oarecare  $m \in M_r$  înseamnă a stabili o relație funcțională <sup>11</sup> între mulțimile  $M_r$  și S.

3.1.1. Oricărui  $m \in M$  îi va corespunde în S un cvadruplet ordonat de formă  $f \times d \times i \times t / f \in F, d \in D, i \in I, t \in T$ .

<sup>10</sup> „Dans notre civilisation occidentale l'œuvre musicale est matérialisée par un graphique, nommé partition. Le temps y est porté en abscises, la fréquence des sons en ordonnées. Le graphe de la fonction fréquence pour la variable temps y prend un aspect visuel particulier, dû à l'emploi de nombreux signes conventionnels de caractère mnémotechnique, légués par la tradition [...]”. Urmează un proiect de cifraj strict al frecvențelor și duratelor. (Pierre Barbaud, *Initiation à la composition musicale automatique*, Paris, Dunod, 1966, p. 1.)

„În general un sunet muzical se consideră definit atunci cînd sînt determinate (cu precizie și în limitele notației muzicale tradiționale) înălțimea, durată, intensitatea și timbrul lui. Se notează cu F, D, I, T mulțimea înălțimilor, duratelor, intensităților și timbrurilor utilizate în limbajul muzical tradițional. Un sunet muzical este, astfel, un element al produsului cartezian  $F \times D \times I \times T$ , deci un cvadrupelet ordonat de forma  $(f, d, i, t) \in F \times D \times I \times T$ . Mulțimea  $S = F \times D \times I \times T$  a tuturor sunetelor muzicale este, prin urmare:  $S = \{(f, d, i, t) / f \in F, d \in D, i \in I, t \in T\}$ . O melodie (o linie melodică, o voce în sens armonic-polifonic etc.) poate fi gîndită într-o accepție foarte generală, ca succesiunea (în timp) a unui număr determinat de sunete (inclusiv pauzele, desigur); o melodie poate fi atunci definită ca un șir finit de n elemente din  $F \times D \times I \times T$ , deci o funcție  $f = \{1, 2, \dots, n\} \rightarrow F \times D \times I \times T$ ”. (Dinu Giocan, *Aplicații ale matematicii în cercetarea muzicologică*, în *Studii de muzicologie*, vol. IX, București, Editura muzicală, 1973, p. 141.)

„Notînd cu k numărul maxim de voci ce pot apărea într-o lucrare muzicală tradițională și cu n numărul maxim de stări din care poate fi constituită o lucrare muzicală din acest limbaj, numărul tuturor lucrărilor ce pot fi scrise în limbajul muzical tradițional este egal cu  $[(F \times D \times I \times T)^k]^n / [\dots]$ . O operă muzicală este, în acest sens, un șir finit de n elemente din mulțimea șirurilor finite de k elemente din  $F \times D \times I \times T$  (unde k este numărul maxim de voci care apar în lucrarea respectivă), deci un șir dublu de nk elemente din  $F \times D \times I \times T$ , deci  $f: \{1, 2, \dots, n\} \times \{1, 2, \dots, k\} \rightarrow F \times D \times I \times T$ ”. (Dinu Giocan, *op. cit.*, p. 145.)

Vezi și Aurel Stroe, *Compoziții și clase de compoziții muzicale*, în „Muzica”, an. XX (1970), nr. 4-6-11.

<sup>11</sup> „[...] o relație binară între A și B este funcțională dacă la fiecare element  $a \in A$  corespunde un singur element  $b \in B$ ”. (A. Kaufman și M. Précigout, *Elemente de teoria mulțimilor și algebră modernă*, vol. I, București, Editura tehnică, 1972, p. 90.)

3.1.2. În mulțimile produs  $M_r F$ ,  $M_r D$ ,  $M_r I$ ,  $M_r T$ , submulțimile  $M_r F_r$ ,  $M_r D_r$ ,  $M_r I_r$ ,  $M_r T_r$  sînt grafuri<sup>12</sup>, ale căror tăieturi<sup>13</sup> în  $S$  după  $M_r$  reprezintă acele posibilități structurale alese din totalul lor, existente în cultura muzicală românească ( $F_r \times D_r \times I_r \times T_r = S_r$ ).

3.1.2.1. Imaginea<sup>14</sup> unei submulțimi  $M_1 \subset M_r$  (a unui gen muzical de exemplu), prin graful  $MGF_r$ ,  $MGD_r$  etc., va reține din  $S$  doar acele proprietăți structurale specifice genului, deci îl va defini structural.

3.1.3. Aplicațiile definite de la  $M_r$  la  $F \times D \times I \times T$  nu sînt nici injective<sup>15</sup> (deoarece la diferiți  $m \in M_r$  poate corespunde un același  $f$ ,  $d$ ,  $i$ ,  $t$ ) și nici surjective<sup>16</sup> (deoarece rămîn termeni în  $F \times D \times I \times T$  fără a avea o corespondență în  $M_r$ ).

3.2. Comparînd  $S_r$  cu  $S_x$  termen cu termen (tăieturile în  $S$  după  $M_r$  și  $M_x$  reprezentînd deci totalul posibilităților structurale existente în cultura muzicală românească și în cea luată ca referință), obținem: intersecția ( $S_r \cap S_x$ ) arată ceea ce este comun între aceste culturi, iar diferențele specifice  $S_r - S_x$  (respectiv  $S_x - S_r$ ), ceea ce este specific fiecăreia din punct de vedere sintetic structural.

3.2.1. Comparația (intersecția și diferențele) se poate efectua însă și la nivelul fiecărei mulțimi  $F_r D_r I_r T_r$  cu  $F_x D_x I_x T_x$  (deci între tăieturile în  $S$  după  $M_r$  și  $M_x$ ) luate separat sau cîte două sau trei, obținînd astfel date analitice structurale (referitoare la un specific din punct de vedere melodic, ritmic etc. separat sau în diferite combinații).

3.3. O posibilitate de rafinare a acestui procedeu, cu ajutorul unor noțiuni generale de statistică matematică, este aceea de a asocia fiecărui element de tipul  $f_r \in F_r$  sau grup de elemente de tipul  $f, d_r \in F_r D_r$  etc., cît și corespondenților lor din  $S_x$  un indice de frecvență  $V$ , care să ofere informații pe  $S_r$  și  $S_x$  referitor la cîți  $m_r \in M_r$  sau  $m_x \in M_x$  au proprietatea  $f_r$  sau  $f_x$  etc. (deci, care este frecvența de apariție în  $M_r$  sau  $M_x$  a unei posibilități structurale izolate sau a combinațiilor).

3.3.1. Compararea dubletelor  $S'_r V$  (în care  $S'_r$  poate conține de la 1 la 4 termeni din  $F_r \times D_r \times I_r \times T_r$  în toate combinațiile) cu cele corespunzătoare din  $S'_x V$  ne relevă de data aceasta nu doar existența sau non-existența unei intersecții între  $M_r$  și  $M_x$  (deci, un contact la un nivel structural), ci și nuanțe ale acestui contact. Între doi termeni  $V_r$  și  $V_x$  pot exista relațiile de  $=$ ,  $>$ ,  $<$ , deci un raport variabil în jurul cifrei 1 (egalitatea).

3.3.1.1. Codificînd (corespunzător gradului de precizie pe care îl dorim) printr-o scală a unui indice 0 aceste situații posibile (acest indice fiind atribuit lui  $S'_r$ , în urma efectuării comparației), obținem o ierarhizare a unor structuri în raport cu altele, în funcție de gradul lor de specific.

<sup>12</sup> „[...] vom numi graf o submulțime  $G$  a lui  $E \times F$  [...]; toate elementele unui graf sînt cupluri”. (*Ibidem*, p. 60.)

<sup>13</sup> „Se numește tăietura unui graf  $G \subset A \times B$  după  $x \in A$ , mulțimea constituită din elementele  $y \in B$ , care au proprietatea  $(x, y) \in G$ ”. (*Ibidem*, p. 63.)

<sup>14</sup> „Fie un graf  $G \subset A \times B$ , fie  $X$  o parte a lui  $A (X \subset A)$ : se numește imagine a lui  $X$  prin  $G$  mulțimea acelor elemente  $b \in B$ , astfel încît pentru orice  $b \in B$  există proprietatea  $(x, b) \in G$ ”. (*Ibidem*, p. 87.)

<sup>15</sup> „[...] o aplicație de  $A$  la  $B$  este injectivă dacă două elemente distincte ale lui  $A$ , fie  $a$  și  $a'$ , au imagini distincte în  $B$  prin  $f$ .  $a \neq a' \rightarrow f(a) \neq f(a')$ ”. (*Ibidem*, p. 96.)

<sup>16</sup> „[...] o aplicație  $f$  de la  $A$  la  $B$  este surjectivă cînd imaginea lui  $A$  prin  $f$  este egală cu mulțimea de sosire, adică  $f(A) = B$ ”. (*Ibidem*, p. 96.)

3.3.2. Modelarea statistică poate fi de asemenea aplicată sistematic, conform conceptelor de variabilă aleatoare și probabilitate<sup>17</sup>.

4. Rezultatul final al comparației între mulțimea  $M_r$  și  $M_x$  îl reprezintă deci o corespondență a unor termeni  $m \in M_r$  ai unei mulțimi neordonate (prin intermediul grupărilor de 1 – 4 elemente ale mulțimii produs  $F_r \times D_r \times I_r \times T_r$  și printr-o corespondență în  $V$ ) în mulțimea total ordonată  $O$ , a „gradelor de specific”. Prin această corespondență, am clasificat (exclusiv din punctul de vedere al gradului de specific, al lui  $M_r$  față de  $M_x$ ) toate elementele  $m_r \in M_r$ , după părțile lor componente sau în întregul lor. Putem afirma, de data aceasta riguros, că un element structural sau o combinație (de exemplu, o celulă ritmică-melodică) a unui obiect  $m_r \in M_r$  este mai specifică culturii românești de  $n$  ori decât cea corespunzătoare lui  $m_x \in M_x$  ( $n$  fiind o valoare a lui  $O$ ).

4.1. Rezultatele obținute pot fi interpretate în continuare. Se pot reliefa nucleele cu indice  $O$  maxim, zonele comune, cazurile izolate sau se pot regrupa date care să definească structural categorii sau genuri muzicale ale lui  $M_r$ , de data aceasta după criteriile riguros stabilite.

4.2. Aceste date pot fi completate cu informații din planul „funcțional”, după o formalizare corespunzătoare.

### 5. Cîteva precizări și comentarii :

5.1. Materialul de la care am plecat a fost considerat axiomatic<sup>18</sup>; el nu poate fi definit decât, eventual, după efectuarea comparației. A fost necesar un criteriu rigid de separare a obiectelor  $m \in M_r$  față de cele  $m \notin M_r$ , deoarece prin însăși definiția unei mulțimi  $X$  trebuie să se poată decide dacă un element dat  $x$  îi aparține lui  $X$  sau nu<sup>19</sup>.

5.1.1. Obiecții posibile : există creații românești în afara granițelor țării noastre; pe teritoriul țării noastre nu toate creațiile sînt românești; există vorbitori de limbă română care nu produc muzică românească etc.

5.2. Am considerat (deocamdată) toate aceste creații muzicale într-o mulțime  $M$  fără a ne ocupa de submulțimile corespunzătoare categoriilor muzicale (muzică populară, ușoară, cultă etc., fiecare cu genurile și subgenurile proprii), deoarece : a) am vrut să reliefăm faptul că schița de metodă propusă poate fi aplicată oricărui material, oricît de neomogen ; b) categoriile și genurile muzicale (ca și apartenența variantelor unui anumit tip<sup>20</sup>)

<sup>17</sup> Vezi, de ex., St. Mihoc și N. Mica, *Elemente de teoria probabilității și statisticii* – Manual pentru clasa a XII-a, București, Editura didactică și pedagogică, 1969.

<sup>18</sup> Într-un mod asemănător se procedează și în estetica informațională, pornindu-se de la ceea ce este acceptat în general ca operă de artă, fără a se încerca o definiție.

Vezi Victor Ernest Mașek, *Artă și matematică*, București, Editura politică, 1972.

<sup>19</sup> Definiția mulțimii după Georg Cantor, fondatorul teoriei mulțimilor : „colecție de obiecte bine determinate, distincte, ale intuiției sau gândirii noastre, considerate împreună ca un tot”. (În *Dicționar de matematici generale*, București, Editura enciclopedică română, 1974, p. 192.)

<sup>20</sup> „A stringe la un loc toate variantele nu e atît de ușor cum ar părea unui profan. Chiar dacă reușim să le localizăm pe toate în mod mecanic sau cu ajutorul memoriei, rămîne să fie stabilit cînd o melodie încetează de a mai fi varianta unei anumite melodii. Rămîne întrebarea primordială : ce caracterizează o melodie ca variantă a alteia?”. (Béla Bartók, apud A.B. Lord, *Serbo-Croatian Folk Songs*, Columbia University Press, 1951, p. 15); Benjamin Suchoff, *Unele probleme privind folosirea mașinilor electronice de calcul la materialul etnomuzicologie al lui Béla Bartók*, în „Revista de etnografie și folclor”, tom. 14 (1969), nr. 5, p. 347.



ar trebui privite ca „mulțimi vagi” (fuzzy-sets) <sup>21</sup>, domeniu în care operațiile sînt incomparabil mai complicate; e) considerăm depășit momentul istoric în care era necesar a releva „prăpastia dintre arta savantă și cea populară” <sup>22</sup>, azi apărînd mai interesant a studia tocmai continuum-ul existent între aceste categorii și genuri; d) deosebirile existente, totuși, par a fi definite în special pe baza unor criterii funcționale <sup>23</sup>; or, noi ne-am ocupat exclusiv de aspectul structural muzical.

5.2.1. Obiecții posibile: aspectele structurale nu pot fi studiate complet separat de cele funcționale (în cazul unei creații colective, nescrise sau de tip improvizatoric, de exemplu, apar caractere structurale foarte asemănătoare, uneori indiferent chiar de perioada istorică sau de categoria muzicală); considerarea unor submulțimi corespunzătoare acestora ar aduce la o grupare a unor proprietăți structurale care ar reliefa noi relații.

5.3. Am preferat compararea elementelor  $M_r$  și  $M_x$  la nivelul pieselor muzicale individuale (reprezentate structural prin cvadrupletul ordonat  $f \times d \times i \times t$ ), evitînd o modelare premergătoare, deoarece o modelare implică fie o simplificare nedorită a obiectelor, fie un mod de lucru mai greoi. Această cale poate fi, desigur, încercată.

5.3.1. Obiecții posibile: se poate porni și de la un număr mai limitat de obiecte (selecționate corespunzător) sau de la modelări ale elementelor lui  $M_r$ , aproximarea fiind suficientă la acest nivel experimental.

5.4. Mulțimea produs  $S(F \times D \times I \times T)$  — fiecare dintre acești termeni indicînd simbolic un complex de date — reprezintă cea mai generală definiție a domeniului fizic al muzicii; este incontestabil că, datorită cantității și complexității datelor de manevrat, operațiile nu pot fi realizate decît cu ajutorul unui calculator electronic. Această definiție nu reprezintă decît un modest început de formalizare.

Sau: „J'ai un rythme uniforme (A). Si je change suffisamment ce rythme (A), ce ne sera plus le même rythme. Il deviendra (B). Dans quelles limites le rythme initial (A) peut-il varier sans qu'il soit considéré (B)? [...] De 10%? [...] De 20%? [...] De X%? [...] Ici est introduite la théorie des erreurs de Gauss et de là le calcul des probabilités. (A) est finalement défini statistiquement à l'aide des écarts. Ceci n'a rien à voir avec la notion de perception sensorielle et de quantum de perception. C'est un problème pur de logique et de la variation plastiques. Le thème de l'identité peut être généralisé pour toutes les composantes du son et même pour des sections entières, pour des ensembles de sons [...]”. (Iannis Xenakis, *Musique, Architecture*, Tournai, Casterman S. A., 1971, p. 15.)

<sup>21</sup> „Noțiunea de mulțime fuzzy constituie o abordare dintr-un unghi diferit a conceptului de mulțime: mai precis, între apartenența unui element la o mulțime și nonapartenența există o serie de situații tranzitorii, de natură continuă — așa-numitele « grade de apartenență » semnifică acest lucru”. (C. V. Negoită, D. A. Ralescu, *Mulțimi vagi și aplicațiile lor*, București, Editura tehnică, 1974, p. 14.)

<sup>22</sup> „Pe măsură ce o cultură înaltă se desprinde de matca sa și se ridică deasupra comunului, se stabilesc convenții din ce în ce mai tiranice, în timp ce se elaborează un corp de doctrine din ce în ce mai circumstanțiat și se lărgește prăpastia dintre arta savantă și cea populară. Cu toate acestea, penetrațiile rămîn constante de la una la alta, atît de sus în jos, cît și de jos în sus”. (Constantin Brăiloiu, *Etnomuzicologia II, Studiu intern*, în *Opere*, vol. I, p. 179.)

<sup>23</sup> „Conceptul de artă populară este polidimensional și conținutul lui poate fi caracterizat integral numai dacă se iau în considerație perspective multiple: aceea a procesului creator, cea privind condiția economică a artei populare, problema circulației acestei arte etc.”. (Grigore Smeu, *Arta populară și proliferarea conceptelor*, în *Estetica filosofică și științele artei*, București, Editura științifică, 1972, p. 284.)

5.4.1. Obiecții posibile : nu toate elementele considerate sînt egal importante ; ele se pot reduce uneori doar la produsul  $F \times D$  (în cazul unor genuri folclorice, de exemplu).

5.5. Nu există nici o apreciere (de natură estetică, de exemplu) a vreunui element  $m_r \in M_r$  (sau a importanței sale, din punctul de vedere al tradiției, succesului etc.); acest factor ar trebui de asemenea formalizat și anexat datelor considerate, eventual în urma unei anchete sociologice sistematice. Indicele de frecvență atașat reprezintă singurul factor ne-structural muzical luat în considerare.

5.6. Metoda schițată poate fi completată și rafinată în fiecare dintre componentele sale ; în funcție de numărul mai mare (sau mai fin structurat interior) de „descriptori” se includ noi factori, deci se obțin rezultate mai fidele și mai complexe. Ne referim nu atît la capitolul „instituții muzicale” (unde date referitoare, de exemplu, la formele de spectacol, raportul tradiție-inovație, profesionism-amatorism, structura emisiunilor radio și televiziune etc. trebuie luate în considerare în conceptul de „cultură muzicală”), capitol evitat intenționat, cît la capitolul „structură muzicală”, în cadrul căruia marea majoritate a problemelor concrete sînt lăsate în suspensie (parțial pentru simplificarea expunerii), fiind susceptibile de ajustări și completări. Fiind vorba de o problemă de aproximare, de optimizare a descriptorilor pentru a reține cît mai multe date, ea rămîne desigur permanent deschisă.

6. Aspectul final al tentativei noastre pare fi cel generativ în sens estetic<sup>24</sup>. Cunoșcînd structurile muzicale și combinațiile lor cele mai originale, ele pot fi reproduse (sau continuate) prin redactarea unui algoritm compozițional corespunzător unei gramatici generative. Și aici, limitele aproximării alese sînt cele care dictează precizia și viabilitatea rezultatului.

## CONSIDÉRATIONS SUR LA DÉTERMINATION DE LA SPÉCIFICITÉ NATIONALE DANS LA CULTURE MUSICALE ROUMAINE

Le but de cet exposé est de préciser une série de notions, considérées nécessaires pour comprendre la notion de spécificité et d'esquisser une méthode d'opération qui mène à sa définition. Les phases de cette action seraient :

a) la délimitation de la sphère des objets à examiner (dans notre cas, l'ensemble des œuvres musicales roumaines et celles des pays avec lesquels on effectue la comparaison) ; b) l'établissement d'un point de vue analytique conséquent ; c) l'élaboration d'une méthode d'opération ; d) la systématisation des conclusions.

<sup>24</sup> „Prin estetica generativă înțelegem circumscrierea tuturor operațiilor, regulilor și termenilor prin a căror aplicare la o mulțime de elemente materiale funcționînd ca semne se poate obține în mod conștient și metodic o stare estetică. Estetica generativă este, în acest sens, analogul unei gramatici generative”. (Max Bense, *Aesthetica*, apud Victor Ernest Mașek, *Artă și matematică*, București, Editura politică, 1972, p. 181.)

La spécificité nationale englobe les données minimales suivantes : les propriétés structurales du matériel musical  $Mr$  (roumain), fonctionnant dans le mode  $I$  (institutions : comment la musique est-elle créée, réalisée, conservée et transmise), dans l'intervalle du temps  $P$  (période), sur l'aire géographique  $G$ , comparées avec les paramètres correspondants de la culture musicale de référence ( $Mx$ ). Il s'agit donc d'un complexe mobile qui doit être étudié selon des sections  $PG$  déterminées.

On s'occupe exclusivement du niveau structural musical. On analyse les objets à comparer (en établissant des relations fonctionnelles entre les ensembles  $Mr$ ,  $Mx$  et  $S$ , ensemble-produit cartésien  $F \times D \times I \times T$  qui définit les qualités physiques du son musical : fréquence, durée, intensité, timbre) ; on compare terme par terme les coupures en  $S$  après  $Mr$  et  $Mx$  ( $Sr$  et  $Sx$ , composée de quadruplets ordonnés de type  $f \times d \times i \times t \rightarrow F \times D \times I \times T$ ) ; on trouve l'intersection ( $Sr \cap Sx$ ) et les différences spécifiques ( $Sr - Sx$  et  $Sx - Sr$ ). Si l'on ajoute un indice de fréquence à chaque élément de  $Sr$  et  $Sx$  et un indice « d'originalité » du rapport entre ceux-ci (sur une échelle convenablement choisie), on obtient une hiérarchisation de structures  $Sr$  en fonction de leur « degré de spécificité ».

On présente ensuite, d'une façon critique, certains aspects comme : le mode de définition de l'ensemble  $Mr$  ; la distinction des catégories musicales (sous-ensembles de type « fuzzy » de  $M$ ) ; la nécessité de considérer aussi le plan  $I$  (institutions musicales), d'une éventuelle modélisation antérieure au travail de comparaison ou de la formalisation adéquate d'une structure musicale ; la possibilité de raffiner l'esquisse de méthode proposée par « l'optimisation » des descripteurs. L'aspect final de cette démarche semble être l'aspect génératif, dans le sens esthétique ; la connaissance des structures musicales les plus originales peut ouvrir le chemin de la rédaction d'un algorithme compositionnel correspondant à une grammaire générative qui fera reproduire ou continuer ces structures.



## ELEMENTE PRAXIOLOGICE ȘI PRAGMATICE RELEVANTE PENTRU O TIPOLOGIE A INFORMATORILOR

SANDA GOLOPENȚIA-ERETESCU

0. Ca studiu dedicat acțiunii, praxiologia, iar ca ramură a semioticii vizînd relația dintre individ, elementele limbii și aspectele lumii, pragmatica sînt discipline care alcătuiesc un cadru de referință pentru lucrarea de față. Cititorul le va alătura, în cazul în care nu ne împărtășește convingerea că interacțiunea este un obiect de studiu pentru praxiologie și pragmatică deopotrivă, sociologia și interacționismul simbolic.

1. În cele ce urmează vom defini conceptul de colectivitate ca pe o rețea de acțiuni și interacțiuni.

Acțiunile vizează modificarea relațiilor dintre un individ (cu rol de agent (un grup de indivizi agenți) și mediu. Ele se opun în acțiunii. Interacțiunile vizează modificarea relațiilor dintre doi sau mai mulți indivizi (două grupuri de indivizi, un individ și un grup etc.) care preiau alternativ rolurile de agent și anti-agent. Folosim termenul de anti-agent pentru a marca explicit rezistența pe care, în această calitate, fiecare dintre indivizii participanți la o interacțiune o opune celui care este momentan agent, caracterul permanent negociat, emergent al unei interacțiuni. Interacțiunile se opun izolării.

Acțiunea ar putea fi concepută (și este deseori prezentată în limbajul natural) ca interacțiune între un agent uman și un anti-agent natural care nu-și intervertesc rolurile, ca o alternare de încercări din partea primului și de respingeri (pe care le numim erori ale agentului) din partea celui de-al doilea. Dar explorarea acestei posibilități nu este relevantă pentru obiectul prezentei discuții.

Exemple de acțiuni sînt: acțiunile legate de cultivarea pămîntului, acțiunile legate de creșterea animalelor, acțiunile legate de vîntoare, pescuit sau cules, acțiunile legate de construirea unui adăpost etc. Exemple de interacțiuni sînt: bătaia, lupta, frăția de cruce, căsătoria, spectacolul, conversația etc.

Etnograful abordează precumpănitor acțiuni. Sociologul, folcloristul, lingvistul abordează precumpănitor interacțiuni.

Cunoscînd numărul indivizilor dintr-un grup și pornind de la o listă restrînsă postulată a tipurilor de acțiuni și interacțiuni pe care le considerăm fundamentale, am putea stabili: (a) numărul maxim de tipuri de acțiuni pentru fiecare individ în parte al grupului (egal cu numărul tipurilor de acțiuni postulate); (b) numărul maxim de tipuri de interacțiuni pentru fiecare individ în parte al grupului (egal cu numărul tipurilor

de interacțiuni postulate); (*c*) numărul de tipuri de acțiuni în care este antrenat fiecare individ în parte al grupului; (*d*) numărul de tipuri de interacțiuni în care este antrenat fiecare individ în parte al grupului; (*e*) numărul de acțiuni distincte pentru fiecare individ (acest număr ar coincide cu (*c*)); (*f*) numărul de interacțiuni elementare distincte — înțelegem prin interacțiune elementară interacțiunea între doi indivizi — pentru fiecare individ (= numărul indivizilor cu care este în interacțiune elementară individul respectiv); (*g*) numărul de acțiuni distincte posibile respinse de individ sau interzise acestuia (egal cu diferența dintre (*a*) și (*c*)); (*h*) numărul tipurilor de interacțiuni respinse de individ sau interzise acestuia (egal cu diferența dintre (*b*) și (*d*)); (*i*) numărul de interacțiuni elementare distincte posibile respinse de individ sau interzise acestuia (egal cu diferența dintre numărul total al indivizilor minus unu și (*f*)); (*j*) numărul maxim de acțiuni distincte posibile în grupul respectiv (egal cu produsul dintre numărul indivizilor și numărul tipurilor de acțiuni); (*k*) numărul maxim de interacțiuni elementare distincte posibile în grupul respectiv (egal cu produsul dintre numărul tipurilor de interacțiuni și numărul combinațiilor posibile între indivizi luați câte doi); (*l*) numărul de acțiuni distincte pentru grup în ansamblu (egal cu suma numerelor (*e*) obținute pentru fiecare individ); (*m*) numărul de interacțiuni elementare distincte din cadrul grupului (egal cu suma numerelor (*f*) obținute pentru fiecare individ); (*n*) numărul de acțiuni distincte posibile respinse de indivizii grupului sau interzise lor (egal cu diferența dintre (*j*) și (*l*)); (*o*) numărul de interacțiuni elementare distincte posibile respinse sau interzise în cadrul grupului respectiv (egal cu diferența dintre (*k*) și (*m*)) etc.

Prin intermediul unor parametri de tipul (*a*) — (*o*) s-ar putea măsura deschiderea acțională și interacțională a grupului, gradul de colectivitate pe care acesta se situează, gradul de coeziune a grupului respectiv, perspectivele acționale și interacționale care i se înfățișează, tradiționalitatea sau modernismul vieții lui etc.

Rafinându-se, o cercetare condusă în modul schițat ar ajunge curînd să aibă în vedere pentru pozițiile de agent sau anti-agent în acțiuni sau în interacțiuni, alături de indivizi, familiile, neamurile, vecinătățile, subgrupurile organizate ad-hoc (cete, asociații etc.), grupul în întregime; alături de interacțiunile elementare, interacțiunile complexe care antrenează indivizi plurali (familii, neamuri etc.) sau mai mult de doi indivizi; alături de acțiunile și interacțiunile interioare grupului, acțiunile și interacțiunile exterioare ale acestuia (acțiuni desfășurate pe terenul altui grup; interacțiuni cu indivizi, familii etc., din alte grupuri) etc.

S-ar putea, de asemenea, lua în considerare, alături de f a c t u i r e, la care ne-am referit implicit pînă acum, cealaltă modalitate a acțiunii (interacțiunii): a b ț i n e r e a; alături de acțiuni (interacțiuni) în ansamblu, a c t e l e (momentane) și a c t i v i t ă ț i l e (durative) pe care acestea le presupun.

**2.** Cercetătorul poate observa acțiuni (interacțiuni) care se desfășoară spontan sau poate provoca acțiuni (interacțiuni) pentru a le observa.

Vom rezerva termenul de subiect pentru indivizii antrenați de cercetător în rolul de agent sau anti-agent al unor acțiuni (interacțiuni) provocate. În mod obișnuit, cercetătorul nu poate aduce în postură de subiect familiile, neamurile, vecinătățile, grupul în întregime.

Aducerea indivizilor în postura de subiect se realizează printr-o interacțiune verbală ad-hoc între cercetător și individ. Reușita acestei interacțiuni depinde de capacitatea interacțională a cercetătorului. Interacțiunea constă într-o cerere adresată de cercetător individului. Obiectul acestei cereri poate fi: executarea, mimarea, colaborarea la, imaginarea, descrierea, evaluarea, justificarea etc. a unei (părți a unei) acțiuni sau mimarea, imaginarea, descrierea, evaluarea, justificarea etc. a unei (părți a unei) interacțiuni.

În studierea acțiunilor și interacțiunilor constitutive ale unei colectivități, cercetătorul trebuie să îmbine observarea indivizilor cu observarea subiecților și să ajungă la o interpretare coerentă a datelor obținute pe aceste două căi.

Atunci când coerența nu poate fi realizată decît cu sacrificarea unei părți din informațiile existente, vor fi reținute în mod prioritar informațiile rezultate din observarea indivizilor. Această prioritate se justifică prin faptul că, produs al interacțiunii cu cercetătorul, subiectul este un individ modificat.

**3.** Vom rezerva numele de *informator* pentru acel subiect care este antrenat de cercetător în cel puțin o interacțiune verbală provocată, alta decît interacțiunea prin care a fost adus în poziție de subiect. Exemple: subiectul care acceptă să descrie, să evalueze, să justifice o acțiune și o descrie, evaluează, justifică; subiectul care acceptă să mimeze o interacțiune verbală și o mimează; subiectul care acceptă să descrie, să evalueze, să justifice o interacțiune și o descrie, evaluează, justifică. Informatorul este un subiect care vorbește.

Subiectul nu va fi numit informator atunci când, la cererea cercetătorului, el execută o acțiune (de exemplu: face un fluier, crestează un cauc), mimează o acțiune sau o componentă acțională nonverbală a unei interacțiuni (de exemplu: face un pas de dans), sau mimează o interacțiune nonverbală (de exemplu: mimează atacul — ca agent — sau apărarea — ca anti-agent — într-o bătaie).

Un individ adus de cercetător în poziție de subiect sau de informator nu încetează prin aceasta să efectueze o serie de acțiuni (să participe la o serie de interacțiuni) în mod spontan (ca individ). În observare, cercetătorul va trebui să separe datele pe care i le furnizează individul de datele pe care i le furnizează subiectul și de datele pe care i le furnizează informatorul, să le examineze critic, să le compare și să ajungă la o asamblare coerentă a acestora.

Atunci când datele furnizate sînt incompatibile, cercetătorul va acorda prioritate datelor acumulate prin observarea acțiunilor efectuate spontan de individ; pe locul al doilea în ce privește menținerea lor se vor situa datele furnizate de observarea acțiunilor provocate ale subiectului, iar pe locul ultim se vor situa datele furnizate de participarea provocată la interacțiunea verbală a informatorului. Această ierarhie are în vedere faptul că (*a*) subiectul și informatorul sînt, în măsură crescîndă, un produs al interacțiunii modificatoare cu cercetătorul, că (*b*) în interacțiunea cu subiectul sau cu informatorul cercetătorul însuși (și deci observațiile lui) se modifică crescînd și că (*c*) atît alienarea prin interacțiune cu cercetătorul a individului, cît și alienarea prin interacțiune cu individul a cercetătorului nu pot fi controlate, în starea actuală a cunoștințelor noastre

cel puțin. Pentru referirea nediferențiată la un individ-sau-subiect-sau informator se recurge, în folcloristică, la termenul purtător de folclor.

Paralel cu ierarhia individ — subiect — informator, în funcție de puritatea descrescândă a trăirii acțiunilor (interacțiunilor) etc., cele spuse sub (b) pledează pentru instituirea unei ierarhii cercetător de individ (cercetător<sub>ind</sub>) — cercetător de subiect (cercetător<sub>s</sub>) — cercetător de informator (cercetător<sub>inf</sub>) în funcție de puritatea descrescândă a observării.

4. Observarea indivizilor se poate efectua exclusiv pe terenul lor (a). Observarea subiecților și a informatorilor se poate efectua (a) pe terenul lor sau (b) pe terenul cercetătorului. În cazul (a) avem de-a face cu o cercetare de teren. În cazul (b) avem de-a face cu o cercetare de laborator.

Esențial pentru opoziția (a)/(b) nu este spațiul fizic în care se află cercetătorul și individul (subiectul, informatorul). De multe ori, deși s-au deplasat la locul în care trăiește grupul studiat, cercetătorii care completează formulare și chestionare, desfășoară conversații sociologice etc. îi deplasează prin aceasta pe subiecți (informatori) într-un spațiu conceptual nefamiliar, într-un domeniu de activitate necunoscut și efectuează în fapt o cercetare de laborator. Invers, deși s-au deplasat într-un loc diferit de cel în care trăiește grupul pe care îl reprezintă, unii subiecți sau informatori își însușesc ca pe un teren propriu locul respectiv, comportându-se cu o naturalitate și spontaneitate care îi pot crea cercetătorului condițiile unei cercetări pe teren.

Ceea ce diferențiază în mod hotărâtor cercetarea de teren de cercetarea de laborator este faptul că, în primul caz, tendința principală este aceea de asimilare a cercetătorului la indivizi (subiecți, informatori), pe cînd în cazul al doilea tendința principală este aceea de asimilare a subiecților (informatorilor) la colectivitatea cercetătorilor.

5. Presupunem că cercetătorul este interesat de studierea unui tip special de acțiune, pe care îl vom marca prin X. În funcție de acțiunile pe care le săvârșește un individ în raport cu X vom distinge între: (A) individul creator și (B) individul executant. În funcție de contribuția pe care o aduce la interacțiunile (interioare grupului) avînd ca obiect de referință acțiunea X, vom distinge între: (C) individul martor și (D) individul comentator.

Individul creator este individul care inițiază acțiunea X. Calitățile lui definitorii sînt inventivitatea, originalitatea, „geniul” etc. Individul executant este individul care efectuează, desfășoară, săvârșește, dar nu inițiază acțiunea X. El se definește prin pricepere, talent, respect pentru norma consacrată, acuratețe etc. Individul martor este individul care descrie, precizează (dă lămuriri cu privire la) desfășurarea acțiunii X, structura acțiunii X etc. El se caracterizează prin spirit de observație, rigoare, precizie, exactitate, strictețe. Individul comentator este individul care evaluează, critică, laudă, explică, formulează normele subiacente, opinează în legătură cu acțiunea X. Calitățile lui principale sînt luciditatea, reflexivitatea, capacitatea de empatie.



6. *Creator, executant, martor, comentator* sînt termeni vagi :

a. Există cazuri în care nu știm cu siguranță dacă unul dintre acești termeni (cu excepția, poate, a termenului *comentator*) este sau nu aplicabil.

Să luăm drept exemplu cazul unui povestitor de basme. Să presupunem că urmărim : (a) mimica prin care își însoțește povestirea ; (b) gesturile prin care își însoțește povestirea ; (c) rostirea cuvintelor și întoarcerea enunțurilor ; (d) alegerea vocabularului și construirea gramaticală a enunțurilor ; (e) referirea și predicția, cu alte cuvinte raportarea cuvintelor sau enunțurilor la obiecte și relații reale sau imaginare ; (f) imaginarea intrigii, a personajelor, a acțiunii. Să presupunem că povestitorul inovează în una sau mai multe din aceste dimensiuni (unde „inovează” este la rîndul lui un termen vag pe care îl folosim nu pentru „inventă o rostire”, „inventă un cuvînt” etc., ci pentru „ne frapează, ne surprinde într-un mod pe care îl evaluăm pozitiv printr-o rostire întrucîtva neobișnuită, printr-un cuvînt utilizat întrucîtva neobișnuit etc.”). Dacă el va inova exclusiv în una dintre dimensiunile (a), (b), (c) sau (d) vom tinde să spunem că nu i se aplică termenul „povestitor creator”. Dar termenul de „creator” ? Nu poate fi oare numit cel în cauză un om cu capacități *creatoare* de mim, actor, respectiv de crainic, retorician ? Dacă povestitorul inovează în dimensiunea (f) vom tinde să spunem că i se poate aplica descriția „povestitor creator”. Dar dacă, în raport cu inovația la (f), ni se spune că tindem să vedem lumea populată de creatori și ni se recomandă, într-o viziune a creatorului — caz de excepție, să vorbim despre un povestitor creator numai atunci cînd el inovează și în dimensiunea (e) și în dimensiunea (f) sau poate chiar numai atunci cînd el inovează în toate dimensiunile (a) — (f) ?

La fel se întîmplă cu termenul *executant*. Este individul care a povestit o singură dată un singur basm fără să inoveze în nici un fel, dar frumos, un povestitor executant ? Sau îl numim executant doar pe cel care a povestit de un număr de ori anumit (pe care îl stabilim și care constituie un „prag”) un număr de basme anumit (pe care îl stabilim și care, de asemenea, constituie un „prag”) ? Este individul care a povestit o singură dată un singur basm în mod mediocru un executant ?

Termenul *martor* este și el neliniștitor. Este individul care descrie în linii mari desfășurarea acțiunii X un martor sau rezervăm termenul pentru acel individ capabil să dea o descriție amănunțită ? Este martor individul care dă o descriție eronată a acțiunii X ? Este individul căruia i s-a descris (în mod corect) acțiunea X și care reproduce această descriere în cadrul grupului un martor sau rezervăm termenul pentru individul care a fost martor ocular al desfășurării acțiunii X și o descrie în cadrul grupului ?

b. Există cazuri în care acești termeni se dispun în perechi care marchează polii unor opoziții vagi (la fel cu *tinăr* și *bătrîn*, *sănătos* și *bolnav*, *urît* și *frumos*). Nu știm exact cînd să optăm pentru primul și cînd să optăm pentru cel de-al doilea termen al unei asemenea perechi decît cînd ne aflăm în fața unor cazuri extreme. În rest, întîlnim indivizi cărora li se aplică deseori mai degrabă compuse de tipul creator-executant, executant-creator, creatorexecutant, martor-comentator, comentator-martor, martorcomentator etc. (am marcat faptul că una dintre calificări se impune prin poziția 1 în cadrul compuselor respective, și faptul că nici una dintre

calificări nu se dovedește net preferabilă celeilalte prin scrierea într-un singur cuvînt a celor doi termeni).

Este de pildă, în cazul povestitorului, individul care inovează ( $a - d$ ), dar nu inovează ( $f - g$ ) un povestitor creator sau un povestitor executant? Sau poate un executant-creator? Este individul care, după ce a asistat la povestirea unui basm, îl poate reproduce aîdoma un martor sau un executant? Dacă un individ formulează schema unei acțiuni de tip X care a avut loc (și nu a unei acțiuni posibile) este el martor sau comentator al acțiunii respective? Este individul care formulează normele subiacente ale acțiunii X un comentator sau un creator în sensul nu atît de inventator, ca pînă acum, cît de descoperitor?

e. Există posibilitatea de a distinge între sensuri tari și sensuri slabe ale termenilor de mai sus. În sens tare termenul *creator* poate însemna *inventator* (în acest caz avem de-a face cu o creație absolută), iar în sens slab el poate însemna *descoperitor* (în acest caz am avea de-a face cu o creație relativă). Termenii *creator*, *executant*, *martor*, *comentator* pot fi folosiți în sens tare pentru a califica individul în raport cu acțiunea X în ansamblu (acte, activități, compunerea acestora, rezultat etc.) sau în sens slab pentru a califica individul numai în raport cu un aspect al acțiunii X (rezultatul, un anume act etc.).

Faptul că introducem în discuția noastră termeni și concepte vagi nu trebuie să surprindă căci :

(a) conceptele pe care ne propunem să le iluminăm prin intermediul lor (individ, subiect, informator etc.) sînt la rîndul lor vagi. A le defini recurgînd la termeni preciși ar contraveni principiilor unei bune definiții; în cadrul acesteia, definiens-ul trebuie nu numai să fie sinonim cu definiendum-ul, ci și să fie vag într-o manieră care se asortează cu maniera în care este vag definiendum-ul (în cuvintele lui Alston (1972), definiens-ul „matches in vagueness” cu definiendum-ul);

(b) în științele sociale mai mult decît poate în oricare alt domeniu „we cannot make maximally precise statements without going far beyond the evidence” (Alston (1972), p. 219);

(c) prin conștientizarea progresivă a împrejurărilor în care termenii propuși de noi sînt vagi, cercetătorii îi vor putea înarma dreptat pentru asemenea eventualități, precizîndu-i parțial.

7. Tipurile A — D corespund unor profiluri ideale. Ele nu se întîlnesc în manifestări „pure”. De cele mai multe ori indivizii nici măcar nu tind către un tip unic, ci sintetizează, mai mult sau mai puțin neașteptat, trăsături ale mai multor tipuri. Care sînt rețetele unor asemenea sinteze? Se întemeiază ele pe dominanța unui tip, pe alăturarea mai multor tipuri manifestate în măsură egală? Acestea sînt probleme la care ar fi interesant de căutat, pe teren și pe hîrtie, răspunsuri.

Prin introducerea distincției între tipuri A — D de gradul 1, tipuri A — D de gradul 2, tipuri A — D de gradul n, devine imaginabilă construirea unor indivizi din ce în ce mai complicați și, prin aceasta, din ce în ce mai apropiați de indivizii reali. În loc să gîndim creatorul, executantul, martorul și comentatorul în raport cu una și aceeași acțiune, putem gîndi un creator  $\alpha$  care inițiază o acțiune X, un comentator  $\beta$  care comentează acțiunea de inițiere de acțiune săvîrșită de  $\alpha$ , un martor  $\gamma$  care raportează

comentariul lui  $\beta$  ș.a.m.d. Putem avea în vedere posibilitatea ca  $\alpha$ ,  $\beta$ ,  $\gamma$  să fie indivizi diferiți, dar și posibilitatea ca  $\alpha$ ,  $\beta$ ,  $\gamma$  să fie unul și același individ care își „adâncește” auto-consumator acțiunile.

8. Folcloristica este relativ bine înarmată pentru a aborda modalitățile de manifestare ale tipului B. În schimb, tipurile C și D nu au fost pînă acum decît incidental intuite, iar tipul A a fost intens problematizat.

În cele ce urmează vom încerca (a) să prezentăm cîteva dintre modalitățile de manifestare ale tipului B; (b) să schițăm elementele care ar merita să devină obiect de investigație pentru a se ajunge la cunoașterea manifestărilor caracteristice ale tipurilor C și D; (c) să enumerăm cîteva dintre elementele la care ar trebui reflectat pentru a deproblematiza tipul A.

a. Individul executant se definește prin capacitatea de a efectua o acțiune pe care nu a inițiat-o.

În funcție de temeiul execuției vom distinge între executant imputernicit, executant profesionist, executant consacrat, executant și între execuția din inițiativă proprie și execuția la cerere.

Este executant imputernicit al unei acțiuni acela care a fost investit de o comunitate în acest sens (exemplu : nașul, moașa etc.).

Este executant profesionist al unei acțiuni acela care trăiește de pe urma executării acțiunii respective. Exemplu : lăutarii, diferiții meșteșugari din sat etc. Nu tuturor acțiunilor practicate într-o comunitate le corespund executanți profesioniști. Majoritatea acțiunilor verbale (povestit, strigat, strigături etc.), activitățile coreice, o serie de activități casnice, indeplinite de femei, nu au executant profesionist. Am putea măsura gradul de tradiționalitate al vieții unei comunități prin raportul dintre numărul total al acțiunilor practicate de membrii grupului și numărul acțiunilor pentru care grupul respectiv dispune de cel puțin un executant profesionist.

Este executant consacrat al unei acțiuni acela căruia grupul din care face parte îi recunoaște unanim calități de execuție optimă a acțiunii respective, cu alte cuvinte acel executant pe care grupul comentator îl evaluează superlativ.

Este executant din inițiativă proprie cel care, fie întrucît este un executant optim, fie din alte motive, săvîrșește frecvent „de plăcere” activitatea respectivă. El este vizat, în cazul activităților verbale, muzicale (neprofesionalizate), coreice, prin termeni ca *transmițător de folclor*.

Executantul la cerere nu se angajează frecvent și din proprie inițiativă în activitatea respectivă, dar posedă capacitatea de a o săvîrși dacă aceasta i se cere. El se angajează în activitate numai cînd contextul face explicit necesară această angajare, spre deosebire de executantul din inițiativă proprie care se angajează în forma respectivă de activitate ori de cîte ori contextul nu interzice această angajare.

Indivizii executanți imputerniciți, profesioniști, consacrați din cadrul unui grup pot fi detectați prin chestionarea ad-hoc a unor informatori recrutați în cadrul acestuia. Executanții din inițiativă proprie sau la cerere nu pot fi reperați decît prin *observare directă*.

