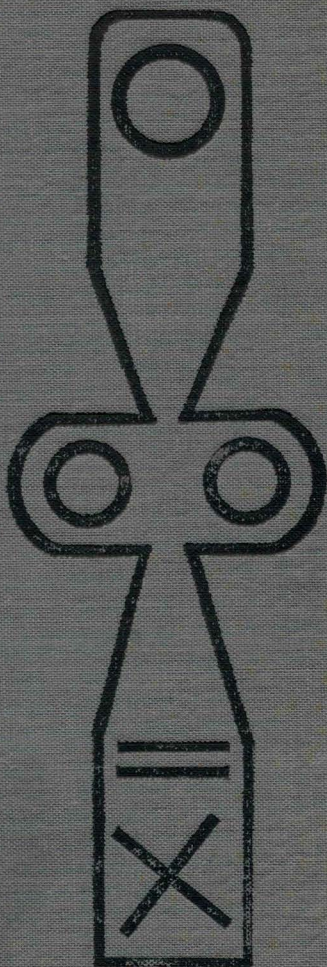


12981

ANDREI BUȘAN



SPECIFICUL DANSULUI
POPULAR ROMANESC

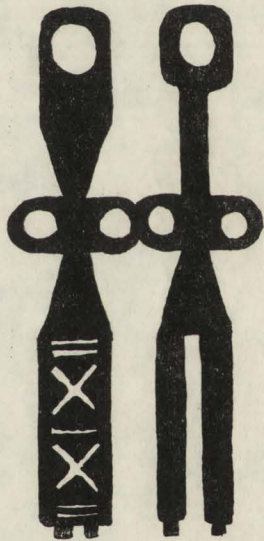
SPECIFICUL DANSULUI POPULAR ROMANESC



*in casta,
in multa pietenie*

12981

ANDREI BUCŞAN c/2981



SPECIFICUL DANSULUI POPULAR ROMĂNESC

EDITURA ACADEMIEI REPUBLICII SOCIALISTE ROMÂNIA
Bucureşti, 1971



Zw. 18596

Capitolul *Jocuri populare din Mărginimea Sibiului* întocmit în colaborare cu EMANUELA BALACI, iar capitolul *Relația dintre dans, muzică și text în Ardealul de sud* în colaborare cu VICTORIA DOSIOS și EMANUELA BALACI.

PREFAȚĂ	7
PARTEA I. Unele probleme privind determinarea specificului în dansul popular românesc (metodă și rezultate)	
Privire generală	13
Determinarea specificului local	17
Aspecte coregrafice generale	30
Dialectele coregrafice românești	50
Determinarea specificului național	69
Considerații finale	86
PARTEA A II-A. Determinări parțiale	
<i>Jocurile populare din Mărginimea Sibiului</i> (monografie zonală)	
Privire generală	107
Ocaziile de joc	108
Complexul social-folcloric al jocului	114
Analiza morfologică	122
Analiza tipologică	133
Analiza stilistică	142
Caractere generale	148
Jocuri din Mărginimea Sibiului (exemple)	155
Atlas coregrafic al Mărginimii Sibiului	245
<i>Brtul mocănesc</i> (monografie tipologică)	275
Definire provizorie	275
Aspecte morfologice	278
Subdiviziuni	292
Considerații finale	308
Variante și figuri de <i>brtu mocănesc</i>	311
<i>Relația dintre dans, muzică și text în Ardealul de Sud</i>	391
<i>Jocuri de circulație pastorală</i>	417
Problema existenței unui repertoriu păstoresc de jocuri	417
Criterii de determinare	419
Citeva jocuri de circulație pastorală.	425
Concluzii	433
<i>Aspecte funcțional-tematice în dansul popular românesc</i>	435
<i>Notația coregrafică folosită de Institutul etnografie și folclor</i>	439
<i>Rezumat</i>	449

Lucrarea de față prezintă câteva dintre rezultatele îndelungatelor căutări ale coreologilor români în vederea construirii unei metode proprii de cercetare. Desigur, multe sînt fazele și aspectele acesteia care au mai fost prezentate, parțial sau total, în studiile monografice apărute pînă acum, care urmează să apară sau care au rămas în colecțiile Institutului de etnografie și folclor.

Dintre acestea, ca lucrări finite pot fi citate cele care au determinat într-un fel sau altul profilul specific al unor regiuni (Ardealul de sud, Dobrogea) sau zone coreografice (Pădureni, Năsăud, Muscel). Numeroase studii mai mici, apărute în „Revista de etnografie și folclor”, și-au adus și ele contribuția la lămurirea uneia sau alteia dintre categoriile problemelor coreologice.