Într-o serie de cazuri, cercetătorul nu va observa acțiunile executantului, ci se va mulțumi ca observarea rezultatelor acestor acțiuni.

Aceasta este valabil îndeosebi pentru acțiunile complicate, care necesită multe operații și se extind pe o durată îndelungată.

Să luăm de exemplu cazul unei femei care țese. Etnograful va observa pinzeturi, covoare, peretare țesute de femeia respectivă, o va observa lucrînd, dar nu va putea niciodată observa în întregime țesutul unui covor. Și nu va regreta acest lucru, căci pentru el nu contează (sau nu contează încă) dacă în timp ce țesea covorul femeia s-a grăbit, a lucrat excesiv de încet, a greșit, a desfăcut porțiuni, s-a răzgîndit și a schimbat de mai multe ori modelul, a renunțat la unele ornamente. Obiectul realizat maschează erorile, scăpările, încercările, opțiunile săvîrșite de-a lungul activităților prin care a luat naștere. Cercetătorul cunoaște individul prin intermediul obiectului rezultat; acesta îi indică normele de execuție interiorizate de individ, preferințele lui, capacitățile lui de structurare a unui tot unitar etc.

Cu totul altfel se desfășoară observarea unui executant în cazul unor acte, activități (încadrate sau nu în interacțiuni) verbale, muzicale, coreice. Cercetătorul nu are cum cunoaște basmul, cîntecul, jocul individului respectiv altfel decît din povestirea, cîntarea, dansul acestuia. În acte (activități) de acest fel nu există separație posibilă între operații și rezultatul lor, între individul agent (anti-agent) și obiect. Basmul, cîntecul, jocul compun, împreună cu individul activ, un tot indestructibil. Brăiloiu (1959) scria: „L'« œuvre » orale n'existe dans la mémoire de qui l'adopte et ne surgit dans le concret que par sa volonté: leurs vies se confondent. Aucune graphie n'en stabilisant, une fois pour toutes la rédaction, cette œuvre n'est pas une « chose faite », mais une chose « que l'on fait » et refait perpétuellement. C'est dire que toutes les réalisations individuelles d'un patron mélodique sont également vraies et pèsent du même poids dans la balance du jugement” (p. 88). Cercetătorul care observă un povestitor cunoaște un obiect care apare, se conformează, crește pe măsură ce individul vorbește și dispare în clipa în care acesta a conținut. În celălalt caz ne amintim că obiectul (covorul) apărea abia în clipa în care individul se oprise.

Este acum crucial pentru definirea executantului dacă, în timp ce narează, cîntă, joacă, el greșește, se dezice de unele porțiuni deja povestite, cîntate, jucate, se întrerupe, schimbă tipul basmului, al melodiei, al dansului, îl simplifică etc. Fiecare eroare, fiecare abatere în activitatea individului este o deteriorare a obiectului.

În funcție de calitatea execuției vom distinge între *executant optim* (maestru), *executant mediu* (normal), *executant mediu-cru*, *executant submediu-cru*.

Nu orice executant optim este un executant consacrat. Rămîne de văzut dacă orice executant consacrat este un executant optim.

Mulți folcloriști optează pentru apel exclusiv la executanții optimi. Utilă în alcătuirea unor colecții, a unor corpus-uri de folclor, această metodă nu permite pătrunderea „vieții folclorice” din zona anchetată. De aceea, atunci cînd a studiat „viața muzicală a unui sat”, Constantin Brăiloiu a apelat și la informatori netalentați, de calibrul mediu. Pentru o serie de investigații (în special cele privitoare la uitarea unei acțiuni, la dispariția unor cîntece, ceremonii etc.), executantul mediu-cru și cel submediu-cru dobîndesc o poziție centrală.

În funcție de fidelitatea cu care reproduce acțiunea absolută a creatorului, distingem între un executant lax, amator și un executant strict, specialist. Executantul lax pare mai degrabă a aproxima un model (reinventind, pe parcurs, actele și activitățile pe care nu le cunoaște pentru a ajunge la rezultatul sau la tipul de rezultat la care știe că a ajuns un alt executant), el este de fapt un executant-creator. Executantul strict repetă întocmai acte și activități atent memorate pentru a ajunge în exact aceleași condițiuni la rezultatul la care a ajuns creatorul acțiunii respective. Un exemplu de executant lax este meșteșugarul, improvizatoarea unui bocet etc.; un exemplu de executant strict este executantul ritual, care reproduce rigid acte și activități pentru a ajunge în aceleași condițiuni la rezultatul la care crede că a ajuns un creator ancestral postulat.

b. Martorul și comentatorul sînt, în fond, executanți ai unor acte (activități) verbale încadrate în interacțiuni. Este interesant de urmărit în ce măsură distincții cum sînt cele operate între executanții de acte (activități) nonverbale rămîn valabile și în cazul lor. Se poate vorbi despre martor (comentator) imputernicit, profesionist, consacrat, despre martor (comentator) din inițiativă proprie sau la cerere, despre martor (comentator) optim, mediu, mediocru, submediocru?

Lingviștii vor putea preciza care este modul în care vorbesc despre acțiuni martorul, respectiv comentatorul. Martorul descrie acțiunile în termeni fizici: el denumește actele și activitățile care le încheagă, indică, numește sau descrie agentul (agenții) care le-au săvîrșit etc.

Comentatorul interpretează acțiunile în termeni teoretici: el se referă la scopul, rațiunea, cauza acțiunilor, la antecedentele și consecințele lor etc. Martorul are în vedere acțiuni reale; comentatorul poate avea în vedere și acțiuni posibile etc.

O tipologie a martorilor și comentatorilor nu se poate edifica decît printr-o atentă urmărire a actelor de vorbire pe care le săvîrșesc indivizii pe care sîntem tentați să-i calificăm astfel.

c. Tipul individului creator s-a desprins, după toate aparențele, din tipul executantului. Creatorul este un prim executant remarcant, creația este o primă execuție și, la un moment dat, creator și creație s-au separat în conștiința oamenilor de executant și execuție.

Această separație nu s-a produs pretutindeni și simultan. Ea este o caracteristică a culturii occidentale, nu însă și a culturilor asiatice. Chiar în culturile de tip occidental, o serie de domenii ale acțiunii materiale și spirituale nu cunosc încă opoziția creator/executant. Distingem între creatorul și executantul locomotivei, al microscopului, al unei simfonii, al unei poezii etc., dar nu (sau rareori) și între creatorul și executantul unui tip de mobilă, al unui tip de haină, al unei mîncări, al unui slogan etc. Alte domenii, dimpotrivă, au continuat procesul de separare, favorizînd apariția distincției între creator (cel care face planul, macheta unei clădiri, a unei sculpturi etc.) și primul executant (cel care „aduce pe lume, la lumină”, clădirea, macheta respectivă), ba chiar între un creator principal (care imaginează în liniile ei mari o structură complicată, un satelit etc.) și niște creatori secundari (care fac planul, macheta satelitalui respectiv,

după ce au rezolvat creator toate problemele legate de materializarea ideii creatorului principal).

Cultura populară (materială sau spirituală) este un domeniu în care separația executant-creator începe abia să apară. Care sînt tipurile de acțiuni care favorizează această separație, care sînt cele pentru care separația nu s-a produs încă, de ce, iată întrebări la care ar fi important ca folcloristul și etnograful să încerce un răspuns. În felul acesta ar putea începe nu atît rezolvarea, cît dizolvarea unor probleme cum sînt : caracterul anonim al folclorului, raportul dintre creație și interpretare etc. Acest demers va comporta o lărgire a perspectivei în care sînt situate în mod obișnuit asemenea probleme prin : urmărirea modului în care acțiunile umane au devenit imputabile, a modului și a sferei în care s-a trecut de la responsabilitatea colectivă la responsabilitatea personală (s-ar părea, de exemplu, că această trecere s-a produs mai degrabă pentru acțiunile negative, pedepsibile — omor, bătaie — decît pentru acțiunile pozitive), a modului în care a apărut proprietatea privată etc. La primă vedere, cultura populară se prezintă, în multe din zonele ei tradiționale, ca o rezervație în care acțiunile își pierd rapid autorii (C. Brăiloiu (1959) scria, relatînd o încercare neizbutită de a descoperi autorul unui cîntec : „Tout se passait comme si l'œuvre, sitôt apparue, avait eu hâte de se réfugier dans l'anonymat et de reculer dans l'intemporel. Par l'une ou l'autre de ses propriétés, elle se ramenait d'ailleurs, si neuve qu'elle fût à l'impersonnel et au déjà vu,” p. 90), în care persistă responsabilitatea colectivă, în care indivizii se bucură în devălmășie de folosința bunurilor spirituale și nu încep decît să întrevadă sau să mimeze proprietatea privată asupra acestora.

Grupurile studiate de folclorist, etnograf, cuprind mai degrabă creatori în sensurile slabe ale cuvîntului (descoperitori, iar nu inventatori, în raport cu un aspect al unei acțiuni, iar nu cu acțiunea în ansamblu).

Creatorul popular nu este decît rareori și în mică măsură un creator conștient ; Brăiloiu (1959) scria : „...à l'opposé du « compositeur », conscient de la portée des moindres traits de sa plume, l'inculte n'a conscience d'aucune « méthode » (le mot est de Rameau) et ne peut rendre compte d'aucun procédé technique, ni d'aucun concept théorique. Son domaine est l'empirisme intégral” (p. 89). Anchete ad-hoc ar putea adînci și, pe alocuri, nuanța această afirmație.

9. În funcție de tipul de acțiune verbală în care sînt angajați în raport cu poveștile din *O mie și una de nopți*, Mia J. Gerhardt (1963) a distins între agenții creatori (care inițiază procesul transmisiei orale, spunînd povestea pentru prima oară), agenții naratori (care dau o nouă versiune a poveștii, schimbînd-o potrivit felului lor de a imagina și povesti), agenții transmițători (care repetă povestea în forma în care au auzit-o), agenții redactori (care dau o redactare scrisă a povestirii, fără a crea o nouă variantă), agenții care prelucreză povestea (istorisind-o cu cuvintele lor, cu localizări și explicații), agenții compilatori, care culeg poveștile, și agenții traducători, care traduc poveștile. În termenii noștri, agenții creatori corespund subiectului creator, agenții naratori și prelucrători aparțin unui tip mixt executant-creator, agenții transmițători aparțin tipului executant, agenții redactori pot corespunde tipului de subiect narator

sau cercetătorului, agenții compilatori aparțin tipului cercetător, iar agenții traducători reprezintă tipul post-cercetător.

Mia J. Gerhardt nu a avut în vedere și posibilitatea agentului care comentează poveștile: le evaluează pozitiv sau negativ, le ierarhizează, le explică, justifică etc.

**10. Relațiile dintre tipurile A — D și alți parametri utilizați în discuțiile privitoare la tipologia informatorilor (vîrstă, talent, aderență la tradiție, memorie, repertoriu, ereditate etc.) sau la folclor în general ar putea constitui un interesant obiect de cercetare. Conturăm câteva perspective.**

**Bătrînul** tinde să fie martor, comentator; **copilul** este exclus din aceste două ipostaze.

**Talentul** se referă mai degrabă la calitatea de executant decît la aceea de creator (cf. cele spuse în § 5); el nu are în schimb relevanță pentru calitatea de martor sau comentator.

**O aderență puternică la tradiție** dă un bun executant, un bun martor. **O aderență slabă la tradiție** poate da (dar nu e obligatorie pentru) un bun creator, un bun comentator. Calitățile de executant și de martor sînt calități care, într-o colectivitate tradițională, ar trebui să aparțină, ori una ori cealaltă, fiecăruia dintre membrii grupului. Calitățile de creator și comentator țin în schimb de dotarea individului mai mult decît de amploarea și adîncimea imersiunii lui în tradiție. Executantul și martorul îndeplinesc o funcție de raliere, ei sînt liantul grupului, în ei se întruchipează mișcarea centripetă a acestuia. Comentatorul și creatorul îndeplinesc în schimb funcții cognitive, educative, estetice, ei sînt antenele exploratoare ale grupului, în ei se exprimă mișcarea centrifugă a acestuia.

**Memoria** este definitorie pentru executant și martor; ea nu ne interesează direct atunci cînd discutăm despre creator sau comentator. Termenul nu este folosit însă în aceeași accepție atunci cînd ne referim la executant și atunci cînd ne referim la martor. Cînd vorbim despre memoria executantului, vorbim în primul rînd despre **memoria inconștientă** a acestuia, în care s-au imprimat și învie în serie, odată declanșate, legăturile dintre mișcări de răscruce și blocuri acționale neanalizate etc. Cînd vorbim despre memoria martorului, vorbim despre **memoria conștientă** a acestuia, care păstrează deliberat nealterate și „retrăiește” după voie, fără a depinde de impulsul prilejurilor, detaliile, elementele, aspectele acțiunilor și interacțiunilor. Binecunoscuta caracterizare a lui Constantin Brăiloiu („singularitatea mecanismului memoriei populare, care nu se trezește de tot decît atunci cînd imperioasele exigențe ale unui rit sau o stare de spirit excepțională o constring”) se referă la memoria inconștientă a executantului.

Faptul că memoria definește în primul rînd executantul și martorul ne pare a fi sugerat și de aceea că aceștia sînt cei în legătură cu care se pune problema **uitării**. În genere rareori abordată pentru executant și niciodată după cite știm în cazul unui martor, uitarea poate fi **totală** (individul uită nu numai ceea ce știa, cunoștea, dar chiar faptul că știa, cunoștea lucrul respectiv; un exemplu în acest sens este „regresarea pînă la nerecunoaștere” a unor povestitori, semnalată de Dumitru Pop și Olga Nagy (1969)) sau **parțială** (individul uită ceea ce știa, dar nu

uită faptul că știa lucrul respectiv). Creatorul, comentatorul uită într-un mod semnificativ pentru folclorist. Ba chiar, am spune, creatorul trebuie să uite creația veche în momentul în care creează.

Conceptul de *reperțoriu* este utilizabil în raport cu executantul, dar nu este relevant în raport cu un creator, un martor, un comentator.

Se moștenesc în cadrul aceleiași familii calități de executant, poate de creator, în orice caz nu se poate vorbi despre *ereditate* în raport cu calitatea de martor, comentator.

Problema *circulației* în folclor ar putea fi mai bine conturată dacă s-ar ține seama de faptul că cel care o realizează este executantul, iar cel care o consemnează este martorul, și s-ar concentra analiza asupra indivizilor care manifestă aceste tipuri. Creatorul, comentatorul nu sînt relevanți pentru elucidarea ei.

II. Pînă în acest punct, am vorbit exclusiv despre eventualitatea în care, dirijat de niște informatori sau prin pură intimplare, cercetătorul observă indivizi care manifestă unul din tipurile A — D. Există neajunsuri inerente acestei observații, dintre care vom menționa două: (a) cercetătorului îi scapă acei indivizi ale căror calități de creatori, executanți etc. nu sînt aparente pentru membrii grupului studiat; (b) cercetătorului îi scapă acele aspecte ale personalității creatorului, executantului etc. pe care ocazia observată nu le solicită.

Rămîn să fie examinate problemele speciale care apar (a) atunci cînd cercetătorul colaborează cu subiecți sau cu informatori urmărind (exclusiv sau în vederea unui alt scop) să detecteze tipul A — D de individ căruia îi aparțin aceștia sau (b) atunci cînd cercetătorul colaborează cu informatori urmărind reperarea tipurilor A — D în grupul studiat sau cunoașterea tipului în care se încadrează niște indivizi din grup, alții decît informatorii.

Prin colaborarea cu subiecți, cercetătorul poate cunoaște exclusiv aspectul de creator sau aspectul de executant al personalității indivizilor respectivi.

Cunoașterea subiectului în ipostaza de creator este, la rîndul ei, *indirectă*. Cercetătorul nu poate, dacă facem abstracție de concursurile de împerejurări cu totul speciale, să ceară unui subiect să inițieze o acțiune absolut nouă (să creeze în sensul tare al cuvîntului) în chiar momentul cooperării cu el. Sau, mai degrabă, chiar dacă i-o cere și chiar dacă subiectul se conformează, el va ilustra prin aceasta numai parțial calitățile lui de creator (căci va fi, de fapt, un creator secund, căruia i se spune să creeze, iar nu un creator propriu-zis, care decide în deplină libertate asupra actului creator). Asemenea cazuri de creație dirijată sînt de interpretat mai degrabă ca teste de creativitate la care este supus subiectul decît ca împerejurări în care acesta acționează creator.

Cunoașterea subiectului în ipostaza de executant este posibilă și va trebui amplificată prin elaborarea unor liste de *solicitări ad-hoc*.

Prin colaborarea cu informatori, cercetătorul poate cunoaște oricare dintre aspectele A — D ale personalității de vorbitor a acestora. El va cunoaște deci creatori prin vorbire (sau și prin vorbire în cazul unor manifestări sincretice), *executanți* prin vorbire (sau și prin vorbire), martori și comentatori.

Informatorul creator (povestitorul creator, improvizatorul unei doine, improvizatoarea unui bocet etc.) întruchiează un tip special de



creativitate, pe care îl vom numi în cele ce urmează **creativitate lingvistică**.

Creativitatea lingvistică presupune : (a) interiorizarea unui sistem, a unor reguli de joc etc. ; (b) jucarea jocului, cu respectarea regulilor, dar și cu inovațiile pe care „spațiul” dintre reguli, „interstițiile” din sistem le fac posibile și perceptibile pentru cei care sînt angajați în același joc, care împărtășesc același sistem ; (c) ne-depășirea și ne-părăsirea totală a sistemului.

Creativitatea lingvistică face posibilă o creație în sensul slab, nu în sensul tare al cuvîntului. Nu poate exista creator în sens tare al unui sistem atît de complex, al unui joc cuprinzînd toate jocurile, cum este o limbă naturală.

În schimb, creativitatea lingvistică este universală : fiecare individ o atestă întrucîtva, construind enunțuri cum n-au mai fost și nu vor mai fi, fiecare vorbește într-un mod unic limba lui. Această universalitate a unui tip marginal de creativitate, dependent de un sistem și încă foarte apropiat de el, o percepea C. Brăiloiu (1959) în cultura populară : „les systèmes n'ont point d'auteur et ne peuvent en avoir. Mais ils ne fournissent que les matériaux d'une création” și, mai departe : „plus ces possibilités se multiplient, plus se cristallisent des répertoires de lieux communs, locutions courantes, formules passe-partout, on l'on pourrait voir une amorce de création, n'était qu'elles dérivent presque inéluctablement du système lui-même” (p. 91).

Prin interacțiune verbală cu informatori de tip martor, comentator, cercetătorul poate ajunge : (a) la detectarea acelor indivizi care sînt reprezentativi pentru tipurile A — D în grupul studiat și (b) la surprinderea și adîncirea acelor aspecte ale personalității informatorilor respectivi care sînt reprezentative pentru calitățile lor eventuale de creatori sau executanți. În acest ultim caz, informatorii funcționează ca **auto-martori** (săvîrșind acte de vorbire de tipul **mărturisirii**) sau **auto-comentatori**.

Rămîn de elaborat de către lingviștii care se ocupă de pragmatică, de acte de vorbire etc. **liste de solicitări** care să poată fi adresate unor informatori pentru a se detecta calitățile lor de creatori sau executanți și **liste de solicitări**, precum și **chestionare** pentru a se detecta și utiliza calitățile lor de martori și comentatori.

**12.** În încheiere, un bilanț, cîteva ipoteze și cîteva propuneri.

Lucrarea de față introduce în discuția privitoare la informatori cîteva distincții mai importante : individ /subiect/ informator ; cercetător<sub>ind</sub>/ cercetător<sub>s</sub>/ cercetător<sub>int</sub> ; creator/ executant ; martor/ comentator.

Distincțiile enunțate au fost gîndite pornind de la și țintind către folcloristică. Ele vor putea fi însă utilizate și în alte științe sociale.

Prin explorarea sistematică a grilei pe care o configurează conceptele praxiologice și pragmatice, numărul acestor distincții poate crește ; o parte din sporul de cunoaștere astfel realizat s-ar răsfrînge, la rîndul său, asupra praxiologiei și pragmaticii.

Este util ca științele sociale să aleagă drept cadru mediu de referință **cadrul acțiunii**. (a) Stările, prefacerile sînt „prea numeroase, disparate, difuze, labile”, de „dimensiuni prea reduse” și prea „depărtate”

de om pentru a putea fi alese profitabil ca unități de observație și manipulare teoretică; normele, riturile, obiceiurile sînt prea complicate, cu rădăcini într-un trecut prea puțin cunoscut, de „dimensiuni prea mari”, pentru a putea fi alese (deocamdată) ca unități de manipulare teoretică și, în plus, neobservabile (căci ceea ce se observă în cazul riturilor sau al obiceiurilor sînt actele și activitățile săvîrșite cu prilejul sau din impulsul lor, iar nu ritul, obiceiul ca atare). Ca unitate de observație și de teoretizare, acțiunea este „de dimensiuni potrivite”, antropocentrică, parțial observabilă (la nivelul actelor și activităților). (b) Acțiunea poate reprezenta o unitate (observabilă sau teoretică) comună pentru toate științele sociale. (c) Cercetarea palierului acțiunii poate pregăti înaintarea științelor sociale, în bloc, către abordarea planului mai complicat al normei.

Este încă insuficient precizat raportul dintre acțiune și interacțiune. Neînțelegerea acestui raport se răsfrînge și asupra științelor sociale în general și a folcloristicii în particular.

Elaborarea acestei lucrări ne-a modificat întrucitva ideile (prezentate în § 1 sub (a) — (o)) cu privire la modalitatea în care ar trebui desfășurată ancheta centrată pe acțiune a unui grup social.

Dacă presupunem că, în conștiințele din ce în ce mai treze ale membrilor săi, grupul social amorf s-a scindat treptat în neamuri, familii, indivizi; că dintre executanți au răsărit creatorii; că din acțiuni uriașe, neanalizate s-au rupt treptat, prin conștientizare, acțiuni mai bine articulate, mai limitate, mai ușor controlabile, atunci poate că cercetătorului (în speță folcloristului) i-ar fi tot atît de util — și în orice caz mai ușor — să opereze în sens invers față de (1a—o) stabilind: (a') acțiunile și interacțiunile ample (rituale, festive etc.) care antrenează ca agent (anti-agent) grupul în ansamblu; (b') acțiunile și interacțiunile care antrenează ca agent (anti-agent) vecinătățile (și grupul); (c') acțiunile și interacțiunile care antrenează ca agent (anti-agent) grupele de vîrstă (și grupul; și vecinătățile și grupul) etc., și să se oprească în momentul în care ajunge la acțiuni „finite” și indivizi.

Credem că ancheta folclorică asupra unei probleme, oricare ar fi aceasta, nu poate fi considerată completă atîta timp cît cercetătorul nu a observat (intervievat) indivizi, subiecți și informatori din toate cele patru tipuri A—D, precum și indivizi, subiecți, informatori care nu se încadrează în nici unul din cele patru tipuri. Cercetarea folclorică clasică s-a orientat cu precădere spre tradiție și ca atare spre indivizi, subiecți și informatori aparținînd tipului executant (iar în cadrul acestuia, subtipurilor executant consacrat și executant profesionist care îl manifestă mai frapant). Am văzut că martorul este tot atît de important ca și executantul pentru înțelegerea laturii tradiționale a unei colectivități. Acestuia ar fi deci util să i se acorde mai multă atenție. Cît privește anchetele mai noi, vizînd perspectivele folclorice ale unei colectivități, ele vor trebui să aibă în vedere în mod special indivizi, subiecți și informatori aparținînd tipurilor creator și comentator.

Pentru a întîlni tipurile A—D, cercetătorul trebuie să se înarmeze cu instrumente care să-i permită detectarea lor. Printre acestea, am sugera: (a) descrierea celor patru tipuri; aceasta a fost sarcina pe care ne-am propus-o în lucrarea de față; (b) elaborarea, pentru fiecare dintre cele patru tipuri, a unor liste cuprinzînd

solicitările pe care este util ca cercetătorul să le adreseze subiectului în funcție de clasele largi de probleme care îl interesează (exemplu : solicitări adresate unui subiect de tip A în cazul în care cercetătorul este interesat de o piesă folclorică ; solicitări adresate unui subiect de tip B în același caz, . . . , solicitări adresate unui subiect de tip A în cazul în care cercetătorul este interesat de un obiect material . . . etc.) ; (c) elaborarea unor chestionare diferențiate pe cele patru tipuri de informatori pentru principalele probleme abordate (exemplu : chestionar adresat unui informator de tip A în cazul în care cercetătorul este interesat în problema folclorică X, . . . , chestionar adresat unui informator de tip D în același caz etc.). Descrierile menționate sub (a) ar permite cercetătorului reperearea indivizilor care ilustrează tipurile A—D. Listele de sub (b) și chestionarele de sub (c) ar înlesni și ar face mai eficientă colaborarea dintre cercetător și subiecți, respectiv informatori, care ilustrează tipurile A—D.

#### REFERINȚE

- WILLIAM P. ALSTON, *Vagueness*, (In) Paul Edwards. Ed., *The Encyclopedia of Philosophy*, New York and London, The Macmillan Company & The Free Press, 1967, vol. 8, p. 218—221.
- CONSTANTIN BRĂILOIU, *Réflexions sur la création musicale collective*, (In) Constantin Brăiloiu, *Problèmes d'ethnomusicologie*. Textes réunis et préfacés par Gilbert Rouget, Genève, Mikoff Reprint, 1973, p. 137—147 (extras din „Diogenè”, 1959, nr. 25, p. 83—93).
- MIA J. GERHARDT, *The Art of Story-Telling. A Literary Study of the Thousand and One Nights*, Leiden, E. J. Brill, 1963, 500 p.
- DUMITRU POP și OLGA NAGY, *Arta povestitului și vîrsta povestitorilor*, în „REF”, an. XIV (1969), nr. 4, p. 263—269.

#### ÉLÉMENTS PRAXIOLOGIQUES ET PRAGMATIQUES SIGNIFICATIFS POUR UNE TYPOLOGIE DES INFORMATEURS

##### RÉSUMÉ

Partant de concepts praxiologiques et pragmatiques tels que : *action, agent, interaction, anti-agent, acte de parole*, etc., l'auteur introduit quelques distinctions qui pourront servir à l'élaboration d'une typologie des agents folkloriques. Ce sont les distinctions *individu|sujet| informateur et créateur|exécutant | témoin | commentateur*. Le type décrit le plus largement, dans les ouvrages portant sur le folkore, est celui de l'informateur exécutant. Le type problématique par excellence est celui du créateur. Les types du témoin et du commentateur n'ont pas été traités, jusqu'à présent, explicitement. La description des types est suivie par des considérations de méthode parmi lesquelles on trouvera la proposition de rédiger des questionnaires distincts pour les types d'agents signalés.



## ANALIZA UNUI TEXT MUZICAL LĂUTĂRESC

SPERANȚA RĂDULESCU

**1.0.** Ne propunem, în lucrarea de față, relevarea structurii unui text muzical folcloric<sup>1</sup>, cu sublinierea acelor aspecte structurale pe care le considerăm semnificative, avînd în vedere existența lor în orice creație lăutărească românească.

**1.1.** Vom proceda inițial la descompunerea textului muzical, pe criteriul opoziției sintactice<sup>2</sup>, funcționale<sup>3</sup> și timbrale<sup>4</sup>, în două planuri aflate în superpoziție: planul monodic M (susținut alternativ de vioară și voce) și planul omofon O (susținut continuu de țambal); vom reconsidera apoi fenomenul sonor global M/O prin prisma datelor furnizate de analiza componentelor, punînd accentul pe conexiunile acestora; în fine, vom pune în evidență modalitățile variaționale și mecanismul realizării variațiunilor și variantelor.

### 2.0. Planul M(onodic)

Materialul sonor al monodiei este organizat modal. Între modurile — în exclusivitate minore: dorian, dorian cu IV ↑, dorian cu V ↓, dorian cu II ↓ și V ↓, dorian cu IV ↑ și VII ↑ — pe care le presupune melodica, se stabilește, pe parcursul desfășurării discursului, două tipuri de relații:

I) relații între modurile cu aceeași tonică (re sau fa), moduri care alunecă cu ușurință unul într-altul, datorită mobilității treptelor II, IV, V și VII.



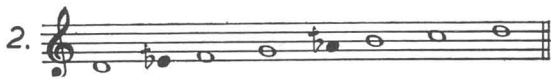
<sup>1</sup> Cîntec cules de Alexandru Amzulescu din satul Șuțu, jud. Brăila, (1962), interpretat de taraful voce-vioară (Gheorghe Ceamă-Tăplău), țambal (Damian Călinescu).

<sup>2</sup> Adoptăm termenul de *sintaxă* în accepția pe care i-a dat-o Ștefan Niculescu în studiul *Analiza fenomenologică a tipurilor fundamentale de fenomene sonore și raporturile lor cu eterofonia* (*Studii de muzicologie*, vol. VIII, București, Editura muzicală, 1972). Opoziția la care ne referim este M(onodie-O(mofonie)).

<sup>3</sup> melodie — acompaniament.

<sup>4</sup> vioară — țambal și voce — țambal.

Aceste alunecări — modulații în sensul propriu al cuvîntului, cf. terminologiei lui D. Cuclin — se realizează adeseori parțial, prin alterări incomplete ale treptelor :



II) relații între modurile cu tonici diferite (re și fa), plasate la o distanță de terță mică. Modulația melodică — tonulație în terminologia lui Cuclin — se efectuează în acest caz prin intermediul notelor comune : si, re, fa, sol, do. Opoziția prin terță mică a două moduri minore pare să fie o caracteristică a stilului lăutăresc din zona Muntenia — Moldova de sud.

**2.1.** Intonația — atît cea violonistică, cît și cea vocală — este pe alocuri imprecisă, reductibilă doar prin aproximare la sunetele sistemului temperat. Impreciziunile se datorează uneori unor defecțiuni de execuție ; altele, ele pot fi interpretate ca rezultat al trecerii imperfecte a melodiei dintr-o variantă modală în alta ; este însă posibil ca melodică să fie subordonată unui sistem intonațional radical diferit de cel temperat occidental, adoptat în transcriere.

**2.2.** Remarcabil este și faptul că vocea — uneori și vioara — își modifică frecvent emisia de la un sunet la altul sau chiar pe durata aceluiași sunet, realizînd, cu acest joc variat și subtil de timbruri (cărui ar fi necesar să i se găsească un corespondent grafic), o adevărată *Klangfarbenmelodie*.

**2.3.** Discursul muzical vocal se organizează în strofe alcătuite din 4 rînduri melodice distincte, fiecare strofă fiind o reluare variată a celei inițial expuse. El este precedat și intersectat de intervenții instrumentale — introducere și interludii — care folosesc același material muzical, structurat tot strofic, în versiuni modificate melodic și ritmic, conform posibilităților tehnice ale viorii soliste.

Strofele vocale se pot extinde, prin reluarea ultimelor două rînduri melodice, din necesități impuse de textul poetic : aceea de a sublinia, prin repetare, versurile finale sau de a le adăuga altele, legate prin conținut ; dimpotrivă, „strofele” instrumentale se reduc, în interludii, la ultimele două rînduri melodice.

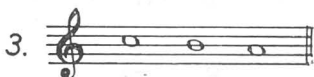
Rîndurile melodice se constituie prin asamblarea a cîte două motive, fiecare din ele acoperind aproximativ un hemistih :

A	<sup>1</sup> a — a	A	a — e
B	<sup>2</sup> b — <sup>3</sup> c	B	b — f
C	<sup>4</sup> d — <sup>5</sup> e	C	d — c
D	d — <sup>6</sup> f	D	d — a

Decuparea în hemistihuri a versurilor nu concordă întotdeauna cu decuparea în motive a rîndurilor melodice corespunzătoare, de unde rezultă că motivele muzicale — unități sintactice echivalente — nu răspund obligatoriu unor unități poetico-lingvistice echivalente. Considerăm că

această remarcă este valabilă la nivelul întregii noastre creații folclorice poetico-muzicale.

2.4. Vom distinge în fiecare din cele 6 motive (a, b, c, d, e, f), pe baza cărora se constituie planul M al textului, celula — alcătuită din sunetele principale, notele reale ale melodiei — și elementele care dau acesteia relief: notele melodice și ornamentale, ritmul, încadrarea în măsură. Spre exemplu, celula motivului a este următoarea:



Ea este plasticizată prin atribuirea unei durate fiecărei note reale, prin plasarea în măsură și prin înglobarea unei note melodice — anticipația la:



În al doilea hemistih al aceluiași rînd melodic, motivul apare sub această formă:



Celula rămîne nealterată, se modifică doar încadrarea sa în tact, configurația ritmică și ornamentația — felul, numărul și poziția notelor melodice și ornamentale în raport de cele reale.

În strofa secundă, motivul se prezintă astfel:



Cea mai importantă transformare pe care o suferă este încadrarea sa în măsura de 5/8, măsură egală însă în valoare absolută (metronomică) cu cea de 3/4, în care motivul se plasase anterior:

$$7. \text{d.}^{\frac{3}{4}} = \text{d.}^{\frac{5}{8}} = \text{MM 51}$$

2.5. Denumim *polimetrie izocronă în succesiune* fenomenul alternării unor unități metrice diferite calitativ, dar cu aceeași durată globală. Fenomenul — posibil datorită faptului că pulsația interioară a interpretelor coincide cu pulsația metrică — este, după cum vom vedea, expresia

incidenței a două sisteme ritmice : parlando rubato și divizionar, iar în plan concret, efectul contaminării pe orizontală a măsurilor.

În capitolul *Consecințele cântatului în taraf asupra organizării ritmice a melodiei* al lucrării *Lăutarii din Clejani* (București, 1969), Gh. Ciobanu atrage atenția asupra existenței, în muzica lăutărească, a unor ritmuri „necunoscute sau cu totul întâmplătoare în cântecul monodic țărănesc”, care apar în urma unei „constrîngerii a acompaniamentului”. Exemple pe care le dă autorul în acest sens se pot grupa în trei situații distincte :

8.1.  $\frac{6}{8}$   →  $\frac{3}{4}$  

2a.  $\frac{6}{8}$   →  $\frac{2}{4}$  

b.  $\frac{2}{4}$   →  $\frac{6}{8}$  

3.  $\frac{6}{8}$   →  $\frac{14}{16}$  

1) Măsura se transformă calitativ, exclusiv prin distribuirea excepțională a accentelor.

2) Măsura evoluează — integral (a) sau parțial (b) — către corespondența sa, prin subdivizare ritmică excepțională.

3) Măsura se restructurează radical, prin subdivizare ritmică excepțională și prin redistribuirea accentelor.

Toate aceste reorganizări ritmice, operate într-un cadru metric invariant, sînt efecte ale polimetriei izocrone în succesiune <sup>5</sup>.

<sup>5</sup> Cercetători moderni semnaleză existența unui fenomen similar în muzica antichității grecești, fenomen rezultînd din alăturarea într-un colon — unitate metrică superioară a măsurii — a unor picioare metrice inegale :

35.  $\cup \cup - \mid \cup \cup - \mid \cup \cup - \mid \cup - \mid$  (anapest și iamb)

În transcriere modernă :

36.  $\frac{12}{8}$    $\frac{6}{8}$  

sau

$\frac{12}{8}$  

„După opinia celor mai mulți critici [afirmă Théodore Reinach în *La musique grecque*] trebuie, într-un membru de acest gen, să se restabilească izocronia măsurilor constitutive, fie accelerînd tempo-ul anapestilor, fie rîrînd tempo-ul iambilor [...] Un text, din păcate mutilat,



2.6. Vom reveni asupra motivului a, pentru a vedea ce configurație capătă în execuție violonistică :



Variațiile melodice, mult mai accentuate decât în versiunea vocală, survin la nivelul structurii metro-ritmice și al ornamentației, celula rămînd mereu intactă.

Iată acum cîteva aspecte — vocale și instrumentale — ale motivului c :

În interpretare violonistică, transformările sînt mult mai pronunțate, afectînd uneori chiar celula motivică.

2.7. Studiul variației motivice în textul supus analizei conduce către următoarele concluzii :

- elementul invariant al motivului este celula ;
- elementele variabile sînt poziția în tact, ornamentația și structura metro-ritmică ;

- modalitatea variațională esențială, în care sînt antrenate toate elementele variabile, este dilatarea sau/și comprimarea relativ aleatoare a motivului, corespunzătoare augmentărilor sau/și diminuărilor neproporționale ale duratelor sunetelor principale (reale) ale acestuia ; augmentările sau/și diminuările sînt condiționate de ornamentație și condiționează, împreună cu aceasta, structurarea metro-ritmică și încadrarea în măsură.

Trebuie specificat că, oricît de accentuate ar fi, transformările de ordin melodic și metro-ritmic pe care le suferă motivul nu implică depla-

rămăsa de la Aristoxene din Tarent, pare să facă aluzie la un artificiu de acest fel, adică la un procedeu tînzind să restabilească izocronia unui membru al frazei muzicale prin modificarea ocazională a mișcării [...]. Un caz puțin diferit este cel în care măsurile înlănțuite în același colon nu diferă decît prin întindere, ca ditroheul — U—U și ionicul major — —UU. Aici, neregularitatea se mărginește la o ritmizare în contratimp, ca aceea care asociază atît de ades, în muzica modernă, o măsură de 6/8 măsurilor de 3/4 ; principiul izocroniei nu este în cauză”.

O comparare a faptelor pe baza asemănării lor exterioare nu este indicată ; sugerăm totuși, ca o posibilă direcție de cercetare, studiarea fenomenului în muzica actuală a popoarelor din perimetrul balcanic.

sarea pe alt sunet a accentului său expresiv. Astfel, motivul a are în mod constant ca „termen marcat” sunetul do.


**2.8.** Libertatea motivului de a se plasa aleator în tact, îngrădită doar de condiția coincidenței termenului său marcat cu unul din accentele metrice, se explică prin aceea că — apreciată în afara contextului armonic — melodia este parlando rubato. Prin funcția sa metro-ritmică, acompaniamentul adăugat o aservește parțial, fixînd pe axa timpului jaloane metrice rigide. Polimetria izocronă în succesiune, mobilitatea poziției motivului în tact, decalajele metrice dintre planul M și O (pe care le vom examina în § 4.2.) sînt fenomene care exprimă refuzul melodicii de tip rubato de a se acomoda rigorilor măsurării, *exprimă entropia metro-ritmică a textului muzical considerat ca sistem.*

**2.9.** Articularea motivelor în unități sintagmatice de ordin superior — rînduri melodice și strofe — respectă succesiunea propusă inițial. Variația la aceste niveluri se realizează în primul rînd prin variația motivică, deci prin aceleași modalități și pe aceeași parametri; iar în al doilea rînd, prin lărgirea sau restrîngerea strofei, ca efect al repetării sau eliziunii ultimelor sau respectiv primelor două rînduri melodice.

### 3.0. Planul O(mofon)

Instrumentul acompaniator — țambalul — este astfel construit încît corzile sale vibrează liber, nestîngenit, pe tabla de armonie. Prin lovirea unei coarde se declanșează nu numai oscilația acesteia, ci și a omonimelor sale din toate registrele. Sunetele rezonante întăresc în acut armonicile superioare, în special pe cel de-al doilea, care devine foarte puternic; în grav, ele sporesc tăria sunetelor combinatorii, care rezultă în urma atacului dublelor corzi. Fiecare sunet apare astfel nîmbat de altele, dintre care uneori poate fi cu greu disociat. Intensitatea sunetelor suplimentare — rezonante, armonice, combinatorii — este dependentă de tăria atacului, duritatea baghetei, dimensiunile corzii lovite, calitățile lemnului din care s-a clădit corpul instrumentului etc. Pentru a limpezi sonoritățile, interpretul acompaniator „astupă” după atac unele corzi, atingîndu-le ușor cu latul palmei sau oprind reculul baghetei<sup>6</sup>.

**3.1.** Fie din proprie inițiativă, fie la sugestia solistului, țambalagiul Damian Călinescu adoptă în acompaniament „știitura românească de of”,

bazată pe formula metro-ritmică  $5/8$  11. . Acordurile planului armonic se deduc retroactiv, din succesiunea bicordurilor :

12. 

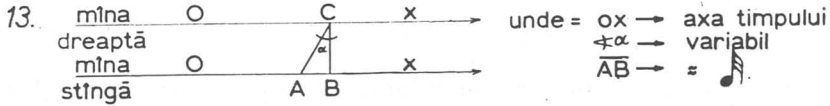
re1 = fa1 fa1<sup>7</sup> fa1

<sup>6</sup> Toți țambalagii procedează astfel; mai mult chiar, unii dintre ei folosesc timbrul special al sunetelor surdinate pentru a degaja linii melodice din complexul armonic.

<sup>7</sup> Există doar cîteva momente în care țambalagiul sparge tiparul ritmic pentru a evita monotonia, menținîndu-se însă riguros în măsură.

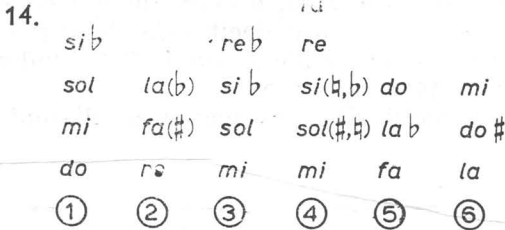
Atacul dublelor corzi este aproape întotdeauna însoțit de o apogiatură-anticipație, a cărei durată ia mereu alte valori. Pentru a nu încărcă partitura, am renunțat la notarea ei, însemnând doar cu x puținele bicorduri executate placat.

Momentul atacului poate fi reprezentat schematic astfel :



### 3.2. Tipologia acordurilor



Textul conține 6 structuri acordice :

14. 

apartținind următoarelor tipuri : *minor* (trison, trison cu septimă mică), *major* (trison, trison cu septimă mică și eventual cu nonă mică, trison cu cvintă micșorată și septimă mică), *micșorat* (trison, trison cu septimă micșorată).

Acordurile — prezentate complet sau fragmentar — sînt investite cu funcțiuni specifice tonale : T, D, DD. În mod excepțional, sunetul fa — din acordul re-fa-la — se alterează suitor, iar la — din acordurile re-fa-la și fa-la  $\flat$ -do — se alterează coboritor și respectiv suitor, fără ca aceste modificări să afecteze funcțiile acordurilor în componența cărora intră.

Asupra acordurilor operează note melodice — apogiaturi, broderii și pasaaje cu sens ascendent sau descendent, diatonice sau cromatice — a) rezolvate după un anumit timp sau b) coexistînd cu rezolvările lor, în ciocniri aspre, de secundă sau nonă mică :

15.  16. 

### 3.3. Relații interacordice, modalități de înlănțuire, modulații armonice

Între cele 6 structuri acordice ale textului se stabilesc 18 relații (din 30 posibile), relații prin cvintă perfectă — ascendentă sau descendentă —, prin terță mare sau mică — ascendentă sau descendentă —, prin

secundă mare sau mică — ascendentă sau descendentă, după cum urmează :

— acordul nr. 1 (major cu septimă mică) poate fi precedat de acordurile 2, 3, 5 și urmat de 5 și 6 ;

— acordul nr. 2 (minor) poate fi precedat de 3, 5, 6 și urmat de 1, 3, 4, 5, 6 ;

— acordul nr. 3 (micșorat cu septimă micșorată) poate fi precedat de 2 și 5 și urmat de 1, 2, 5, 6 ;

— acordul nr. 4 (major sau minor, cu septimă și eventual nonă mică) poate fi precedat de 2 și 5 și urmat de 6 ;

— acordul nr. 5 (minor) poate fi precedat de 1, 2, 3 și urmat de 1, 2, 3, 4, 6 ;

— acordul nr. 6 (major cu septimă mică) poate fi precedat de 1, 2, 3, 4, 5 și urmat de 2.

Se observă că acordurile 1, 3, 6 — cu funcție de D sau DD — au legături de stînga mai numeroase decît cele de dreapta; dimpotrivă, la acordurile 2, 4, 5 — cu funcție de T sau D fără fundamentală — legăturile de dreapta sînt predominante.

3.4. Înlănțuirile acordurilor se efectuează diatonic, cromatic sau chiar enarmonic.



Acordul mi-sol-si  $\flat$ -re  $\flat$  — în această formă echivalent funcțional cu acordul do-mi-sol-si  $\flat$ , deci D în fa minor — devine, prin interpretarea lui re  $\flat$  ca do  $\sharp$ , dominantă (fără fundamentală) în re minor, procesul fiind reversibil.

3.5. Pendularea între cele două tonalități cărora le sînt subordonate toate structurile acordice ale textului — re minor și fa minor — se realizează a) prin intercalarea dominantei tonalității care urmează să fie cîștigată, 1) diatonic (vezi ex. nr. 12) sau 2) cromatic (vezi ex. 17), sau b) prin transformarea enarmonică a acordului micșorat mi-sol-si  $\flat$ -re  $\flat$  (do  $\sharp$ ) (vezi ex. nr. 18).

3.6. Am examinat comparativ structurile armonice ale celor 7 strofe vocal-instrumentale și instrumentale, făcând abstracție de notele melodice, apogiaturile-anticipații și variațiile poziționale ale acordurilor. În urma acestui demers, am fost în măsură să extragem structura armonică invariantă care stă la baza tuturor realizărilor concrete ale planului tonal-armonic al strofei. Vi-l prezentăm, în paralel cu actualizările sale în prima strofă vocală, introducere și primul interludiu instrumental.

*Structura invariantă a planului tonal-armonic al strofei :*

19. A re T

B fa D - fa T

C re T -fa D<sub>1</sub> -fa T

D fa T -re D -re T

Strofa I vocală :

20. A re T (I<sup>5</sup><sub>3(t,♯)</sub>)

B fa D (V<sup>7</sup><sub>4</sub>) -fa T (I<sup>6</sup>) -re T (I<sup>5</sup><sub>3(t,b)</sub>)

C re T (I<sup>5</sup>) -fa D (VII<sup>5b</sup><sub>3</sub>)<sup>pasaj\_cromatic</sup> re D (V<sup>3♯</sup>) -re T (I<sup>5</sup>) -fa D (V<sup>7b</sup><sub>3(t)</sub>) -fa T (I<sup>5</sup>)

D fa T (I<sup>5</sup>) -fa D (VII<sup>5b</sup><sub>3</sub>)<sup>pasaj\_cromatic</sup> re T (I<sup>5</sup>).

C re T (I<sup>5</sup>)<sup>apogiaturi, pasaje, broderii diatonice sau crom.</sup> fa D (V<sup>7b</sup><sub>3(t)</sub>) -fa T (I<sup>5</sup>)

D fa T (I<sup>5</sup>)<sup>pasaje diatonice si cromatice</sup> re T (I<sup>5</sup>) -re D (V<sup>3♯</sup>) -re T

Introducere instrumentală :

21. A re T (I<sup>5</sup>)

B re T (I<sup>5</sup>) -fa D (VII<sup>5b</sup><sub>3</sub>) -fa T (I<sup>5</sup>)

C fa D (VII<sup>7b</sup><sub>3(t)</sub>) -re D (VII<sup>5b</sup><sub>3</sub>) -re T (I<sup>5</sup>) -fa D (V<sup>7b</sup><sub>3(t)</sub>) -fa T (I<sup>5</sup>)

D fa T (I<sup>5</sup>) -re D (V<sup>7♯</sup><sub>3</sub>) -re T (I<sup>5</sup>) -re DD (II<sup>7♯</sup><sub>3</sub>) -re D (V<sup>7♯</sup><sub>3</sub>) -re T (I<sup>5</sup>)

Interludiul instrumental 1 :

$$22. \begin{array}{l} C \text{ re } T(I^{\flat}) - \text{fa } D(V^{3\sharp}) - \text{fa } T(I^{\flat}) - (\text{re } T) - \text{fa } D(V^{3\sharp}) - \text{fa } T(I^{\flat}) \\ D \text{ fa } T(I^{\flat}) - \text{fa } D(VII^{5\flat}) = \text{re } (II^{7\sharp}) - \text{re } D(V^{3\sharp}) - \text{re } DD(II^{7\sharp}) - \text{re } D(V^{3\sharp}) - \text{re } T(I^{\flat}) \end{array}$$

**3.7.** Variațiile în planul armonic al rîndurilor melodice și strofei se realizează prin :

a) grefarea unor acorduri intermediare pe scheletul armonic in-variant,

b) diminuarea sau/și augmentarea liberă, neproportională, a duratei de desfășurare a acordurilor, corespunzînd elastic dilatărilor sau/și comprimărilor care survin în linia melodică supraordonată,

c) utilizarea unor modalități variate de prezentare a acordurilor (poziții, note melodice, apogiat-uri-anticipații) și de articulare a acestora (diatonică, cromatică sau enarmonică).

**4.0.** Corelarea integrantă a celor două componente ale textului muzical înfruntă a) opoziția dintre organizarea modală a melodiei și cea tonală a armoniei și b) opoziția dintre sistemele ritmice în care se exprimă planurile în superpoziție : parlando rubato și divizionar. Aceste înfruntări dau naștere anumitor fenomene de suprapunere, dintre care cel mai interesant ni se pare a fi cel al coexistenței pe verticală a unor măsuri calitativ diferite  $\left(\frac{3}{4}/\frac{5}{8}, \frac{2}{4}/\frac{5}{8}\right)$ , dar cu aceeași valoare metronomică (MM=51).

Suprapunerile implică crearea unor foarte ușoare decalaje ritmice între atacurile din interiorul măsurilor, decalaje abia perceptibile, dar de un rafinat efect, care dau impresia conducerii independente, spontane, a liniei soliste.

**4.1.** Fenomenul (și efectul) suprapunerii unor măsuri diferite cantitativ sau/și calitativ poartă numele de polimetrie în simultaneiate. Precizăm însă că, în general, în muzica „cultă”, în situațiile astfel definite, măsurile în superpoziție se disting doar cantitativ, și nu calitativ (fiind inegale ca durată globală, dar cu subdiviziuni egale valorice), în timp ce în textul folcloric lăutăresc distincția este pur calitativă (măsurile fiind izocrone, dar cu subdiviziuni inegale valorice).

**4.2.** Un alt fenomen de suprapunere care poate fi evidențiat în acest text, dar și în orice alt text lăutăresc românesc, este fenomenul desincronizării metrice parțiale între planul M și planul O, rezultat al deplasării, prin execuții anticipate sau întîrziate, a unor fragmente melodice (ale căror dimensiuni variază între un singur sunet și un motiv) la dreapta

sau la stanga barei de măsură.

23.a

Musical score for example 23.a, showing a treble and bass staff with rhythmic notation and vertical dashed lines indicating metric shifts.

b

Musical score for example 23.b, showing a treble and bass staff with rhythmic notation and vertical dashed lines indicating metric shifts.

Decalajele metrice din cadrul unui motiv au aspecte diferite :

a) atacul inițial anticipat (sau întiziat), cu revenire la poziția de echilibru :

24.a

Musical score for example 24.a, showing a treble and bass staff with rhythmic notation, a downward arrow indicating an anticipatory attack, and a metrical bar below with 'M' and 'O' markers.

b

Musical score for example 24.b, showing a treble and bass staff with rhythmic notation and a metrical bar below with 'M' and 'O' markers.

b) atacul inițial sincronizat, decalajul apărînd pe parcurs :

25.a

M

b

M

c) atacul inițial sincronizat, urmat de o mică decalare interioară și de revenirea la sincronie :

26.

M

d) tot motivul desincronizat față de acompaniament, printr-o execuție anticipată sau întârziată (vezi ex. 23 a). În acest din urmă caz, decalajul poate fi constant sau variabil.

Atunci cînd unul din motivele rîndului melodic este în întregime deplasat față de cadrul metric fixat prin acompaniament, celălalt este sincron, sau își caută puncte de sprijin sincrone în interiorul sau extremitățile sale. Desincronizările nu se produc deci haotic; există o tendință compensatorie, care face ca echilibrul metric rupt să fie restabilit în cadrul aceluiași rînd melodic. Cezura, care separă motivele frazei muzicale (rîndului melodic), participă și ea la aceste succesive dezechilibrări și reechi-





lăutărească, indiferent de zona folclorică sau genul muzical căruia îi aparține. Considerăm că ele sînt specifice creației muzicale plurivocale orale.

30.

## LUNCA-MI ȚIPĂ, LUNCA-MI ZBIARĂ

orig. Șuțești (Șuțu) - Brăila

reg. 4519 Io

vioară

tambal

4.4. Textul care constituie obiectul analizei noastre este, din punct de vedere sintactic <sup>8</sup>, o monostructură de tipul M/O (monodie acompaniată omofon). Acompaniamentul urmărește în linii generale desfășurarea melodiei, punctînd tonalitățile și funcțiunile pe care aceasta le presupune (în concepția interpreților populari), fără a marca toate alunecările dintr-o variantă modală în alta. Din acest motiv, apar uneori în superpoziție sunetul natural și omonimul său alterat, suitor sau coborîtor. Spre exemplu, la natural — din acordul re-fa-la — se întîlnește pe verticală cu la  $\flat$

sau  $\sharp$  din melodie, vîrf al unui pentacord istric sau loerie cu baza re, auzul nefiînd șocat de duritatea ciocnirii. *Modalul melodiei apare, în contextul dat, ca aspect de culoare al tonalului.*

31.a

vioară

tambal

b

<sup>8</sup> Vezi nota 2.

Atunci cînd solistul modulează sau schimbă funcțiunea armonică, iar acompaniatorul nu sesizează cu promptitudine modificarea, sau — mai probabil — nu dorește s-o efectueze în același timp, apar, pe porțiuni limitate, suprapuneri bitonale sau bifuncționale. Asprimea acestora este atenuată de existența unui material sonor comun (notele fa sau/și si, sol, re, mi, do  $\sharp = re \flat$  .

Toate tipurile de neconcordanțe între planurile în superpoziție (M și O) semnalate: polimetria izocronă în simultaneitate, decalajele metrice, bimodalismul și bifuncționalitatea se regăsesc, în propoziții variabile, în toate textele muzicale lăutărești românești. Ele exprimă, pe de o parte, rezistența pe care o opune sistemul ritmic parlando la încorporarea în măsură, iar pe de altă parte refuzul intonației populare modale de a se supune funcționalității tonale impuse de acompaniamentul armonic, și conferă melodicii spontaneitate, libertate agogică, caracter ușor improvizatoric.

### 5.0. Mecanismul realizării variațiunilor

(Variația în sincronie)

Am arătat, în § 2.3., că discursul muzical se organizează strofic, fiecare strofă (instrumentală sau vocal-instrumentală) fiind o reluare variată a celei dintii — o variațiune. Invariantele strofei — elementele care fixează limitele oscilației celorlalte — sînt :

*in abstracto :*

- 1) modurile care stau la baza melodicii,
- 2) tonalitățile în care este formulat planul armonic,
- 3) modalitățile și principiile de ornamentare a melodiei (prin note melodice și ornamentale),
- 4) tipologia acordurilor și a înlănțuirilor, modalitățile de ornamentare (prin note melodice și ornamentale) și conexare a acordurilor (diatonic, cromatic, enarmonic);

*in concreto :*

- 5) structura melodică invariantă a strofei — o rezultată a asamblării în ordinea reală a celulelor motivice, cu respectarea termenului marcat al acestora —, structură pe care o denumim *model melodic*,
  - 6) structura invariantă a planului armonic al strofei, pe care o denumim *model armonic*,
  - 7) structura metro-ritmică și densitatea armonică a acompaniamentului,
  - 8) valoarea metronomică a măsurilor.
- Elementele variabile ale strofei sînt :
- 1) notele melodice și ornamentale ca existență concretă, mai precis : felul, numărul și poziția lor față de notele reale (aparținînd modelului melodic sau structurii armonice invariante),
  - 2) acordurile intermediare : felul, numărul și poziția lor în raport de acordurile aparținînd structurii armonice invariabile,
  - 3) organizarea metro-ritmică a melodiei și, dependent de aceasta,

4) dimensiunile temporale ale motivelor, rîndurilor melodice și strofei, și

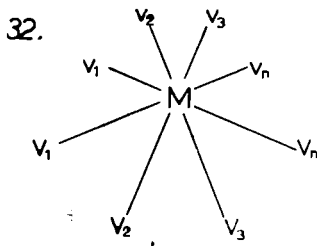
5) dimensiunile temporale ale funcțiunilor armonice.

Specificăm că variația acestor din urmă elemente, 4 și 5, are loc între anumite limite. Astfel, durata unui motiv oscilează între 2 și 6 măsuri; a unui rînd melodic, între 5 și 10 măsuri; a unei strofe (fără repetări sau eliziuni), între 27 și 31 măsuri; iar o funcțiune armonică nu poate acoperi mai mult de un rînd melodic + o măsură sau mai puțin de o măsură.

**5.1.** Elementele variabile sînt într-o strînsă dependență. Spre exemplu, dimensiunile unui rînd melodic determină în mod elastic durata unei funcțiuni armonice. O transformare la nivelul oricărui element variabil implică transformări, mai mari sau mai mici, la nivelul tuturor celorlalte. Așa, de pildă, introducerea unei note sau grup de note melodice sau ornamentale provoacă modificări în configurația ritmică a fragmentului respectiv; aceasta din urmă poate antrena restructurarea calitativă a uneia sau a mai multor măsuri, augmentarea sau diminuarea motivului, a întregului rînd melodic etc.

**5.2.** Atît textul muzical supus analizei, cît și orice alt text de cîntec lăutăresc este, din punct de vedere formal, un ciclu variațional, în care fiecare strofă vocal-instrumentală sau instrumentală, inclusiv prima, este o variațiune.

**5.3.** Considerăm că sistemul de referință al interpreților în performarea textului (ciclului variațional) îl constituie *modelul invariant al strofei*, structură melodico-armonică abstractă, rezultînd din corelarea integrantă a modelului melodic cu cel armonic, schemă operațională care preexistă și condiționează variațiunile. Actualizarea modelului este funcție și de posibilitățile tehnice ale vocii și instrumentelor; din acest motiv, strofa vocală diferă substanțial de cea violonistică. Modalitățile de actualizare a modelului sînt cele expuse în § 2.4 și 3.7. Principiul realizării ciclului este acela al *păstrării, la valori relativ constante, a cantității de informație conținută de fiecare variațiune*. Strofele vocal-instrumentale pe de o parte, iar pe de alta strofele instrumentale, se plasează la „distanțe” (măsurabile în unități de cantitate de informație) aproximativ egale între ele și față de model:



unde:  $V \rightarrow$  variațiunea instrumentală,  $v \rightarrow$  variațiunea vocal-instrumentală,  $M \rightarrow$  modelul invariant al strofei.

### Mecanismul realizării variantelor

(Variația în diacronie)

**6.0.** Pentru a urmări evoluția în timp a cîntecului lăutăresc analizat aici, l-am cules, la un interval de 12 ani, din același sat, de la

aceiași lăutari. Transcrierea efectuată ne-a relevat transformări sensibile : unele de suprafață, la nivelul elementelor variabile ale strofei (vezi § 5.0), altele de adâncime, la nivelul modelului melodic și, în special, al celui armonic.

**6.1.** În tabloul de mai jos, am prezentat în paralel modelul armonic al strofei din textul-varianta 1962 cu cel al strofei din textul-varianta 1974<sup>9</sup>, subliniind acordurile și înălțuirile comune :

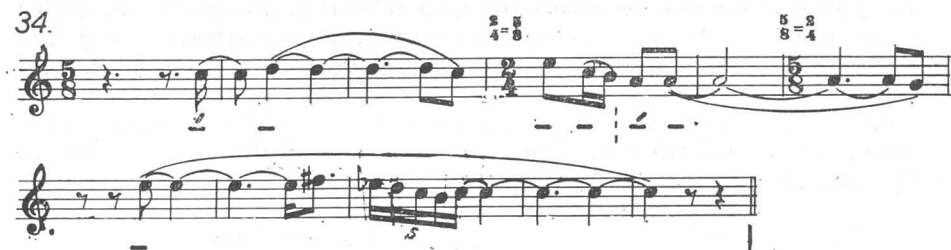
Varianta 1962	Varianta 1974
A reT	laT
B <u>faD — faT</u>	laT — doD — doT — <u>faD — faT</u>
C <u>reT — faD — faT</u>	reD — reT — <u>faD — faT</u>
D <u>faT — reD — reT</u>	<u>reD — reT</u>

Structura armonică reT — faD — faT a primelor 2 rînduri ale strofei-varianta 1962 este deplasată, în rîndurile melodice omoloage ale strofei-varianta 1974, la cvinta superioară (laT — doD — doT) și juxtapusă cu o parte a sa în forma inițială (faD — faT). Această modificare, care implică deschiderea tonală a strofei la subdominantă (la minor — re minor), este probabil o consecință a evoluției gîndirii tonal-armonice a interpretului acompaniator. Planul O, în noua sa formă, impune anumite restructurări în planul M, în aparență mici, întrucît modelul melodic este rareori atacat ; în realitate mari, întrucît funcțiunile armonice suprapuse acestuia sînt deseori diferite. Pentru a se conserva, linia suportă acum și o acordică, care nu o conține :



**6.2.** Cele mai evidente transformări de ordin melodic sînt provocate de schimbarea registrului în care evoluează M, prin deplasarea centrului tonal principal de pe re pe la. Schimbarea a fost probabil solicitată de solist, al cărui glas îmbătrînit se mișca cu dificultate în acut. Dar, transpusă integral la cvarta inferioară, melodia ar pierde mult din tensiunea, expresivitatea pe care le-o conferă registrul acut ; de aceea Gh. Ceamă execută anumite fragmente la octava superioară, redindu-le strălucirea. Fragmentele respective sînt acum mai înalte decît în varianta 1962 ; pentru a le putea cînta, solistul este nevoit să le simplifice și, uneori, să le transpună astfel simplificate cu o terță mai jos. În fapt, dificultățile de execuție au sporit, ambitus-ul melodiei fiind mai larg, iar salturile de registru dese și obositoare. Nu am putut obține de la lăutari o explicație satisfă-

<sup>9</sup> Am transpus planul armonic al textului-varianta 1974 cu o cvintă mai jos, dîndu-i finala re, pentru a facilita compararea sa cu planul armonic al textului-varianta 1962.



cătoare asupra motivelor care au determinat transpunerea cîntecului din re minor în la minor.

**6.3.** Cercetarea comparativă a celor două texte lăutărești — variantele 1962 și 1974 ale cîntecului — ne conduce către următoarea observație: elementele sau structurile invariante într-un text dat (vezi § 5.0.) pot suferi în timp degradări mai mult sau mai puțin accentuate. Variabilitatea este deci o chestiune de grad. Vom regrupa, din această perspectivă, elementele, structurile și modalitățile relativ invariante prin care se realizează cele două texte muzicale, în ordinea descrescătoare a stabilității lor în timp:

- 1) modelul melodic;
- 2) principiile și modalitățile de actualizare și variere în text ale acestuia;
- 3) tipologia acordurilor, înlănțuirilor și modulațiilor armonice, principiile și modalitățile de prezentare, ornamentare și înlănțuire a acordurilor;
- 4) principiile și modalitățile de alcătuire, cu mijloace invariante (și într-o dependență elastică față de planul M), a planului O al textului, și principiile și modalitățile de variere ale acestuia.

Valoarea metronomică a măsurilor, precum și structura metroritmică a acompaniamentului armonic se pot modifica de la o variantă la alta, dar, odată adoptate, atît pulsația metrică, cit și formula de acompaniament sînt menținute destul de riguros pe tot parcursul textului.

**6.4.** Rezultă deci că structura cea mai rezistentă în timp a unui cîntec lăutăresc o constituie modelul melodic și modalitățile de actualizare în text a acestuia. Degradările sale cele mai pronunțate survin în procesul de transmitere-preluare, căci interpretul-solist preia cîntecul printr-o multitudine de variații, construindu-și singur modelul, conform aptitudinilor muzicale (auz, memorie) și structurii psihice, iar acompaniatorul îl poate influența, prin acordica pe care i-o propune. Odată alcătuit, modelul are șanse să se conserve intact, pînă la o nouă transmitere-preluare.

**6.5.** Este posibil ca lucrurile să se desfășoare în mod similar și în muzica țărăneasă. Potrivit acestei ipoteze, melodiile în giusto silabic ar trebui să se altereze mult mai lent, întrucît elementele puternic variabile pe care le conțin sînt mai puțin numeroase (ornamentație restrînsă, ritmică simplă etc.), distanța model-actualizare fiind relativ mică. În mod intuitiv, s-a ajuns de mult la această constatare; urmează ca ea să fie nuanțată și susținută prin demonstrație.

## ANEXĂ

mg. 2574 V b  
Culeg. Al. Amzulescu, X—1962  
Tr. S. Rădulescu

Șuțești (Șuțu) — Brăila  
Inf. Gh. Ceamă-Tăplău, 63 ani (vioară-voce)  
Damian Călinescu, 42 ani (țambal)

37.

Acordată 1/2 sem. mai sus

MM  $\text{♩} = 52$  $\text{♩} = 312$ ;  $\text{♩} = 260$ 

Vioară (Voce)

Țamb.

Vioară

\* Atacul dublelor corzi este în majoritatea cazurilor precedat de o apogiatură, a cărei valoare este aproximativ egală cu o trezecidoime. Pentru a simplifica transcrierea, am renunțat la notarea ei, însemnând doar cu + puținele bicorduri executate placat.

First system of musical notation. The treble clef staff contains a melody with a triplet of eighth notes and a slur over a quarter note. The bass clef staff contains a bass line with eighth notes and a sharp sign. The system concludes with a 2/4 time signature change.

Second system of musical notation. The treble clef staff features a triplet of eighth notes and a slur over a quarter note. The bass clef staff continues the bass line with eighth notes and a sharp sign.

Third system of musical notation. The treble clef staff is labeled "VOCE" and contains a vocal line with a slur and a fermata. The bass clef staff continues the bass line with eighth notes and a sharp sign.

Fourth system of musical notation. The treble clef staff contains a triplet of eighth notes and a slur over a quarter note. The bass clef staff continues the bass line with eighth notes and a sharp sign.

Fifth system of musical notation. The treble clef staff contains a melody with a slur and a fermata. The bass clef staff continues the bass line with eighth notes and a sharp sign.



First system of musical notation. The treble clef staff contains a melodic line with a long note followed by a quarter rest, then a series of eighth notes. The bass clef staff contains a rhythmic accompaniment of eighth notes. The key signature has one sharp (F#).

Second system of musical notation. The treble clef staff features a melodic line with a slur over several notes and an upward bowing or breath mark. The bass clef staff continues the rhythmic accompaniment. The key signature has one sharp (F#).

Third system of musical notation. The treble clef staff shows a change in tempo or meter to 2/4, indicated by a '2' above the staff. The melodic line continues with eighth notes. The bass clef staff continues the accompaniment. The key signature has one sharp (F#).

Fourth system of musical notation. The treble clef staff shows a change in tempo or meter to 3/4, indicated by a '3' above the staff. The melodic line continues with eighth notes. The bass clef staff continues the accompaniment. The key signature has one sharp (F#).

Fifth system of musical notation. The treble clef staff features a melodic line with a slur and a triplet of eighth notes. The bass clef staff continues the accompaniment. The key signature has one sharp (F#).

First system of musical notation. The treble clef staff contains a melodic line with a trill on the final note. The bass clef staff contains a rhythmic accompaniment with eighth and sixteenth notes. The key signature has one flat (B-flat), and the time signature is 2/4.

Second system of musical notation. The treble clef staff features a melodic line with a downward bow stroke indicated by a downward arrow. The word "VIOARĂ" is written above the staff. The bass clef staff continues the accompaniment. The time signature changes to 3/4.

Third system of musical notation. The treble clef staff includes two triplet markings over eighth notes. The bass clef staff continues the accompaniment.

Fourth system of musical notation. The treble clef staff features a triplet of eighth notes, a wavy line indicating a trill, and a quintuplet of eighth notes. The bass clef staff continues the accompaniment.

Fifth system of musical notation. The treble clef staff includes three triplet markings over eighth notes. The bass clef staff continues the accompaniment.

VOCE

The first system of music consists of two staves. The upper staff is a vocal line in treble clef, starting with a vocal line and a piano accompaniment. The lower staff is a piano accompaniment in bass clef. The music is in 4/4 time and features a key signature of one sharp (F#). The vocal line begins with a quarter rest, followed by a series of eighth and quarter notes. The piano accompaniment consists of a steady eighth-note bass line and a chordal accompaniment.

The second system continues the musical piece. The vocal line features a long melisma over the first two measures, indicated by a horizontal line above the notes. The piano accompaniment continues with its characteristic eighth-note bass line and chordal accompaniment.

The third system shows the continuation of the vocal and piano parts. A fingering '5' is written above a note in the vocal line. The piano accompaniment maintains its rhythmic and harmonic structure.

The fourth system continues the musical piece. A fingering '7' is written above a note in the vocal line. The piano accompaniment continues with its characteristic eighth-note bass line and chordal accompaniment.

The fifth system concludes the musical piece. A fingering '1 2' is written above a note in the vocal line. The piano accompaniment continues with its characteristic eighth-note bass line and chordal accompaniment.

The first system on page 54 consists of two staves. The treble staff contains a melodic line with eighth and sixteenth notes, some beamed together. The bass staff provides a harmonic accompaniment with chords and single notes. A fermata is placed over a note in the treble staff towards the end of the system.

The second system continues the musical piece. It features similar rhythmic patterns in both staves. A fermata is present over a note in the treble staff near the end of the system.

The third system shows a change in the bass line, with more complex chordal structures. The treble staff continues with its melodic line, including some grace notes.

The fourth system includes a fermata over a note in the treble staff. The bass line continues with its accompaniment.

The fifth system concludes the page with a fermata over a note in the treble staff. The bass line provides a final accompaniment.

The first system on page 55 begins with a treble staff melody. The bass staff continues the accompaniment from the previous page.

The second system on page 55 continues the melodic and accompanimental lines.

The third system on page 55 features a fermata over a note in the treble staff.

The fourth system on page 55 shows a change in the bass line, with more complex chordal structures.

The fifth system on page 55 includes the word "VIOARĂ" written above the treble staff. The system concludes with a fermata over a note in the treble staff.

First system of musical notation. The treble clef staff contains a melodic line with a slur over the first two measures, followed by eighth notes and triplets. The bass clef staff provides a harmonic accompaniment with chords and eighth notes. A 3/4 time signature is present in the second measure.

Second system of musical notation. The treble clef staff continues the melodic line with triplets and eighth notes. The bass clef staff continues the accompaniment with chords and eighth notes.

Third system of musical notation. The treble clef staff is labeled "VOCE" and contains a vocal line with a slur and eighth notes. The bass clef staff continues the accompaniment with chords and eighth notes.

Fourth system of musical notation. The treble clef staff contains a melodic line with a slur and eighth notes. The bass clef staff continues the accompaniment with chords and eighth notes.

Fifth system of musical notation. The treble clef staff contains a melodic line with a slur and eighth notes. The bass clef staff continues the accompaniment with chords and eighth notes.

First system of musical notation. The treble clef staff contains a melody with a triplet of eighth notes in the first measure, followed by a half note, a quarter note, and a quarter note. The bass clef staff features a rhythmic accompaniment of eighth notes and chords. A vertical bar line is present after the second measure.

Second system of musical notation. The treble clef staff has a melody with a slur over the first two measures, a triplet of eighth notes in the third measure, and a 2/4 time signature change at the end. The bass clef staff continues the accompaniment with chords and eighth notes.

Third system of musical notation. The treble clef staff features a melody with a slur over the first two measures, a triplet of eighth notes in the third measure, and a 2/4 time signature change at the end. The bass clef staff continues the accompaniment with chords and eighth notes.

Fourth system of musical notation. The treble clef staff has a melody with a slur over the first two measures, a triplet of eighth notes in the third measure, and a 3/4 time signature change at the end. The bass clef staff continues the accompaniment with chords and eighth notes.

Fifth system of musical notation. The treble clef staff has a melody with a slur over the first two measures, a 3/4 time signature change at the end, and a final 5/8 time signature. The bass clef staff continues the accompaniment with chords and eighth notes.

First system of musical notation, consisting of a treble clef staff and a bass clef staff. The music includes eighth and sixteenth notes, rests, and a fermata over a measure in the bass staff.

Second system of musical notation, continuing the piece with treble and bass clefs. It features a melodic line in the treble staff and a more rhythmic accompaniment in the bass staff.

mg. 4519 I b  
Culeg. S. Rădulescu, VII—1974  
Tr. S. Rădulescu

Șuțești (Șuțu) — Brăila  
Inf. Gh. Ceamă-Tăplău, 75 ani (vioară-voce)  
Damian Călinescu, 54 ani (tambal)

33.

MM  $\text{♩} = 55$

Third system of musical notation, starting with a tempo marking 'MM  $\text{♩} = 55$ '. It consists of three systems of notation, each with a treble and bass clef. The music includes various rhythmic patterns, including triplets and sixteenth notes.

This page of musical notation consists of six systems, each with a treble and bass staff. The music is written in a key with one flat (B-flat) and a 2/4 time signature. The notation includes various rhythmic values such as eighth and sixteenth notes, rests, and accidentals. The bass staff features a consistent rhythmic accompaniment with chords and single notes. The treble staff contains the main melodic line, which includes slurs, ties, and a fermata. A double bar line with repeat dots is used to indicate a section that repeats. A finger number '5' is written above a note in the fifth system, and a '2' is written below a note in the sixth system.



This musical score is arranged in six systems, each consisting of two staves. The upper staff of each system is in treble clef, and the lower staff is in bass clef. The music is written in a key with one sharp (F#) and a 3/4 time signature. The notation includes various rhythmic values such as eighth and sixteenth notes, often beamed together. There are several instances of triplets, indicated by a '3' above the notes. The score features a variety of articulations, including slurs, accents, and vibrato marks. The bass line is characterized by a steady eighth-note accompaniment, often with a consistent intervallic pattern. The upper line contains more melodic and rhythmic complexity, including some sixteenth-note passages and slurred phrases. The overall texture is that of a solo guitar piece.

## L'ANALYSE D'UN TEXTE MUSICAL DE «LAUTARS»

## RÉSUMÉ

L'approche analytique du texte — une monostructure du type M(onodie)/O(homophonie), dans laquelle M, modale, s'exprime dans le système parlando-rubato, tandis que O, tonale, est organisée d'une manière rigoureusement rythmique — a pour but les objectifs suivants :

1) révéler certains aspect structuraux considérés significatifs pour le style des *lautars* roumains, en général, et pour le style des *lautars* de Brăila en particulier ; (l'auteur insiste, en ce point, sur les phénomènes apparus comme effets des incongruités des plans M et O au niveau de l'intonation et du rythme : les superpositions bitonales, bimodales et bifonctionnelles, la polymétrie isochrone en succession et en simultanéité, les décalages métriques), et

2) modeler le mécanisme qui engendre les variations.

Au sujet de ce dernier point, l'auteur émet une hypothèse, à savoir, qu'à la base de la performance d'un texte de *lautars* à forme fixe, donc de la réalisation des variations, il y a le modèle mélodique, structure abstraite, synthèse subjective des invariants mélodiques dans l'esprit de l'interprète soliste, qui relève de la compétence ; dans le processus de transmission-réception, le modèle passe par des altérations plus ou moins accentuées, qui mènent à la création des variantes. L'hypothèse devra être vérifiée par un nombre suffisant de textes de *lautars*, puis affinée et, éventuellement, extrapolée à toute la création musicale folklorique roumaine.



## ÎNTRU STRIGĂTURĂ ȘI CÎNTEC LIRIC

STANCA FOTINO

În analiza noastră urmărim determinarea unor mărci semantice care să definească textul de strigătură, mărci care să-l detașeze de cel înrudit tematic al cîntecului liric propriu-zis. Desigur că — din necesități de ordonare metodologică — analiza noastră o restringem la o categorie de texte, și anume : texte de cîntec liric de dragoste și texte de strigătură din același complex tematic.

La o primă considerare a lor ar părea că transgresarea funcțională este neconstrînsă de legi contextuale, că un grup motivic din cuprinsul cîntecului poate fi — ca text — utilizat în forma strigăturii de joc. Dar situația se cere analizată pentru a determina procesul și a-i defini coordonatele de funcționare. Ne propunem ca metodă a demersului nostru analiza unor raporturi de tip gramatical în interiorul textelor. Aceasta este o primă etapă, după care — aflînd sistemul de semne de care se folosește textul respectiv în raport de realitatea de manifestare — să punem în paralel cele două categorii de texte avute în vedere, pentru ca să le definim ca purtătoare de semnificații specifice.

Modelul gramatical al textului de strigătură este constant construit din trei unități în poziția de : „actant”, obiectivat în „subiect”, coordonat „acțiunii”, obiectivată ca termen în „predicat”, și determinate în relație de subordonare — de diferite tipuri — de o apreciere de tip „circumstanțial”. Am desprins acest model din texte ca :

1. Cine joacă lingă mine,  
Toată vara-i merge bine ;  
Cine joacă lingă altul,  
Toată vara-o doare capul !

Echivalența semantică transmisă de paralelismul stilistic ne permite reducerea prin anularea opoziției la un singur termen. În felul acesta actantul generic „cine” („acela”) funcționează ca subiect (S) legat prin coordonare de denominatorul acțiunii „joacă” ca predicat (P), cu o determinare modală căreia îi urmează consecința, prin urmare o determinare consecutivă (C). Deci :

$$\begin{array}{c} S + P \\ \quad | \\ \quad \quad C \end{array}$$

2. Frunzuliță, busuioc,  
Mindruliță, hai la joc,  
Că ni-i traiul fericit  
Pe ogorul înfrățit !
3. Place-mi mi să joc p-aci,  
Pe sub coarda higheghii ;  
Place-ni-i să joc cu tine  
Că știi bine ca și mine !
4. Bine, bine, highighiș,  
Aruncă-te dracu-n Criș,  
Și pe mine după tine  
Dacă nu ți-oi juca bine !
5. Cit ii baba de bătrână  
Cînd aude vioara  
Își tocmește năframa,  
Și o pune pe ureche,  
Și-ar juca cit șapte fete !
6. Foaie verde, baraboi,  
Haideti să jucăm flăcăi,  
Sîmbăta, duminica !  
Ca la noi în Crișana !

Actantul „mindruliță” intră în acțiunea identică de „joc”, ca urmare a unei determinări circumstanțiale cauzale :

$$S + P$$

$$| \quad \text{---} C$$

Și de astă dată paralelismul ne permite considerarea structurii textului ca un singur termen, cu variația numai a calității de determinare modală în prima variantă a termenului și cauzală în a doua. Vorbitorul ca actant, prin urmare „eu”, este atașat logic de aceeași acțiune „să joc” :

$$S + P$$

$$| \quad \text{---} C$$

Gramatica termenilor în relație în logica faptică ne aduce iar în fața unui actant „eu” aflat în acțiunea „oi juca”, a cărei determinare modală contrazisă își prelungește efectul într-o circumscriere consecutivă. Renunțînd la negație și interpretînd-o ca pe o constringere, o indicație-precept, structura textului este din nou :

$$S + P$$

$$| \quad \text{---} C$$

Actantul „baba”, fiind un locuitor nefiresc al subiectului real în cuprinsul manifestării exprimate de predicatul „ar juca”, circumstanța apare de calitate concesivă :

$$S + P$$

$$| \quad \text{---} C$$

Actantul „flăcăi” participă în aceeași constantă acțiune „să jucăm” în cuprinsul unei circumscrieri temporale :

$$S + P$$

$$| \quad \text{---} C$$

7. Zi-i bădiță, mai cu foc,  
Să batem hora pe loc!  
Hai la horă, măi flăcăi,  
C-așa-i jocul pe la noi!

Alături de marca comenzii de joc — mareă pe care o vom lua în considerare în discutarea limbajului de semne cu care operează textul —, actantul „flăcăi” se manifestă ca subiect în acțiunea „joc” („să batem hora”, „hai la horă”) în urma unei circumserieri cauzale:

$$\begin{array}{c} S + P \\ | \\ \text{—}C \end{array}$$

8. Vino, bade, repejor,  
Să ne-aviutăm și noi în joc!  
Tot așa și iar așa  
Pînă cînd va însera!

Logica relațiilor de tipul celor stabilite de noi face din „bade” subiectul acțiunii predicative „ne avîntăm în joc”, acțiune la care participă și coparticipantul la subiect, „ea”, circumserierea fiind acum de determinare temporală:

$$\begin{array}{c} S + P \\ | \\ \text{—}C \end{array}$$

Actantul — purtătorul acțiunii — care a funcționat ca subiect este prin urmare constant funcțional, fie că e exprimat prin genericul „acela”, „cine”, fie prin „mîndră” (cu serie sinonimică) ca semnificant al coparticipării la cuplul actanțial real (perechea de tineri) sau echivalentul valoric „bade” (cu serie sinonimă și varianta pronominală a vorbitorului, „eu”), fie prin însăși denominarea cuplului actanțial „noi”.

Acțiunea este constantă de asemenea în model, predicatul constituindu-se din paradigma verbală a lui „a juca”.

Constanța și funcția acestora le determină calitatea de semn în textele strigăturilor: ca semn denominator al purtătorilor de acțiune și ca semn al acțiunii însăși. Restrîngînd prin suprapunere cele două aspecte, textul conferă valoare de semn cuvîntului-cheie: JOC.

Determinatele gramaticale sînt mărci contextuale în manifestarea precizată de semn. Am văzut că am întîlnit o determinare modală (de tipul „în pereche”, „după muzicant”, „bine”, ca echivalent al corectitudinii) sau una sociativă complementară celei modale (de tipul „cu tine”, care precizează perechea de actanți); apoi o determinare cauzală (de tipul „c-așa-i... pe la noi”, deci în virtutea unei norme tradiționale, sau „că ni-i traiul fericit”, impuls de motivație contemporană); apoi o determinare concesivă (de tipul „cît îi baba de bătrînă”, ca indicativ prin opoziție al vîrstei firești pentru categoria actanților); și, în fine, o determinare temporală (fie „sîmbăta, duminica”, fixare în dimensiunea de timp a săptămîinii, fie „pînă cînd va însera”, fixare în dimensiunea zilei).

Aceste determinări de circumstanță funcționează în sistemul semiotic ca semne ale contextului de manifestare a jocului și în acest fel le putem citi ca indicații restrictive ale ceremonialului, indicații aflate în textul



Am dat paie la doi junci,  
Guriță la doi voinici!

4. Mîndră, ochișorii tăi,  
Cînd îi sui, cînd îi cobori  
La inimă mă omori;  
Cîndu-i cobori, cîndu-i pleci  
Tu la inimă mă seci!

5. Cine m-a dat dorului  
Aibă casa cucului.  
Că cin' dorului nu crede  
Nu mai calcă iarbă verde.  
Că eu destul am călcat  
Și pe ud și pe uscat  
Pentru mîndra din alt sat.

6. Dorul de la inimioară  
Nu mi-l stîmpără o țară,  
Numa tu mîndră-ntr-o sară,  
Multe stele-s și-n cer sus,  
Dar ca ochii tăi tot nu-s;  
Nu-s nici stelele, nici luna  
Așa mîndre, nu-s nici una.  
Ochii mîndrii-s verzi ca cîmpu,  
Gura dulce ca smochinu;  
Așa-i mîndra mea la față,  
Ca roua de dimineață.

7. Fă-te, mîndră, floare albastră  
Tot în păhar la fereastră,  
Că și io, mîndră, m-oi face  
Rozmarin verde-nflorit,  
Să vadă că ne-am iubit.

ca posibilitate de restrîngere a enunțului) în care subiectul „eu” este pus în acțiunea de „a da”, care devine predicativă în echivalentele „a hrăni” („a da paie”) și „a săruta” („a da gură”). Așadar:

$$\begin{array}{ccc} S + P & & S + P \\ & \vdots & \\ & \text{—C} & \text{—C} \end{array}$$

Regăsim aici structura gramaticală pe care am desprins-o la strigătură cu deosebirea esențială a cuvintului-cheie, care nu mai vizează acțiunea „joc”, ci — ca și în textele de pînă acum — o acțiune de tip erotic. Gestul erotic cu valoare de predicat, al subiectului „mîndruliță”, are consecință, ceea ce se cuprinde într-o circumstanțială:

$$\begin{array}{ccc} S + P & & \\ & \vdots & \\ & \text{—C} & \end{array}$$

Subiectul „cine” în acțiune erotică de tip negativ suportă consecințele; același lanț logic este reluat cu unele intervenții în expresia gramaticală:

$$\begin{array}{ccc|ccc|ccc} S + P & & S + P & & S + P & & S + P & & \\ & \vdots & & \vdots & & \vdots & & \vdots & \\ & \text{—C} & & \text{—C} & & \text{—C} & & \text{—C} & \end{array}$$

Și cunoscutul procedeu al portretizării din cîntecul liric de dragoste se înscrie în același model stilistic. Subiectul „mîndră” se plasează în acțiunea erotică de „stîmpărare a dorului”, circumstanța cauzală fiind exprimată prin calitățile enumerate în construirea portretului:

$$\begin{array}{ccc} S + P & & \\ & \vdots & \\ & \text{—C} & \end{array}$$

Îndemnul erotic în înlănțuire logică se adresează celor doi subiecți „el” și „ea”, supuși aceleiași acțiuni pentru evidențierea mărcii din text, a semnelui erotic:

$$\begin{array}{ccc|ccc} S + P & & S + P & & \\ & \vdots & & \vdots & \\ & \text{—C} & & \text{—C} & \end{array}$$



8. Hai, mîndruță, să fugim  
 Că noi bin' ne nimerim  
 Și la stat și la uitat,  
 Ca și cucul la cîntat ;  
 Și la ochi și la sprîncene  
 Că doi păunași la pene !

Îndemnul erotic exprimat în acțiune predicativă și care are ca subiect însemnul cuplului „noi” este explicat cauzal :

$$S + P \\ \quad \quad \quad | \_ \_ C.$$

Exemplele desigur ar putea fi mult mai numeroase. Ne oprim la acestea pentru că în analiză ne sînt deocamdată suficiente pentru a ne da seama de coincidența modelului de logică gramaticală al strigăturii de joc și al cîntecului liric din cuprinsul tematic pe care ni l-am propus în analiză. Am văzut că strigătura dezvoltă un termen al comentariului conținut, termen pe care l-am notat :

$$S + P \\ \quad \quad \quad | \_ \_ C.$$

Cîntecul liric folosește exact același nucleu de termen, fie identic cu cel al strigăturii (și în acest caz numai indicația documentului de culegere ne indică categoria textului, el putînd fi tot atît de bine strigătură, ca și cîntec liric propriu-zis — vezi ex. cîntec 4), fie cu repetarea lui sau cu adăugarea unui termen de echivalență gramaticală, dar de îmbogățire explicativă. Modelul desprins e deci de tipul :

$$S + P \\ \quad \quad \quad | \_ \_ C \left( \left| \begin{array}{c} S + P \\ \quad \quad \quad | \_ \_ C \end{array} \right| \dots \right).$$

Rezultă pînă acum că, sprijinindu-se pe un același model de logică gramaticală, orice text de cîntec este apt de a fi utilizat în funcția strigăturii, și invers. Modelul este în felul acesta un imperativ legic al transgresării funcționale.

Dacă detașăm din acest model numai conținutul de comentariu al actanților subiecți, vom avea un argument în plus în acest demers de aplicare a unor funcții diferite aceluiași text poetic. Ca și în cazul strigăturii, și în textul cîntecului liric de dragoste subiecții sînt „mîndră” sau mai generalul „ea” și „fecior” sau „el”, comentatori ai unui conținut erotic. Vom vedea, cînd vom trece la analiza sistemului de semne cu care operează textele de care ne ocupăm, că nu e întimplătoare această identitate de conținut al comentariului, și nici coincidența actanților subiecți.

În cazul strigăturii, ca în acela al cîntecului liric, cînd avem subiecții în poziție : „ea” (comentat) ← „el” (comentator) comentariul este de conținut erotic care se obiectivează în diferite situații :

## Strigătură

a) *indemn erotic*

Hai, mindră, să te sărut  
Că de mini mă duc la plug,  
Ziua-i mare, locu-i tare,  
Gura n-are stimpărare!

★

Hai, mindră, cu mine-n crîng  
Că nu-s lup să te mănînc,  
Ci-s bădiță să te string!

★

Scoală, nana mea, din somn  
Că io de-aseară nu dorm;  
Nici deseară n-oi dormi,  
Numa-n pod m-oi odini.  
Nana mea, de dragul tău,  
Și vin în cearceafu tău!

b) *descifrarea unui indemn primit*

Sede mindra în porțiță  
Și mă strigă din guriță  
Și cu mina semne-mi face,  
Să mă duc, să nu-i dau pace!

c) *acceptarea indemnului și acțiunii de dragoste*

Săracele fetele,  
Gură dulce place-le!  
Să le dai cu lingura  
Nu le-ai putea sătura!

d) *constanța atașamentului erotic*

Frunză-n prun, frunză sub prun,  
Am o mindră și n-o spun.  
Nici n-o spun, nici nu mă jor,  
Nici nu mi-o las pînă mor!

## Cîntec liric

a) *indemn erotic*

Ieși, mindruță, pin' la poartă,  
Nu dormi, dormi-re-ai moartă,  
Că nimic n-am de cerut  
Numai apă de băut  
Și gura să ți-o sărut,  
Țigara să mi-o aprind,  
Mindră-n brațe să te string.

b) *descifrarea unui indemn primit*

Mindră, ochisorii tăi,  
Cînd îi sui, cînd îi cobori,  
La inimă mă omori;  
Cîndu-i cobori, cîndu-i pleci,  
Tu la inimă mă seci,

c) *acceptarea indemnului și acțiunii de dragoste*

— Mindruliță, dintre peri,  
Spune ce-ai lucrat tu ieri?  
— Am dat paie juncilor,  
Guriță voinicilor;  
Am dat paie la doi junci,  
Guriță la doi voinici.

★

Așa zice oamenii  
Că eu sparg casa mindrii.  
Io casa mindrii n-o sparg,  
Nici un cui din ea nu-l trag,  
Nici nu-o am descoperit,  
Numa pă mindra-am iubit.  
La mindruța cînd mă duc.  
Nu ie patu ni făcut.

d) *constanța atașamentului erotic*

Vezi, mindră, dealu acela?  
Pe-acolo mergea mă-ta  
Înjurîndu-mă pe mine  
De ce te iubese pe tine.  
Dar zău, mă-ta ar putea face  
Nouă ca să ne dea pace.  
Noi atuncea ne-om lăsa  
Dacă mă-ta o anumăra  
Frunzele de pe doi nuci,  
Părul de pe doi tuluci,  
Nu ne-om lăsa nici atunci.

e) *apreciere a parlenei*

Mă strigă lumea tîlhar,  
Mindra joară că-s drumar;  
Lumea strigă că-s nebun,  
Mindra joară că-s om bun!

f) *considerare satirică*

Mîndrulița-i cam făloasă,  
Da nu știe nici să coasă;  
Unde-mpunge cu acul  
Mița-și poate băga capul!