Este însă prima oară cînd prezentăm diferitele aspecte ale metodei noastre proprii de cercetare, înmănunchate în așa fel încît să formeze un „complex” riguros. Acesta ne va duce *matematic* (termenul fiind adecvat și procedeele folosite) la niște prime rezultate *generale* în studierea folclorului coreografic românesc, stabilind în cele din urmă câteva coordonate necesare pentru delimitarea lui comparativă. În același timp însă, folosim acest prilej pentru a da câteva exemple de folosire a metodei noastre de cercetare în ramuri aparent dispartate, dar care converg spre realizarea aceluiași scop: definirea *specificului dansului popular românesc*.

În mod obligatoriu deci, lucrarea noastră cuprinde două părți distincte, pe care le prezentăm în câteva cuvinte pentru a face să reiasă atît conținutul respectiv, cît și legătura de idei și fapte folclorice dintre ele.

Partea I cuprinde un singur studiu: *Unele probleme privind determinarea specificului în dansul popular românesc (metodă și rezultate)*. Se compune din șase capitole principale. După o expunere introductivă asupra necesității unei lucrări de sinteză în acest domeniu, se trece (în cap. II) la demonstrarea metodei folosite pentru atingerea scopului propus. De la început, ies în relief două metode de lucru:

a) Analiza materialului este făcută pe baze *morfologice*, ceea ce înseamnă a aborda problematica din punct de vedere al *structurii* dansului, iar nu al *funcției* lui și legăturii cu viața comunității. Acestea din urmă nu sînt neglijate¹, ele fiind utilizate însă doar în măsura în care, împlindu-se cu fenomenele morfologice, fac să reiasă generalități specifice. Cît privește fenomenele citate, acestea sînt grupate în categorii pe care le-am denumit: *aspecte morfologice* (de ansamblu, de mișcare generală, de compoziție, cinetice, metrico-ritmice) și *tipologice* (clase, grupe, tipuri). Un loc aparte îl ocupă categoriile *stilistice*, încă insuficient conturate teoretic.

b) Studiul categoriilor se efectuează folosindu-se procedee statistice destul de simple, prin stabilirea unor coeficienți de frecvență pentru fiecare aspect studiat și pentru fiecare piesă folclorică înregistrată. Suma coeficienților raportată la totalitatea faptelor ne procură unele cifre — desigur relative — privitoare la ponderea diverselor fenomene în repertoriu. Cifrele (indici și procente) sînt grupate pentru fiecare repertoriu local într-un *tabel recapitulativ*.

Pe această bază, în capitolele următoare (III, IV, V) se reconstituie succesiv, prin regrupări cifrice sau uneori descriptive: a) frecvența categoriilor în 24 de „regiuni” coregrafice determinate de asemănările dintre zone; b) existența a patru mari *unități* coregrafice românești, denumite provizoriu „dialecte”; c) un profil specific al jocului popular românesc, unitar și bine individualizat față de cel al vecinilor noștri. Cîteva considerații finale asupra importanței metodei de cercetare folosite încheie această primă parte.

Partea a II-a, *Determinări parțiale*, cuprinde cinci studii, de dimensiuni foarte variate și cu un conținut total diferit. Există totuși un fir conducător comun: ilustrarea cîtorva *trăsături specifice* ale folclorului nostru coregrafic, prin adîncirea unor fenomene particulare în domeniul mai restrîns. Ele sînt de o mare diversitate, aparținînd *morfotipologiei, sincretismului, funcționalității* și *vieții folclorice* a dansului popular. Să le prezentăm pe rînd:

1) Primul studiu este o *monografie coregrafică zonală*, și anume a unei zone carpatice de sud pe care o considerăm foarte apropiată de specificul național: *Mărginimea Sibiului*. Această lucrare, anticipată prin unele culegeri mai vechi, a fost realizată între anii 1961—1963, fiind de fapt prima monografie coregrafică pe baze noi de cercetare.

Printre inovațiile folosite cu această ocazie, cităm: a) *filmul* ca instrument de lucru; b) *analiza matematică* ca punct de plecare în determinarea specificului²; c) *cartarea* aspectelor specifice într-o formă apropiată de ceea ce trebuie să fie un atlas coregrafic; d) *intuirea criteriilor analizei stilistice* etc. De asemenea, este prima cercetare monografică care a folosit comparativ un număr atît de mare de variante culese:

¹ Importanța lor, cel puțin egală cu aceea a aspectelor morfologice, dar de altă factură, va fi subliniată într-o lucrare de mai mare anvergură, pe care o avem în pregătire.

² Aceasta există, desigur, în preocupările noastre și fusese folosită concomitent în cercetările asupra specificului în general; o aplicație zonală de adîncime nu fusese încă efectuată pînă atunci.

aproape 200, din care au fost exemplificate 27. Lucrarea a fost realizată în colaborare cu Emanuela Balaci — specialist coreolog din Institutul de etnografie și folclor.