★

Mîndra de făloasă tare  
Nu poate mere pe cale.  
Cînd îi tină-alunecă,  
Cînd îi praf se-mpiedică!

★

Ține-se mindra ocoșe,  
Ca găina cea pușoșe!  
Nici ouă, nici clocește,  
Numa tot cotcodăcește!

g) *semn de recunoaștere*

Pare-mi mic or s-aude  
Glasul mindrii pe-amu unde;  
Nu s-aude numa-mi pare,  
Că mi-e dragă mindra tare!

h) *secretul erotic*

La lelița mea cea bună  
Nu poți mere cînd îi lună,  
Că ograda șurii-i mare,  
Și ne vede oarecare  
Și ne-o spune la mă-sa.  
Doamne, rău om mai umbla!

i) *eșec în dragoste*

Amările-s fetele  
C-au trecut cișlegile.  
Nu fiți fete, supărate,  
Că mai sînt cișlegi bugate!

e) *apreciere a parlenei*

Măi muier, măi muier,  
Ce-ai tu cu zilile mele?  
Căci cu ele stau o seară,  
Da cu tine-on an și-o vară.  
Toată lumea-mi strigă hol,  
Numa mindra-mi zice soț;  
Numa mindra săraca,  
Ea nu-mi face mii vina.

f) *considerare satirică*

Doamne, bate șetrile,  
Bîne-mbracă fetile!  
Bate, doamne, boldurile,  
Bîne-mbracă șoldurile!  
De n-ar fi bold și potică,  
De fete n-ar fi nimică.  
Rumineala din potică  
Face pe nana voinică.  
Rumineala și sopen  
Face pe nana de domn.  
Rumineala s-o scumpit,  
Fetele or bătrinit!

g) *semn de recunoaștere*

Poate ști, poate vedea,  
Cine-aude gura mea  
C-am iubit de tinerea.  
Am ieșit sara-n porțiță  
Și-am dat doru pe guriță;  
Am ieșit sara la poartă  
Și-aș fi iubit lumea toată!

h) *secretul erotic*

Nu ști nime doru meu,  
Că-i ca pămîntu de greu;  
Nu ști nime boala mea,  
Că-i ca pămîntu de grea!

i) *eșec în dragoste*

Nană, di ce m-ai lăsat  
Nu ți-oi da mare păcat.  
Numai dă și zaci pă pat,  
Pînă patu s-a urî  
Și paiele-a putrezi.

★

— Bată-te, bădiță, bată,  
Zilele toate deodată,  
Razele de pingă soare  
Și credința mea cea mare;  
Cearcănul de pingă lună  
Și credința mea cea bună!  
— Mîndră, nu mă blăstăma  
Că n-ai fost drăguța mea,  
Că io numa am glumit,  
De iubit nu te-am iubit.

Cînd comentariul situează subiecții în poziție inversă : „el” (comentat) ← „ea” (comentator) se reface conținutul erotic pe aceleași coordonate. Desigur că formele de obiectivare sînt mult mai numeroase, dintre care noi am ales doar unele spre exemplificare :

a) *dorința de apropiere*

Du-mă, doamne, cu norii  
D-ande-i badea cu boii ;  
Du-mă, doamne, cu stelele  
D-ande-i badea cu vacile !

b) *constanța atașamentului erotic*

Pot fii feciorii ca hucii,  
Dacă nu-i badea p- aici ;  
Pot fi feciorii ca ploaia,  
Dacă nu-i badea p-acelea !

c) *aprecierea partenerului*

Citu-i d-ici pin' la Orade  
Nu-i fecior ca ș-al meu bade,  
Nici de la Orade-n jos  
Nu-i ca badea de frumos !

★

Am un bade nătăntoc,  
Și stă numa lîngă foc,  
Și usucă la obiele,  
Usca-s-ar și el cu ele !

d) *semn de recunoaștere*

Fă-mă, doamne, ce mi-i face,  
Fă-mă roata cerului  
D-asupra Beiușului,  
S-aud Crișul vijînd,  
Badea din fluier cîntînd !

★

Pare-mi mie or s-aude  
Glasul badii pe oariunde,  
Ori s-aude-un pergălău  
Pe Bimbocul badii meu ;  
Ori s-aude-un pergălaș  
Pe boii badii-n îmaș.

★

Pe drumu Stîinii de Vale  
Mîndru busuioc răsare.  
— Da cine l-o sămînat ?  
— Din clopu badii-o picat !

a) *dorința de apropiere*

Dorule, poamă amară,  
Ieși de la inimă-afară  
Și du-te la bădița iară,  
Spune-i că-l aștept afară.  
Hoi, tu puil cucului,  
Du-te spune-i badelui  
Că io mor de dorul lui ;  
Hoi, tu puil mierlișii,  
Du-te spune-i bădișii  
Că eu mor de n-a veni.

b) *constanța atașamentului erotic*

Citu-i muntele de-nalt  
Roua tătă s-a luat,  
Iar de la inima mea  
Ce s-o pus nu să mai ia ;  
Că s-o pus dor de departe,  
Nu să ia pină la moarte ;  
Că s-o pus dorul badii,  
Nu să ia cit oi trăi.

c) *aprecierea partenerului*

Citu-i satu nost de mare  
Bade ca-a meu nime n-are,  
Din capăt pină-n capăt  
Badea meu n-are ortac.

★

La Gureani i pod de piatră,  
Trece-l-oi să mor odată ;  
La Gureani ii pod de fier,  
Trece-l-oi de-aș ști că pier.  
Cit ii Gureanii de mari  
Bădișor ca mini n-ari,  
Bădișor ca ș-al meu nu-i  
Nici șefu postului.

d) *semn de recunoaștere*

Bădișor depărțișor,  
Nu-mi trimite-atita dor,  
Pe pîriu și pe izvor  
Și pe gura tuturor.  
Că eu ți-aș trimite jele  
Și pe lună și pe stele,  
Dar stelele-s mărunțele  
Și mă tem că n-or ști mere.  
Suflă vîntul, nu înceată,  
Dorul badii nu se gată ;  
Și din lună, și din nor,  
Eu citesc al badii dor.

e) *secretul erotic*

Io-ntr-un sat cu badea sînt,  
Dar nu mă vede, nici îl vād,  
Cā vecinii mă pîndesc  
Să vadă pe cin' iubesc !

f) *atașamentul erotic și consecințe*

Cu omul care mi-i drag  
Locul strimt îmi pare larg,  
Iar cu care mi-i urit  
Locul larg îmi pare strimt.

e) *secretul erotic*

Eu cu badea duce-m-aș,  
Nu mi-ar trebui nănaș,  
Nici popă să ne cunune,  
Numa noi din vorbe bune.

f) *atașamentul erotic și consecințe*

Cînd gîndesc, bade, la tine  
Nu mai am inimă-n mine.  
Puținică ce-o rămas  
Mi s-o fript și mi-s-o ars ;  
Puținică ce mai este  
Nu mai e de vreo nădejde.  
Bată-te, bădiță, bată,  
Inima mea cea stricată !  
Nu-i stricată nici de-un bine,  
Ci de dorul de la tine !  
Nu-i stricată nici de-un rău,  
Ci numa de dorul tău !

În afară de această poziție a subiecților se mai detașează o posibilitate, aceea de comentariu general, de apreciere categorială a actanților. În acest caz nu este vorba de comentariul realizat prin adresare — ca în cele mai multe dintre textele la care am apelat pînă aici —, ci de comentariul constatat care definește actantul ca participant la categorie.

În cazul strigăturii cel care se definește generic ca atașat categoriei „feciorilor” este „el”, jucător și coparticipant al cuplului. Acest comentariu funcționează ca emblemă pentru categoria respectivă: „Fecioru care-i fecior, / De gură nu duce dor. / Care-i mutalău și prost, / Și de gură duce post” sau „Cînd era tata holtei, / Purta cisme ca la Stei / Și erau ca cofele / Și tunau ca dobele !”

Aceeași modalitate stilistică o regăsim și în cîntecul liric de dragoste, în care emblema este lărgită aici spre înglobarea descriptivă a atașamentului erotic. Acest conținut este comunicat de „el” sau de „ea”, ca subiecți comentatori: „Foaie verde de dudău, / De-oi muri nu-mi pare rău ; / De-oi muri mor bueros, / C-am iubit ce-a fost frumos ; / De-oi muri mor împăcat, / C-am iubit ce mi-a fost drag !” ; „Spusu-mi-o frunza de plop / Că dragostea nu-i noroc ; / Spusu-mi-o frunza de vie / Că dragostea nu-i moșie !” ; „Cită boală e sub soare / Nu-i ca dorul arzătoare, / Că dorul unde se pune / Face inima cărbune ; / Cită boală e sub lună / Nu-i ca dorul de nebună, / Că dorul unde se lasă / Face lacrimilor casă !”.

Am constatat pînă acum coincidența structurii în sensul logicii gramaticale a textului de strigătură și al celui de cîntec liric de dragoste. E aceasta una din explicațiile procesului de transfer funcțional intercategoriale.

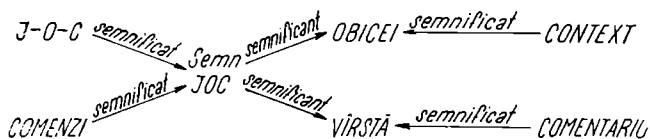
Am constatat de asemenea cuprinsul coincident al comentariului subiecților, care se obiectivează într-un larg cîmp motivic, din care nu am amintit decît o parte pentru exemplificare. Acest fapt este complementar argumentului de mai sus în explicarea posibilei bifuncționalități a textului.

Credem că lucrurile se clarifică în demonstrarea unei specificități funcționale cu valoare restrictivă în procesul discutat. Prin considerarea

termenilor analizei noastre ca semne ale unui sistem semiotic, se definește cîmpul strict de delimitare al semnelor JOC și, respectiv, DRAGOSTE, și implicit ce anume îngrădește aparent liberul transfer funcțional al categoriilor de text discutate.

În cazul strigăturii, cuvîntul-cheie, marcă a manifestării și denotativ al ei, este JOC (cu variante verbale, substantivale, adverbiale etc.). Considerăm ca semn în sistemul de semne al manifestării — semn comunicat de textul de strigătură — JOCUL. Acesta este semnatificat de corpul fonic al cuvîntului de denumire : J-O-C (cu variantele) și de cuvintele de indicare tehnică (așa-numitele comenzi). Semnul este semnificat, pe de o parte, al manifestării, al obiceiului : „Place mi-i să joc p-aci, / Pă sub coarda higheghii ; / Place mi-i să joc cu tine, / Că știi bine ca și mine !” sau „Zi-ne bine, muzicant, / Că la vară ți-oi da cald ; / Dacă nu ni-i zice bine, / Dracu-o băga casă-n tine !” etc., pe de altă parte, el etapei de vîrstă a subiecților — restricție de tip ceremonial în sensul tradițional al obiceiului : „Fata lelii cea micuță / Fură banii din lăduță, / Și se duce tupiliș / Pină-i dă la hididiș !” sau „Foale verde baraboi, / Haideti să jucăm flăcăi . . . !” etc. Obiceiul este semnatificat în textul de strigătură de cuprinsul contextual a ceea ce am desprins ca determinări circumstanțiale. Etapa de vîrstă este semnatificată de comentariul subiecților desprins de noi anterior și de faptul comunicat de el, constant erotic.

Sistemul de semne cu care operează strigătura este prin urmare :



În mod paralel să luăm în considerare textul cîntecului liric discutat. Ca semn se distinge sfera terminologică a faptului erotic, să-i spunem DRAGOSTE. Textele ne comunică semnificatele acestui semn (de tipul : „ochi”, „glas”, „dor” etc.) pe care să le numim GESTURI, ca și semnificatele termenilor manifestării erotice propriu-zise. Ca semnificat se decupează din text vîrsta proprie a subiecților ca participanți ai manifestării. Textul comunică ca semnificate ale etapei de vîrstă comentariul de conținut erotic al subiecților, așa cum am văzut în înșiruirea exemplelor.

Sistemul de semne este în acest caz :



Aceste sisteme oferă posibilitatea concluziei :

— Ceea ce coincide semantic este prelungirea posibilă a strigăturii în cîntec liric propriu-zis sau utilizarea motivului acestuia în strigătură, potrivit axei de semn-semnatificat-semnatificat comune. Se pot astfel determina semantic cuprinsul de text strigat și poziția lui față de mai amplul său omolog tematic — cîntecul liric.

— Ceea ce se structurează pe cea de-a doua axă semn-semnificant-semnificat, proprie doar textului de strigătură, este definitoriu pentru delimitarea celor două categorii de texte, particularizînd în conţinut textul strigăturii de joc.

## ANEXĂ

Materialul cercetat este dintr-o singură zonă folclorică (Beiuş — jud. Bihor) în scopul unităţii şi al delimitării obiectului studiat.

Dăm mai jos lista textelor care apar în cursul lucrării, în ordinea intervenţiei lor, indicînd sursa lor documentară :

1. „Cine joacă lingă mine”, din Budureasa — Beiuş, Bihor, vol. *Alină-te, dor, alină*, Culegere de folclor poetic întocmită de Ion Bradu, Casa creaţiei populare a judeţului Bihor, [1968], p. 389.

2. „Mindruliţă, hai la joc”, *ibidem*.

3. „Place-mi mi să joc p-aci”, din Budureasa — Beiuş, Bihor, vol. *101 cîntece şi melodii de joc de pe Crişuri*, Culegere întocmită de Traian Mirza, Casa judeţeană a creaţiei populare, Bihor, 1966, p. 96.

4. „Bine, bine, highighiş”, din Rieni, Drăgăneşti — Beiuş, Bihor, AIEF, mg. 3079 II c.

5. „Cît îi baba de bătrînă”, din Cresuia — Beiuş, Bihor, vol. Dumitru Pop, *Folclor din Bihor — Poezii populare*, Casa creaţiei populare a judeţului Bihor, 1969, p. 199.

6. „Haideti să jucăm, flăcăi”, din Drăgăneşti — Beiuş, Bihor, AIEF, mg. 3079 II h.

7. „Zi-i, bădiţă, mai cu foc”, *ibidem*.

8. „Vino, bade, repejor”, *ibidem*.

9. „Pădurece, deasă eşti”, din Budureasa — Beiuş, Bihor, vol. *Alină-te, dor ...*, p. 339.

10. „Poate şti, poate vedea”, din Budureasa — Beiuş, Bihor, vol. *Alină-te, dor ...*, p. 341.

11. „Mindruliţă dintre peri”, din Budureasa — Beiuş, Bihor, vol. *Alină-te, dor ...*, p. 341.

12. „Mindră, ochişorii tăi”, din Budureasa — Beiuş, Bihor, vol. *Alină-te, dor ...*, p. 339.

13. „Cine m-a dat dorului”, din Budureasa — Beiuş, Bihor, vol. *Alină-te, dor ...*, p. 124.

14. „Dorul de la inimioară”, din Pomezueu — Beiuş, Bihor, vol. *Alină-te, dor ...*, p. 125.

15. „Fă-te, mindră, floare albastră”, din Roşia — Beiuş, Bihor, vol. *Alină-te, dor ...*, p. 132.

16. „Hai, mindruţă, să fugim”, din Pietroasa — Beiuş, Bihor, vol. *Alină-te, dor ...*, p. 143.

17. „Hai, mindră, să te sărut”, din Beiuş, Bihor, vol. *Alină-te, dor ...*, p. 414.

18. „Hai, mindră, cu mine-n crîng”, *ibidem*.

19. „Scoală, nana mea, din somn”, din Pomezueu — Beiuş, Bihor, AIEF, fgr. 8930 b.

20. „Leşi, mindruţă, pin' la poartă”, din Pietroasa — Beiuş, Bihor, AIEF, mg. 3077 I m.

21. „Şede mindra în porţişă”, din Lazuri — Beiuş, Bihor, vol. *Alină-te, dor ...*, p. 423.

22. „Săracele fetele”, *ibidem*.

23. „Aşa zice oamenii”, din Pietroasa — Beiuş, Bihor, AIEF, mg. 3077 I p.

24. „Am o mindră şi n-o spun”, din Lazuri — Beiuş, Bihor, vol. *Alină-te, dor ...*, p. 423.

25. „Vezi, mindră, dealu celsa”, din Meziad — Beiuş, Bihor, vol. *Folclor din Bihor ...*, p. 147.

26. „Mă strigă lumea tilhar”, din Lazuri — Beiuş, Bihor, vol. *Alină-te, dor ...*, p. 423.

27. „Măi muiere, măi muiere”, din Budureasa — Beiuş, Bihor, vol. *101 cîntece şi melodii ...*, p. 80.

28. „Mindruliţa-i cam făloasă”, din Beiuş, Bihor, vol. *Alină-te, dor ...*, p. 509.

29. „Mindra de făloasă tare”, *ibidem*.

30. „Ține-se mindra ocoşe”, *ibidem*.

31. „Doamne, bate şerile”, din Budureasa — Beiuş, Bihor, vol. *Folclor din Bihor ...*, p. 79.

32. „Pare-mi mie, ori s-aude”, din Budureasa — Beiuş, Bihor, vol. *101 cîntece şi melodii ...*, p. 96.

33. „La leliţa mea cea bună”, din Meziad — Beiuş, Bihor, vol. *101 cîntece şi melodii ...*, p. 93.

34. „Nuşti nime doru meu”, din Budureasa — Beiuş, Bihor, vol. *Folclor din Bihor ...*, p. 21.

35. „Amărîte-s fetele”, din Meziad — Beiuş, Bihor, vol. *Folclor din Bihor ...*, p. 225.

36. „Nană, di ce m-ai lăsat”, din Răbăgani — Beiuş, Bihor, AIEF, fgr. 643 b.

37. „Bată-te, bădiţă, bată”, din Pietroasa — Beiuş, Bihor, vol. *Alină-te, dor ...*, p. 143.

38. „Du-mă, doamne, cu norii”, din Meziad — Beiuş, Bihor, vol. *Folclor din Bihor ...*, p. 208.

39. „Dorule, poamnă amară”, din Budureasa — Beiuș, Bihor, vol. *Alină-te, dor...*, p. 97.
40. „Pot fi feciorii ca hucii” din Meziad — Beiuș, Bihor, vol. *Folclor din Bihor...*, p. 210.
41. „Citu-i muntele de nalt”, din Budureasa — Beiuș, Bihor, vol. *Folclor din Bihor...*, p. 119.
42. „Citu-i d-ici pîn' la Orade”, din Meziad — Beiuș, Bihor, vol. *Folclor din Bihor...*, p. 201.
43. „Citu-sa satu nost de mare”, din Rotărești — Beiuș, Bihor, AIEF, fgr. 4779 b.
44. „La Gureani ii pod de piatră”, din Pietroasa — Beiuș, Bihor, AIEF, mg. 3077 I li.
45. „Am un bade nătăntoc”, din Pietroasa — Beiuș, Bihor, vol. *Mindră-i floarea dorului*, Culegere de folclor poetic din regiunea Crișana întocmită de Ion Bradu, Casa regională a creației populare Crișana, 1967, p. 200.
46. „Fă-mă, doamne, ce mi-i face”, din Beiuș, Bihor, vol. *Alină-te, dor...*, p. 414.
47. „Pare-mi mie, ori s-aude”, din Meziad — Beiuș, Bihor, vol. *Folclor din Bihor...*, p. 204.
48. „Pe drumu Stînii de Vale”, din Budureasa — Beiuș, Bihor, vol. *Folclor din Bihor...*, p. 207.
49. „Bădișor depărțișor”, din Pietroasa — Beiuș, Bihor, vol. *Alină-te, dor...*, p. 75.
50. „Io-ntr-un sat cu badea sint'”, din Drăgănești — Beiuș, Bihor, AIEF, mg. 3078 II g.
51. „Eu cu badea duce-m-aș”, din Răbăgani — Beiuș, Bihor, AIEF, fgr. 7093 a.
52. „Cu omul care mi-i drag”, din Meziad — Beiuș, Bihor, vol. *Folclor din Bihor...*, p. 222.
53. „Bată-te, bădiță, bată”, din Lazuri — Beiuș, Bihor, vol. *Alină-te, dor...*, p. 64.
54. „Cind gindesc, bade, la tine”, din Budureasa — Beiuș, Bihor, vol. *Alină-te, dor...*, p. 341—342.
55. „Fecioru care-i fecior”, din Beiuș, Bihor, vol. *Alină-te, dor...*, p. 414.
56. „Cind era tata holtei”, din Meziad — Beiuș, Bihor, vol. *Folclor din Bihor...*, p. 188.
57. „De-oi muri nu-mi pare rău”, din Budureasa — Beiuș, Bihor, vol. *Alină-te, dor...*, p. 341—342.
58. „Spusu-mi-o frunza de plop”, din Răbăgani — Beiuș, Bihor, AIEF, fgr. 410 b.
59. „Cită boală e sub soare”, din Lazuri — Beiuș, Bihor, vol. *Alină-te, dor...*, p. 17.
60. „Zi-ne bine, muzicant”, din Rieni, Drăgănești — Beiuș, Bihor, AIEF, mg. 3079 II e.
61. „Fata lelii cea micuță”, din Cresuia — Beiuș, Bihor, vol. *Folclor din Bihor...*, p. 200.

## RESSEMBLANCE ET DIFFÉRENCE ENTRE LES VERS SCANDÉS AU JEU ET LE CHANT LYRIQUE

### RÉSUMÉ

Le texte des vers scandés au jeu est apparenté du point de vue thématique à différents motifs du chant lyrique proprement dit. Pour définir les rapports des deux catégories de texte — leur ressemblance, leur différence sémantique et fonctionnelle — on analyse quelques textes qui s'unissent par leur contenu de poésie d'amour, en essayant à les définir par leurs significations spécifiques.

On commence par le déchiffrement du modèle grammatical du texte des vers scandés, modèle construit sur trois termes : « actant » objectivé dans un « sujet », coordonné à une « action » objectivée dans un « verbe », et les deux déterminées en relation de type subordonné par une appréciation « circonstancielle ». Le même modèle, avec la possibilité de la répétition de son noyau de construction, se détache aussi des textes de chant lyrique. Ce fait permet une première conclusion : le modèle de logique grammaticale fonctionne comme impératif de la transgression fonctionnelle des deux catégories.



En considérant les termes de l'analyse comme signes d'un système sémiotique on définit le contenu précis des signes « jeu, danse » et, respectivement « amour », et en même temps les limites apparentes du libre transfert fonctionnel des textes discutés.

Les conclusions détachées de la considération des systèmes des signes sont :

— ce qui coïncide du point de vue sémantique est le prolongement possible des vers scandés en chant lyrique ou l'utilisation du motif de celui-ci par les vers scandés, en vertu de l'axe signe—signifiant—signifié commun.

— ce qui se situe sur un axe du même type mais propre seulement au texte des vers scandés, est essentiel pour la délimitation des deux catégories de texte, en particularisant dans son contenu le texte des vers scandés.

## CONTRIBUȚII LA ISTORIA FOLCLORISTICII ROMÂNEȘTI :

CAIETUL DE CÎNTECE POPULARE  
AL LUI MANUIL ISOPESCU DIN ANUL 1843

ADRIAN FOCHI

Cu toate remarcabilele succese înregistrate, în vremea din urmă, de către istoria folcloristicii românești, trebuie să recunoaștem că sîntem încă destul de departe de cunoașterea adecvată a unor anumite perioade întregi din evoluția ei sau asupra unor personalități singulare. Cauzele acestei situații sînt multiple și nu insistăm asupra lor, deoarece articolul de față își propune scopuri mai modeste și mai simple. Ceea ce trebuie să constatăm însă, cu destulă părere de rău, este faptul că în mare măsură ne lipsesc informațiile referitoare la prima jumătate a secolului trecut, de fapt referitoare la cele trei decenii care precedă revoluția de la 1848 și, în ceea ce privește folcloristica, perioada ce precedă culegerea istorică a lui Vasile Alecsandri.

Pentru a crea ambianța corespunzătoare, întocmim aici o listă a evenimentelor mai însemnate cît privește „descoperirea foclorului” în așa fel încît să ne fie permis apoi să tragem cîteva concluzii. Astfel, iată cum s-a dezvoltat interesul pentru folclor în epocă, după aceste atestări documentare.

**1815** : dascălul bănățean *Ioan Tincovici* publică la Buda o broșură de 56 de pagini cu așa-zise „Cîntări dumnezeiești la praznicele mîntuitorului nostru”, printre care se află și două colinde autentice folclorice <sup>1</sup>.

**1817** : doctorul *Vasile Pop* își publică disertația de abilitare medicală cu o temă de foclor românesc din Transilvania, cuprinzînd un studiu al practicilor funerare de pe poziții iluministe. Parte din materialul de credințe și obiceiuri i-o datorează lui Petru Maior <sup>2</sup>.

**1821** : teologul *Bizanțiu P. Densușianu*, pe cînd se afla la studii în Blaj, a întocmit un caiet în care a notat o sumă de cîntece populare transilvănene, precum și diverse rețete de medicină empirică. Parte din material a fost publicat de M. Gaster, Gr. T. Popp și Dan Simonescu. Recent s-au publicat și materialele așa-zicînd medicale <sup>3</sup>.

Din același an, datează și o culegere maramureșeană, semnalată de Ioan Birlea și Nicolae Iorga. Caietul cuprinde „verșur alese la prohode și

<sup>1</sup> Informații despre om și operă în „Luminatorul”, Timișoara, 10 (1889), nr. 62, p. 5.

<sup>2</sup> Liviu Marian, *Petru Maior folclorist*, în „Ion Creangă”, 6 (1913), p. 65 — 68; Ion Mușlea, *Viața și opera doctorului Vasile Popp (1789—1842)*, în „Anuarul Institutului de istorie națională”, 1930, republicat în vol. *Cercetări etnografice și de folclor*, București, Ed. Minerva, 1971, I, p. 19—64.

<sup>3</sup> Cornelia Călin, *Contribuții la istoria folcloristicii românești: Un manuscris vechi aparținînd lui Bizanțiu P. Densușianu*, în „Revista de etnografie și folclor”, 18 (1973), p. 409—424.

la mese de veselii și multe feluri de trebi”, scriitor și ostenitor fiind *Botezat Lupul* din Cornești, locuitor în orașul Cosoului. Se știe, de asemenea, că și acest caiet cuprindea rețete de medicină empirică și magică. Manuscrisul s-a pierdut și „încercările de a examina de aproape versurile populare au rămas zadarnice”<sup>4</sup>.

**1827** : *Eftimie Murgu*, în polemica sa cu învățatul sîrb Sava Tököly, se ocupă și de „cîntecele naționale comune” ale românilor, care exprimă specificul gustului național, prelucrează cîteva texte<sup>5</sup>, transcriindu-le în lucrarea sa *Widerlegung der Abhandlung welche unter dem Titel vorkömmt : Erweis, dass die Wallachen nicht römischer Abkunft sind . . .* Lucrarea s-a publicat abia în 1830, dar, după mărturia unor cercetători avizați, preocuparea lui Murgu cu această problemă începe încă din 1827<sup>6</sup>.

Din același an, se cunoaște inițiativa lui *I. Rosetti*, redactorul revistei „Fama Lipschii”, de a publica în foaia respectivă o culegere de cîntece populare. Publicarea nu s-a făcut însă. S-a afirmat că în acest caz s-ar vorbi despre o influență directă a ideilor din cercurile științifice germane ale epocii<sup>7</sup>.

Tot din același an datează și cartea lui *Ioan Thomici* : *Scurte învățături pentru creșterea și buna purtare a tinerimii romană, precum și niște aleasă cîntări besericești și unele cuvioase și desfătătoare lumesti*, Buda, 1827, X+124 pagini. Cuprinde colinde, cîntece de stea, un viciei și diverse orații de sărbători. Autorul cărții a fost protopresviterul Caransebeșului, asesor la consistoriul din Virșeț și directorul districtual al școlilor<sup>8</sup>.

**1831** : *Timotei Cipariu*, la începuturile activității sale, notează și el o seamă de materiale folclorice, rămase pînă nu de mult în manuscris. El notează astfel 10 texte de povești și snoave, 7 ghicitori și 172 de proverbe și locuțiuni. Va reveni la aceste preocupări între 1849—1853, cînd a notat un număr de 84 de cîntece lirice, din care se cunosc astăzi numai 54. Lui i se datorează, după opinia unor cercetători, culegerea realizată mai tîrziu, în 1838, de Nicolae Pauleti<sup>9</sup>.

Din același an, datează culegerea preparandului *Dimitrie Ardelean*, care notează o sumă de texte folclorice, laolaltă cu diverse contrafaceri și alte materiale ocazionale, într-un manuscris pe care l-a semnalat Gh. Alexici și pe care l-a descris și analizat Romulus Todoran. Profesorul clujean determină proveniența bănățeană a textelor și reproduce 13 cîntece dintre ele. Materialul e important deoarece cuprinde și textele a două balade populare : *Toma Alimoș* și *Brumărelul*<sup>10</sup>.

<sup>4</sup> Ovidiu Birlea, *Istoria folcloristicii românești*, București, Ed. enciclopedică română, 1974, p. 50—51.

<sup>5</sup> G. Bogdan-Duică, *Eftimie Murgu*, București, Cartea românească, 1937, p. 49—51.

<sup>6</sup> I. D. Suciu, *Nicolae Tincu Velia (1816—1867). Viața și opera lui*, București, Imprimeria națională, 1945, p. 124.

<sup>7</sup> Adrian Fochi, *Poetul [Alecsandri] și unitatea de simțire a tuturor românilor*, în „Lucea-fărul”, 14 (1971), nr. 28 (480).

<sup>8</sup> Citată după *Bibliografia generală a etnografiei și folclorului românesc*, București, E.P.L.A., 1968, vol. I, p. 181.

<sup>9</sup> Ion Mușlea, *Timotei Cipariu și literatura populară*, în vol. *Cercelări etnografice și de folclor*, București, Ed. Minerva, 1971, I, p. 65—105.

<sup>10</sup> Romulus Todoran, *Poezii populare într-un manuscris ardelean din 1831*, în „Anuarul Arhivei de folclor”, 7 (1945), p. 131—139.

**1830—1840** : marele vornic *Iordache Golesecu*, remarcabil om politic și de cultură, a întocmit, în perioada arătată, două importante lucrări cuprinzînd și folclor. Prima este acel manuscris intitulat: *Pilde, povățuiri i cuvinte adevărate și povești*, cuprinzînd mai ales proverbe, pentru care a și fost preluată parțial de Iuliu Zanne în monumentală sa operă *Proverbele românilor*. Cea de-a doua lucrare a învățatului vornic este *Condica limbii românești*, în care se cuprind explicații lexicale la unii termeni etnografici și folclorici. Golesecu oferă ample descrieri de fenomene de cultură orală, unele în primă atestare documentară, așa încît mențiunile sale au o valoare informativă deosebită<sup>11</sup>.

**1833** : *Alexandru Hasdeu*, bunicul lui Bogdan Petriceicu Hasdeu, publică în revista rusească „Teleskop” un articol despre poezia populară românească, însoțindu-l de 6 cîntece<sup>12</sup>, după ce și tatăl său, *Tadeu Hasdeu*, culesese, la rîndul său, unele legende populare<sup>13</sup>.

**1835—1840** : *Ion Codru-Drăgușanu* culege un cîntec oltenesc la Călărașii Vechi și continuă apoi a aduna diverse obiceiuri și credințe, material pe care îl va utiliza în opera sa *Peregrinul transilvan*, ce va apărea cu mult mai tîrziu însă<sup>14</sup>.

**1838** : se realizează prima culegere de folclor, cu scopuri proprii folcloristicii. Ea aparține lui *Nicolae Pauleti*, care a întocmit-o în vremea cînd era student la Blaj, se pare la îndemnul lui Timotei Cipariu. A fost publicată parțial în 1927 de Al. Lupeanu-Melin<sup>15</sup>. A fost studiată însă abia în vremea noastră de către regretatul Ion Mușlea. Cuprinde 319 [321] de texte lirice (cîntece și strigături) culesese toate din aceeași localitate (Roșia de Secaș), ceea ce face ca lucrarea să fie și prima culegere tematică, și prima culegere monografică din istoria folcloristicii noastre. Reprezintă cea mai însemnată realizare de acest fel de dinainte de Alecsandri și importanța ei nu poate fi subliniată îndeajuns<sup>16</sup>.

**1838—1839** : *George Barițiu* intervine în discuția despre importanța culegerilor de folclor, arătînd că ceea ce s-ar culege „din gura secerătorilor, torcătoarelor și a maicelor ce-și leagănă pruncii” ar constitui „tomuri întregi”. Și regretă că nu s-a aflat încă omul care să adune aceste produse și mai ales strigăturile, a căror funcție e de a înlesni dansul. În 29 ianuarie, anul următor, afirmă că „dorul inimii noastre, mai de multe ori descoperit, este că doar pe încetul se vor scula bărbați cari nu-și vor pregeta a culege odată cîntecele osianilor și a barzilor românești, originale, neschimbate, neatînse, cum se află în gura poporului, în munți, în văi, la șesuri și oriunde. Să vedem care nație ne va întrece cu acestea. Cine nu știe că în cîntecele,

<sup>11</sup> Cornelia Călin, „*Condica limbii românești...*” și contribuția lui *Iordache Golesecu* la cunoașterea culturii noastre populare, în „*Revista de etnografie și folclor*”, 21 (1976), p. 89-107.

<sup>12</sup> E. Dvoicenco, *Alexandru Hașdeu și literatura română populară*, în „*Revista istorică*”, 22 (1936), nr 1-3, p. 23-37.

<sup>13</sup> Cicerone Poghirce, *B. P. Hasdeu, lingvist și filolog*, București, Ed. științifică, 1968, p. 53-54.

<sup>14</sup> Dumitru Pop, *Ion Codru Drăgușanu și cultura populară*, în „*Anuarul Muzeului etnografic al Transilvaniei pe anii 1959-1961*”, Cluj, 1963, p. 283-291.

<sup>15</sup> *De pe Secaș. Cîntece și strigături românești de cari cîntă fetele și feciorii și strigă la joc culesse de Nicolae Pauleti din Roșia în anul 1838. Dată la tipar de Al. Lupeanu-Melin*, Blaj, Tip. Seminarului, 1927.

<sup>16</sup> *Cîntări și strigături românești de cari cîntă fetele și ficiorii jucînd, scrise de Nicolae Pauleti în Roșia, în anul 1838*. Ediție critică, cu un studiu introductiv de Ion Mușlea, București, Ed. Acad. 1962, 142 p.

în povestirile, în jocurile obiceiurile, ceremoniile unei nații se află mai cu deosebire trăs[ăt]urile adevăratului caracter?"<sup>17</sup>.

**1839**: preotul *Bucur Șerb*, din Poplaca, întocmește o culegere de proverbe și zicători ce se păstrează în manuscris la Arhivele Statului din Budapesta, sub forma a două liste, una cu 145, iar cea de-a doua cu 151 de texte. Unele materiale au traducerea în limba latină, iar altele sînt scrise cu alfabetul latin, ceea ce denotă că e vorba de un cărturar de seamă, poate trecut prin școlile Blajului. Se afirmă că această culegere a fost întocmită cu scopuri folclorice manifeste. Materialul a fost publicat abia în vremea din urmă<sup>18</sup>.

**1840**: *Costache Negruzzi* publică primul studiu serios de folclor din cultura noastră, important prin lărga sa deschidere față de concepțiile moderne ale epocii. El vorbește despre caracterul oral al creației folclorice, despre lăutari și lăutărie, discută despre funcțiile ceremoniale ale folclorului, colindul și nunta; se oprește asupra problemei istoricității, arătîndu-se preocupat de folclorul haiduceșc și în acest context dă un fragment de baladă; discută apoi despre cîntecele lirice și încearcă să facă o caracterizare a melodiilor populare. Oferă și cîteva păreri despre portul femeiesc. Ideea principală a materialului este determinismul geografic<sup>19</sup>.

Din același an datează și o culegere de proverbe, alcătuită de un anonim în Oltenia și publicată de G. Bariț la Brașov<sup>20</sup>. Cuprinde 65 de piese. Autorul semnalării acestor materiale înclină să atribuie această culegere lui Ion Maiorescu, pe atunci profesor și inspector al școlii centrale din Craiova, dar lucrul nu e sigur.

Tot din același an datează și studiul lui *Alecu Russo*, intitulat *Studii naționale*, publicat abia în „Foaia societății pentru literatura și cultura română în Bucovina”, 4(1868), nr. 6—7, în care discută despre poezia noastră haiducească în paralelă cu cea a clefților greci. Se analizează cîntecul lui Bujor, și altele; se discută despre lăutari și despre autorii cîntecelor populare<sup>21</sup>.

**1844**: *Cezar Bolliac* își publică studiul său intitulat *Poezia populară*<sup>22</sup>. În acest material, care dovedește familiarizarea autorului atît cu problemele folclorului cît și cu cele ale culturii românești din epocă, Bolliac afirmă că cel care dorește să-și facă o idee justă despre caracterul unei națiuni trebuie să apeleze la folclorul aceleia („trebuie să se coboare în fundul norodului, în matca nației, să vază traiul săteanului”), să nu frecventeze saloanele aristocraților, unde toate „sentimentele sînt îngîinate

<sup>17</sup> George Bariț, *Scriseri social-politice*. Studiu și antologie de Victor Chereșteșiu, Camil Mureșan, George Em. Marica, București, Ed. politică, 1962, p. 51—52. Din „Foaie pentru minte...”, 2 (1839), nr. 5, p. 39.

<sup>18</sup> L. Demény și I. Vlăduțiu, *Contribuții documentare la începuturile culegerilor creației populare orale românești în Transilvania*, în „Revista de etnografie și folclor”, 10 (1965), p. 627—640.

<sup>19</sup> *Scene pitorești din obiceiurile Moldaviei: Cîntece populare a Moldaviei*, în „Dacia literară”, 1 (1840), p. 121—134. Am folosit republicarea lui Octav Păun, *Elogiu folclorului românesc*, București, E.P.L.A., 1969, p. 12—17.

<sup>20</sup> Vezi, pentru toată problema, Vasile Netea, *Primele colecții de proverbe românești publicate*, în vol. *Studii de folclor și literatură*, București, E.P.L.A., 1967, p. 401—437.

<sup>21</sup> Alexandru Russo, *Scriseri*, ed. P. V. Haneș, București, Ed. Academici Române, 1908, p. 175—180.

<sup>22</sup> „Vestitorul românesc”, 8 (1844), nr. 8, p. 29—32.

și unde spulberează ideile vagabonde și bastarde ce ajung cosmopolite pe aripile luxului". El cere ca cercetătorul să se adreseze poeziei populare, ale cărei melodii, ritm, expresii și idei nu sînt „profanate de îngălărea imitației streinismurilor și de afectațiile inimilor obosite și roase”.

În același an, *Vasile Alecsandri* adresează publicului un apel, cerînd binevoitorilor să culeagă cîntece populare, pe care să i le trimită, spre a-și întregi colecția<sup>23</sup>. Nu se cunosc reacțiile publicului la acest apel, ceea ce reprezintă, desigur, o pagubă pentru focloristica noastră.

Tot atunci, *Andrei Mureșanu* își publică articolul *Cîteva reflexii asupra poeziei noastre*, în care atinge și problema creației populare, pe care o pune în paralel cu creația zisă cultă<sup>24</sup>.

1845: același *Cezar Bolliac* începe publicarea, care continuă și în anul următor, a unor însemnări de călătorie, fiind atent la numeroase fapte de foclor. Astfel, la Caracal, descoperă în repertoriul lăutarilor cîntecul lui Radu Calomfirescu; la Cîmpulung-Muscel descoperă cu uimire și încîntare moralizantă practica „strigării peste sat”, pe care o descrie cu destulă acuratețe: „băieții de orășani se urcă pe coasta dealului noaptea și și de acolo strigă pe cit le lua gura toate imoralitățile orășanilor, toate intrigile scandaloase, care cu cine are a face și tot ce nu se poate zice de față sau care ar putea rușina pe cel ce le face. O astfel de cenzură și-au închipuit vechii moralisti ai Cîmpulungului, și aceasta tot se mai ține încă, cu toate goanele poliției moderne”<sup>25</sup>.

Lucrurile se desfășoară de așa manieră încît, în același an, spătarul C. din Moldova oferă un premiu pentru culegerea a două cîntece populare, ce s-ar publica în periodicele vremii. Condiția pe care o pune respectivul mecenat este ca cele două piese „să fie scoase de-a dreptul din viața poporului român”, ceea ce ne poate duce cu gîndul la anume principii de autenticitate foclorică și focloristică<sup>26</sup>.

Tot în acest an, *Nicolae Bălcescu*, enumărînd izvoarele istoriei naționale, înglobează printre ele și foclorul, chiar la începutul enumerării sale, idee ce a avut o foarte bogată posteritate<sup>27</sup>. El arată că „poeziile populare sînt un mare izvor istoric. Într-însele aflăm nu numai fapte generale, dar ele intră și în viața privată, ne zugrăvesc obiceiurile și ne arată ideile și simțămîntele veacului”. „Tradițiile sau poveștile populare sînt un izvor care slujește la aceeași țintă ca și poeziile”. Și termină cu un fierbinte apel la culegere: „O adunare, dar, a poeziilor și a poveștilor ce se află în gura poporului român este de trebuință. Noi cerem pentru aceasta ajutorul tuturor celor ce lăcuind pe la țară pot mai cu lesnire a le culege și a ni le împărtăși”. În anii următori, 1847, îi cere lui *Aleksandri* să-i trimită un cîntec popular vechi, obligîndu-se ca și el să-i culeagă cîntece din Muntenia, cu care să-și completeze colecția<sup>28</sup>. Zbuciumul vieții sale scurte nu i-a

<sup>23</sup> „Propășirea”, 1 (1844), p. 128, și „Gazeta Transilvaniei”, 7 (1844), p. 159.

<sup>24</sup> „Foaie pentru minte...”, 7 (1844), p. 200–205.

<sup>25</sup> Teodor Virgolici, *Folclorul și literatura română în perioada romantică*, în vol. *Comentarii literare*, București, Ed. Eminescu, 1971, p. 52. Lucrarea de bază, Ovidiu Papadima, *Cezar Bolliac*, București, Ed. Acad., 1966, p. 132–133.

<sup>26</sup> „Gazeta Transilvaniei”, 8 (1845), p. 41.

<sup>27</sup> „Magazin istoric pentru Dacia”, 1 (1845).

<sup>28</sup> N. Bălcescu, *Opere. IV. Corespondență*, București, Ed. Acad., 1964, p. 83: Scrisoare către Vasile Alecsandri, din 1 octombrie 1847.

ingăduit să-și țină făgăduiala, dar printre hîrtille sale se află și unele notații de cîntece populare <sup>29</sup>.

**1846:** *Alecu Russo* este surghiunit la mănăstirea Soveja, unde își petrece timpul în mod folositor, ascultînd și adunînd cîntece populare <sup>30</sup>. În același an, el cerea ca pe scena națională să se joace piese originale, bazate pe obiceiurile noastre și pe „năravurile știute în limba noastră, decît traduceri de obiceiuri streine, de multe ori tălmăcite într-o limbă zisă românească care n-o înțelege nici publicul, nici actorul, nici tîlmăciul, obiceiuri și năravuri care n-au nici o asemănare cu a noastre și prin urmare nici pot aduce vreun folos scopului unui teatru, adecă îmbunătățirea năravului și educația obștească” <sup>31</sup>. Tot ce a mai scris Alecu Russo asupra acestui subiect este de o importanță capitală pentru dezvoltarea culturii românești în epocă și pentru folcloristica românească în special, dar toate au fost redactate după apariția culegerii lui Alecsandri și capătă deci o altă accepție. Este însă neîndoios că experiențele științifice ale lui Alecu Russo au însemnat enorm în orientarea spre folclor a lui Vasile Alecsandri.

Tot în acest an se publica la Cluj, într-o revistă școlărească manuscrisă, o destul de amplă culegere de proverbe, însumînd 319 texte. Materialul a rămas neobservat de cercetători și abia în vremea din urmă a fost pus în valoare, prin publicarea sa <sup>32</sup>.

**1848—1849:** *Nicolae Tincu Velia*, fost profesor de teologie la Virșeș și apoi protopop în Secaș — Caraș, culege la îndemnul lui A. M. Marienescu o serie de balade populare românești din Banat, pe care i le trimite spre publicare. Colecția nu s-a păstrat, dar, întrucît Marienescu a publicat 21 de variante, culegerea lui Tincu Velia pare a fi cea mai mare culegere de cîntece epice tradiționale realizată pînă la Alecsandri. Pentru datarea activității folclorice a lui Tincu Velia să se vadă monografia ce i-a fost închinată de I. D. Suciuc <sup>33</sup>. Pentru textele publicate, a se vedea studiul lui O. Birlea <sup>34</sup>.

Acestea sînt cele mai importante mențiuni referitoare la începuturile activității folclorice în țara noastră și, după cum se vede, nu sînt puține. Le-am așezat în ordine cronologică, deoarece numai astfel ele își cîștigă adevăratul relief. Am lăsat la o parte unele știri de mai mică însemnătate, pe care le transcriem numai în note <sup>35</sup>. Majoritatea acestora provine de după 1840 și ilustrează curentul „Daciei literare”. Dar n-am inclus în lista aceasta nici pe Anton Pann, a cărui activitate acoperă întreaga epocă de care ne ocupăm, deoarece el are în cadrul epocii o situație specială. El nu este folclorist, precum nu este nici poet ca ceilalți poeți ai epocii; lucrarea lui nu este dictată de vreun principiu cultural sau artistic. El alcătuiește cărțuliile

<sup>29</sup> Teodor Virgolic, *op. cit.*, p. 65—66.

<sup>30</sup> Alexandru Russo, *op. cit.*, p. 270—301, art. „Sauvégea”.

<sup>31</sup> *Ibidem*, p. 4, art. *Critica criticii*, publicat în „Albina românească”, 1846, p. 49—52.

<sup>32</sup> Vasile Nelea, *op. cit.*, p. 401—437.

<sup>33</sup> I. D. Suciuc, *op. cit.*, p. 124, 133.

<sup>34</sup> Ovidiu Birlea, *Atanasie Marienescu folclorist*, în „Analele Universității din Timișoara. Secția științe filologice”, 1 (1963), p. 128.

<sup>35</sup> E vorba de publicarea unor piese folclorice răzlețe, cum ar fi: T. Codrescu, *Pepelca se tocmeste argat la un român numit Vasile Răuf*, în „Albina românească”, 12 (1841), p. 365—367, 369—371, 373—374; C. Negruzzi, *Păcală și Tindală sau morală moldovenească*, în „Albina românească”, 13 (1842), p. 57—60; M. Cucuorean, *Piatra corbului* (Legendă), în „Propășirea”, 1 (1844), p. 101—103; C. Negruzzi, *Toderică*, în „Propășirea”, 1 (1844), p. 75—78, 94—96, ca și altele de același gen.

sale ca „să-i treacă de urît” și ca „să trăiască”, fiindcă s-a obișnuit „a nu ședeă fără lucru” și pentru că așa i se pare că-și petrece „vremea foarte dulce”<sup>36</sup>. Să revenim acum însă la lista noastră.

Constatăm întâi că persoanele angajate în această activitate provin din absolut toate provinciile istorice românești<sup>37</sup>: Banat, Transilvania, Oltenia, Muntenia și Moldova. Transilvania și Banatul făceau pe atunci parte din Imperiul habsburgic; Țara Românească era și ea despărțită de Moldova. Pretutindeni, însă, se manifestă — în mod egal — aceleași tendințe și se materializează aceleași idei. Într-al doilea rînd, constatăm că o mare parte a efortului de acest gen nu a cunoscut lumina tiparului, ci a rămas în manuscris pînă către epoca noastră, fără deci a fi exercitat o influență oarecare în epocă. Pînă și cea mai mare culegere de folclor din epocă, cea a lui Nicolae Pauleti, nu a fost publicată integral decît la 124 de ani distanță de la alcătuirea ei. Mai observăm că ostenitorii sînt de diverse categorii sociale, ținînd de generații deosebite; au o formație spirituală foarte diversă, cu preocupări foarte variate și cu o poziție inegală față cu fenomenul cultural românesc din acea vreme. Acești oameni, în cea mai mare parte, nu s-au cunoscut personal între ei, nu s-au sfătuit între dinșii cu privire la munca lor, nu și-au conjugat — în mod conștient și voluntar — eforturile, ci au lucrat izolat, în afara unor grupări constituite de idei și acțiune. Apare deci cu atît mai interesant faptul că, deși aceasta e situația, totuși acești oameni îndeplinesc o muncă asemănătoare, dacă nu chiar identică, contribuind astfel la o operă comună. Acesta ni se pare elementul cel mai de seamă al întregii probleme. Toți lucrează în vederea aceluiași scop, cu mijloace asemănătoare, rezultate din condițiile specifice ale societății românești în întregimea sa, la acest mijloc al secolului al XIX-lea. Acesta este secolul numit al naționalităților și, în contextul apariției conștiinței naționale în toată Europa, sub influența unor factori socio-economici specifice intelectualii români de pretutindeni fac și ei pasul de la conștiința unității de neam și limbă la conștiința națională și militază, pe toate căile și cu toate mijloacele, pentru unitatea națională, care se va realiza în etapele bine cunoscute. În acest context apare simptomatică afirmația lui I. Eliade Rădulescu, după care „limbă și naționalitate e unul și același lucru”<sup>38</sup>. Lupta cărturarilor se dă deci pe terenul cultivării limbii, deoarece o cultură trebuie să se realizeze într-o anumite limbă. La noi problema limbii se punea ascuțit și dureros: limba transilvănenilor și bănățenilor era pîndită de infiltrația germanismelor, cea din Moldova și din Țara Românească de primejdia franțuzismelor, așa încît pentru toată lumea scriitoricească se punea problema cum să scrie și ce limbă să cultive pentru a se exprima în direcția naționalității. Unii, ca Eliade, propun

<sup>36</sup> Din prefața la *Fabule și istorioare*, auzite și verificate de Anton Pann, București, 1841. Cităm după Octav Păun, *op. cit.*, p. 18.

<sup>37</sup> Numai Dobrogea nu este reprezentată, dar ea făcea parte pe atunci din Imperiul otoman și aceasta explică lipsa. Cît privește folclorul dobrogean propriu-zis, el este însă întru totul unitar cu ceea ce aflăm în restul țării, dovedindu-se astfel că, peste vremelnicele împărțiri ale poporului nostru la mai multe state, cultura populară s-a dezvoltat unitar pe întreg teritoriul locuit de români. O atestă prima culegere de folclor dobrogean alcătuită de T. T. Burada, de unde se vede că materialul cules nu este altceva decît varianta locală a folclorului general românesc. Această situație nu trebuie pusă în legătură numai cu transhumanța mocanilor, ci se explică prin împrejurarea că populația Dobrogei acționa ca parte integrantă a națiunii și se dezvoltă între aceleași coordonate sociale, culturale, artistice.

<sup>38</sup> „Curierul românesc”, 20 (1948), p. 18.



cultivarea limbii vechilor cărți bisericești <sup>39</sup>. Mai târziu, el revine, susținând că această limbă trebuie îmbogățită, deoarece așa cum se găsește în stadiul de atunci ea este prea săracă spre a putea exprima noțiunile abstracte ale veacului. Ea trebuie deci dezvoltată în direcția pe care o arată cultura majoră a timpului <sup>40</sup>. Neîncrederea unei mari părți a cărturarilor vremii în capacitatea limbii române de a deveni purtătoarea unei culturi noi este atât de mare în unele momente încât în însăși Obșteasca Adunare a Moldovei s-a susținut ca limba de predare în școlile secundare să fie limba franceză și numai la insistențele stăruințe ale unor oameni luminați ca Gh. Asachi, Alecu Sturza și Alecu Aslan a învins partida pentru limba națională <sup>41</sup>. Costache Negruzzi arată că limba veche bisericească e istoricește depășită și complet săracă în abstracțiuni <sup>42</sup>. Alții susțin însă că limba noastră e tot atât de „abilă” pentru predarea științelor și respectiv pentru a deveni purtătoarea unei culturi, ca și alte limbi <sup>43</sup>. Din mai multe direcții se aud glasuri care deplâng faptul că limba scriitorilor s-a îndepărtat de cea a poporului <sup>44</sup>. Transilvănenii sînt învinuiți că sînt pe cale de a crea o „limbă aristocratică”, depărtîndu-se în mod periculos de limba vie a poporului <sup>45</sup>. Ba, un C. Vișoreanu propunea o adevărată diglosie: o limbă literară (a științei), energic purificată de toate elementele străine, și o altă limbă populară, foarte puțin schimbată <sup>46</sup>. Desigur, au fost însă și minți luminate și înțelepte care să afirme că ne trebuie „o limbă înțeleasă de toți, cu o ortografie mai simplă și mai firească, îmbogățindu-se prin neologisme care să se supună legilor limbii românești” <sup>47</sup>. Ceea ce este important e ca scriitorii să se unească în efortul de a făuri o limbă literară unitară și înțeleasă de popor <sup>48</sup>. O literatură e numai atunci activă, dacă e comună și se poate „lăți în poporul plebeu” <sup>49</sup>. Scriitorii nu „lucră pentru a fi înțeleși de doi-trei” <sup>50</sup>. În acest fel s-a înțeles funcția socială a literaturii și s-a determinat drumul către limba poporului. Dar și limba populară, ca și cea veche bisericească, „sufere de sărăcia de termeni, consecință a lipsei de idei. În cazul acesta — referindu-se la Eliade Rădulescu, D. Popovici arată că — se poate pune întrebarea dacă un scriitor este îndreptățit să nu vorbească «decît numai de lucrurile ce cunoaște norodul, să nu se exprime decît cum se exprimă norodul, și în loc de a înălța pe norod pînă la sine să se coboare el pînă la mulțime? Pentru ce el să-și strimtozeze duhul și să nu-și boteze ideile sale, să nu-și îngrijească stilul? Pentru ce să piardă și pe norod să nu-l facă să cîștige?» Dar limba populară mai

<sup>39</sup> *Ibidem*, 5 (1833), p. 253.

<sup>40</sup> *Ibidem*, 10 (1839), p. 417—420.

<sup>41</sup> „Gazeta Transilvaniei”, 6 (1843), p. 150.

<sup>42</sup> „Propășirea”, 1 (1844), p. 4—5.

<sup>43</sup> „Gazeta Transilvaniei”, 14 (1851), p. 216.

<sup>44</sup> „Vestitorul românesc”, 8 (1844), p. 295—297: I. Voinescu, contra înstrăinării limbii în ultimul timp.

<sup>45</sup> „Foaie pentru minte...”, 17 (1854), p. 233—234: G. Barițiu; „Steaua Dunării”, 2 (1856), p. 17—18: A. Russo; „Foaie pentru minte...”, 21 (1858), p. 52—54, 61—63: purificarea exagerată a limbii și împrumuturile prea mari din latină și franceză au creat o limbă despărțită de popor: G. Barițiu.

<sup>46</sup> „Foaie pentru minte...”, 9 (1846), p. 316—319, 321—323.

<sup>47</sup> *Ibidem*, 7 (1844), p. 156—158.

<sup>48</sup> *Ibidem*, 18 (1855), p. 110—112: C. Boerescu.

<sup>49</sup> *Ibidem*, 16 (1853), p. 271—272.

<sup>50</sup> „Zimbrul”, 3 (1855), p. 627—628.

are un alt inconvenient : ea este împărțită într-o mulțime de dialecte, care o lipsesc atît de unitate formală, cît și de cea materială”<sup>51</sup>. Dar ceea ce interesează în această ultimă dezbateră este faptul că limba poporului a fost descoperită și odată cu aceasta și creația populară. Este de reținut aici și poziția dr. Vasici, care salută ca pe un fapt salvator apariția revistei „România literară” și campania ei pentru revenirea la limba poporului. Autorul citează cu entuziasm ideile sănătoase ale lui Alecu Russo<sup>52</sup>.

De aceea nu trebuie să ne mirăm de exclamații ca acestea : „Nu poți să stai nesimțitor în azul armoniei limbii poporului” sau : „Iată poezie ! Iată adevărata literatură, de care se pot mîndri românii. Fie forma versurilor uneori defectuoasă, ele imi par mie poleite cu razele geniului. Privighetoarea nu e frumoasă, dar cîntecul ei este din rai”<sup>53</sup>. E iarăși de reținut un pasaj din D. Bolintineanu. La replica unei cucoane salonarde, care denigrează poezia populară, afirmînd că „put a crișmă . . . a trivialitate . . . sau, cum am zice, a fărânie”, Bolintineanu, prin gura eroului său, zice : „Ele [cîntecele populare] au ieșit din sufletul, din inima poporului ; și negreșit că poporul nostru n-au putut să cînte școala lui V. Hugo, Lamartine, Béranger și alții, după care poeții noștri se screm a cînta. Cu toate aceste, el, în simplitatea lui, făr-a se consulta cu literaturi străine, făr-a ști cîți sau scrie, a cîntat așa cum n-a mai cîntat alt popor”<sup>54</sup>. Descoperirea folclorului este un act de entuziasm național. De aceea, paralel cu primele culegeri, apar și primele prelucrări de folclor, în sensul de utilizare în propria creație de motive folclorice, precum și de modalități artistice specifice folclorului. Așa face, de pildă, C. Aristia, în cîntecele sale despre cuc, despre turturea, în urarea sa pentru Anul nou 1845<sup>55</sup> ; N. Istrati pe motivul „amărită turturea”<sup>56</sup> ; Costache Negruzzi pe motivul liric „doina știu și doină zic”<sup>57</sup> sau în poezia *Strigoiiul*, baladă exploa-tînd fantasticul folcloric<sup>58</sup> ; I. Eliade Rădulescu cu celebra sa poemă *Zburătorul*<sup>59</sup> ; D. Bolintineanu cu *Mîhnea și baba*, unde e iarăși vorba de fantastic de natură și proveniență folclorică<sup>60</sup>. Desigur, în direcția aceasta va merge cu mai mult succes Vasile Alecsandri, cu textele *Baba Cloanța* (1844), *Crai nou* (1844), *Făt-Logofăt* (1844), *Sora și hoțul* (1844), *Strigoiiul* (1849), *Zburătorul* (1850). Astfel, pot fi citate numeroase asemenea prelucrări, care creează — înainte de teoretizarea ideii despre utilizarea folclorului ca bază pentru alcătuirea unei literaturi naționale — un adevărat curent, care a însoțit permanent dezvoltarea literaturii române moderne, pînă chiar în zilele noastre. Curentul acesta, a cărui apariție este absolut spontană, anticipează teoria.

Toate acestea ne îndeamnă să credem că descoperirea folclorului în România este o problemă internă, nu de mimetism sau imitație culturală ;

<sup>51</sup> D. Popovici, *Ideologia literară a lui I. Heliade Rădulescu*, București, Cartea românească, 1935, p. 264—265.

<sup>52</sup> „Telegraful român”, 3 (1855), p. 118—119, 123.

<sup>53</sup> Alexandru Russo, *op. cit.*, p. 188, 194 : art. *Poesia populară*.

<sup>54</sup> D. Bolintineanu, *Manoil. Roman național*, Iași, Tip. romano-franceză, 1855, p. 95.

<sup>55</sup> „Învățătorul satului”, 2 (1844—1845), p. 21, 26, 27.

<sup>56</sup> „Foaițe pentru minte. . .”, 5 (1842), p. 232.

<sup>57</sup> *Ibidem*, 5 (1842), p. 100.

<sup>58</sup> „Bucovina”, 2 (1849), p. 14—15.

<sup>59</sup> „Curierul românesc”, 16 (1844), p. 33—34.

<sup>60</sup> „Curierul de ambe sexe”, 5 (1844—1846), p. 194—198.

culegerile de folclor din prima jumătate a secolului al XIX-lea nu sînt tributare toate unor influențe străine, așa cum s-a afirmat uneori. Credem că începutul acestei activități se datorează unei inițiative interne și nevoilor specifice ale societății românești a epocii; ea se explică prin împrejurările sociale, economice și culturale ale acestei societăți și nu, cum a afirmat vechea noastră folcloristică, drept un rezultat al influențelor venite din afară. E foarte adevărat că peste tot în epocă se făcea aceeași descoperire a folclorului și că ideile lui Herder circulau peste tot și mai ales la popoarele din sud-estul Europei, dar aceasta arată că societatea românească se dezvoltă în mod sincron cu celelalte societăți ale vremii. Oricît de puternice ar fi fost influențele externe, ele n-ar fi putut în nici un caz da naștere unei acțiuni atît de vaste și de adînci, dacă n-ar fi întîmpinat condiții favorabile interne. Or, în societatea românească a vremii, nu știm cîți cărturari au cunoscut ideile lui Herder<sup>61</sup>, dar știm cu precizie că au existat asemenea condiții, nu numai favorizante, ci și determinante, cu puternice rădăcini în secolul anterior, al luminilor. Nu ne plasăm pe poziția negării totale a unei eventuale influențe romantice în această problemă, dar nu mai acceptăm ideea că numai acestor influențe li s-ar datora înflorirea rapidă și impunerea temeinică a unui curent cultural atît de important și de intens.

Reflexiile acestea ne-au fost sugerate de aflarea, în vremea din urmă, a unui document folcloric necunoscut pînă acum și deci neutilizat de istoricii folcloristicii noastre. Este vorba de un caiet de versuri întocmit de Manuil Isopescu, la 1843, elev în clasa a IV-a a liceului german din Cernăuți. Manuscrisul a fost în posesia prof. univ. Leca Morariu, care l-a semnalat în cîteva rînduri<sup>62</sup>, dar nu l-a publicat. În felul acesta materialul nu a fost încă pus într-o discuție cuviincioasă. Redescoperit de noi în Biblioteca documentară Leca Morariu din cadrul Muzeului județean Suceava, în

<sup>61</sup> Numele lui — din cite știm — apare pentru prima dată în țările românești citat de Al. Odobescu, deci abia după 1860. În Transilvania, Herder a fost cunoscut, din motive specifice, mai de vreme. Totuși cea mai veche mențiune pe care o cunoaștem este de pe la mijlocul secolului și îi aparține lui Al. Papiu-Ilarian: *Istoria românilor din Dacia superioară*, Viena, 1851, tom. I, p. 131—133, unde lucrurile nu se referă însă la problemele folclorului, ci — în general — la necesitatea ca toate popoarele să-și lubească neamul și limba. Vezi pentru aceasta *George Bariț și contemporanii săi*, București, Ed. Minerva, 1976, vol. III, p. 70. Dar problema influenței lui Herder asupra culturii românești trebuie reluată într-un studiu independent, deoarece s-a făcut un adevărat abuz în această privință și diverși cercetători repetă, necritic, afirmații fără acoperire.

<sup>62</sup> L-a semnalat prima dată în 1936, asemănîndu-l pe Manuil Isopescu cu Nicolae Pauleti, ceea ce se dovedește o eroare. Vezi Leca Morariu, *Folclor așevul filologiei?* Siret, 1936, [extras din „Freamătul literar”]. A doua oară l-a făcut cunoscut în anul 1938, cînd la 15 iunie a ținut o comunicare asupra manuscrisului în cadrul ședinței de încheiere a anului de studii 1937—1938 a Institutului de istorie și limbă în sala rectoratului Universității. Comunicarea nu s-a păstrat și nici nu a fost publicată, dar cunoaștem o scurtă relatare asupra ei din gazeta locală „Glasul Bucovinei”, 21 (1938), nr. 5 362, din 19 iunie 1938. Relatarea cuprinde numeroase erori, printre care cea mai semnificativă este aceea de a face din elevul bucovinean primul nostru folclorist. Eroarea nu-i putea aparține lui Leca Morariu, care știa de culegerea din 1838 a lui Nicolae Pauleti, ci trebuie atribuită gazetarului care a notat faptul ținării comunicării. Se poate reține, totuși, o idee, pe care o împărtășim și noi, independent de notița aceasta, că activitatea de culegere a folclorului la români nu ne-a venit numai decît din occident, ci s-a făcut din îndemnul propriu, în urma recunoașterii valorii artistice a folclorului și a dezvoltării gustului pentru literatură și scris. O altă simplă notă a lui Leca Morariu se află în „Anuarul Universității” din Cernăuți pe anul de studii 1937—1938, p. 238, unde apare o altă greșeală, ce nu știm cui trebuie să-i fie atribuită. În acea notă, caietul de care vorbim este datat 1842. Faptul n-ar avea importanță în sine, dacă nu ne-am aduce aminte că Leca Morariu condamna cu vehemență nemaipomenită asemenea erori, fiind fericit ori de cite ori le afla și le putea demasca.

vara anului 1976, socotim că merită să fie cunoscut și mai ales să fie integrat în rîndul documentelor similare din epocă, valorificîndu-i-se rosturile culturale, în general și cele folclorice, în special.

Este vorba de un caietel improvizat, format din 40 de pagini, de dimensiunile unui sfert de coală de scris (circa 12/18 cm), scris pe ambele fețe cu cerneală destul de ștearsă și cu o chirilică destul de ezitantă. Pe ultima pagină a caietului, se află însemnarea precum că materialul este al lui „Isopescul Manuil, școleriu din al pătrălea lătinească, anul 1843”. Coperta, alcătuită din două foi albe, adăugată de Leca Morariu, poartă însemnarea acestuia, după care unele cîntece (fără a se arăta care) ar fi autentice. În interior se află și o foaie volantă cu transcrierea în alfabet latin a uneia din piesele aflate în culegere (piesa nr. 38, de la p. 34 — 35). Caietul are o lipsă (p. 25 — 26), posterioară întocmirii sale, deoarece taie numerotarea textelor, lipsind integral textele cu nr. 26 și 27, iar din nr. 25 lipsind finalul și din nr. 28, începutul. El cuprinde, după numerotarea lui Manuil Isopescu, 44 de texte, dar, din acestea lipsind cele două menționate mai sus, ne aflăm în prezența a 42 de texte poetice, notate de elevul numit în anul 1843 sau în anii imediat anteriori. În ceea ce privește scrierea, ea se deteriorează cu fiecare pagină în plus, așa încît se poate susține că materialul a fost scris dintr-o dată, fie copiindu-se după un alt caiet similar (în care caz Manuil Isopescu ar fi numit un copist), fie copiindu-se după însemnări răzlețe anterioare (și atunci el ar fi și întocmitorul culegerii, în sensul de a fi selectat textele, impunîndu-și gustul și preferințele, dar ar fi realizat și transcrierea unor texte orale, ceea ce este altceva). Limba manuscrisului are caracteristicile graiului moldovenesc (avî pentru avea, tăiet pentru tăiat, ghiciu pentru biciu, dar și inversul răspitoare pentru rășchitoare, să vie și să deie pentru să vină și să dea) și o singură trăsătură mai particulară — fără a fi prin aceasta locală: a spala pentru a spăla<sup>63</sup>. Anume instabilități grafice sau chiar fonetismul moldovenesc notat mai sus nu se datorează, după opinia noastră, unei concepții ferme privind autenticitatea folclorică a textelor, ci gradului redus de instrucție a elevului nostru. Aceasta pare să arate că totuși culegerea îi aparține, în sensul că el transcrie direct în caiet formularea orală și șovăie între notarea locală și cea literară.

Despre Manuil Isopescu nu știm absolut nimic; toate eforturile noastre de a afla ceva mai multe despre el nu au dat nici un rezultat. A existat o mare și distinsă familie de intelectuali Isopescu în Bucovina celei de-a doua jumătăți a secolului trecut, originară din Frătăuții Noi de lângă Rădăuți, din care 3 persoane au fost reținute în *Enciclopedia* lui Diaconovici, lucru ce s-a propagat apoi în celelalte lucrări similare. N-am putut însă afla dacă elevul din 1843 făcea parte din această familie sau nu;

<sup>63</sup> În *Atlasul lingvistic român II*, vol. I: corpul omenească, Sibiu—Leipzig, Ed. O. Harassowidz, 1940, fenomenul pare a fi un bucovinism tipic, apărînd în numai două localități din această parte a țării (nr. 365: Ciocănești — Vatra Dornei și nr. 386: Marginea — Rădăuți, termenul baiet); tot în această zonă l-a notat și G. Weigand în cercetările sale dialectale, transcriind termenii fanina pentru fînînă, sacară pentru săcară, masă pentru măsă (= măsă), calcăi pentru călcii, barbat pentru bărbat, batrin pentru bătrîn, dar Tache Papahagi, *Graiul și folclorul Maramureșului*, București, Ed. Cultura națională, 1925, p. LVI, l-a aflat, e drept rar, dar l-a aflat totuși și în Maramureș, în localitatea Dragomirești, notînd termenii batrin, sabor, salaș, sarbatoare. Pentru această problemă, vezi și Sextil Pușcariu, *Limba română. I. Privire generală*, București, Ed. Minerva, 1976, p. 72, paragr. 39; p. 78, paragr. 46.

nu am putut de asemenea afla nimic referitor la școlăritatea sa, pentru a ști cum să interpretăm acțiunea lui; nici despre cariera sa ulterioară nu mai știm nimic. E posibil ca Manuil Isopescu să se fi pierdut pe drum, ca atîția alți școlari ai vremii, iar caietul de care ne ocupăm să fie singura mărturie a trecerii sale prin școală și prin viață, dealtfel.

În ceea ce privește conținutul de cîntece al caietului, avem de făcut următoarele observații: din cele 42 de cîntece cite apar în starea actuală a caietului, numai 20 au un caracter folcloric indubitabil. În continuare, transcriem tot acest material, chiar dacă numai fragmentar în unele cazuri. Unele din aceste cîntece par a fi creații proprii, pline de stîngăcie, ale unui adolescent care descoperă dragostea; altele din ele mărturisesc legătura cu „cîntecele de lume”, colportate de asemenea de lăutarii vremii; dar, pe lângă aceste cîntece de dragoste care constituie nucleul culegerii, în caiet se află și cîteva cîntece de cătănie (nr. 4, 5, 31), ca și altele de străinătate (nr. 3, 13, 14, 18, 21, 25, 34, 36). Toate aceste cîntece tratînd despre dorul celui depărtat sînt în consonanță cu psihologia adolescentului nostru. Mai neobișnuit e faptul că într-un asemenea caiet, cu o funcție bine stabilită, se află consemnate și două texte epice *Vîlcu și ciurma*, precum și *Bogatul și săracul*. Se mai găsesc și două fragmente de baladă, netranscrise de noi din cauza dificultăților grafice. Fragmentele pe care le-am descifrat sînt astfel:

nr. 11 : La casa cu trestioară,  
Zace-un voinicel să moară.  
Nu știu zace sau să face,  
Văd că gura nu-i mai tace,  
Cu fața la răsărit,  
Cu trupșorul la pămînt  
.....  
Nu tace, ci tot oftează  
Și ochii îi lăcrămează  
.....  
Că de amor pătîmește.  
Cine amorului crede  
Nu mai calce iarבă verde.

nr. 25 : El pe maică-sa n-au ascultat :  
au legat calu neîntrebat,  
au intrat în casă nechemat,  
au băut pahar neînchinat  
.....  
Murè morte mult cu milă  
Fără o țîră de lumină,  
Murè morte cu năcaz  
Fără de pînză pe obraz.  
La părinți veste vinè,  
Maica cu jele îl bocè  
.....  
Ah, dragu maici Gheorghies,  
Vez, cum te-am învățat  
Și tu nu m-ai ascultat,  
Și moarte ț-ai căpătat.

Tot în acest context se cuvine să mai notăm și existența unui cîntec istoric, povestînd despre o incendiere a orașului Iași de către turci. Tema nu o cunoaștem de aiurea, de aceea o transcriem aici, cu toate că n-am putut descifra decît o parte a materialului:

nr. 15 : Eșul nostru cel vestit  
Au rămas negru pirlit  
Și de turci neocolit.  
În jos la ulița mare.

Esă pașa la primblare,  
Umblă para în fuga mare.  
Sus la curțile domnești  
Esă para pe ferești  
.....

Cîntecele de dragoste mărturisesc atingeri cu cîntecele de lume, în sensul că peste tot apare termenul neologic și sigur de proveniență orășenească în epocă de „amor” (nr. 11, 13, 16, 22, 24, 25, 42). Ca exemplu pentru modul cum tînărul a adaptat motivele lirice tradiționale la situația sa psihologică concretă, poate fi oferit textul nr. 40, care începe astfel :

— Tăni-mă, țani-mă bine,  
Că mă ai numa pe mine;  
Ei apă de cimbrușor,  
Stropești-mă c-oi să mor.  
Puțuntel să mă-ntăresc.  
Pe Manuil să zăresc...

Așa i se pare tînărului îndrăgostit că gîndește iubita lui, căreia de altfel nu a îndrăznit încă să i se mărturisească și care, deci, nu cunoaște suferința lui.

Alt cîntec pe care de asemenea nu l-am transcris, neavînd nici o legătură cu folclorul, e cel ce poartă nr. 43 și este de fapt un cîntec „patriotic” austriac, cu vorbe românești.

După această sumară descriere a conținutului, avem dreptul să afirmăm următoarele :

a) caietul lui Manuil Isopescu nu cuprinde numai folclor, ci cîntece diverse, ceea ce arată că elevul nu poate fi considerat drept culegător de folclor. În nici un caz, el nu poate fi alăturat lui Nicolae Pauleti, cum a crezut Leca Morariu ;

b) toate materialele ne fac să credem că elevul și-a notat o parte din repertoriul comun de cîntece al orașului Cernăuți și al mahalalelor sale, așa cum făcuse în Transilvania, cu 12 ani mai înainte, Dimitrie Ardelean ;

c) asemenea caiete constituiau o modă în cercurile școlărești ale vremii, după cum arată și un alt caiet, datînd de prin 1850, dar care nu conține cîntece folclorice <sup>64</sup> ;

d) asemenea caiete oglindesc nivelul intelectual al respectivului alcătuitor, dacă nu chiar nivelul intelectual al generației căreia el îi aparține ;

e) caietul lui Manuil Isopescu cuprinde însă un mare număr de piese autentice folclorice, de aceea interesează într-o foarte largă măsură pe cercetătorul de specialitate, deoarece arată ce piese populare intrau în repertoriul comun al orașelor noastre în epocă ;

f) pentru acestea, și pentru altele încă, este necesar ca acest material să fie intercalat printre celelalte „culegeri” folclorice ale epocii și, deoarece este vorba de o culegere realizată înainte de Alecsandri, caietul lui Isopescu are o valoare documentară cu așit mai ridicată.

Oferim în continuare transcrierea celor 20 de texte folclorice considerate de noi ca autentice. Menționăm că am subliniat fragmentele de text ce reprezintă constante artistice depline, care prin gradul lor înalt de fixare în expresie și de șlefuire tradițională au ajuns formule lirice recurente.

<sup>64</sup> Traian Chelariu, *Culegerea de versuri a unui elev seminarial din Bucovina anului 1850*, în „Codrul Cosminului”, 10 (1936—1939), p. 573—579. Caietul, care constituie tomul X al unei serii mai largi de acest gen, a aparținut elevului Jaworowski și conține diverse cîntece românești, germane și ucrainene, predominînd cele românești (9 din cele 22 de texte). Nu cuprinde nici un text folcloric.

## Nr. 2.

*De n-ar fi ochi și sprincene,  
N-ar mai fi păcate grele;  
De n-ar fi față frumoasă,  
N-ar mai fi trai rău în casă.  
Dragostile nu-s din miere,  
Cî din ochi și din sprincene,  
Și din buze suptrele,  
Și din grumazi cu mărgele.*

## Nr. 5.

*Creșteși flori și înfloriți,  
Că mie nu-mi trebuiri.  
Că n-am frați să vă îngrădească,  
Nici surori să vă plivească.  
Creșteși flori cîl gardurile,  
Să vă bată vînturile,  
Ca pe mine grele gînduri  
Dinpreună cu suspinuri.  
Că eu mă duc lă cătane,  
Tu rămii a spala haine.  
Da nu le-i spala în soponele,  
Cî in . . . în lăcrămele.  
Trimite-i sara pe stele,  
Unde-oi fi eu la cortele.  
Frunză verde chiparos,  
S-a dus puiul cel frumos.  
— Tu de duci și eu rămîn,  
Cu cine m-oi mingăie?  
— Mingăie-te-i, puică, bine,  
Că mai sint voinici ca mine.  
— Fie voinici cîl iarba,  
Dacă nu [ești]i dumneta;  
Fie voinici, sau nu fie,  
Dacă nu-ți samănă ție.*

## Nr. 6.

*Frunză verde, trit zmicole,  
Nu te mai insura, vere,  
Destul m-am insurat eu  
Și trăesc în lume greu.  
Cînd eram nelnsurat,  
Aveam cal de încălecat  
Și străiță de purtat;  
Da de cînd m-am insurat,  
Nici n-am cal de încălecat,  
Nici străiță de purtat.  
Am dat calu pe mălai  
Și șaua pe măcinai,  
Și ghieciu pe lapte dulce,  
Pentru mîndra, gură dulce.*

## Nr. 7.

*Bată-vă rău, copile,  
Mulle v-ați legat de mine.  
Pină eu nu vă iubeam,  
Unde mă culcam, dormeam;  
Da de cînd eu vă iubesc,  
Noaptea nu mă odihnesc.*

*Cit-ăi noptița de mare,  
Trupul meu odihnă n-are,  
Și nici cred că va avé  
Pină copile va vidé,  
Și cini lor să potrivește  
Tot de aceste pătimește.  
Eu încă n-am pătimit  
Așa un lucru poznit,  
Că numai vreau să ațipesc,  
Ele îndată mă stîrnesc.*

## Nr. 11.

*Frunză verde de sulcină,  
Doauă flori într-o grădină  
Și-amîndoaună într-o trupină,  
La un loc împreunate,  
Cu lanț de amor legate.  
Una-i de amirosit  
Și alta de zăbăvit.  
Frunză verde sălcioară,  
La casa cu trestioară,  
Zace un voinicel să moră.  
Nu știu zace sau să face,  
Văd că gura nu-i mai tace.  
Cu fața la răsărit,  
Cu trupșorul la pămînt,  
Cu naframa sânge . . .  
Nu tace, ci tot oftează  
Și ochii îi lăcrămiază.*

## Nr. 13.

*Frunză verde de agut,  
Pus-am-sorioară, -n gînd,  
Să plec, să te las plîngînd,  
Din ochi negri lăcrîmind,  
Din inima suspînînd,  
Din guriță așa cîntînd.  
Și cînt cu un glas supfire  
Cîntare de despărțire:  
— Ah, amorule, tirane.  
Și fără de milă, dușmane,  
Cum te faci a nu cunoaște  
Dragostea care mă paște.*

## Nr. 19.

*Frunză verde, măr uscat,  
Vai, săracul Țarigrad,  
Mare foc l-au incungiuurat,  
Mare foc, mare potop,  
Sus . . .  
La curțile Vălcului.  
Vălcul [bea] și veselește  
Și de moarte nu gîndește,  
Iar mă-sa așa au grăit:  
— Vălcule, dragul mamei,  
Te-ți caru și șasă boi  
Și nu mai te întoarce înapoi.  
Frunză verde, cap de pește,  
Cu holera să întălneste.  
— Bună calea, Vălcule!*

— Mulțămim, horilule !  
Un' te duci, horelule ?  
— Sus la malul Prutului,  
La curțile Vălcului,  
Iar Vălcul așa au grăit :  
— Na-ți carul cu șasă boi,  
Nu mai te întoarce înapoi ;  
Na-ți calu și armele,  
Mai lungeste-mi zilele !  
Iar holerul s-au măniet  
Și pe Vălcul l-au tăiet.

## Nr. 20.

Frunză verde de alunică,  
Hai țucă, țucă, țucă,  
S-au dus bădița la luncă,  
Să aducă liță furcă.  
Și s-au dus și la Copus  
Au adus [le]liță fus,  
Și s-au dus și la Holin  
Să aducă liță in.  
Eu mă duc la mănăstire,  
Fusu, furca după mine ;  
Eu mă inchin pe la icoane,  
Fusu, furca pin picioare.  
Din cinzeci de răspitoare,  
Nu au avut nici de-o privitoare :  
Cînd au fost la croit,  
De o palmă au mai trebuit.

## Nr. 29.

Frunză verde de harbuz,  
Floriceică ce de sus,  
La starea care-am ajuns —  
Vede Dumnezeu de sus —  
De oțez, oțez pe ascuns  
Și n-am guriță de spus.  
Sângurică tânguesc,  
N-am cui să mă jăluiesc :  
Părinții mă pedepsesc,  
Frații mă năpăstuesc,  
Surorile mă lipsesc.  
Vai, Doamne ce-oi să mă fac,  
Mare-i lumea, eu nu încap :  
Mîncare nu le mănîne,  
Băutură nu le beu,  
De la mine nu-ș ce vor.  
Nu știu, zilele nu-m trec,  
Noaptea fără somn petrec.  
Somnul meu nu este somn,  
Dar nici odihnă de om.  
Astă viața și ast trai  
Nu da, Doamne, nici in rai.

## Nr. 30.

Frunză verde, alunică,  
Vezi frunza de păr cum pică,  
Cum pică, cum să despică . . .  
Ci nu-ți pri[n]z o ibovnică,  
Ori te temi, ori că ț-i-i frică,

Ori ț-ai măhăloa mică,  
Ori ț-ai drag a te primbla  
Pe la noi pen măhăla.  
— Nu mă tem, nici nu mi-i frică,  
Nici mi-i măhăloa mică,  
Dar mi-i drag a ma primbla  
Pe acolo pen măhăla.

Să mă vadă puicuța.  
— Ieș, puicuță, pîn la mine,  
Ca să dau mîna cu tine.  
— Ba, bădiță, n-oi eși,  
Că dușmanii m-or zări  
Și drumu mi-or ingrădi  
Numai de pari, de nuele.  
Numai . . . de vorbe grele.  
D-ar da Dumnezeu să vie  
Mare foc, mare urgie,  
Dușmanii să ardă bine ;  
Să ardă și mic și mare,  
Pentru a noastră depărtare.

## Nr. 31.

*Eu mă duc, soră, în cătane,  
Tu rămii a spala haine :  
Nu le spala cum să spală,  
Ci le spală în lăcrămele,  
Le usucă în dor și jete,  
Le trimite pe rîndunele :  
„Poartă-le, frate, cu jete,  
Că au spalat mînule mele”.  
Eu, frate, cînd le-am spalat,  
Mulle lăcrămi am vărsat  
De-aș umplè un vas uscat  
Și aș face o finlină in sat :  
Fântână cu trii izvoră,  
Cine bè pe loc să moră ;  
Fântână cu trii pîree,  
Cine bè pe loc să piee.  
Eu sânt mîncal de străini,  
Ca iarba de boi bătrini,  
Sânt mîncal de străinele,  
Ca iarba de petricele.*

## Nr. 32.

La crișmuța cea din deal,  
Vinul rîu și oca mare,  
Cri[ș]mărița îi scurtă tare :  
La cărșmuța cea din vale,  
Vinul rîu și oca [mică],  
Beu voinicii de să strică,  
Crășmărița frumușică.

## Nr. 33.

Frunză verde, trii migdale,  
Mai șazi, puică, fată mare,  
Mai șazi, mai șazi și te uită,  
Că nu ț-i-i vremea trecută ;  
Mai șazi, mai șazi și prevește,  
Oare cum lumea trăește ;



Mai săzi, mai săzi și [te] cată,  
 Cum mai {-ăi lumea de dragă  
 Păi ce ești nemăritată.  
 Că dacă te-i mărita,  
 Grija . . . {-ăi lua,  
 Cărările ți s-or scurta,  
 Bărbățul te-a muștra,  
 Te-a muștra fără de vină  
 Și te-a bate fără de milă.  
 Copiii te-or impresura :  
 Cu pictoru i-i ligana  
 Și din ochi îi tăcrăma.

## Nr. 34.

Am auzit din bătrâni,  
 Că-i foarle rău în străini ;  
 Am auzit, n-am crezut,  
 M-am dus singur și am văzut.  
 M-am dus în străinătate,  
 Văd că nu-i nici o dreplate :  
 „Haidem inapoi, măi fratele”  
 Frunză verde ș-o lălea,  
 La crișmă la făgădău,  
 Bê bogatu și săracu.  
 Bogat din gură vorbește :  
 — Măi cărșmari, măi făgădari,  
 Dă-mi mie vin de un pitac,  
 Să beu cu cel om sărac.  
 Sărac din gură vorbește :  
 — Măi crișmari, măi făgădari,  
 Mie im dă vin nemăsurat  
 Și-ț dau bani nenumăraț,  
 Să-l cinstesc pre cel bogat.  
 — Oi săraci, sărăcie,  
 Vezi că n-ai suman pe tine  
 Și te pui în rind cu mine.

## Nr. 35.

De la unu pân la doi,  
 Oh, puicuță, noi ca noi.  
 De la doi și pân la trii,  
 Ah, puicuță, când să vii.  
 De la trii și pân la patru,  
 Ah, puicuța nu mai poate.  
 De la patru pân la cinci,  
 Ah, puicuța nu-i pe aici.  
 De la cinci și pân la șese,  
 Ah, puicuța nu mai iesă.  
 De la șesă pân la șapte,  
 Spune puicii să mă aștepte.  
 De la șapte pân la opt,  
 Ah, puicuță, nu mai pot.  
 De la opt și pân la noao,  
 Inima s-a rupt în doao.  
 De la noao pân la zece,  
 Inimioara toată-i rece.

## Nr. 36

Frunză verde ș-o maslină,  
 Purces-am pe-o apă lină,

Până în țara cè strină,  
 Să cercăm pînea de bună.  
 Pînea îi bună și pre tare,  
 Mie otravă amară im pare ;  
 Pînea îi bună, dulce ca mîerea,  
 Mie im pare amară ca herea.  
 Fie pînea cit de rea,  
 S-o mînînc în țara mea ;  
 Fie pînea de săcară,  
 S-o mînînc într-a mea țară ;  
 Să fii, pîne, de hemei,  
 S-o mînînc cu frații mei.  
 Frunză verde ș-o lălea,  
 Bine me-au zis maica mē :  
 „Decit cu sabia ardîe,  
 Mai bine cu sapa în vie ;  
 Decit cu pușcuța în mână,  
 Mai bine a lucra-n grădină”.

## Nr. 38.

— Frunză verde ș-o lălea,  
 Duminicuță, draga mea !  
 Mărită-te, nu șodăa,  
 Domiciuța mē,  
 Nu trage nădejdea mē,  
 Domiciuța mē.  
 Că nădejdea de la mine,  
 Ca și gheața cea supfire,  
 Cînd o calci, nu te [mai] ține.  
 — Însoară-te dumneata,  
 Să vad pe cine îi luoa :  
 De-ai luoa una ca mine  
 Dumnezeu să-ți dee bine,  
 Da de-i luoa mai frumoasă  
 Dumnezeu să nu {-o lasă ;  
 Să dea Dumnezeu să moară,  
 Să merg și eu la pomană,  
 Să-m dee colac și lumînare.  
 Colacu [că] l-aș mănca  
 Și la lumînare m-aș inchina  
 Și tot [eu] te-oi căpăta.  
 Domiciuța mē.

## Nr. 39

Frunză verde, baraboi,  
 Ah bădiță [buze moi],  
 Fă-te negustor de boi  
 Și [trage]-n gazdă la noi,  
 Că și tata îi negustori  
 De cai și cirezî de boi,  
 Și de vaci a neguța  
 Și pe mine m-ei lua.  
 Să nu ceri mult bogăție,  
 Numa cum bine să fie :  
 Să ceri doi boi și o vacă,  
 Spune că fiincă {-ăi dragă ;  
 Că dacă noi [doi] ne-om place,  
 Bogăție [că ne-] om face.

## Nr. 41

Cântă cucu peste vale  
 Și cântă cu mare jale.  
 — Cuculeți, nu mai cânta,  
 Că mi-ai rănit inima.  
*Eu zic cucului să tacă,*  
*El să sue sus pe creangă,*  
*Tot cântă și să rotește,*  
*Inimioara im prăpădește.*  
 — *Cuculeți, păsări sură,*  
*Mușcă-ți-ai limba in gură;*  
 Cuculeți, cu pene verz,  
 Ce cânți sara pin livezi;  
*Cuculeți, nu-m fi dușman,*  
*Că nu-mi cânți de un an:*  
*Vara vii, vara te duci,*  
*Mă mir ce, focul, măninci?*  
 — *Măninc mugurel de fag*  
*Și cînt codrului cu drag,*  
*Și măninc mugur de salce*  
*Și cînt codrului cum place.*  
*La trupina nukului,*  
*Sede muma cucului;*  
*La virușu nukului,*  
*Sede puiu cucului.*  
 Tot din frunză-n Irunzișoară

Cîntă sara pe răcoare,  
 Și cântă cu glas suptîre  
 Pentru a noastră despărțire,  
 Și cânta cu glas...  
 Pentru că ne-am depărtat.

## Nr. 42.

Ah, mindruță, ce-i lucrat,  
 Cu cini, lumea, m-ai legat,  
 Cu *pro[p]leaua* gardului,  
 Cu uritul satului?  
 Săd la masă și măninc,  
 Mă uit pe urit și plâng.  
 Cînd mă scol și mă inchin,  
 Cu mare aht și suspin.  
 De măninc o bucățică de pîne,  
 Ea să face elei in mine;  
 De beu un pahar de vin,  
 El să face tot venin;  
 De beu un pahar de apă,  
 El să face tot otravă.  
 A, să nu dea Dumnezeu  
 La altu norocu meu,  
 Nici la alt copil străin  
 Al meu amar și suspin.



## ASPECTE ALE PROBLEMATICII ACTUALE A FOLCLORULUI. REALITĂȚI ȘI PERSPECTIVE\*

RADU NICULESCU

### Aspecte pozitive

În virtutea împrejurărilor istorice, cultura populară spirituală românească — în contrast, în genere, cu contextul european — beneficiază încă de o viguroasă existență spontană. Cîntecul liric, dansurile, unele obiceiuri — de nuntă, agrare, pastorale etc. — continuă să fie practicate. Cu intensități variind după loc.

Eforturi financiare, materiale, organizatorice și morale fără precedent depuse de către stat în ultimele trei decenii pentru cunoașterea și promovarea culturii populare au dus — între altele — la o considerabilă dezvoltare a activităților artistice amatoare și profesioniste utilizînd folclor. Unul din efectele acestora a fost — se poate estima în mare — și o anume învigorare a activității folclorice spontane dintr-o serie de zone.

*Cantitativ*, folclorul este astăzi o prezență globală de prim plan în suprastructură, prezență concretizată în activitățile rețelei așezămintelor culturale, în spațiul alocat folclorului de mass-media, în efortul editorial etc.

### Fenomene destructurate obiective

Aspecte ale *urbanizării* mediului rural, pe care sistematizarea localităților o va accelera, procese demografice (plecarea la oraș, navetismul constituirea de zone cu populație permanentă precumpănitor vîrstnică și feminină etc.), modificări ale structurii bugetului mediu de timp, *lărgirea gamei intereselor culturale*, creșterea considerabilă a prezenței și a importanței radioului și a televiziunii în toate straturile populației determină, iar pe viitor, vor determina și mai energetic, *restringerea proceselor folclorice spontane*.

\* Comunicare prezentată în aprilie 1976 în fața colectivului sectoarelor de etnografie și folclor ale I.C.E.D. Text elaborat din însărcinarea C.C.E.S.

Astfel, de pe acum — continuînd tendințe mai vechi — categorii fundamentale ale baladei, proza populară în ansamblu (basm, snoavă etc.), unele obiceiuri etc. sînt practicate pe o scară din ce în ce mai scăzută, deși această diminuare este în general mai lentă decît cea scontată de prezicerile pesimiste.

### Deficiențe. Tendințe negative subiective

La nivelul activităților amatoare s-au manifestat adesea improvizatie/empirism/concepții eronate în organizare/în selecționarea repertoriilor — atît la nivelul genurilor, cît și al pieselor individuale —, în interpretare, „scenarizare” etc.

Unele prelucrări de folclor de largă răspîndire, promovate în mișcarea de amatori, au cultivat cu precădere o factură monocordă, un optimism de paradă săltăreț și convențional.

O deficiență majoră a fost și rămîne accentul exagerat pus pe antrenarea și promovarea de echipe „de performanță”, semiprofesionalizate, în dauna muncii *de masă* efective.

Această stare de lucruri concordă dealtfel cu rolul excesiv pe care îl asumă, în planul general al culturii, ansamblurile profesionale și, mai ales, soliștii profesioniști, repertoriile și stilul lor, care comportă — desigur cu numeroase și remarcabile excepții — formule interpretative artificiale și prelucrări mutilante.

Înriuirea pe care majoritatea acestor activități profesionale, de caracter comercial, o exercită (prin spectacole, discuri, radio, T.V.) constituie un aport însemnat la dezarticularea tradițiilor locale, la alterarea și uniformizarea gustului. Editarea de contrafaceri a adus contribuții în același sens.

Principalele aspecte ale acestor fenomene — generate uneori și de insuficiențele de competență ale unor activiști culturali — au fost analizate tehnic în studii, articole și alte materiale publicate sau remise forurilor tutelare de către cercetători ai I.C.E.D.

O consecință esențială a acestor fenomene negative este că, în largi cercuri ale conștiinței publice, în ciuda unor declarații formale de prețuire, de care luăm act fără încetare, folclorul echivalează îndeobște nu cu marea poezie, nici cu marea muzică, ci cu *slagărul* și, în genere, cu un produs cultural *principal inferior*. Este o realitate care nu numai că nu poate și nu trebuie să fie ascunsă, dar s-ar cuveni investigată sociologic în mod corespunzător.

O parte de răspundere pentru această situație revine și cercetării științifice a culturii populare.

În mod obiectiv, marea volum de muncă necesitat de efortul urgent și indispensabil depus în domeniul consemnării și examinării *materialului* (anchete și culegeri de teren, catalogări, clasificări, bibliografii etc.), pe de altă parte, subiectiv, deficiențe în alcătuirea programelor de cercetare au făcut ca aspecte esențiale ale sensului și valorii culturii populare să fie încă prea puțin studiate cu rigoare de către cercetarea științifică.

Vorbînd despre contribuția cercetării, nu poate fi trecută însă cu vederea nici răspunderea ce revine, de astă dată, și forurilor de resort din cadrul televiziunii, cadrelor mișcării artistice de amatori etc., care în ultimii

douăzeci de ani au ignorat cel mai adesea criticile și propunerile concrete, argumentate, elaborate cu competență și responsabilitate de cercetarea științifică, critici și propuneri publicate de-a lungul timpului în periodice de specialitate, în presa centrală de partid, în revistele culturale, expuse în consfătuiri de lucru, simpozioane ș.a.m.d.

## Riscuri

În ciuda ameliorării incontestabile — dar, din păcate, parțiale — intervenite grație măsurilor luate de forurile competente (indicații privind îmbunătățirea repertoriilor, introducerea de către radiodifuziune a unui număr — relativ constant — de ore de emisie săptămânale cuprinzând *exclusiv* folclor muzical autentic judicios selecționat, îmbunătățiri aduse formulei concursurilor artistice etc.), unele dintre fenomenele negative menționate persistă.

Situația aceasta determină evident irosire de fonduri, bunuri materiale și energii umane, educă un gust de calitate indoielnică și în ultimă instanță poate dezorienta pe cel doritor să se apropie de identitatea reală a valorilor culturii noastre populare.

În perspectivă ele ar putea contribui și mai sever la anemierea folclorului nativ, la reducerea diversității de registre și modalități ale tradiției, la înstrăinarea și mai profundă a unor categorii din ce în ce mai importante de public — intelectuali, tineret etc. — de cultura populară spirituală, cu urmări negative asupra conținutului *efectiv trăit* și a coeziunii lăuntrice a culturii socialiste.

## Măsuri

Se cer — credem — luate măsuri în cel puțin două registre : *concepție și metodă*. Vom menționa numai acele măsuri pe care le socotim urgente și de largă generalitate.

### I. În domeniul *concepției* :

1. Reevaluarea explicită a tradiției populare ca sistem organic de valori *mereu actuale* ; respingerea conștientă a concepției tradiției ca morman de vechituri ; înțelegerea faptului că un aspect esențial al *înnoirii tradiției* rezidă în reinterpretarea și adâncirea sensurilor ei. În toate aceste privințe, cercetarea științifică va avea un cuvânt hotărâtor și deci considerabile obligații.

2. Întreprinderea unui efort consecvent de lichidare a confuziei de planuri. Cu alte cuvinte, distingerea pe cât posibil net a ceea ce este continuare și dezvoltare a *tradiției*, de prelucrări, întocmiri în manieră populară etc. Este important de înțeles, din rațiuni atât de ordinul *adevărului* cât și de ordinul *eficacității culturale*, că numeroase aspecte ale inovației, spontane sau organizate, din cadrul culturii populare spirituale actuale, inclusiv o mare parte a producției de *cîntec nou* și de *poezie nouă*, tind să se detașeze de cadrele folclorului și să se integreze condiției creației culte.

Legat de toate acestea este important de avut în vedere postulatul potrivit căruia ansamblul culturii socialiste este unitar nu în uniformitate, ci în diversitate și tensiune armonică.

3. Înțelegerea necesității stimulării vieții spontane a folclorului atât pe plan local, cât și pe plan național prin încurajarea celor dotați, în primul

rind prin atragerea lor — fără exces de forme administrative — la unele activități organizate, prin judicioasă popularizare a valorilor de repertoriu și de interpretare atât în planul vieții culturale locale, cât și prin radio (inclusiv studiourile teritoriale) și T.V.

O atenție deosebită se cere acordată în acest context reconsiderării *obiceiurilor*, rolului și semnificației lor în întărirea prin participare — la nivelul colectivităților — a solidarității spirituale întemeiată pe tot ceea ce *tradiția* are în sine fertil și de neînlocuit.

Legat de aceasta se cere menționată importanța punerii în circulație a valorilor poetice și muzicale, atât de larg ignorate, ale unor categorii folclorice de caracter umanist și laic dintre cele mai vechi și totodată dintre cele mai semnificative pentru constanțele sensibilității și cugetării poporului nostru : *colindele profane*, *cîntecul bradului*, *cîntecul buzduganului de seceriș* etc., categorii folclorice care rămân fie document de arhivă, fie obiect de limitată practică locală în zone din ce în ce mai restrînse.

4. Înțelegerea necesității centrării interesului mișcării artistice de amatori pe valorile Folclorului *local* și, totodată, lărgirea cadrelor mișcării astfel încît ea să devină pretutindeni o efectivă activitate *de masă*. Atît în imediat cât și, mai cu seamă, în perspectivă îndepărtată, aceasta este unica posibilitate de a opune o contrapondere validă profesionismului și tarelor sale.

5. Se cere, în sfîrșit, ca, trecîndu-se dincolo de eventuale aparențe trandafirii, să se înțeleagă urgența consolidării *prestigiului* folclorului, a creației populare tradiționale în genere, atît în ochii celor ce le practică nemijlocit și care, sub presiunea fluxului informațional crescînd la care este supusă întreaga noastră societate, au devenit nesiguri pe propriile lor opțiuni, cât și în ochii tuturor celorlalte categorii de public.

Această operație se cere întemeiată pe argumente convingătoare și evidente, fără retorica abundentă și demonetizată care în practica curentă a propagandei culturale s-a substituit nu o dată argumentării serioase. Din nou, cercetării științifice îi revin, sub acest aspect, sarcini esențiale.

În planul resorturilor morale, subliniem că reala restituire a demnității *valorilor adevărate* — și strălucite — ale culturii noastre populare — restituire în serviciul căreia formulăm înseși aceste propuneri de măsuri — este cheia cheilor perpetuării și stimulării ei creatoare.

## II. În domeniul *metodei* și al *organizării* :

1. Introducerea în programele de cercetare, alături de sarcinile legate în continuare de culegerea și sistematizarea de materiale și informații, de teme privind studierea pe o scară corespunzătoare a *valorilor* culturii populare.

2. Asigurarea unei judicioase diviziuni a muncii între cercetare, muncă culturală de masă, mass-media, învățămînt, diviziune însoțită de un efort organizat de informare și stimulare reciprocă, pe temeiul unei platforme de principii comun împărtășite cu privire la *valorile* culturii populare, platformă încă neconcretizată în unele direcții precum arătăm. (Aspectele și domeniile lipsei de cooperare și coordonare sînt dealtfel mai numeroase decît am putut sugera aici ; de pildă — spre a lua un singur

exemplu, la întâmplare — , unele planuri de sistematizare a localităților, în prezent în fază de definitivare, nu țin seama de specificul arhitectonic zonal ș.a.m.d.)

3. Ridicarea la nivelul *celor mai buni*, a competenței, dinamismului și eficienței întregului corp de activiști culturali care lucrează în domeniul culturii populare (cultură de masă, radio, T.V. etc.) prin cursuri teoretice și practice, prin schimb de experiență etc., în cadrul unor programe îmbunătățite de perfecționare profesională.

4. În sfârșit, luarea de măsuri pentru ameliorarea în continuare a programelor de radio și — în special — T.V., a exigenței editorilor și a Electrecordului, în lumina dublului criteriu al *autenticității* și al *valorii*, precum și exercitarea unui control mai exigent al activităților profesioniste de către înseși forurile de care acestea depind.





## ASPECTE CONTEMPORANE ÎN CERCETAREA PORTULUI POPULAR

GERMINA COMANICI

Cultura populară se dezvoltă astăzi pe noi coordonate corespunzătoare dimensiunilor largi pe care le are cultura socialistă în ansamblul ei. Contemporaneitatea nu este o simplă noțiune temporală, ci în primul rînd una istorică și culturală: nevoi culturale specifice, o sensibilitate particulară, criterii de selecție, modalități de integrare și asimilare, viziuni îmbogățite asupra omului, ca făuritor de civilizație, și asupra viitorului său<sup>1</sup>.

Evoluția culturii populare, integrarea acesteia în cadrul culturii socialiste se realizează în primul rînd prin valorificarea a tot ce a consacrat mai semnificativ tradiția. În ansamblul ei moștenirea culturală capătă sens numai printr-o concepție deschisă, dialectică. Originalitatea, valoarea unei culturi nu se pot contura decît prin acumularea de experiență, pornind de la rezultatele cunoașterii anterioare. Acest lucru își găsește cu atît mai mult valabilitatea cu cît ne referim la cultura populară, al cărei mecanism de realizare are un caracter socializat. La realizarea elementelor de cultură populară, indiferent sub ce formă se manifestă, concură nu numai grupul social viu, ci întreaga serie a strămoșilor, care au contribuit la elaborarea mesajelor (text, melodie, obiect etnografic etc.), ajunse pînă la noi<sup>2</sup>.

Important domeniu al artei plastice populare românești, portul popular, ca toate fenomenele culturii materiale, este supus evoluției. Cînd ne referim la *procesul de evoluție* al creației plastice populare în epoca contemporană, avem în vedere formele noi în care aceasta se manifestă azi, căile de dezvoltare asigurate de condițiile social-politice ale epocii noastre. În societatea contemporană o parte din vechile trăsături dispar, altele sînt înlocuite cu forme noi corespunzătoare condițiilor și gustului creatorului societății noastre. Faptul esențial rămîne perpetuu proces de creație, de înflorire a artei populare în condițiile transformării revoluționare a relațiilor sociale. În acest context arta populară tradițională, produsul unui îndelungat efort de creație în evoluția istorică, înflorește în noi forme în cadrul unui uriaș și rapid proces de industrializare. Referindu-ne la portul popular, urmărind formele actuale de realizare ale acestuia, consi-

<sup>1</sup> Al. Tănase, *Introducere în filozofia culturii*, București, Ed. științifică, 1968, p. 325

<sup>2</sup> M. Pop, *Necesitatea fundamentării științifice a acțiunii de promovare a folclorului*, în *Creația artistică populară azi*, Caiet editat de Centrul de informare și documentare al Consiliului Culturii și Educației Socialiste, 1973, p. 8.

derăm că se integrează în același proces de evoluție, deși termenul aparent ar fi neadecvat. Înțelegem însă această evoluție drept un *proces complex realizat prin selecție, asimilare, integrare, valorificare, prin care portul popular se realizează în noi forme.*

Orientarea noastră spre aspectele contemporane ale portului popular, spre analiza mutațiilor și transformărilor survenite în cadrul repertoriului de piese, a locului și rolului portului popular în viața contemporană a satului, a formelor tipice în care se realizează și se poartă, a opțiunii pentru unele forme, analiza procesului de translatare din cultura populară tradițională în cultura populară contemporană, mai mult în cadrul noii culturi socialiste, mutațiile funcționale care apar în cadrul acestui proces, considerăm că au o semnificație deosebită în cadrul literaturii de specialitate<sup>3</sup>, întrucât cercetările privind portul popular și-au fixat în primul rînd ca obiectiv surprinderea și conturarea trăsăturilor tradiționale, insistîndu-se asupra specificului local al zonelor etnografice studiate. În acest sens portul popular a constituit obiect de studiu atît în lucrările consacrate exclusiv cercetării lui, cît și în lucrări în care investigarea diferitelor aspecte ale portului popular este coroborată cu alte domenii ale artei populare<sup>4</sup>.

<sup>3</sup> I. Vlăduțiu, I. Drăgoescu, G. Comanici, E. Maxim, P. Popovăț, *Aspecte ale evoluției creației populare contemporane*, lucrare de contract, 1973; G. Comanici, *Creația plastică populară contemporană, portul popular din zona Tg. Neamț*, lucrare de contract, 1974; G. Comanici, *Integrarea culturii populare în contemporaneitate (portul popular)*, lucrare de contract, 1975.

<sup>4</sup> Indicăm o bibliografie selectivă:

a) *Arta populară românească*, București, Ed. Academiei R. S. România, 1969.

T. Bănățeanu, Gh. Focșa, E. Ionescu, *Arta populară în R.P.R. Port. Țesături. Cusături*, București, Ed. de stat pentru literatură și artă, 1957.

P. Petrescu, El. Secoșan, *Arta populară — indreptar melodic*, București, Comitetul pentru Cultură și Artă, Casa centrală a creației populare, 1966.

b) *Lucrări zonale privilegiate la portul popular*

C. Irimie, *Portul popular din Țara Ollului, zona Făgăraș*, București, E.S.P.L.A., 1956;

Gh. Focșa, *Evoluția portului popular în zona Jiului de Sus*, București, E.S.P.L.A., 1957.

N. Dunăre, *Portul popular din Bihor*, București, E.S.P.L.A., 1957.

N. Dunăre, M. Focșa, *Portul buciumanilor din Munții Apuseni*, București, E.S.P.L.A., 1957.

R. Vuia, *Portul popular al pădurenților din regiunea Hunedoara*, București, E.S.P.L.A., 1958.

C. Irimie, *Portul popular din zona Perșanilor*, București, E.S.P.L.A., 1958.

P. Petrescu, *Costumul popular românesc din Transilvania și Banat*, București, Ed. de stat didactică și pedagogică, 1959.

C. Irimie, *Portul popular din zona Branului*, București, E.S.P.L.A., 1960.

R. Vuia, *Portul popular din Țara Hașegului. Bazinul de la Hașeg*, București, E.S.P.L.A., 1962.

T. Bănățeanu, *Portul popular din regiunea Maramureș, zonele Oaș, Maramureș, Lăpuș*, Sfatul popular al regiunii Maramureș. Casa creației populare, 1966.

N. Dunăre, C. Catrina, *Portul popular românesc de pe Tîrnave*, Casa creației populare a județului Brașov, 1968.

E. Pavel, *Portul popular din zona Iași*, Casa creației populare a județului Iași, 1969.

G. Stoica, V. Vasilescu, *Portul popular din Gorj*, Comitetul județean pentru cultură și educație socialistă Gorj, 1971.

c) *Lucrări zonale de artă populară cu capitol de port popular*

P. Petrescu și colab., *Arta populară din zonele Argeș și Muscel*, București, Ed. Academiei R. S. România, 1967.

G. Stoica, M. Văgii, *Arta populară din Cimpia Munteniei*, Casa creației populare a județului Ilfov, 1969.

P. Petrescu și colab., *Arta populară de pe Valea Bistriței*, București, Ed. Academiei R. S. România, 1969.

T. Bănățeanu, *Arta populară din nordul Transilvaniei*, Casa creației populare a județului Maramureș, 1969.

T. Bănățeanu și colab., *Arta populară bucovineană*, Centrul de îndrumare a creației populare și a mișcării artistice de masă al județului Suceava, 1975.

Pentru a putea contura mutațiile și transformările survenite în epoca actuală, pentru a analiza procesele existente în evoluția acestui domeniu al artei populare românești, investigarea noastră a acordat egală importanță cunoașterii temeinice a formelor tradiționale, pentru ca pe baza acestui constant punct de referință să putem formula concluziile necesare.

Așadar, pentru a putea pătrunde în analiza fenomenului contemporan, trebuie să plecăm de la realitatea oferită de tradiție, pentru că, așa cum am subliniat anterior, arta populară în general — în cazul nostru portul popular — constituie un proces continuu și activ de afirmare de noi valori pe fondul moștenit de la înaintași. În acest sens concepem *tradiția* ca preluarea creatoare a tot ce a fost valoros din creația înaintașilor, pentru ca noile produse de artă să înglobeze experiența trecutului, dar să și răspundă necesităților practice și estetice ale etapei pe care o parcurgem.

Un aspect semnificativ pentru analizarea portului popular în etapa contemporană este stadiul diferențiat de conservare a acestuia în variate zone etnografice, proces la care concură o serie de factori: factorul economic (de cultivare sau de procurare a materiilor prime); factorul social (străduința de a crea noi modele); factori cu caracter istoric general (contactul sau izolarea); sate specializate în confecționarea costumului popular<sup>5</sup>. Considerăm însă — ceea ce literatura de specialitate n-a subliniat îndeajuns — că un rol deosebit de important îl are acțiunea — coroborată cu aspectele sus-menționate — a doi factori, *puterea tradiției și continuitatea*. În acest sens tradiția consacră prestigiul valoric al pieselor create de generații. Astfel explicăm în condițiile vieții contemporane conservarea în zona Muscel a portului popular. Prestigiul nu numai zonal, ci mult mai larg, la nivelul întregii țări al pieselor de port femeiesc lucrute azi, bogăția și originalitatea ornamenticii, opulența și varietatea materialului, armonia cromatică au consacrat valoarea costumului muscelan, dinamizând procesul de evoluție al acestuia în strînsă relație cu formele tradiționale bine conservate. Într-un sat ca Lerești, aproape integrat orașului Cîmpulung-Muscel, costumele populare sunt o permanență cotidiană la nivelul generației vîrstnice, generalizat drept costum de sărbătoare la nivelul întregului sat la toate generațiile. Dacă în acest sat nu există familie care să nu aibă în păstrare sau în lucru un număr variat de costume, în alte sate — referindu-ne la alte arii zonale — integrate incipient procesului de urbanizare, nu numai că firul tradiției s-a întrerupt de cîteva generații, dar rar se mai găsesc chiar în lăzi piese vechi care să ajute alături de mărturii — și acestea de multe ori vagi, în lipsa suportului material — la reconstituirea pieselor tradiționale locale. Mai mult, în cadrul aceluiași zone etnografice se diferențiază trepte variate de conservare ale portului popular. Puterea tradiției, accentuarea valențelor estetice imprimă procesului de evoluție un aspect gradat, o menținere mai largă și mai profundă a interesului pentru domeniul de artă populară, respectiv în cazul nostru portul popular. Astfel în zona Tg. Neamț satele comunei Pipirig, în care portul popular își găsește cea mai izbită realizare și în care puterea tradiției acționează cu cea mai mare profunzime, conservă cel mai bine în

<sup>5</sup> I. Vlăduțiu, *Etnografia românească*, București, Ed. științifică, 1973, p. 359.

perioada contemporană portul popular local, extinzînd prestigiul acestuia nu numai la nivelul zonal, ci contribuind chiar la afirmarea valențelor artistice ale portului din Moldova.

Al doilea factor esențial care condiționează menținerea, evoluția și înflorirea unui meșteșug artistic este *continuitatea*. Desigur conservarea în muzee este un aspect important în cadrul cercetării culturii populare, dar păstrarea vie a acestor meșteșuguri este „o problemă ce ține de complexul integrării acestei culturi în cultura contemporană socialistă a poporului nostru”<sup>6</sup>. Menținerea vie a meșteșugului presupune o continuare de practică, o însușire de concepție, care generează produsul, continuitatea asigurînd atribute esențiale ale produsului de artă populară : *autenticitatea*, alături de *continuarea specificului local*, și manifestarea permanentă a *spiritului creator*.

Nu putem aborda însă analiza portului popular pentru orice zonă etnografică fără a evidenția un aspect caracteristic, în lumina căruia o serie de procese și fenomene pot fi explicate, acela legat de schimbarea funcției. Portul popular, care a constituit secole de-a rîndul îmbrăcămîntea întregii familii țărănești, asigurată prin resursele propriei gospodării, realizată în cadrul familiei de femei și fete, devine azi preponderent un costum de sărbătoare, un costum ceremonial. Atitudinea față de costumul popular a diverselor grupuri din cadrul colectivității este diferențiată pe sex sau generații în funcție de locul pe care-l ocupă purtătorul, de schimbările survenite în procesele de readaptare, de reintegrare atât sociologică, cît și psiho-sociologică<sup>7</sup>. Faptul că azi costumul popular bărbătesc este tot mai puțin purtat nu numai ca îmbrăcămînt zilnică, dar și ca costum ceremonial se datorează în primul rînd unor mutații de ordin economic, profesional și cultural. Aceeași explicație de ordin socio-psihologic, legată de un complex de factori, determină în condițiile vieții contemporane conservarea costumului popular, în primul rînd la nivelul generației vîrstnice. Aceasta nu numai că deține întregul bagaj teoretic necesar realizării pieselor, dar fiind și purtătoarea permanentă a acestora le realizează practic într-un continuu proces de creație. Pentru generația de vîrstă medie, costumul popular continuă să constituie un costum festiv, cu diferențieri de la zonă la zonă în funcție de gradul de conservare al meșteșugului. Pentru generația tinăra costumul popular are funcție preponderent festivă sau ceremonială.

Ținînd seama că un fapt de cultură populară e o structură în cadrul unui proces înscris într-un sistem evolutiv, în cadrul cercetării portului popular sistemul îl reprezintă *repertoriul de piese*.

Ca o trăsătură esențială, definitorie în urmărirea stadiului actual al repertoriului de piese de port popular este faptul că transformările și mutațiile petrecute se manifestă diferențiat în cadrul sistemului, fie abrupt prin dispariția anumitor categorii de piese, fie în forme nuanțate de preluare creatoare a tradiției, de realizare a obiectelor în forme noi, avînd însă la bază filonul tradițional, osmoza dintre tradiție și inovație, proiec-

<sup>6</sup> M. Pop, *Noi orientări în studiile de folclor*, în „Revista de etnografie și folclor”, an. III (1958), nr. 4, p. 11.

<sup>7</sup> P. Pinzaru, *Societizarea și inculturația*, în *Cultura și socialismul*, București, Ed. științifică, 1971, p. 92.

tind tocmai conținutul, sensul și semnificațiile majore ale dinamicii vieții noastre spirituale<sup>8</sup>. În cultura populară sistemul valorilor nu este niciodată incrementat, apar noi entități. Când deosebirea este prea mare noua structură nu se poate integra și în acel moment au loc mutații și răsturnări în cadrul sistemului de valori existente, fiindcă acest sistem are o anumită obiectivitate, nu numai că el se naște în practica curentă, dar servește acesteia<sup>9</sup>. Repertoriul tradițional reprezintă un sistem de valori constituit și orice inovație nu poate să se încadreze noului sistem dacă nu ține seama de aceasta. În procesul de înnoire, tradiția și noul coexistă, vechiul nedispărind brusc, iar noul neapărând dintr-o dată, noile valori apărând în climatul contradicțiilor dintre vechi și nou, prin acumularea de noi elemente de conținut și formă, în primul rând prin valorificarea arsenalului tradițional<sup>10</sup>.

Cele mai interesante sub aspect etnografic sînt acele transformări și mutații survenite în cadrul pieselor de port tradițional, care se lucrează și se poartă pe scară largă și azi. În această categorie se încadrează principalele componente ale costumului popular femeiesc, care s-a dovedit în mai mare măsură receptiv înnoirilor, dar și fidel tradiției: „microcosmosul laboratorului de creație artistică populară individuală se dezvăluie, se transpune și se proiectează pe ecranul vast al culturii populare etnice, printr-o mutație de valori în permanentă schimbare, pe spirala evoluției istorice pînă în zilele noastre”<sup>11</sup>. Aparent, procesul mai sus-menționat al evoluției costumului femeiesc este contradictoriu: de a asimila cele mai numeroase modificări, dar și de a rezista cel mai mult timpului. Urmărind însă substanța acestui proces, lucrurile se clarifică în sensul existenței unui filon firesc de evoluție, explicit pe linie diacronică:

— costumul femeiesc cunoaște cele mai bogate și mai variate forme morfologice și decorative, aceasta permițînd posibilități de combinare, asociere, substituire, adăugare, sporite. Orice element nou introdus — și posibilitatea introducerii acestuia este augmentată de această bogăție și variație — presupune crearea unor contexte noi de realizare: ne referim în acest caz în special la forma ornamentală;

— posibilitățile de asociere cromatică sînt cele mai variate permițînd mai ușor adoptarea de noi nuanțe, de multiple combinații, de la cele firești consacrate drept „asortate”, după canoanele clasice ale plasticii, pînă la cele „șocante”, care însă oferă surprinzătoare efecte:

— costumul femeiesc a cunoscut cea mai bogată paletă a materialelor de execuție, adoptarea acestora permițînd modificări variate de la forma ornamentului pînă la cromatică și punct de execuție;

— bogăția și varietatea în special sub aspect ornamental consacră în mai mare măsură costumul femeiesc drept costum festiv, această caracteristică conservîndu-i existența chiar prin limitarea actuală a funcției sale;

<sup>8</sup> D. I. Mazilu, *Coordonate ale politicii culturale*, în *Cultura și socialismul*, București, Ed. științifică, 1971, p. 45.

<sup>9</sup> I. Pascadi, *Epoca și sistemul de valori*, în *Cultura și socialismul*, București, Ed. științifică, 1971, p. 148.

<sup>10</sup> M. Pop, *op. cit.*, p. 11.

<sup>11</sup> T. Bănățeanu, *Procesul de creație în arta populară*, în „Astra”, an. VII (1972), nr. 5.

— la gradul mai mare de conservare a portului femeiesc a contribuit și poziția socială a purtătorului. În mult mai mare măsură decât bărbatul femeia este integrată normelor de viață colectivă în cadrul marelui grup al satului și de aceea costumele femeiesc rămâne mai adânc integrat vechilor valori consacrate de tradiție.

Ceea ce a rămas permanent constant în piesele costumului femeiesc a ținut de esența piesei, modificările survenite în timp nealterând acele trăsături zonale consacrate cu secole în urmă.

Element cu adânci semnificații în cultura poporului, portul popular, așa cum se prezintă în etapa contemporană, are un caracter „conservator”, în sensul menținerii valorilor trecutului, dar și „inovator”, receptiv spre variație și multiplicitate.

Chiar în acest proces de diminuare a meșteșugului confecționării pieselor de port popular, de schimbare a funcției, a rostului și importanței sale în viața satului, în numeroase zone ale țării continuă să se execute piese de port popular, cu preponderență cele ale costumului femeiesc, pe linia respectării autenticului local (croi, ornamentică, cromatică), aceste aspecte fiind îmbogățite cu contribuția creatoare a fiecărei lucrătoare și cu folosirea unor materiale care odată adoptate nu înstrăinează piesa de valoarea sa. „Dialectica tradiție-inovație se exprimă prin aceea că cu cât tradiția (modelele culturale vechi) este studiată mai profund și valorificată mai intens, ținând seama de criteriile de selecție și împrejurările istorice concrete, cu atât capacitatea de a o depăși, de a crea ceva nou este mai mare”<sup>12</sup>. Un exemplu ilustrativ în acest sens îl prezintă evoluția unei piese cum este catrința purtată în zona Neamț și Suceava. Piesă de o anumită sobrietate, lucrată la început din lână și cu o ornamentică modestă redusă la dungi, „vârgi”, înguste policrome, piesa a evoluat spre forme mai încărcate, realizate prin alesături de mătase executate pe spații tot mai late. Noile forme ale acestei piese utilizează azi un material nou, firul strălucitor auriu, care a înlocuit mătasea, această schimbare după opinia noastră augmentându-i calitățile estetice prin conferirea unei încărcături necesare sobrietății piesei. Chiar și pentru fota din Muscel, adoptarea acestui nou material nu a însemnat o înstrăinare a piesei de esența sa tradițională. I-a conferit într-adevăr un aspect mai încărcat, care într-o măsură corespunde însă funcției de costum ceremonial pe care fota musceleană o are azi, nu numai pentru zona unde reprezintă costumele locale specifice, ci și pentru alte zone din țară. Mai mult, azi fota musceleană s-a impus în circuitul valorilor portului popular contemporan prin adoptarea drept costum festiv al multor formații artistice de amatori. Alături de această categorie, care indubitabil se integrează firesc procesului evolutiv al acestei piese de port popular, se execută azi și forme străine specificului său. Ne referim în acest caz la fotele din catifea răspândite mai puțin în Muscel și mai mult în Argeș.

Un alt aspect caracteristic pentru multe zone etnografice din țară este adoptarea unui nou material în realizarea cămășilor femeiești, materialul din nylon, țesătură compactă sau rețea. Faptul că pe acest material cusătura se realizează mai ușor, faptul că pinza de humbac nu se mai țese decât sporadic au constituit elemente ce au facilitat folosirea largă a acest-

<sup>12</sup> Al. Tănase, *op. cit.*, p. 324.

tuia. Un factor esențial l-a constituit noutatea materialului, receptivitatea pentru proveniența lui orășenească.

Asistăm în perioada contemporană la afirmarea unei adevărate *mode* legate de utilizarea acestui material pentru confecționarea cămășilor femeiești, în special pentru tineret. Definim într-o formulă simplificată moda drept ceea ce este cotate valoric, conform normelor creatorului și purtătorului obiectului etnografic de vestimentație, la un anumit moment. Moda apare ca o tendință de a sparge anumite tipare de monotonie. Aceasta se naște din simțul estetic al unui popor, dar și din dorința de singularizare a individului.

Între modă și mentalitatea colectivă este o strânsă legătură, prima fiind rezultatul unui proces complex trecut de la faza individuală la cea colectivă până se promovează o opinie de masă. Impunerea modei în masă este de o mare importanță, căci acest fapt creează condițiile în care, pierzându-și caracterul de originalitate, se „demodează”, putînd fi înlocuită. În cursul evoluției unor piese de costum popular moda a acționat în două direcții antinomice.

1. Pe de o parte poate să se integreze în circuitul valorilor consacrate de tradiție, să reprezinte la un anumit moment ea însăși un element peren, perfect asimilat de tradiție, întrucît tradiția și inovația reprezintă două laturi ale aceluiași proces, ele condiționîndu-se reciproc. Elementele de valoare aparținînd tradiției oferă premisele apariției și realizării inovației, care dovedindu-se viabilă se integrează tradiției într-un proces continuu de perfecționare. „Tradiția reprezintă noul de ieri, iar inovația, noul de azi, reprezintă tradiția de mâine”<sup>13</sup>. Considerăm că se încadrează acestei direcții noul tip de fotă musceleană cu alesătura lucrată din fir auriu, precum și tipul de catrință cu motivele ornamentale realizate din același material.

2. Pe de altă parte moda unui anumit moment poate să constituie — în decursul evoluției unei piese de port — un aspect efemer, respins în circuitul asimilării realelor valori. Moda noului tip de cămașă cusută pe nylon considerăm că se integrează acestui aspect, constituind pentru portul popular actual una din formele de manifestare ale kitsch-ului, întrucît sintetizează cele mai evidente trăsături ale noțiunii: constituie o „inadecvare estetică”, „un frumos deplasat”, receptat ca atare și producînd satisfacții estetice unei anumite categorii de consumatori, este de un „mimetism molipsitor” și odată pătruns capătă „cetățenie locală”<sup>14</sup>.

Larga răspîndire a acestui tip de cămașă, coexistența acestora cu formele noi, care valorifică plener virtuțile estetice ale formelor tradiționale, reprezintă un aspect semnificativ în procesul de valorizare estetică a produselor contemporane de port popular. Într-adevăr, în acest proces complex anacronismul funcționalist reduce unele valori estetice ale obiectelor, în sensul denaturării unor aspecte ale creației tradiționale autentice.

Răspîndirea acestui tip de cămașă condiționează de asemenea manifestarea unei tendințe care-și face loc tot mai mult în realitatea etnografică contemporană, în portul popular mai accentuat, aceea a înlăturării *speci-*

<sup>13</sup> S. Ghiță, *Continuitatea în dezvoltarea științei*, în „Lupta de clasă”, an. XLVI (1966), nr. 9, p. 68.

<sup>14</sup> Gr. Smeu, *Repere estetice în satul românesc*, București, Ed. Albatros, 1973, p. 122.



*ficului local*, a uniformizării și standardizării pieselor, proces atît de străin artei noastre populare. Acesta, corelat cu altă tendință, ce se accentuează în evoluția unor forme de artă populară, inclusiv portul popular, cea a decorativismului uneori exacerbat, contribuie la manifestarea unor devieri în procesul tradiție-inovație în cadrul respectării specificului local.

Arta noastră populară, inclusiv portul popular, are însă în condițiile vieții contemporane toate premisele să se dezvolte armonios, să filtreze în cadrul procesului complex de evoluție acele aspecte, procese și tendințe care să impulsioneze promovarea de noi valori pe linia cerințelor practice și gustului estetic ale omului contemporan.

Cercetarea multidimensională a portului popular trebuie să vizeze în etapa contemporană aspecte ce depășesc *investigația obiectului în sine*, urmărind și acele *raporturi care se stabilesc între oameni*, în procesul creării acestora. În producerea oricărui fapt de cultură populară se disting *grupul de creatori* și *grupul de consumatori*. În producerea pieselor de port popular, în cadrul gospodăriei, *creatorul și consumatorul* aparțin aceluiași mediu; mai mult, cele două ipostaze sînt concentrate în aceeași persoană de cele mai multe ori, întrucît, deși femeia lucrează pentru toată casa piesele de port popular, principală purtătoare este executanta. În satele în care tradiția purtării costumului popular se menține și azi, fetele încă din copilărie își lucrează propriile costume. Desigur, în cazul acestei situații procesul de creație, de aport individual de la concept pînă la execuție, este realizat în toate etapele. Fiecare piesă corespunde gustului personal, posibilităților individuale de contribuție valorică la execuția tehnică și artistică a obiectului.

Relația dintre *creator și consumator*, în cadrul satului, se poate manifesta și pe alte căi, care pentru unele zone etnografice din țară — și un exemplu elocvent îl constituie zona Muscel — reprezintă o formă caracteristică în etapa contemporană. Ne referim la relația dintre *creator și consumator* aparținînd aceluiași mediu de cultură, dar neidentificîndu-se.

În multe sate muscelene — pentru a ne referi la un material ce l-am investigat direct și în profunzime — lucrează femei, bune țesătoare și talentate cusătorese, care execută piese la comandă pentru alte femei din sat. Relația dintre producător și consumator se poate realiza fie direct prin primirea comenzii, sau printr-un intermediar, care de multe ori coordonează doar acest raport de execuție—vînzare. În această situație procesul de creație prezintă anumite aspecte particulare. Cînd femeia își lucrează piesa de costum, ce va fi purtată de ea sau de cei ai casei, procesul de creație și execuție se suprapun, conceperea modelului și realizarea lui practică efectuîndu-se într-o osmoză. În cazul cînd femeia execută o piesă la comandă, de puține ori alege modelul, de cele mai multe ori comanda prevăzînd modelul adus prin desen sau mostră, executanta urmărind doar să-l realizeze după indicații.

Această relație între producător și consumator se realizează nu numai prin intermediul comenzii, care de cele mai multe ori presupune opțiunea anticipată a modelului de către consumator, ci și prin procurarea directă, în alegerea spontană a pieselor desfăcute pe piață. Există astfel o diferență detașabilă între procurarea piesei de port, cunoscînd totuși tehnicile de lucru tradiționale și modalitatea de a o executa singură, trecută prin complicatul laborator al creației. Ne referim în acest caz

nu numai la situația obiectivă ca atare, ci la acea atitudine subiectivă a purtătorului față de obiectul purtat. Pe de o parte se manifestă detașarea față de obiectul plătit cu bani, pe de alta atașamentul față de piesa în care creatoarea a investit muncă, migală, căutări, chiar mândria realizării unui unicat.

Cercetarea actuală a portului popular incumbă pe lângă aspectele succint reliefate și analiza unei forme noi de realizare, corespunzătoare etapei contemporane, izvorind și răspunzând noilor condiții de viață economico-socială. Ne referim în acest caz la cea de-a doua formă importantă, sub care se realizează anumite domenii ale artei populare — dintre care portul popular ocupă un loc preponderent —, cea din cadrul cooperativei meșteșugărești, *forma artizanală* de producere a pieselor de costum.

Investigațiile noastre întreprinse în cadrul a trei prestigioase cooperative de artă populară: Cîmpulung-Muscel, Curtea de Argeș, Tg. Neamț ne-au oferit posibilitatea cunoașterii și aprofundării unor aspecte concludente pentru analiza fenomenelor contemporane și a perspectivelor de realizare ale portului popular.

Aceste cooperative își orientează activitatea spre valorificarea specificului local, promovind producerea de piese de costum popular prin folosirea celor mai înalte valențe artistice ale costumelor tradiționale. Aceste piese sînt lucrate prin antrenarea potențialului uman din satele zonei respective. Munca se desfășoară în cea mai mare parte la domiciliul cooperatoarelor, de cele mai multe ori participînd mai mulți membri ai familiei. Prin varietatea pieselor lucrate, prin calitatea acestora, prin largă masă de lucrătoare antrenate în această activitate, cooperativele meșteșugărești *reprezintă o formă de realizare* a creației plastice populare contemporane în domeniul portului popular de mare amploare, constituind al doilea filon important — după cel al familiei — de transmitere a celor mai caracteristice elemente ale creației tradiționale.

Procesul de valorificare a patrimoniului tradițional presupune acțiunea principiului de selecție, de opțiune, spre acele forme care sînt corespunzătoare mai complex realității, în care obiectul de sursă etnografică este situat în alte coordonate de funcțiuni. În acest fel, *autenticul*, care reprezintă o caracteristică obiectivă a unui fapt de cultură populară, confundîndu-se cu însăși realitatea, devine în acest proces de valorificare criteriul unei judecăți de valoare<sup>15</sup>.

Cooperativele de artă populară reprezentînd întreprinderi comerciale, în care rentabilitatea constituie un aspect de primă importanță, îmbină efortul producerii unor piese cu reprezentativitate pentru zona respectivă, dar în același timp accesibile pentru cumpărare. De aici orientarea spre un proces de simplificare, prin selecția elementelor esențiale din fondul tradițional, astfel ca piesa de port popular să fie creată cu o cheltuială de material și de efort uman mai mică, de aici decurgînd valoarea corespunzătoare pentru vînzare. Aceasta reprezintă un proces firesc,

<sup>15</sup> Al. Amzulescu, *Probleme ale autenticității folclorice*, în *Creația artistică populară azi*, Caiet editat de Centrul de informare și documentare al Consiliului Culturii și Educației Sociale, 1973, p. 17.

intrucît „valorificarea elementelor artistice specifice unui mod de producție vechi în cadrul unui mod de producție nou este un fenomen strict legat de epoca și de orînduirea socială în care se produce”<sup>16</sup>.

Procesul de transmitere a tradiției în cadrul muncii în cooperativă cunoaște anumite particularități, deosebite sistemului individual de execuție a pieselor de port popular. Relația creator-consumator deține alți parametri de legătură, nu numai prin schimbarea mediului căruia îi aparține consumatorul, dar și prin poziția diferențiată pe care o are *creatorul popular față de artizan* în procesul de producere a piesei.

În cadrul creației populare se manifestă permanent inventivitatea celei ce a lucrat piesa, astfel ca fiecare din acestea să conțină acele diferențieri necesare a testa ingeniozitatea și talentul femeii: „Fiecare femeie în cadrul conservator al tradiției — așa de conservator, încît de multe ori se poate determina nu numai valesau regiunea unde s-a brodat o ie sau s-a țesut un vilnic, dar uneori pînă și comuna — varia la infinit motivele pomenite în vechime, punea ceva din fantezia sa personală, încît, cu tot marele număr de obiecte ce posedăm, rareori întîlnim de două ori același model”<sup>17</sup>.

În cadrul cooperăției meșteșugărești caracterul spontan și individual propriu creației populare a fost substituit cu forma organizată a producției „asigurînd ritmicitatea producției, randamentul ridicat și calitatea cuprind nu un obiect unicat, ci producția de serie, care păstrează totuși trăsături de unicat conferite de însăși realizarea manuală a produselor”<sup>18</sup>.

În contextul culturii contemporane valorificarea creatoare a tradiției artei populare românești, inclusiv a portului popular, cunoaște o multitudine de forme. Ne-am referit anterior la producerea acelor piese care, respectînd cit mai fidel structura, ornamentica, cromatica tradițională a anumitor zone etnografice, se încadrează producției artizanale.

Paralel cu această formă, în etapa contemporană se manifestă o orientare tot mai pregnantă spre sursele culturii populare în producerea unor obiecte de serie industrială, adică prin producerea unor țesături și confecții cu caracter urban, avînd la bază filonul de inspirație folclorică, armonizînd forma modernă a obiectului cu decorul popular. Este o trăsătură definitorie a dezvoltării culturii noastre socialiste, manifestată pe multiple planuri — integrată procesului de nivelare a diferențierilor dintre sat și oraș —, apropierea între formele superioare ale artei profesionale și elementele de mare valoare aparținînd artei noastre populare<sup>19</sup>.

Această osmoză a unor elemente aparținînd unui fond străvechi de cultură, cu dezideratele practice și estetice ale vieții moderne, a fost posibilă datorită „pre existenței unor caractere moderne în straturile profunde ale creației populare, din care își trag seva și meșteșugurile artistice contemporane”<sup>20</sup>.

<sup>16</sup> G. Oțetea, *Probleme de transpunere a elementelor de artă populară în producția de țesături*, în „Studii și cercetări de istoria artei”, an. VII (1960), nr. 2, p. 41.

<sup>17</sup> G. Oprescu, *Arta fărănească la români*, București, Cultura națională, 1922, p. 27—28.

<sup>18</sup> O. Horșia, *Tradiția nu inseamnă copierea obiectelor din muzee*, în „Astra”, an. VII (1972), nr. 4.

<sup>19</sup> T. Bănățeanu, *Să cultivăm gustul artistic popular*, în „Satul socialist”, an. II (1970), nr. 250.

<sup>20</sup> P. Petrescu, C. Irimie, *Meșteșuguri artistice în România*, București, Ed. Meridiane, 1967, p. 18.

Proliferarea elementelor și obiectelor de artă populară în mediul urban se datorează în mare parte și faptului că valențele sale se raportează în mod direct și răspund exigențelor estetice ale epocii noastre.

Orientarea gustului citadin spre obiecte de vestimentație, care valorifică pe cale artizanală patrimoniul bogat și variat al portului popular românesc sau care ele însele sînt produse ale acestuia din fondul de zestre al mamelor și bunicilor, se datorează în mod cert reacției ostentative față de monotonia obiectelor rezultate prin serializarea industrială specifică epocii moderne. Acest proces a contribuit la revitalizarea interesului pentru piesele costumului popular chiar în mediul sătesc, ținînd seama că în condițiile vieții contemporane modelul social al satului îl reprezintă orașul.

Reprezentînd o sursă inepuizabilă de inspirație pentru designul industrial, elementele portului popular își găsesc valorificarea de la textura materialului la croi, cromatică și motivistică ornamentală.

Pe toate meridianele globului, la toate expozițiile internaționale, exponatele românești de vestimentație au întrunit calde aprecieri, tocmai prin individualitatea, originalitatea sursei de inspirație, portul popular. Ia românească este azi o piesă a vestimentației moderne de largă circulație, căutată tocmai pentru ineditul valențelor sale estetice. Adoptată gustului omului contemporan, ea poartă și azi încărcătura de frumos pe care o deținea cu secole în urmă și, dacă funcțiile ei practice au căzut în desuetudine, încărcătura de modernitate o consacră azi ca un obiect vestimentar care a erupt peste granițele satului, invadînd orașul, mai mult, toate meridianele globului. Aceasta este una din garanțiile că o astfel de manifestare a artei populare românești, cu izvoare străvechi, își realizează continuitatea în noi forme și consacră mai departe perenitatea unor valori atît de solide, specifice culturii românești.

Noua cultură socialistă, preluînd în forme adecvate elementele valoroase ale culturii populare, sintetizează și impulsionează spiritul creator popular, izvor permanent de frumusețe.

Acțiunile concordante ale tuturor factorilor, ce dirijează azi amplul proces de valorificare a culturii populare, oferă acesteia multiple căi de manifestare în etapa contemporană cît și în perspectivă.



## CRONICA DISCULUI

TIBERIU ALEXANDRU

Discul românesc de muzică populară și-a făcut un nume bun nu numai în țară, dar și dincolo de fruntariile ei. Discurile Electrecord au atins din punct de vedere tehnic, atît în privința calității înregistrărilor cît și a gravurei, nivelul celor mai vestite case editoare de discuri din lume. Competitive pe plan internațional, ele poartă mesajul sonor al unei muzici populare fermecătoare, deosebit de bogată și de variată, prețuită azi pe toate meridianele. Tiraje de peste 200 000 de exemplare la prima confruntare cu beneficiarii interni, tiraje încă sporite prin comenzi ulterioare, sînt actualmente fenomene obișnuite. Este o neîndoioasă dovadă a înaltului prestigiu de care se bucură folclorul nostru muzical, datorită frumusețelor sale unice, a talentului ieșit din comun al interpreților care-l însuflețesc, dar și a interesului nemărginit cu care-l întîmpină marea public, în primul rînd țărînimea satului de azi, cel mai credincios amator al discului cu cîntec popular.

Bogăția multilaterală a creației poporului nostru, varietatea mare de genuri, de repertorii, de stiluri și de instrumente muzicale își găsesc împlinire prin mijlocirea discurilor editate de Casa Electrecord. Bătrîne doine și balade, străvechi creații din folclorul obiceiurilor, cîntece de odinioară și de azi și jocuri de tot felul, de pe toate meleagurile, cîntate de interpreți cunoscuți ai cîntecului popular, dar și de tinere talente, care abia se ridică din numeroasele rînduri ale artiștilor amatori, imprimate pe discuri, alcătuiesc o pitorească geografie sonoră a României, întregită și îmbogățită fără istov, cu fiecare disc nou apărut. După un plan bine chibzuit, se urmărește cu perseverență, an de an, ca toate vetrele folclorice ale patriei noastre să fie înfățișate iubitorilor de frumos, prin alese creații ale geniului popular. Interpreții sînt aleși cu grijă, iar repertoriile lor sînt selecționate cu discernămint, urmărindu-se scoaterea la lumină a celor mai reprezentative, mai autentice valori.

M-am ocupat în mai multe rînduri de discul românesc cu muzică populară, mai ales în paginile revistei noastre și în paginile revistei „Muzica”. Din cauza spațiului restrîns, mă voi referi în cele ce urmează la un mare număr de discuri, cuprinzînd aproape întreaga producție de discuri mari (LP) a ultimilor doi ani: 1975 și 1976. Sînt discuri stereo/mono (compatibile), cu indicativul STM-EPE, urmat de numărul de catalog. În cele ce urmează se vor menționa, la fiecare caz în parte, doar numerele de catalog, fără indicativ, același la toate. (Am lăsat la o parte discurile de 25 cm diametru, în ciuda faptului că multe din ele cuprind înregistrări interesante și de valoare, de vreme ce acestea se află în curs de reeditare într-o formă nouă, fiind înlocuite cu discuri mari, de 30 cm diametru, adesea cu cuprinsul remaniat. De asemenea am lăsat, pentru moment, la o parte discurile mici, de 17 cm diametru, de 33 și 45 de ture, deși, în bună parte, cuprind înregistrări interesante și de valoare.)

Răspunzînd interesului pe zi ce trece mai viu al străinătății față de muzica noastră populară, Casa Electrecord editează, de cîțiva ani, mai multe serii de discuri destinate a) virtuozilor muzicii populare românești, b) folclorului specific diferitelor ținuturi ale țării și c) celor mai de seamă ansambluri de muzică populară de pe întinsul țării. Fiecare disc este însoțit de explicații în mai multe limbi străine, obișnuit în franceză și în engleză, menite să lămurească ascultătorii asupra muzicii înregistrate. Explicațiile sînt tipărite pe înșeși plicurile discurilor sau — cînd este cazul — în broșuri alăturate discurilor.

Seria *Virtuozii muzicii populare românești* prezintă pe cei mai înzestrați maeștri ai instrumentelor noastre populare. Este, cred, util să reamintesc aici pe cele apărute până în perioada de timp de care ne ocupăm. N a i u l, unul din cele mai răspindite instrumente muzicale din lume, dar pe care muzicanții noștri populari l-au ridicat pe cele mai înalte culmi ale artei, este prezent prin trei discuri ale lui **Gheorghe Zamfir (0432, 0433, 0894)**, printr-un valoros disc cîntat pe o față de **Simion Stanciu**, iar pe cealaltă de **Radu Simion (0886)**, disc apărut inițial în seria „Întîlnire cu România”, despre care va veni vorba ceva mai încolo, apoi prin două remarcabile discuri ale lui **Radu Simion (0900, 0962)** și printr-un excelent disc al lui **Simion Stanciu (0929)**. **Ț a m b a l u l**, instrument inedit de acompaniament, dar care în mina maeștrilor se preface într-un strălucit instrument concertant, este prezent prin două discuri înregistrate de la **Toni Iordache (0895, 0830)**. **Vio a r a**, nelipsită din mina lăutarilor noștri, este reprezentată de trei străluciți maeștri ai arcușului: **Alexandru Țitruș (0807)**, cel mai de seamă lăutar al Transilvaniei zilelor-noastre, moldoveanul **Ion Drăgoi (0776)** și bucovineanul **Alexandru Bidirel (0993)**; li se alătură un interesant disc intitulat: **Violoniști din Transilvania (0931)**, cîntat de **Gheorghe Covaci-Cioată, Hendrie Iorga, frații Radu și Ilie Vineu și Gheorghe Rada** (vioară cu goarnă). **T a r a g o t u l** (sau **t o r o g o a t a**, cum îi spun bănașenii) și **o b o i u l** sînt animate de **Dumitru Făreăș (0896)**, o față a discului fiind cîntată din taragot, iar cealaltă din oboi. **T r o m p e l a**, care a pătruns încă din veacul trecut în patrimoniul instrumentelor muzicale populare și pe care instrumentiștii noștri o minuiesc într-o manieră specifică, proprie intonațiilor populare, adesea cu o nebanuită virtuozitate, este prezentă prin **Constantin Gherghina (0933)**. I-am lăsat la sfîrșit pe cei trei instrumentiști de mare talent, adevărați „oameni-orchestra”, care însufleșesc cu egală măiestrie mai multe instrumente: **Ion Lăceanu** din Săceni—Teleorman: *fluier, caval, ocarină, solz de pește, două paie* (aerofon făcut din paie de ovăz, cu ancii similare cu cele ale cimpoiului, o țevă cu găuri pentru degete și cealaltă de ison, fără găuri) și *cimpoi (0802)*, **Nicolae Pleșa (0992)**, de fel din Laloșu—Vilcea: *fluier, fluier gemănal, ocarină, cimpoi, două paie, „birzoi”* (aerofon cu ancie ca a cimpoiului), „*dudă*” (aerofon cu ancie ca cea a clarinetului) și *drimbă*, și **Silvestru Lungoei (01023)** din Horodnic de Jos—Suceava: *fluieraș moldovenesc, fluier mare moldovenesc* (fluier cu șase găuri pentru degete, cu țeava complet deschisă la amîndouă capetele), *tilinecă* (fluier mare cu țeava complet deschisă la amîndouă capetele, fără găuri pentru degete), *nai* (instrument dispărut din Moldova și Bucovina, reintrodus de solistul nostru) și *cimpoi*. Datorită cuprinsului, amintim aici și discul **Instrumente folclorice (0431)**, apărut și el în seria „Întîlnire cu România”, cu piese instrumentale înregistrate de la **Gheorghe Zamfir (nai)**, **Dumitru Zamfira (fluier)**, **Marin Chisăr (cimpoi)**, **Ion Mîtu (taragot)**, **Ion Șerban (cobză)**, **Toni Iordache (tambal)**, **Florea Cioacă (vioară)** și **Gheorghe Rada (vioară cu goarnă)**.



Discurile LP închinete virtuozilor bătrînului nai s-au îmbogățit cu încă trei. Cel dintîi este cîntat de **Damian Luca (01057)**. Nepot și învățăcel al lui Fănică Luca, el și-a făcut un bun nume atît în țară, cit și în străinătate. Discul de față — cel dintîi LP al său, editat în țară — cuprinde o selecție de doine, cîntece și jocuri din repertoriul său, 12 piese cu totul. Dintre ele, găsesc demn de pomenit două interesante fantezii pe teme populare: „Ca din tulnic” și „Doină din Carpați”, un frumos cîntec din repertoriul lui Fănică Luca: „La casa cu trestioară”, „Mărie, Mărie”, un frumos cîntec liric (altul decît cel inedit cunoscut cu acest titlu), jocul „Hangul” și „Repezita”, o sîrbă iute, cîntată cu o prodigioasă staccatură. Îl acompaniază propria sa orchestră de muzică populară. Prezentarea discului o iscălește Harry Brauner. Al doilea disc recent apărut este consacrat naistului **Nicolae Pîrvu (01076)**. Elev și el al lui Fănică Luca, solist al unui ansamblu craiovean după terminarea școlii, iar din 1968 solist al Ansamblului „Perinița”, l-au consacrat o seamă de răsunătoare turnee peste hotare. Discul său cuprinde așijderea 12 piese, parte oltenești — parte muntenești. Între ele o frumoasă „dragoste” muntenască: „Ca pe luncă”, „Rustemul” și „Alunelul așezat”, două viguroase jocuri țărănești din Oltenia, provincia natală a solistului, „Săbărelul”, vestită și inspirată cîntare a Bărgănelului, melodia oltenască „Busuioc de la Plenița”, parte doiniță și parte ritmată (împrumutată, cred, din repertoriul clarinetistului Iliuță Rudăreanu), precum și două inspirate cîntece: „Coborî din deal în vale” și „Pe deal pe la Drăgănești”. Îl acompaniază Paraschiv Oprea, cu orchestra sa. Discul este prezentat de Iosif Herța. În fine, al treilea disc nou ieșit, totodată al treilea LP al solistului, este: **Radu Simion (01211)**. De astă dată e acompaniat de propria sa orchestră, pe care a fost încuviințat s-o numească „Orchestra Electrecord”. (Ar fi fost poate mai indicat să fi fost numită: „Orchestra de instrumente muzicale populare a Casei de discuri Electrecord — România”.) Este un disc reprezentativ al acestui valoros artist popular, unul din cei mai apropiați discipoli ai lui Fănică Luca, vrednic urmaș al acestuia. Radu Simion a cucerit o seamă de premii și de trofee internaționale, fermecînd iubitorii de cîntec popular din numeroase țări din Europa,

Africa, Asia și cele două Americi. Acest remarcabil disc cuprinde 14 piese, cu grijă alese : un frumos cîntec liric muntenească : „De dragoste”, două inspirate doine cu caracter improvizatoric : „Ca la erîng” și „Doina de la Rucăr”, cîntecul „Du-te, neică, și te culcă”, cunoscutul și apreciatul cîntec „Dorul meu e numai dor” și nouă jocuri. Între acestea, atrag atenția prin ritmica lor particulară : „Șchioapa” și „Ca-n Banat” prin ritmul lor șchiop, „Ca la Breaza” prin ritmul ei sincopat și „Briul pe șase” prin structura lui din secțiuni de cite trei măsuri binare, de unde i se trage și numele.

Al doilea LP al lui Ion Lăceanu (01210), apărut de curînd, este o nouă și binevenită contribuție la cunoașterea instrumentelor muzicale ale poporului nostru. Ion Lăceanu a început prin a cînta din *flaut* (din fluierul comun, cu „dop” și șase găuri pentru degete, cunoscut prețutîndenea, de-a lungul și de-a latul țării). La recomandarea lui Ionel Budișteanu a fost angajat în orchestra de muzică populară a Ansamblului „Perinița” din București. Aici și-a desăvîrșit măiestria și și-a lărgit instrumentarul : a început să cînte și din *cimpoi* (1957), din *caval* (1958), din *ocarină* (1962), din *pai* și din *solz de pește* (1965). A participat la un mare număr de turnee artistice în mai bine de 40 de țări, din patru continente, cu ansamblul din care făcea parte, dar și cu altele, între care cu formația vestită a lui Gheorghe Zamfir (1970—1972), iar din 1973 cu formația nu mai puțin faimoasă a lui Radu Simion. Noul său disc cuprinde 15 piese din folclorului muntenească și oltenească, dintre care cinci sînt cîntate din *caval*, șase din *flaut* și cite una din *ocarină*, *cimpoi*, *pai* și *solz de pește*, toate cu egală măiestrie. Este un disc care încîntă pe oricine-l ascultă. Din păcate, plicul discului lasă mult de dorit din punctul de vedere al înfățișării grafice. Bine gîndit, el a fost realizat de Întreprinderea poligrafică „Bucureștii-Noi” sub orice critică. (De altmîntrelea, înfățișarea grafică a plicurilor cu muzică populară a început, de la o vreme încoace, să lase de dorit. Cred că este firesc să se pretîndă ca discurile destinate în primul rînd străinătății să fie și din acest punct de vedere la înălțimea celor mai bune realizări grafice străine, cu atît mai mult cu cît calitatea înregistrărilor și a gravurii a atîns, cum am mai arătat, cei mai înalți parametri ai exigențelor tehnicii moderne.)

Numărul soliștilor în stare să cînte cu meșteșug din mai multe instrumente muzicale populare a sporit cu discul **Constantin Chisăr (01140)**. De fel din *Goicea Mare (Dolj)* el este unul din marii virtuozii ai *fluierului*. S-a evidențiat la mai multe concursuri și festivaluri naționale și internaționale. Discul de față ni-l prezintă și ca foarte bun solist din *caval*, *ocarină* și *cimpoi*. Cele 16 piese cite se află gravate pe cele două fețe ale discului — o selecție judicioasă alcătuită din folclorului oltenească — sînt cîntate din *caval* (șapte piese), din *flaut* (trei piese), din *ocarină* (trei piese) și din *cimpoi* (trei piese). Trei din ele : „Doina lui Șarpe”, „Doina oltenească” și „Doina de la Birca”, sînt cîntate, rînd pe rînd, din *cimpoi*, *ocarină* și *caval* fără nici un fel de acompaniament. Se dă astfel prilej solistului să-și desfășoare nestingherit măiestria în interpretarea acestor cîntări, la obîrșie de formă liberă-improvizatorică, relevînd în plînatatea ei substanța monodică a doinelor noastre. Cîntări de largă respirație melodică, cîtece „lungi”, „îndelungate” sau „prelungi”, cum le numește poporul care le-a creat, doinele sînt parcă făcute anume ca să viețuiască fără artificiiile unor voci însoțitoare, care riscă de cele mai multe ori să le umbrească și să le îngreuneze melosul lor specific, să le impietrescă forma. Celelalte piese : un cîntec și douăsprezece jocuri, între care „Mindrele”, „Rustemul de la Întorsura” și „Rustemul din Goicea”, cu ritmica lor pregnantă, sînt acompaniate cu multă înțelegere și discreție, în cel mai bun stil, de Orchestra lui Paraschiv Oprea. Explicațiile necesare unei bune înțelegeri a celor înregistrate au fost scrise de Iosif Herța.

Viorea a pătruns demult în lumea instrumentelor muzicale ale poporului nostru. Din veacul al XVIII-lea este aproape nelipsită din mina muzicanților populari, care s-au priceput să-i adapteze o tehnică specifică, pe potriva cerințelor cîntecului popular. Tehnica empirică a lăutarilor noștri ajunge nu o dată să epuizeze toate resursele instrumentului, îmbogățîndu-i mijloacele de expresie prin fel de fel de artificii, punîndu-l cit mai deplin în slujba intonațiilor populare. Toate acestea sînt sugestiv ilustrate de discul lui **Mihai Dotofei (01101)**, al cărui stil violonistic, riguros autentic, cuprinde și o seamă de artificii întîlnite doar la marii virtuozii. Acompaniamentul Orchestrei lui George Sîrbu, un talentat muzician din Țara de Sus, sprijină și subliniază autenticitatea melodiilor însuflețite de „scripcarul” nostru, un buchet bogat de melodii moldovenești din părțile Neamțului, țîntutul său de baștină. Dintre cele 19 piese cite se află imprimate pe cele două fețe ale discului, doine, cîtece și jocuri, menționăm : „Joel ursului” și „Căiuții”, melodii ale obiceiurilor de Anul nou, un interesant „Jumătate de joc”, dans specific Moldovei, alcătuit din două mișcări contrastante, un frumos cîntec de nuntă în ritm șchiop de trei timpi, al treilea cu ceva-ceva mai lung, și o impresionantă „Baladă moldovenească”, cîntată fără vreun acompaniament. Prezentarea muzicologică a discului este scrisă de Constantin Gh. Prichici.

Prin înregistrările care o alcătuesc, „Rencontre avec la Roumanie” (Întîlnire cu România) și-a propus să parcurgă diferite vetre folclorice ale țării, îndeosebi cu ajutorul unor genuri de largă accesibilitate : doine, cîtece, cîtece de joc și jocuri în primul



rind, în interpretarea unor soliști de talent și a unor formații muzicale de certă valoare. Au apărut discurile: **Maramureș I (0878)**, **Maramureș II (0891)**, **Sălaj (0750)**, **Bihor (0997)**, **Banat (0751)**, **Caransebeș (0932)**, **Oltenia (0890)**, **Gorj (0803)**, **Bucovina I (0963)** și **Bucovina II: Din folclorul obșeurilor (0994)**.

Serie de prestigiu, „Întilnire cu România” s-a îmbogățit cu un nou disc închinat folclorului specific Țării de Sus: **Bucovina III: Dansuri (01059)**, cu un total de 19 jocuri bucovinene în interpretarea orchestrei de muzică populară a Ansamblului „Ciprian Porumbescu” din Suceava și a principalilor ei soliști instrumentiști: Silvestru Lungoci (fluiet), Ion Uță (clarinet), Alexandru Havriiuc (trompetă) și Nicolae Păscuțiu (cobză). Cinci dintre jocuri ne înfățișează și ambianța sonoră pe care o alcătuiesc pașii și strigăturile dansatorilor. Simpla înșirare a câtorva din titluri este edificatoare asupra bogăției coregrafice din partea locului: „Corăbeasca”, „Trilipeștii”, „Arcanul”, „Roata”, „Bătrâneasca”, „Tărăneasca”, „Pe bătute”, „Pădurețul”, „Cioful”. Titlurile sînt întregite cu localitățile sau zonele în care jocurile se dansează sau de unde au fost învățate: „Trilipeștii de la Mănăstirea Humorului”, „Arcanul de la Cimpulung”, „Roata de la Vatra Dornei”, „Roata de la șes”, „Hora mare a Cimpulungului” ș.a.m.d. George Sirbu, dirijorul orchestrei, este un bun cunoscător al folclorului muzical din partea locului. Cu multă pricepere el știe să sublinieze sensurile și valorile melosului local, parfumul său de autenticitate. Prezentarea a fost scrisă de Corneliu Dan Georgescu. Un alt disc al acestei serii este **Muntenia (01056)**, în interpretarea Orchestrei Paraschiv Oprea și a unui grup de renumiți soliști: Irina Loghin și Benone Sinulescu (voce), Dumitru Zamfira (fluiet, caval, ocarină), Damian Luca (nai), Gheorghe Udilă (clarinet), Ion Șerban (cobză) și Iani Marinescu-Ciuciu (țambal). Acest remarcabil disc prezintă iubitorilor de folclor nu mai puțin de 21 de piese. Menționăm o frumoasă și interesantă variantă a „Cintecului lui Gheorghilas”, al cărei subiect se leagă de Munții Buzăului, în interpretarea Irinei Loghin. O acompaniază cumințe o vioară și o cobză, orchestra intervenind abia spre sfârșit, cînd tensiunea dramatică a baladei este în culme. Între jocuri, care predomină, se numără: „Briul pe șase”, „Briul pe opt”, „Briul fetelor”, „Fedeșul fetelor”, mai multe „Breze” (între care „Breza lui Matache”, cîntată altădată de acest vestit lăutar al Argeșului), mai multe „Sirbe” și cîteva „Hore”. Transilvania este prezentă prin **Valea Someșului (01104)**, în interpretarea Orchestrei George Vancu și a câtorva soliști din partea locului: Ion Fărcaș (fluiet, caval, ocarină), Ion Sabadiș și Iosif Ghemant, doi cunoscuți „ceterași” de pe Someș (vioară), Mia Dan și frații Ion și Augustin Filip (voce). Alături de piese bune, frumoase și valoroase, ca de pildă: „De strigat din Leșul Ilvei” (vioară: Ion Sabadiș), „Romănesc” și „Ardelean din Gherla” (vioară: Iosif Ghemant), cîntecul „De-ar ști, Doamne, cineva” (voce: Mia Dan) ș.a., întîlnim din păcate și o seamă de piese comune, unele complet lipsite de interes, ca de pildă: „Doină din Năsăud” o pastîșă pastorală, cîntată pe deasupra din cavatul obișnuit (cu dop și cinci găuri), instrument netipic în Transilvania, „Bărbuncul din Gherla”, „Învîrtită din Gherla”, o melodie de largă circulație (la obirșie pe cit se pare „Joc de doi bănățean”), „Bărbuncul din Năsăud” melodie pe cit de cunoscută, pe atît de neinteresantă, cîntecul „Minca-te-ar focul, drăguț” netipic pentru muzica populară românească ș.a. Cred că se impune reeditarea acestui disc cu îmbunătățirile care se impun: folclorul de pe Someș, deosebit de interesant, de frumos și de variat, trebuie prezentat la înălțimea valorii sale. Prezentarea discului a fost scrisă de Dumitru Vărtic de la Radio—Cluj-Napoca.

O interesantă serie de discuri are ca obiect prezentarea unor **Ansambluri folclorice românești**. Au apărut pînă acum discurile închinete ansamblurilor **Rapsodia Română (0752)**, **Ciocirliia I (0853)**, **Ciocirliia II (0879)**, **Perința (0702)** și „**Frunză verde**” (0829).

Seria aceasta a fost îmbogățită cu discul nou apărut: **Ansamblul folcloric „Maramureșul” (01059)**, de fapt orchestra de muzică populară a Ansamblului cu același nume din Baia Mare, cu principalii ei soliști instrumentiști: Dumitru Dobrican (fluiet, taragot), Augustin Roman, Augustin Cosma, Vasile Serasz și Alexandru Iancu (vioară). Dirijor: Alexandru Vîman. Ansamblul a întreprins o serie de turnee în Uniunea Sovietică, Bulgaria, Iugoslavia, Portugalia etc. Materialul folcloric înregistrat se rezumă la cel specific Codrului și Țării Chioarului. Remarcăm o suită de dansuri așa cum ele se înșirau în partea locului: „De început”, „Romănesc”, „Boieresc” și „Seurat”. Melodiile sînt alese cu grijă, iar acompaniamentul păstrează în bună măsură o atmosferă rustică. Prezentarea a fost scrisă de Ștefan Cărăpănceanu. Alt disc recent apărut este: **Orchestra folclorică românească Benone Damian — Nicolae Pirvu: nai (01209)**. Întemeiată în 1968, mica orchestră de muzică populară a lui Benone Damian a devenit celebră în urma unor turnee în Elveția, Franța, Republica Federală Germania, Republica Democrată Germană, Luxemburg, Olanda, Suedia, Canada și Statele Unite ale Americii. Benone Damian (vioară, acordeon), Nicolae Pirvu (nai), Gheorghe Popa (caval, cimpoi, taragot), Ion Cîrstoiu (fluiet, clarinet) și Ion Miu (țambal) cîntă cu nerv și strălucire o seamă de melodii cunoscute, de largă circulație, pe care le știu de la diverși alți soliști ai muzicii noastre populare. Este o consecință a faptului că acești inestrați muzicanți s-au rupt cam prea de mult de viața folclorică propriu-

zișă și din această pricină nu au posibilitatea să-și primenească reperloriul. Prezentarea discului a făcut-o Vasile Mereuță.

În ultimul trimestru al anului 1976, Casa de discuri Electrecord a lansat o nouă serie de discuri, în atenția străinătății, intitulată *Nunța la români*. Au fost editate și în trecut discuri cu cintece de nunță, bunăoară discul *Justina Băluțeanu: Cintece de nunță (EPD 1174)* sau discul *Maria Peter: Cintece de nunță de pe Valea Someșului (EPE 805)*. De astă dată este însă vorba de o serie întreagă anume destinată obiceiurilor de nunță. Este începută de discul: *Nunța la români, Nr. 1, Sălaj (01214, 01215)*. Cele două discuri fixează atmosfera sonoră a unui întreg spectacol realizat de Ansamblul „Meseșul” din Zalău, sub îndrumarea și conducerea artistică a lui George Mișin-Vărieșescu. Înregistrările urmează cadrul scenariului, secționat în următoarele părți: 1. *Chemarea la nunță*, 2. *La chiperi*, 3. *Sosirea la nunță*, 4. *Plecarea la cununie*, 5. *Venitul de la cununie*, 6. *La masă și* — ca la orice spectacol — 7. *Final*. Cintece și dansuri rituale-ceremoniale, orații și felurite cintece ocazionale se împletesc într-un tot pitoresc. Acestea din urmă sînt cintece de joc sau jocuri cărora li s-au potrivit ad-hoc felurite vorbe în legătură cu nunta, cu nuntașii. Asemenea cintece ocazionale au apărut în vremea din urmă în toate ținuturile țării, odată cu obiceiul de a angaja să cinte la nunți — îndeosebi la nunțile „cu dar” — cîntăreți cit mai cunoscuți, cit mai renumiți. Lor, în primul rînd, li se datorește apariția acestei noi categorii de cintece ocazionale de nunță. Soliști: Ileana Domuța, Leontina Gavriluț, Ana Hossu, Grigore Ignat, Elena Moldovan, Vasile Moldovan, Pavel Păușan, Domnița Săbăduș (voce), Emil Barz, Hendric Iorga (vioară) și George Mișin-Vărieșescu, totodată dirijorul orchestrei (taroste). Se vor edita în viitor alte discuri cu folclorul specific nunților țărănești, după un plan care tinde să cuprindă toate vetrele folclorice ale țării.



**Discul Domnica Trop: Seara cînd răsare luna (01055)** este un adevărat eveniment editorial. Tărăncă din Izverna (Mehedinți), ea cîntă în cel mai neaoș stil un incântător repertoriu muzical, propriu ținutului ei de baștină și în parte ținuturilor bănățene învecinate: comuna Cornereva cu cele 39 de sate ale ei. Discul cuprinde 10 piese: patru cintece-doinite specifice locului, o horă și cinci sirbe de tip gorjenesc, integrate stilului local, îndeosebi prin interpretare. Două din cintece sînt fără acompaniament: „Mărie, Mărie” și „Nu te mai pot iubi, lele”, iar celelalte două sînt acompaniate doar de zumzetul molcom al cobzei: „Fir-a naibului de deal” și „Dă-mi, Doamne, zile mai multe”; la acesta din urmă intervine și un fluier, care întonează interludiile. Lui Paraschiv Oprea nu i-a fost deloc ușor să o acompanieze pe Domnica Trop, neobișnuită să cînte cu orchestra. Talentatul dirijor mi-a povestit cum, la un moment dat, Domnica l-a apostrofat: „Mai stai odată locului, nu mai da atîta din miini, că mă incurci!” De aceea s-a străduiut să o lase să cînte cit mai în voce, lăsînd la o parte orice acompaniament sau reducîndu-l la minimum, în cazul cîntecelor tărăgănate. Cele 10 piese, din discul *Angelica Stoican: Neică, dorurile tale (01207)*, aparțin aceleiași zone folclorice, solista fiind și ea din partea locului. Evidențiată prin concursul „Floarea din grădină” al Televiziunii noastre, ea valorifică cu convingere frumusețile folclorului pe care l-a învățat în comuna natală și în împrejurimi. Ca și Domnica Trop, ea interpretează patru cintece-doinite, o horă și cinci sirbe. Folclorul oltenesc este prezent și în discurile: *Maria Ciobanu: Între Jiu și-nre Olteț (01022)* și *Maria Ciobanu: În vale la noi la Olt (01168)*. Cu glasul ei ca de cleștar, cu un timbru particular deosebit de fericit, într-un admirabil stil țărănesc, propriu folclorului oltenesc, ea ne prezintă de fiecare dată un repertoriu bogat și variat, cu multă grijă ales. Cel dintîi disc ne prezintă un vechi cîntec din partea locului: „Lie, ciocirlie”, într-o variantă proprie, care constituie o adevărată probă de bel-canto țărănesc. Alături de melodii vechi ca acesta, cîntate întodeauna cu participare creatoare, Maria Ciobanu cîntă și din sirbele și horele oltenesci care abia au „ieșit”. Uncori le împodobește cu ingenioase artificii ale cîntării noastre populare: sirbele „Du-mă, Ioane, în Bălcești” și „Mîndro, n Lunca Banului”, din primul disc, le dirlăiește pe alocurea (dirlăitul fiind o specie de cîntare vocală ce tinde să imite glasul unor instrumente). Cele 13 piese gravate pe primul disc (două cintece-doinite, un cîntec ocazional de nunță, patru cintece ritmate, o horă și cinci sirbe) sînt acompaniate cu discreție și nerv de Orchestra Victor Predescu, iar cele 12 piese gravate pe al doilea disc (o doină, o doină-cîntec, opt cintece cu acompaniament ritmat și două sirbe) sînt acompaniate de Orchestra Paraschiv Oprea. Alți disc bun cu folclor oltenesc este: *Floarea Lăcătușu: Jiule, pe malul tău (01097)*. Cuprinde 11 piese: două cintece de stil vechi cu unele elemente de doină (al doilea, „Măi, neicută dragă”, este un interesant cîntec pe versuri pentasilabice), șase sirbe și trei hore. Acompaniază Orchestra Paraschiv Oprea. Discul *Ileana Greculescu: Gilort, apă cunoscută (01139)* ne prezintă o cîntăreață mai puțin cunoscută. Cu voce plăcută, frumos timbrată și într-un stil bun, ea cîntă un repertoriu bine echilibrat, alcătuit din cunoscutele și vestitele sirbe și hore gorjenești. Mai întîlnim o frumoasă doină din repertoriul Mariei Lătărețu: „Sus în deal pe poieniță”, un cîntec parte doinit — parte ritmat,

variantă a binecunoscutului cîntec „Gheorghe, Gheorghe” și un cîntec ocazional de nuntă: „Brăduțul crescut pe munte”. O acompaniază Orchestra Paraschiv Oprea. **Ionela Prodan: Uite dorul, trece dealul (01099)** este un nou LP al acestei cunoscute și apreciate soliste. Deși ea dovedește o mare predilecție pentru doine și pentru cîntecele-doinite, pe care le cîntă cu evidentă participare afectivă, discul de față cuprinde doar hore și sirbe, cu excepția a două „balade”, în realitate doine lirice (a doua cu text haiducesc). Ar trebui mai multă grijă în privința titlurilor, spre a nu se contribui și pe această cale la sporirea confuziei, și așa destul de mare în această privință. Trebuie spus că Ionela Prodan este viu preocupată de a-și îmbogăți și primesti repertoriul cu piese valoroase de pe meleagurile Olteniei natale. **Maria Cornescu și Nelu Bălăsoiu: Gorjule, plai insorit (01100)** prezintă de astă dată un mănunchi de 12 cîntece în dialog, mai toate ritmate (hore și sirbe). O singură excepție: „Strigă mindra la neica”, o variantă frumoasă a baladei despre sora otrăvitoare. Acompaniamentul este susținut de Orchestra Paraschiv Oprea. **Matei Constantin: De prin sate și vilele (01098)**, cu glas subțirel și dulceag, uneori puțin nazal, dar într-un stil buniceal, ne cîntă un repertoriu muzical comun. Solistul ne mărturisește că: „De prin sate și poiene / Culeg cîntecele mele / Și le cînt cu-atîta dor, / Pe placul oltenilor...”. Am prefera să culegă și să cînte — oltenilor și altora — melodii și poezii autentice, în locul unor „făcăături” de acest soi. Am fi mai ciștișă! L-a acompaniat și pe el Paraschiv Oprea cu orchestra sa.

Repertoriul muzical pe care-l cultivă Ion Dolănescu este parte oltenesc — parte muntelesc. Noul său LP: **Ion Dolănescu: Balade și cîntece din Țara Novacilor (01096)** este un disc excepțional prin cuprinsul său: două balade, două doine, patru doine „de dragoste”, un cîntec ritmat (iamb + piric) și o sirbă. L-a acompaniat cu înțelegere și în stil Orchestra Florian Economu. Străduințele acestui deosebit de talentat și de îndrăgît solist al muzicii noastre populare de a-și îmbogăți fără preget repertoriul, abordînd și genuri mai rare, ca bunăoară balada, sînt mai mult decît lăudabile. Interesul mare cu care publicul a întîmpinat acest valoros disc trebuie să-i fie îndemn să continue, scoțînd la lumină și punînd în circulație și alte cîntări frumoase, pe nedrept date uitării. Este o pildă pe care ar trebui s-o urmeze și alți soliști de muzică populară, simțîndu-se obligați să valorifice și tezaurul clasic de inestimabile valori al cîntecului nostru popular. **Benone Sinulescu: Cînd eram în satul meu (01021)** prezintă în acest nou LP un mănunchi de 14 cîntece, mai toate de stil nou. Uniformitatea pe care o produce acompaniamentul lăutăresc, rezumat aproape invariabil la țituri de horă sau de sirbă, este în qarecare măsură înlăturată prin ingeniozitatea și fantezia de care dă dovadă Paraschiv Oprea, dozîndu-și cu meșteșug instrumentele care-i alcătuiesc orchestra. Între aceste cîntece de stil nou se află și unul a cărui melodie este țesută pe canavaua ritmului giusto-silabic: „Maica m-a făcut pe mine”, iar alături de acesta un cîntec parte doinit — parte ritmat, într-un mers iambic aproape riguros: „L'auzi cum mai cîntă cucul”. Discul **Ileana Sărăroiu (01053)** ne prezintă un repertoriu muntelesc comun. Calitățile sale vocale și interpretative sînt mai pe potriva cîntecelor de petrecere și a romanțelor, pe care le cîntă cu participare și cu acel patos care le este propriu.

Banatul este înfățișat prin discul **Mariana Drăghicescu (01060)**. De fel din Cornereva (Caras-Severin), ea ne prezintă de astă dată un singur cîntec-doinit din minunatul folclor al comunei natale: „Sus, sus, sus în furca Cernii”. Încolo interpretează cu sensibilitate și într-un stil de cîntare neaoș bînățean alte patru cîntece tărăgănate și șapte cîntece de joc (trei „Briuri”, două „Ardelene”, un „Joc de doi și Briu” și o „Horă”). De remarcă că două din cîntecele-doinite alternează cu melodii de dans („Horă” într-un caz și „De doi”, în celălalt). Meșteșugul vocal al Mariane Drăghicescu îi îngăduie să țeară migăloasa horbotă ornamentală a cîntecelor tărăgănate din partea locului și să interpreteze cu vioieșie cîntecele de joc. O acompaniază frumos Orchestra George Vancu.

Folclorul specific din Crișana ne este împărtășit de discul **Florica Duma: Fetele din Lăzăreni (01102)**, cu cele 12 piese ale sale: trei cîntece tărăgănate și nouă cîntece de joc (două în ritm de „Poargă”, cinci în ritm de „Pe picior” și două în ritm de „Ardelean”). Cîntecul de stil vechi „La Lupoia-ntră hotare” este cîntat fără acompaniament; introducerea și interludiile le cîntă o vioară singură. Confruntarea melodiilor imprimare pe discul de față cu notațiile cunoscutului folclorist arădean Ioan T. Florea, din frumosul volum, sugestiv intitulat *Drag mi-i cîntecul și viața*, cu bogatul ei repertoriu, scos în 1975 de Centrul de îndrumare a creației populare și a mișcării artistice de masă al județului Arad, dovedește că solista noastră își trăiește cu intensitate muzica pe care o însușește. Departate de a fi identice, ele sînt variante, de vreme ce solista — aidoma inzeștraților păstrători și totodată creatori populari — își recrează cîntecele ori de cîte ori le cîntă. A acompaniat-o, cu multă pricepere și cunoaștere a stilului din partea locului, George Vancu (și el din părțile Aradului), cu orchestra sa.

**Frații Petreus: Mîndruță de pe Mara (01213)** ne bucură cu un frumos și autentic repertoriu muzical maramureșean, alcătuit din doine, cîntece-doinite, cîntece de petrecere și cîntece de joc, cu totul 18 piese. O față a discului este cîntărea de Ion Petreus, iar cealaltă de Ștefan

Petreuș, acompaniați de propriul lor taraf : la vioară Ștefan și la „zongoră” (cum e numită în graiul locului chitara), Ion. De fel din Glod (Maramureș), frații Petreuș sînt reprezentanții străluciți ai țărănilor-lăutari, care pot fi încă întîlniți ici-colo pe toate întinderea țării, cu osebire pe meleagurile Transilvaniei și ale Bucovinei. Muzica de nobilă și autentică obîrșie pe care o cultivă, ca și arta neaoș țărănească cu care o interpretează, împărțînd-o ascultătorilor, îi definește, așezîndu-i între cei mai înzestrați rapsozi ai cîntecului nostru popular. În mai puțin de un deceniu, ei au cîștigat o extraordinară popularitate. Sînt călduros apreciați nu numai în Maramureșul natal, nu numai în părțile imediat vecinate ale Transilvaniei, ci pe tot cuprinsul țării. (Îi apreciază și un număr din ce în ce mai mare de iubitori ai cîntecului popular de peste hotare.) Acest miracol l-au săvîrșit înaltele valori ale repertoriului lor muzical, puritatea și proșpețimea lui, sinceritatea și măiestria spontană cu care-l însuflețesc, ca și marea frumusețe a poeziilor. Iată cîteva, citate din prezentul lor disc : *Cine-o zis horea dintîie! | Un pruncuț mic în fășite : | L-o lăsat mă-sa dormind, | L-o aflat horea horind.* Sau : *Horile din astă lume | Știu că nu le-am pus eu nume. | Și pe mine m-o-nvățat, | Mama cînd m-o legănat.* Ori această minunăție „Hore a frunzei verzi” : *Eu de-aicea nu mă duc, | Pînă nu mă duc la plug | Și atîta mi-oi petrece, | Pîn-oi vedea frunza verde ; | Eu de-aicea n-oi pleca, | Pînă nu-mi aud horea, | Că horea plugarului | Este glasul cucului, | Scîrșitul plugului | Și-nfrunzitul codrului.* Ca să nu le citez decît pe acestea ! O nouitate : două frumoase variante ale „Horei lungi” maramureșene, cîntate din fluier de Ion Petreuș, în cel mai curat stil tradițional. Varianta care deschide discul este acompaniată de zvonul argintiu al unei întregi colecții de clopote, pe care soliștii noștri le-au adus de acasă, dorind să inchipuie sonor cioporul de oi care-l urmează pe păcurarul fluieraș. De aci și titlul acestei străbune doine : „Horă lungă ciobănească”. Varianta cealaltă, care încheie discul, este lăsată doar pe seama fluierului și a isonului gutural caracteristic, care-l însoțește, dînd parcă relief cîntării. Alt disc cu folclor din părțile Maramureșului este : **Viorel Costin : Cine nu știe ce-i dorul (01103).** Acompaniat de George Vancu și orchestra sa, tînărul solist (cel dintîi deținător al trofeului „Floarea din grădină”, populara emisiune-concurs a Televiziunii noastre) cîntă alături de o seamă de cîntece maramureșene și cîteva cîntece a căror obîrșie trebuie căutată pe alte meleaguri, dar care s-au împămîntenit în partea locului.

Un deosebit de interesant disc ne prezintă 10 piese din dialectul muzical aromân. Este intitulat : **Muzică populară macedoromână — Grupul vocal „Fărșeroșii” (01105).** După dătină, cîntecele fărșeroșilor (importantă ramură a macedoromânilor sau aromânilor) sînt polifonice : melodia o începe un solist urmat de un al doilea, care improvizează o contramelodie, în vreme ce corul ține isonul pe fundamentală. Acest interesant stil vocal polifonic este pe alocurea contaminat, în discul de față, de unele influențe eterogene, în speță paralelisme de terță, netipice. Dacă s-ar fi încredințat supravegherea acestor înregistrări unui specialist în materie, bunăoară folcloristul George Marcu, cel mai bun cunoscător al folclorului muzical aromân, asemenea neajunsuri ar fi fost lesne înlăturate, spre folosul tuturor.

**Țară nouă, cîntec nou (EPE 01172)** este destinat cîntecului de viață nouă. Cei doisprezece interpreți : Anton Achiței, Mărioara Bălan, Maria Ciobanu, Mărin Cornea, Ion Cristoreanu, Ion Dolănescu, Irina Loghin, Maria Păunescu, Benone Sinulescu, Floarea Tănăsescu, Elisabeta Ticuță și Elena Zamfira, sînt acompaniați de Orchestra de muzică populară a Radioteleviziunii Române, dirijată de George Vancu și de Radu Voinescu, precum și de orchestra de muzică populară a Ansamblului „Ciocirlia”, dirijată de Ionel Budișteanu, Florian Economu, Costel Moisa și Paraschi. Oprea.

Nu pot încheia fără să aduc neprecupețite laude redactorilor Stela Nachi (realizatoarea celor mai multe din discurile de care m-am ocupat) și Ștefan Bonea, precum și maștrilor de sunet ing. Erwin Șervan și Vasile Sibana, cu deosebire acestuia din urmă, tînăr dar priceput, fiindcă lui i se datoresc aproape toate discurile de care a fost vorba în cele de mai sus \*.

\* Nu am avut la îndemînă următoarele discuri : Irina Loghin (01138), Elena Merișoreanu (01141), Maria Butaci (01142), Iosif Cioclodea (01143), Elisabeta Ticuță (01169), Sofia Vicoveanca (01170), Lucreția Ciobanu (01171), Benone Sinulescu (01206), Mărin Cornea (01208), Moldova I (01212) și Ansamblul folcloric „Crișana” (01216). Trag nădejde să mă ocup de ele cu altă ocazie, ca și de discurile ce vor apărea între timp.



MIHAI POP, PAVEL RUXĂNDOIU, *Folclor literar românesc*, București, Editura didactică și pedagogică, 1976, 366 p.

Studiile românești de cultură populară au intrat deja în etapa realizării unor sinteze asupra diferitelor componente ale sale, care să impună — pe baza analizei unui fond, reprezentativ de date — orientări și puncte de vedere originale, dar, mai ales, o concepție teoretică unitară. Este vorba deci de realizarea unor lucrări care, aprofundând teoretic aceste domenii corelate ale creației tradiționale în sensul determinării originilor, trăsăturilor și căilor de evoluție comune, să depășească un anumit particularism disciplinar în sensul unei încadrări a lor într-o perspectivă etnologică (deci ca fenomene de cultură populară) și antropologică (deci ca fenomene social-culturale, în general).

Așadar, cu atât mai reprezentativă apariția acestei lucrări care își propune ca orientare teoretică de bază „investigarea folclorului ca fenomen de cultură populară” (p. 7), ceea ce face ca ideile sale principale să se impună unei discuții largite ce depășește cadrul strict al folcloristicii.

Ce înseamnă o abordare culturologică a fenomenelor folclorice? În primul rînd, „cercetarea relației dintre faptele de folclor în cadrul sistemului din care fac parte și în ansamblul vieții culturale a comunităților în care circulă, cu funcția lor în cadrul structurii sociale a acestor comunități”. În al doilea rînd, examinarea *specificității actului folcloric ca fenomen cultural*, și credem că tocmai aici rezidă unul din meritele cele mai de seamă ale lucrării în discuție: investigarea *consecvenței* a fenomenului folcloric din perspectiva unei axiologii culturale. Pornind de la cercetări din cele mai actuale în acest domeniu, se procedează la o definire a conceptului de „cultură populară” cu implicațiile sale generale. Dar aceasta face necesară, mai întîi, o definire a noțiunii de „cultură”, concepută ca „sistem nou de semne care organizează funcția semiotică a mediului vital și-l face accesibil omului” (p. 38). Pe această bază se trece la determinarea conținutului specific al noțiunii de „cultură populară”, atît în plan diacronic (prin raportarea sa la cultura primitivă), cit și sincronic (prin confruntarea sa cu formele culturale cu care a coexistat în anumite perioade istorice, pînă în contemporaneitate, deci, de exemplu, în raport cu cultura de mase). În sensul logicii acestui demers teoretic, raportării la genul proximal superior îi urmează diferențierile intrinseci, care încearcă, pornind de la compartimentarea tradițională dintre cultură materială și spirituală, o nuanțare a sa, mai ales prin detalierea mai precisă a conținutului acesteia din urmă în sisteme subadiacente de cunoștințe, credințe, obiceiuri și ceremonialuri, comportamente interindividuale și intergrup și, în sfîrșit, de manifestări literare, muzicale, de dans, de spectacol și gestică. În interiorul acestui sistem funcțional, se stabilește sfera folclorului, care cuprinde „totalitatea manifestărilor artistice aparținînd culturii spirituale a poporului” (p. 36). Așadar, în sensul aceleiași perspective axiologice, folclorul se definește, în primul rînd, prin valoarea sa artistică. De aici se ajunge, în mod firesc, la punctul terminus al acestei „cercetări sincretice”, deci la delimitarea sferei și caracteristicilor literaturii populare, celuilă individualizat a organismului cultural investigat, „mare capitol al acestei *totalități*” (sublinierea noastră — A.P.).

Delimitarea sa este operată, mai ales, prin stabilirea unor „trăsături specifice la nivelul culturii populare în ansamblu, deci și la nivelul literaturii populare” (p. 60). Este vorba de determinarea modalităților în care caracterelor generale ale culturii populare se concretizează la nivelul folclorului, definite nu static, ci ca rezultat al unor raporturi procesuale. Astfel, caracterul tradițional se cristalizează în contextul raportului dintre tradiție și inovație, cel colectiv prin raportul dintre individ și colectivitate etc. În sfîrșit, pentru a duce și această definire operațională

pină la termenii săi finali, legați, bineînțeles, de folclorul literar, sint decantate și coordonatele sale structurale: caracterul formalizat, sincretismul funcțional etc.

Capitolul afectat „cadrului social al faptelor de folclor” rămâne consecvent aceleiași perspective teoretice, abordând relațiile în sensul unei „integrări culturale”, realizată concret la nivelul „grupurilor sociale ca medii folclorice” (p. 96) sau al structurii de rudenie (p. 104), prin intermediul unor norme sau al mecanismului sistemului de obiceiuri.

La capătul acestei introduceri teoretice, ne vom opri asupra unor considerații menite să interpreteze unele aspecte esențiale ale sale, dar, mai ales, să-i fixeze aportul specific nu numai în economia lucrării, ci în contextul ideatic al disciplinei. Într-adevăr, dincolo de unele rezerve pe care le-am pulea formula<sup>1</sup>, este necesară marcarea contribuției sale pe planul realizării unui *sistem teoretic* nu numai al folcloristicii, ci și al cercetărilor de cultură populară, în general. Deși în folcloristica românească, în tot cazul într-o măsură mai mare decât în etnografie, au existat, pe de o parte, preocupări de delimitare a sferei culturii populare cu compartimentările sale, iar pe de altă parte, de definire a folclorului și de tratare sintetică a sa, se poate spune că încercările de corelare a acestor direcții teoretice, sub forma unui sistem coerent, structurat pină la nivelul tuturor sferelor creației tradiționale, s-au impus mai puțin atenției. Tocmai în această direcție se realizează, după părerea noastră, contribuția esențială a volumului în discuție, care, pornind de la o bază ideatică și informațională solidă, sprijinită pe aplicarea celor mai fecunde teorii actuale, corelează organic componentele majore ale folclorului românesc într-o perspectivă culturologică.

În ceea ce ne privește, nu intenționăm o prezentare detaliată a conținutului de date a capitolelor privitoare la fiecare categorie folclorică<sup>2</sup> (aspect care va intra desigur în atenția specialiștilor domeniului), ci, în intenția antrenării unei dicuții mai largi, cu semnificație pe planul etnologiei ca știință a culturii populare, în general, vom mai încerca să surprindem concretizarea onora din ideile relevate la nivelul anumitor „texte, acte și fapte” folclorice.

Acești termeni, în jurul cărora se organizează materialul analizat de lucrare, se leagă de o altă direcție de interpretare a sa. Este vorba de abordarea folclorului „în cadrul unei teorii semiotice generale”, deci ca proces de comunicare, tendință ce decurge, în mod firesc, din însăși perspectiva integrării sale culturale: „orice act folcloric este un fapt de cultură și orice fapt de cultură presupune un schimb; este deci un act de comunicare”. Pe de altă parte, această interpretare este reclamată și de dezideratul constituirii unui sistem teoretic general al culturii populare și al sferelor sale adiacente, înlesnind deci atât „cunoașterea funcțiilor interne a faptelor cercetate”, cit și „cuprinderea coerentă a folclorului într-o viziune totală” (p. 113).

Aplicațiile teoriei comunicației în sfera culturii populare reprezintă o preocupare de mare actualitate, dezbătută, din păcate, destul de sporadic la noi. Ele au adus după sine o anumită dinamizare a investigațiilor din acest domeniu, tinzând să impună, alături de noțiunea de „structură”, pe aceea mai funcțională de „act”. Însă, după părerea noastră, accentul s-a pus mai ales pe analiza procesului de transmitere și mai puțin pe fenomenul de „creație în circulație”. În bună măsură, acest deziderat este realizat de volumul în discuție, care, investigând actul folcloric ca un proces de continuă actualizare, mijlocit de triada performer (transmițător) — referent — beneficiar (destinatar), la nivelul concret al fiecărui gen folcloric în parte (amintim, în acest sens, pertinentele analize semiotice ale colindelor — p. 137—139, ale poeziei de incantație — p. 164—165), contribuie la conturarea unei imagini mai organice a procesului comunicării folclorice.

Deși conținutul capitolelor afectate diferitelor genuri folclorice necesită, fără îndoială, o discuție aparte, nu putem trece cu vederea apreciabilul lor conținut informațional, care, deși selectiv, include, atât pe planul cuprinderii de date cit și teoretic, ceea ce este cu adevărat reprezentativ, astfel încât se poate spune că lucrarea depășește oricum specificul unui curs universitar, căpătând profilul unui tratat de folcloristică. În același timp, trebuie amintite unele argumente originale, referitoare fie la caracterele specifice ale folclorului românesc (ca, de pildă, laicitatea sa), fie la interpretarea unor cristalizări ale sale de mare valoare etică și estetică (mitul „marii treceri”, ca și cel mioritic).

<sup>1</sup> În ceea ce ne privește, în sensul unor considerații actuale ale filozofiei culturii, opinăm că dihotomia „cultură—civilizație” poate contribui într-o măsură mai nuanțată decât aceea „cultură materială—cultură spirituală” la o interpretare organică și a domeniului ce ne preocupă (cf. Alexandru Popescu, *Perspective antropologice în cercetarea culturii și civilizației populare*, în „Revista de etnografie și folclor”, XXV (1970), nr. 1, p. 74—75).

<sup>2</sup> Aceste capete sînt următoarele: „Poezia de ritual și ceremonial”, „Literatura aforistică și enigmatică”, „Proza populară”, „Cîntecul epic”, „Cîntecul liric și strigăturile”.

Prin perspectivele metodologice și teoretice oferite nu numai folcloristicii, ci și etnologiei românești în general, volumul ale cărui coordonate generale am încercat să le discutăm ne face să așteptăm cu tot mai multă încredere seria marilor corpus-uri și lucrări de sinteză asupra culturii noastre populare.

Alexandru Popescu

PAUL SIMIONESCU, PAUL CERNOVODEANU, *Cetatea de scaun a Bucureștilor. Consemnări, tradiții, legende*, București, Editura Albatros, 1976, 118 p.

Lucrarea, apărută în colecția „Memoria pământului românesc”, reia, pe noi baze științifice și metodologice, ideea scrutării în îndepărtata istorie a începuturilor orașului București. Meritul lucrării rezidă cu deosebire în metoda științifică — directoare — propusă: analiza tematică a fost concepută în manieră interdisciplinară, urmărindu-se îmbinarea perspectivei istorice cu cea etnologică. Din acest punct de vedere, din perspectiva impactului istoriei cu etnologia în studierea anumitor aspecte din trecutul poporului nostru, lucrarea reprezintă, pentru cei doi autori, o continuare a unor preocupări mai vechi. Autorii nu intenționează să întocmească „o nouă istorie” (p. 15) a orașului București (aceasta a fost făcută în lucrări de incontestabilă valoare — care privesc fie explorările de ordin arheologic, fie istoria medievală sau modernă a așezării —, dintre care nu pot fi omise, în primul rînd, monografiile de prestigiu semnate de I. Ionescu-Gion, N. Iorga și C.C. Giurescu). Dorința autorilor lucrării de față a fost să sugereze mai cu seamă idei noi, necesare atît investigației istorice, cit și celei etnologice a problemei. Lucrarea ar fi ciștigat poate mai mult, în sensul aprofundării analizei științifice, dacă completarea informației istorice cu cea etnologică s-ar fi făcut simultan, fără a se împărți materialul în două capitole distincte, unul cu pregnant caracter istoric, celălalt cu pregnant caracter etnologic.

Avînd în vedere faptul că rezultatele arheologiei medievale referitoare la anumite etape din istoria orașului sînt în genere mai bine cunoscute, că atestările documentare sînt puțin numeroase, iar planurile și hărțile orașului apar tîrziu, abia spre sfîrșitul secolului al XVIII-lea, autorii apelează cu precădere la informațiile lăsate de călători străini ce au trecut prin țările române, începînd din secolul al XVI-lea pînă spre prima parte a celui de-al XIX-lea. Pentru o mai clarificată detașare a lor, aceste informații sînt confruntate adeseori în cadrul lucrării cu unele izvoare interne (documente, cronici), ce întregesc, printr-un surplus de informație, relatările menționate.

Trecerea în revistă, cu un oarecare exces de scrupulozitate, caracteristică formației de istorici a autorilor, a consemnărilor rămase peste timp de la acești peregrini constituie primul capitol al lucrării. Găsim aici, alături de nume cunoscute — cum ar fi Franco Sivori, Pavel din Alep, Ewliya Celebi sau Antonmaria Del Chiaro —, și nume mai puțin cunoscute, dar ale căror referiri la cetatea Bucureștilor constituie, fără îndoială, puncte de lumină în negura îndepărtatelor începuturi. În acest sens trebuie să remarcăm inserarea unui document inedit, descoperit relativ recent în arhivele din Alba Iulia, care atestă prezența în Transilvania la 1759 a misionarului catolic Blasius Kleiner, al cărui memorial de călătorie, păstrat în copie la noi în țară (originalul se găsește la Biblioteca de stat Sechenyi din Budapesta), este o foarte amănunțită sursă de informații asupra țărilor române în genere și privind cetatea de scaun a Bucureștilor în mod particular. Textul lui Blasius Kleiner reprezintă prima atestare documentară a legendei despre întemeierea cetății lui Bucur, dovedind că această legendă circula cu cel puțin o jumătate de secol înainte consemnării comunicate de consulul britanic W. Wilkinson (text publicat în 1820 la Londra).

În plus, pornind de la ideea judicioasă că circulația producțiilor orale precedă cu mult consemnarea lor în scris, autorii consideră că, în fapt, legenda lui Bucur are o vechime cu mult mai mare decît data consemnării lui Blasius Kleiner și, ca atare, ea nu poate fi în nici un caz creația unor cărturari „romantici” din secolul al XIX-lea, așa cum dealtfel s-a încercat în mai multe rînduri să se acrediteze de istoriografia mai veche.

Partea a doua a lucrării completează, prin analiza unor legende și balade, informațiile cu caracter istoric din primul capitol. Se acordă atenție cu precădere legendei lui Bucur, rămasă peste veacuri, ale cărei semnificații pentru cultura noastră sînt subliniate de autori.



Apelind la argumentele — nu lipsite de interes — oferite de studierea unor toponime sau de unele analize semantice, autorii încearcă să aducă noi precizări cu privire la numele și, implicit, originea așezării. În acest context ar fi fost poate util ca autorii să fi luat în discuție unele opinii și teorii privind „eroul eponim”, opinii și teorii semnificative pentru acest gen de analize. (A se vedea, de pildă, din acest punct de vedere: N. Iorga, *Développement de la question rurale en Roumanie*, Iași, 1917, sau H. H. Stahl, *Ipoteza sociologică greșită a „eroului eponim fondator de sat”*, în „Sociologie românească” an. V (1943), nr. 1 — 6, idee reluată mai târziu în *Sociologia satului devălmasă*, București, 1946.) Discutarea acestor poziții, ca și a altor referiri consemnate de A. D. Xenopol, C. C. Giurescu asupra aceleiași probleme, ar fi adus — credem — noi elemente utile cercetării genezei și persistenței în timp a legendei păstorului Bucur.

Analiza unor fapte și a unor personaje de baladă — așa cum a fost concepută, paralel cu documente și cronici — a dus la repunerea în discuție și uneori încadrarea mai exactă în timp a acelor evenimente narate de balade.

Ilustrația însoțitoare conține unele imagini inedite sau puțin cunoscute, cum sint facsimilul filei din manuscrisul lui Blasius Kleiner privind legenda lui Bucur sau proiectul de stemă al orașului București din vremea înnoirilor lui Alexandru Ioan Cuza.

Lucrarea lui Paul Simionescu și Paul Cernovodeanu, prin ineditul documentelor consemnate și analizate, precum și prin merituosele ei sugestii de ordin metodologic, constituie o încercare meritorie și un indemn de abordare interdisciplinară a altor teme, vizind cadrul alt de generos și sugestiv al civilizației și culturii tradiționale a poporului român.

*Ofelia Văduva*

## OLGA HORȘIA, PAUL PETRESCU, *Meșteșuguri artistice în România*, București, 1972.

Editată de Uniunea Centrală a Cooperativelor Meșteșugărești, lucrarea la care ne oprim în cele ce urmează ni se înfățișează ca un amplu și generos tablou, comentat cu competență, al creației artistice populare din România.

Realizată în condiții tehnice și științifice remarcabile, în care grija pentru claritatea și precizia textului se îmbină cu o preocupare fermă pentru conținutul și valoarea plastică a imaginii, cartea se impune dintru început ca o contribuție substanțială în cunoașterea artei populare românești, subliniind efortul pe care societatea noastră socialistă îl desfășoară astăzi pentru dezvoltarea continuă și valorificarea celor mai izbutite creații, în acord cu cerințele estetice și de confort ale actualității.

Un prim capitol cu caracter istoric îl introduce pe cititor în procesul evoluției meșteșugurilor artistice pe teritoriul României, de la „treapta dintii a construirii societății” până în zilele noastre, cînd, cu toate efectele confruntării cu industrializarea, se constată, pe plan mondial, un mare avînt al meșteșugului artistic, „această formă eternă de manifestare a spiritului creator uman”.

Fondul patrimonial, temelul tradițional al înfloririi meșteșugurilor artistice în România contemporană, este prezentat în capitolul intitulat „Meșteșuguri artistice în cultura populară românească”. Sînt analizate, rînd pe rînd, realizările artistice în domeniul arhitecturii, mobilierului și artei lemnului, în ceramică și impletituri, în arta metalelor și în pictură, în țesături și port.

Pe această bază de inestimabile creații tradiționale pe care le valorifică și le dezvoltă, ne este prezentată într-un capitol de largă respirație „Producția de artă populară și meșteșuguri artistice în cooperația meșteșugărească”.

O serie de date cifrice ne oferă imaginea dezvoltării pe care o cunoaște sectorul de artă populară și meșteșuguri artistice în cadrul general al UCECOM. Luăm cunoștință astfel că „în cele 30 de cooperative de artă populară și meșteșuguri artistice și 50 de secții specializate lucrează peste 25 000 cooperatori, dintre care peste 22 000 în cooperative profilate, mai mult de 15 000 activînd în sistemul de muncă la domiciliu”. Date fiind specificul activității și ponderea activității în domeniul textilelor, „femeile reprezintă 85% din numărul total

al cooperatorilor din acest sector". Reținem, de asemenea, că „sectorul de artă populară și meșteșuguri artistice ale cooperăției meșteșugărești cuprinde, în principal, trei domenii, ilustrând în practică trei mari direcții de orientare a activității:

- obiecte de artă populară autentică;
- valorificări ale elementelor tradiționale în produse noi;
- obiecte de artă decorativă modernă”.

Genurile și categoriile principale de obiecte pe care le produce cooperăția meșteșugărească în domeniul artei populare și artizanatului sînt covoarele, inclusiv covoare innodate, țesăturile de casă de o mare diversitate, broderiile — domeniu în care se manifestă o preocupare accentuată pentru adaptarea pieselor la noile cerințe utilitare și decorative ale interiorului modern —, dantele, piese de îmbrăcăminte, sumane, abale, ceramică, obiecte din lemn, împletituri, piele, metal, sticlă, corn, mase plastice, păpuși. Am enumerat categoriile de obiecte în ordinea în care sînt expuse în lucrare.

În finalul cărții ni se înfățișează o serie de unități cooperatiste profilate pe producție de artă populară și meșteșuguri artistice, precum și chipuri de creatori talentați cu o bogată activitate în domeniul artei populare.

În încheiere, cartea cuprinde un scurt dar substanțial capitol cu privire la „Perspectivele” dezvoltării cooperăției în domeniul artei populare și meșteșugurilor artistice, abordîndu-se probleme ca: organizare teritorială (a cooperăției) și specific local, meșteșugurile artistice și arta decorativă modernă, meșteșugurile artistice și turismul.

Lucrarea mai cuprinde un „Index foto” cu legendele celor 203 imagini pe care le conține și o bogată „bibliografie” a problemei.

Urmărind să atragă în primul rînd atenția iubitorului cărții de artă asupra lucrării lui Olga Horșia și Paul Petrescu, această succintă prezentare, cu enumerarea aproape telegrafică a problematicii abordate, este departe de a oferi o imagine cit de cit concludentă asupra efortului de muncă și organizare deus de autori asupra unui material teoretic și factual pe cit de bogat, pe atît de divers. Această latură a cărții nu poate fi sesizată decît prin contact nemijlocit, mai ales că pe lîngă conținutul de idei, expus cu logică și responsabilitate științifică, cititorul va avea prilejul să admire o ilustrație fotografică (în alb-negru și color) realizată și selecționată cu exigență de Dan E. Grigorescu și o prezentare grafică atractivă și echilibrată.

Prin calitățile sale editoriale și redacționale, lucrarea *Meșteșuguri artistice în România* este nu numai un omagiu adus de autori creației artistice a poporului nostru, ci și o demonstrație elocventă în legătură cu posibilitățile pe care le are cooperăția meșteșugărească de a prelua, continua și dezvolta un sector de activitate creatoare în care poporul român a dat realizări de o originalitate și frumusețe artistică inegalabile.

Boris Zderciuc

GHEORGHE VRABIE, *Structura poetică a basmului*, București, Editura Academiei Republicii Socialiste România, 1975, 251 p.

În contextul ultimelor cercetări folcloristice, cercetări pe plan național și internațional, asupra structurii textului, pe de o parte, și a discursului narativ, pe de alta, un titlu ca cel al volumului lui Gh. Vrabie este o carte de vizită a interesului autorului pentru probleme dintre cele mai active în atenția științifică contemporană, și anume asupra faptului literar.

Înscrierea într-o emulație a preocupărilor de acest fel ni se pare o recomandare pentru autorul care își dezvoltă un propriu punct de vedere, sprijinit de o argumentație de rigurozitate și determinat metodologic de „o analiză morfologico-funcțională a structurilor prozei folclorice” (p. 5). În fond studiul prezent continuă într-un sens cercetări de tip mai vechi prin marea deschidere pe care o oferă „tematicii” basmului, care, oricît am reduce-o la esențe, nu se transformă în informație privitoare la conținutul termenului de structură; în alt sens, studiul aderă la analiza însăși a structurii interne de text, rezultat din recunoașterea regulilor de alăturare, coincidență, înlănțuire a elementelor constitutive. De aceea, studiul este acceptat și înțeles și de „folcloristul tradițional”, și de cei care sînt acuzați de autor de a risca „exegeze metodice”.

Apreciem în sens pozitiv faptul că autorul, în această poziție medie între ceea ce el consideră a fi la extreme, este condus de însuși demersul său înspre valorificarea unor norme metodologice inovatoare, care îi înlesnesc ajungerea la descifrări de modele și structuri. Căci ceea ce rezultă din studiul tematicii pare cel puțin neconvingător sub aspectul structurii, stringenta unitate tematică neînsemnând în același timp și principiu ordonator sever al modelului. Tema dragostei deține predominanța fără drept de apel, până într-atit încât aceasta își subordonează eroii „stăpâniți de erotism [care ...] își caută, în diferite chipuri, împlinirea idealului lor sentimental. Trăiește sub obsesia visului erotic, ca iluzilor ce și le fac, deoarece până la urmă ei își găsește ființa ideală. Întreprind tot ce le trece prin minte, tradiția folclorică punând la dispoziția povestitorilor un întreg arsenal de procedee care le vine în ajutor. Basmul devine astfel o povestire a unor fantasmă prin care eroul își sublimează porniri eroice, își exercită o funcție și ea innăscută: dreptul la fantazare; o fantazare sentimentală[...]” (p. 26). Chiar dacă tematic afirmația este reală nu trebuie să vedem în mișcarea personajelor de basm unidirecționalitatea de acțiune a unor posedaii. Și dacă apelăm la însuși valorosul criteriu propus de autor de a dezvolta o demonstrație pornind de la relațiile interne ale textului analizat (raportul dintre povestitor și eroi pe de o parte și raportul dintre povestitor și materialul oral tradițional pe de altă parte), afirmația poate fi implicată unui sistem de gândire mai amplu determinant. Căci conținutul basmului în general îl statuează pe acesta ca expresie artistică globală a ceea ce înseamnă perioadă premaritală în gândirea tradițional-folclorică. Tot ceea ce premerge, ca un repertoriu faptic asigurator, împlinirea cuplului marital în realitatea etno-folclorică este recognoscibil, dincolo de ficțiunea alegorică a fabulosului sau a miraculosului, în textul basmului fantastic. Analizele asupra tematicii ca și asupra categoriilor de personaje — senex-virilis (virilia) determinate opozitiv ca pasiv / activ — comunică în esență semnificația conținutului de basm. Sistem convinge că mai mult decât un tabel enumerativ al mărunții tematice se impune acum construirea unui model ideal-complet al dinamicii existențiale premaritale din perspectivă etno-folclorică, model care, acoperit apoi cu inventarul de teme și roluri întocmit, va reconsidera global, din perspectivă mai amplă, genul de referință.

Desigur că ceea ce conține termenul de stil vine în sprijinul delimitării structurale a textului (formulele inițiale, monologul inițial, dialog etc.), dar ne întrebăm în ce măsură sint pertinente observațiile făcute atunci când ignorăm deliberat basmul în forma lui orală, comunicată direct de povestitorul popular și apelăm în exclusivitate la colecții cu certă valoare pentru o istorie a folcloricii, dar grevate — obiectiv — de condiția repovestirii textelor de către culegători. Aceasta cu atât mai mult cu cât există azi, pe lângă un bogat fond arhivistic, și o antologie reprezentativă și de ținută științifică a basmului în comunicarea directă a povestitorilor (Ovidiu Birlea, *Antologie de proză populară epică*, 3 vol., București, Editura pentru literatură, 1966).

La fel, dacă beneficiem de coordonate metodologice verificate — ale semioticii, de pildă —, care ne-ar ordona într-un riguros sistem de semne cu semnificații și semnificanții lor datele pe care autorul le pendulează între genericile „imagine” și „simbol”, credem că a face abstracție de acestea nu este în favoarea cercetării. Aceasta cu atât mai mult cu cât autorul manifestă o certă disponibilitate în abordarea unei tehnici de lucru modelatoare. Descifrarea unor modele de discurs narativ puse sub unghiul tehnicii de narare este o valoroasă propunere de sistematizare tipologică a fondului de material de proză populară. Și de astă dată poate nu ar fi fost de prisos — cu atât mai mult cu cât e vorba tocmai de tehnica narării — desprinderea modelelor narative și din texte ale povestitorilor populari, care să fie degrevate de filtrul repovestirii de către culegătorul lor.

Ca o postfață apare anexa privitoare la istoria cercetării basmului folcloric, care face o trecere în revistă a unor momente-cheie și definitorii pentru studiul amintit, dar care — așa cum îl prezintă autorul — nu pare a fi constituit până la data de față o preocupare pentru cercetătorii români, uneori prea nedrept trecuți cu vederea.

Volumul lui Gheorghe Vrabie, *Structura poetică a basmului*, se recomandă — cum spunem și la început — prin obiectul cercetării, care îl include unei tendințe manifeste generale în cercetarea contemporană, prin multe din problemele abordate și din metodele propuse, fără ca unele afirmații să nu stărnească posibilitatea unei reluări a temei, desigur cu aceeași rigurozitate științifică. Și în fond în aceasta și trebuie căutată și descifrată esența pozitivă a unui demers de cercetare — dinamica creatoare a cercetării în continuare.

Stanca Fotino

GEORGETA STOICA, *Arhitectura interiorului locuinței țărănești*, Muzeul din Rîmnicul Vilcea, 1974, 203 p.

Cu adevărat necesară și așteptată de specialiști, această primă sinteză a problemelor legate de organizarea interiorului locuinței țărănești se prezintă ca o lucrare științifică de mare cuprindere, rod al unor îndelungate cercetări bibliografice și de teren.

Prin însuși titlul pe care îl dă cărții sale, autoarea își precizează punctul de vedere asupra acestui capitol, ea referindu-se la *arhitectura* interiorului (sublinierea noastră, I.P.), cu alte cuvinte la adevărata știință a țaranului român, dobândită în urma unei vechi experiențe, de a proiecta un întreg sistem de organizare a locuinței proprii.

Rezultat al condițiilor social-economice și istorice, strins legat de mediul natural în cadrul căruia a luat ființă, de ocupațiile preponderente și de nivelul tehnic existent într-o anumită perioadă, modul de configurare a locuinței țărănești constituie exprimarea directă a stilului de viață și muncă al săteanului român. În primul rând în acest domeniu se exprimă ingeniozitatea și dragostea de frumos, modelate de simțul binecunoscut al echilibrului și măsurii, caracteristice culturii populare românești, în general, și artei populare în special. Aceasta este, de asemenea, terenul major de îmbinare a funcționalului cu esteticul, relație reciprocă în cadrul căreia primul termen deține rolul determinant, dar este, în același timp, direct și continuu influențat de cel de-al doilea.

Referindu-se deci la acest domeniu de interferențe, de influențe reciproce și, în ultimă instanță, de sinteză a diverselor capitole ale etnografiei și genurilor de artă populară, autoarea întreprinde o muncă de cercetare complexă, privind cinci probleme importante, care, fiecare în sine, ar putea constitui subiectul unui volum aparte, respectiv: 1) casa (plan, elevație, evoluție); 2) structura interiorului; 3) sisteme de preparare a hranei și de încălzit (locul și rolul lor); 4) mobilierul (tipuri și evoluție) și 5) ansambluri decorative (categoriile de obiecte, locul și rolul lor). Cercetarea cuprinde o perioadă largă de 200 de ani, începând cu secolul al XVIII-lea și terminând cu începutul secolului al XX-lea, dar nu este lipsită nici de dese referiri la perioade mai vechi, începând cu documente arheologice.

Lucrarea este alcătuită din trei părți oarecum distincte, care tratează unitatea interiorului locuinței țărănești, diversitatea lui și concluziile ce se desprind din studierea acestor probleme. De cea mai mare semnificație teoretică ni se par a fi prima și ultima parte, care, în raport cu capitolul de mijloc, de mare întindere, al prezentării efective a structurii interiorului țărănesc în cele 40 de zone ale țării, stabilite de autoare pe baza unei tipologii proprii, necesită, datorită caracterului lor generalizator și sintetic, o mare putere de organizare a materialului, de strictă decanlare a trăsăturilor esențiale, o viziune largă privind cauzalitatea și evoluția fenomenului tratat.

Autoarea urmărește unitatea de structură și formă a planului și elevației locuinței sătești românești, stabilind, pe baza unei statistici riguroase, ponderea diferitelor tipuri de organizare a spațiului locuibil pe suprafața țării. Coroborând date privind răspîndirea geografică cu date cronologice, se ajunge la o schemă, pe cit de completă pe atât de clară, a evoluției casei, de la forma monocelulară la forma existentă cu tindă, casă de locuit și casă curată (eventual cu cămară) și, în același timp, de la locuința îngropată la cea cu unul sau, uneori, chiar două nivele.

Urmărind apoi schema de configurare a interiorului, de alegere și așezare în sisteme bine determinate a pieselor, se ajunge la relevarea aceleiași trăsături comune a economiei de spațiu, rezolvată prin soluții ingenioase care și astăzi, am spune noi, își dovedesc o anume modernitate.

Prin prezentarea și analiza în continuare a diferitelor instalații pentru prepararea hranei și pentru încălzire, încadrate în 5 mari tipuri, a mobilierului, privit atât din punctul de vedere al așezării pieselor în ansamblul camerei, cât și din acela al funcției, forme și decorului fiecărui tip de piesă în parte, a texturilor de casă, a ceramicii, a icoanelor pe lemn și sticlă și, în sfârșit, a sistemelor de iluminat, se demonstrează existența unei concepții estetice unitare specifice întregii arii de locuire românești, dominată de criteriul de funcționalitate, îmbinate cu trăsături decorative, într-un echilibru care armonizează cerințele de confort cu dragostea pentru frumos.

După tratarea mai amănunțită, pe zone, a interiorului locuinței, stabilind nota specifică a fiecăreia dintre ele, cuantumul de originalitate și inovație, ca și factorii determinanți ai acestora, se trece la partea a treia a lucrării, structurată sub formă de tabele sinoptice, comentate, care dau o viziune de ansamblu a repartizării teritoriale și a motivelor care au determinat diferitele transformări în evoluția interiorului locuinței. Urmărind același fir tematic (plan

și elevație, destinația încăperilor, structura interiorului, instalații pentru prepararea hranei și pentru încălzire, tipurile de pat și masă și, în sfârșit, structura decorativă), tabelele înregistrează tipurile principale și ponderea lor statistică în zonele stabilite. Această formă de prezentare a materialului, care poate fi folosită de către specialist ca un instrument de lucru eficient, oferă, în același timp, cititorului interesat o imagine cuprinzătoare și bine organizată a problemelor.

Ținem să menționăm, referitor la acest ultim capitol al lucrării, reușita unei întreprinderi dificile datorită gamei bogate și variate de posibilități existente, structurarea unor modele principale privind sistemele de decorare a interiorului.

În același timp, autoarea nu uită să accentueze unele caractere comune tuturor zonelor cercetate din acest punct de vedere, caractere ce reflectă concepția estetică a poporului nostru, decurgând din înseși unitatea și continuitatea de evoluție a culturii populare românești.

Independent de influențele inerente, suferite prin contactul cu ariile de viață ale altor popoare, influențe întotdeauna interpretate astfel încât să se adapteze condițiilor locale, arhitectura interiorului locuinței țărănești românești se dovedește a fi un sistem original autohton, care aduce o contribuție proprie la cristalizarea specificului culturii și civilizației noastre populare.

*Ioana Popescu*

## MARINA MARINESCU *Arta populară românească—țesături decorative*, Cluj-Napoca, Editura Dacia, 1975, 127p.

Lucrarea prezintă diversele țesături populare decorative românești, de pe tot teritoriul țării.

Anterior au mai apărut studii și albume referitoare la diverse aspecte ale țesăturilor românești, tratând despre tehnicile de lucru, terminologie, materii prime, vopsitul cu fire vegetale, cromatică, ornamentală etc., sau încercări de cuprindere a domeniului cu referire la una dintre provinciile istorice românești, dar cartea pe care o prezentăm este prima sinteză de acest gen din literatura de specialitate.

Principiile de analiză estetică a subiectului abordat, exprimate de autoare în introducere: funcționalitatea elementelor decorative și încadrarea spațială și temporală a fenomenului artistic, sint riguros respectate în economia lucrării.

*Arta populară românească — țesături decorative* cuprinde 7 capitole mari, urmate de o complexă bibliografie, o listă de denumiri populare și un indice de termeni populari; materialul este însoțit de o bogată ilustrație alb-negru și color, bine selectată sub raportul reprezentării zonale pe diverse categorii funcționale și estetice, schițe de interioare, indicând amplasările țesăturilor decorative, și planșe conținând imaginea etalon grupată pe diverse categorii schematice a principalelor motive decorative (geometrice, fitomorfe, zoomorfe, antropomorfe).

Primul capitol tratează despre materiile prime folosite la confecționarea țesăturilor decorative: lina, părul de capră, cinpa, inul, mătasea și bumbacul. Fiecare subcapitol conține datele istorice (arheologice, documente, registre, însemnări) referitoare la primele atestări de folosire a materiilor prime, condițiile social-economice care au favorizat întrebuițarea lor, aria de răspândire teritorială și detalii privitoare la operațiile de prelucrare, cu indicarea instrumentarului respectiv. Trebuie remarcat faptul că autoarea prezintă comparativ, pe perioade istorice, răspândirea folosirii fiecărui tip de materie primă textilă.

Capitolul II indică procedeele de vopsit și culorile obținute, cu detalieri nuanțelor. Accentul cade pe cromatică rezultată în urma vopsirii, tehnicile fiind enumerate global, specificându-se particularitățile zonale.

Pregătirea firelor pentru țesut formează obiectul capitolului următor, în care se prezintă instrumentarul de depănat, urzit, învelitul firelor pe sul și nevedit. Capitolul IV face un istoric al războiului de țesut cu cele două tipuri: vertical și orizontal, cu o detaliere a diverselor sale părți componente, indicându-se funcționalitatea lor. Prima parte a lucrării, referitoare la firele folosite, tehnicile și instrumentarul de lucru, se încheie cu un capitol de prezentare a instalațiilor populare ce servesc la prelucrarea țesăturilor: pua și viltoarea.

Centrul de greutate al cărții îl constituie partea a II-a, ce conține capitolele referitoare la categoriile de piese textile și la compoziția cimpului decorativ. Se analizează pe rind țesăturile pentru acoperit patul, căpățiile și pernele, fața de masă, perdelele, ștergarele și scoarțele (denumire generică pentru toate tipurile de covoare, lucrate în diferite tehnici, cu o diversă dispunere a cimpului decorativ).

Fiecare tip este analizat din următoarele puncte de vedere: datele bibliografice privitoare la subiectul abordat; dubla funcție a țesăturii, utilitară și estetică; modalitatea de aranjare pe diverse tipuri de interioare; tehnica de lucru; ornamentica; variabila zonală și temporală; cromatică.

Capitolul de concluzii conține date privitoare la dispunerea elementelor decorative; se demonstrează unitatea organică a compoziției, bazată pe respectarea unor principii tradiționale.

Remarcăm prezentarea documentată a eventualelor factori externi, modalitățile lor de asimilare în funcție de specificul zonal și general-românesc. Autoarea accentuează asupra decantării posibilelor influențe, filtrate printr-un persistent element autohton. Poate fi ar trebuit să se insiste mai mult pe aria largă a reprezentărilor populare în care să fie încadrate țesăturile și să se facă o corelare a lor cu celelalte ramuri ale artei țărănești. Deși materialul este tratat istoric, estetic și funcțional, se simte nevoia unor structuri mai precise, în care să fie evidențiată relația termen relevant/nerelevant. De asemenea, nu se iau în discuție materiile prime apărute în ultimul timp și nici proliferarea unor motive pe arii din ce în ce mai mari.

În ansamblu, cartea este o foarte bună sursă de informare pentru cei care se ocupă de arta populară românească, prezentând documental țesăturile decorative românești și arătând o bogată documentare bibliografică și de teren.

Alina Ioana Ciobănel

ARTUR GOROVEI, *Literatură populară. Culegeri și studii*. Ediție îngrijită de Jordan Datcu, București, Editura Minerva, 1976, 475 p.

Peisajul cultural contemporan, punctat de numeroase apariții editoriale noi, este adesea îmbogățit prin reeditări ale unor lucrări de valoare din cultura noastră, lucrări ce, în acest fel, reintră în circuitul de idei atât de intens din zilele noastre.

Volumul de *Literatură populară* apărut în colecția „Ediții critice de folclor” readuce în atenția celor interesați o parte a operei neobositului folclorist și etnograf care a fost Artur Gorovei și, cu această ocazie, reamintește o epocă de seamă din istoria folclorului și etnografiei românești. Demersul editorilor răspunde ecrinței actuale de valorificare critică a moștenirii culturale, de analiză obiectivă a contribuției înaintașilor la evoluția culturii românești.

Artur Gorovei, de al cărui nume se leagă apariția primei reviste românești de folclor, „Șezătoarea”, s-a remarcat atât în țară cit și în străinătate nu numai prin activitatea personală, dar și prin emulația creată în jurul revistei ce a condus-o 37 de ani. El rămîne o figură de seamă în istoria culturii românești, fiind timp de patru decenii „decanul recunoscut al folcloriștilor români” (O. Birlea, *Istoria folcloristicii românești*, București, 1974, p. 332).

Deși inecuperulile activității sale au fost diversificate în alte domenii — a fost avocat, publicist, prozator —, chemarea pentru studiul civilizației și culturii tradiționale, pentru tot ceea ce ținea de viața poporului s-a impus în cele din urmă. Marile lui lucrări cu caracter de corpus — *Cimitirurile românilor* (1898), *Credinți și superstiții ale poporului român* (1915), *Descintele românilor* (1931), ca și monografia etnografică *Ouăle de Paști* (1937) — vădesc cu prisosință preocuparea statornică pentru culegerea și studierea culturii populare. Este lucru bine știut că el nu a fost un teoretician, iar valoarea lucrărilor sale este inegală, încît uneori, alături de aprecieri elogioase la adresa lui, a fost chiar acuzat de amatorism. Volumul *Literatură populară* este o ilustrare în acest sens. Studiile și articolele incluse în volum sînt dintre cele de mai mică întindere, unele în mare parte depășite din punct de vedere științific, dar de mare semnificație pentru întregirea imaginii de ansamblu asupra operei lui Artur Gorovei. Avînd în vedere tematica diversă a materialului, editorul l-a împărțit în două secțiuni. Prima cuprinde culegeri de teren, cu precădere proză populară, rezultat al interesului deosebit pe care Gorovei îl acorda folclorului literar. Secțiunea a doua cuprinde unele studii ce reflectă preocupările pentru consemnarea și prelucrarea științifică a unor probleme legate de folclorul și etnografia

românească. O sistematizare s-a impus, raportată la multitudinea problemelor abordate de Gorovei: *Noțiuni de folclor, Contribuții la istoria folcloristicii, Studii despre datini și obiceiuri, Studii de folclor comparat, Relația dintre creația cultă și folclor*. Majoritatea acestor materiale reprezintă încercări de teoretizare, înfirmate, însă, parțial de cercetările ulterioare. De exemplu, ceea ce a constituit un motiv de îndreptățită critică din partea tuturor exegeților ce s-au ocupat de opera lui a fost delimitarea forțată, în concepția folcloristului, a mediului creator de folclor doar la lumea satului, excluzând în acest fel mediul muncitoresc, ale cărui valențe creatoare de folclor autentic sînt evidente azi. Valoarea discutabilă a unor concluzii de interes teoretic se observă cu deosebire în grupajul *Noțiuni de folclor* (apărut inițial sub formă de broșură în 1933). În încercarea de a defini folclorul și de a fixa domeniul lui de cercetare se resimte influența literaturii franceze de specialitate (îndeosebi Paul Sébillot și Arnold van Gennep), totodată influența lui Ovid Densusianu și a lui Romulus Vuia. În mișcarea de idei a epocii se cristalizează tot mai mult o anumită preocupare pentru conjugarea cunoașterii creației folclorice tradiționale cu elemente de etnografie proprii colectivităților respective. Artur Gorovei a fost unul dintre adepții acestei idei; ea atare, el nu s-a mulțumit să adune și să publice doar folclor, ci atenția lui s-a îndreptat cu stăruință și asupra materialului etnografic, pe care l-a descris și l-a interpretat în măsura posibilităților. Edificatoare în acest sens sînt marile lui lucrări *Credințe și superstiții ale poporului român sau Ouăle de Paști* — lucrări de reală valoare privind unele elemente ale civilizației și culturii populare tradiționale. De mai mică valoare sînt două dintre studiile cuprinse în volumul supus discuției, *Datinile noastre la naștere* (1909) și *Datinile noastre la nuntă* (1910). Alcătuite în cea mai mare parte pe baza monografiilor lui Marian, cu scop de popularizare, aceste lucrări au meritul de a dovedi, o dată mai mult, interesul pe care folcloriștii de prestigiu ai epocii îl acordau publicării de material etnografic.

Volumul conține, de asemenea, unul din cele mai bune studii ale lui A. Gorovei — *Partea sufletului. Un vechi obicei juridic al poporului român*. Informația etnografică este susținută prin investigații comparativ-istorice, rezultatul fiind o analiză riguros științifică a acestei cutume tradiționale. Prin folosirea metodei comparativ-istorice (dealtfel intens utilizată în acea epocă, dar de cele mai multe ori neștiințifice), Gorovei a realizat și alte studii, a căror valoare azi consistă în problematica particulară pusă în discuție: *Legenda arborilor îmbrățișați, Persistențe păgânești în datinile noastre*. Desigur multe afirmații nu mai corespund exigențelor impuse de cercetarea științifică modernă, dar rămîne deosebit de merituosă atenția lui Gorovei de a lămuri originile unor obiceiuri sau teme folclorice, analizate în contextul culturii universale.

Dar pentru că, de fapt, meritul capital al lui Artur Gorovei a fost apariția și menținerea în viață a revistei „Șezătoarea”, cu toate vicisitudinile întimpinate, volumul de *Literatură populară* cuprinde și materiale referitoare la această latură a activității reputatului folclorist. „Șezătoarea”. *Povestea vieții unei reviste de folclor* este o reușită frescă a epocii, reținînd atenția prin numeroasele date utile istoriei folcloristicii. La fel de important în acest sens este și grupajul *Învățători folcloriști* (apărut inițial în broșură, în 1940).

Nu găsim necesar să comentăm mai departe studiile cuprinse în acest volum. Aceasta a fost făcută cu spirit critic, pe baze științifice de Jordan Datcu în studiul introductiv. Remarcăm minuțioasă analiza și utilitatea precizărilor pe care autorul le aduce în legătură cu unele probleme abordate cu mai puțină scrupulozitate științifică de Artur Gorovei. Subliniem atenția cu care autorul introducerii readuce în discuție afirmația lui Gorovei relativ la faptul că balada *Miorița* „o au și alte popoare”, accentuînd, pe baza unei bibliografii bogate, adevărul binecunoscut că este o creație specific națională a poporului nostru. Trebuie, de asemenea, reliefată grija cu care I. Datcu consemnează contribuțiile aduse de cercetările ulterioare la fiecare dintre problemele ce l-au preocupat pe înaintașul nostru. Deosebit de bogatului aparat critic, bibliografic exhaustiv a opereii folclorice și literare a lui A. Gorovei, lista amănunțită a referințelor critice, ilustrația incedită, ca și abundența indicilor de nume întăresc caracterul științific al acestui volum.

Ofelia Văduva

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 aceluiași date din text, tabele și grafice. Explicația figurilor 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 30 extrase gratuit. Responsabilitatea asupra conținutului articolelor revine exclusiv autorilor.

Correspondența 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

- GH. VRABIE, *Folclorul. Obiect—principii—metodă—categorii*, 1970, 556 p., 23 lei.
- ROMULUS VULCĂNESCU, *Etnologie juridică*, 1970, 340 p., 16,50 lei.
- OVIDIU PAPADIMA (sub redacția), *Izvoare folclorice și creație originală: Mihail Sadoveanu, Octavian Goga, Gala Galaetion, Ion Pillat, Lucian Blaga, Ion Barbu, Vasile Voiculescu*, 1970, 328 p., 21,50 lei.
- AURELIAN I. POPESCU, *Cinzece bătrânești din Oltenia*, vol. II, 1970, 464 p., 22 lei.
- OVIDIU PAPADIMA (sub redacția), *Temelii folclorice și orizont european în literatura română*, 1971, 479 p., 26 lei.
- ANDREI BUCȘAN, *Specificul dansului popular românesc*, 1971, 454 p., 30 lei.
- NICOLAE DUNĂRE (sub redacția), *Țara Birsei, I*, 1972, 476 p., 52 lei.
- ROMULUS VULCĂNESCU, *Coloana cerului*, 1972, 271 p., 27 lei.
- GHEORGHE VRABIE, *Structura poetică a basmului*, 1975, 252 p., 16 lei.
- ADRIAN FOCHI, *Coordonate folclorice sud-est europene ale baladei populare românești*, 1975, 270 p., 28 lei.
- Istoria științelor în România. Etnologia, Folcloristica*, 1975, 184 p., 8 lei.

Rev. etn. folc., t. 22, nr. 1, p. 1—130, București, 1977