2) Urmează o monografie de alt gen, și anume aceea a unui „morfo-tip” coregrafic : *Brîul mocănesc*. El este considerat, de asemenea, ca un exemplar specific, avîndu-se în vedere răspîndirea lui masivă pe axul carpatic și în zonele adiacente, ca și sinteza trăsăturilor lui de bază care îl situează în centrul de convergență al mai multor fapte coregrafice românești.

S-au folosit din nou analize matematice, pe baza a 121 de variante culese din 11 regiuni, din care s-au dat integral 10 exemple tipice. De asemenea, s-a întocmit un catalog cuprinzînd 671 de figuri de Brîu, clasificate pe structura cinetică și ritmică.

3) Un studiu de proporții mijlocii ne introduce în domeniul sincretismului : *Relația dintre dans, muzică și text în Ardealul de sud*. A fost aleasă această regiune, care reprezintă în modul cel mai tipic și cu deosebită vigoare expresivă îmbinarea cea mai specifică folclorului coregrafic românesc : jocul însoțit de muzică instrumentală și strigături. Se dau și un număr de 13 exemple de relație expresivă și ritmică. Au colaborat la acest capitol Emanuela Balaci (partea coregrafică) și Victoria Dosios (partea muzicală).

4) Un alt studiu de dimensiuni mijlocii, *Jocuri de circulație pastorală*, se ocupă cu importanța factorului *transhumanței* în difuzarea folclorului coregrafic. Se semnalează un proces de circulație folclorică petrecut în domeniul nostru în legătură cu acest fenomen de viață caracteristic poporului român.

5) Un ultim studiu, cel mai redus, datorită însuși stadiului incipient al conturării rezultatelor, se intitulează : *Aspecte funcțional-tematice în dansul popular românesc*³. Constituie o primă încercare în acest sens, inedită în contextul cercetărilor românești ; ea pare să furnizeze, de asemenea, unele determinări specifice.

În încheierea volumului, se prezintă în anexă *Notafia coregrafică*⁴. Asupra celor prezentate, avem de adăugat două observații.

Prima se referă la subiectele tratate. Am căutat ca de la început să formulăm unele idei generale asupra a ceea ce credem că înseamnă, în linii mari, jocul românesc, mai ales pe latura lui morfologică. Metoda de cercetare este, în acest stadiu, aplicată integral. În continuare, s-au selecționat doar cîteva compartimente ale vastului domeniu cercetat, care ni s-au părut fie ilustrative, pentru metoda noastră, ca și pentru adîncirea unor rezultate, fie necesare pentru completarea cadrului general. Se înțelege însă de la sine că nu s-a încercat epuizarea problematicii, care este cu mult mai vastă ; de altfel, nici rezultatele pe care le avem nu sînt încă la înălțimea cerută. Capitolele existente vor fi deci considerate doar „momente” ale unui drum de perspectivă.

O altă observație privește modul de redactare. Există tendința de a aprecia coregrafia, ca și muzica, și în special cînd este vorba de folclorul

³ Apărut și în Rev. etn. folc., t. 15, nr. 1, București.

⁴ După sistemul folosit de Institutul de etnografie și folclor.

coregrafic și muzical, drept activități umane de interes pur artistic, negându-li-se valențele de ordin științific. Această părere, pe care am întâlnit-o de multe ori, este împărtășită nu numai de cei care confundă „*tehnica*” cu *știința*, ci implicit și de unii specialiști coregrafi ⁵ care în lucrările lor nu adoptă o terminologie de specialitate, ci se mulțumesc cu unele locuțiuni sunătoare ca : frumusețea, bogăția sau valoarea artistică a dansului popular, dinamismul jocului băieților, gingășia jocului fetelor etc. Asemenea exprimări pot rămâne apanajul diletanților ; într-o lucrare științifică ele nu pot fi folosite decât rareori, fiind înlocuite cu determinări riguroase ale faptelor înregistrate. De aceea în volumul de față am folosit o terminologie de specialitate, care s-a cristalizat suficient în 15 ani de folcloristică coregrafică ⁶ pentru a fi înțeleasă de cercetătorii români și străini. Va fi poate o deziluzie pentru amatorii de epitete ornante, dar un câștig pentru ținuta științifică a disciplinei noastre.

Totuși, lucrarea nu se adresează numai cercetătorilor. Este adevărat, obiectivele științifice primează, cel mai important fiind definitivarea unei metode de cercetare pe baze mai riguroase. Dar demonstrarea specificului zonal, regional și, în cele din urmă, național nu trebuie să lase indiferenți nici pe cei care se ocupă cu valorificarea scenică a jocului nostru popular, care sînt datori să cunoască anumite legi ale folclorului nostru coregrafic pentru a evita unele greșeli de interpretare, din păcate atît de frecvente. În sfîrșit, însuși materialul prezentat în diversele capitole poate fi utilizat perfect în acest scop.

Încheind, ținem să relevăm aportul diversilor cercetători în definitivarea acestei lucrări. Dintre aceștia semnalăm activitatea depusă de : Emanuela Balaci — specialist coreolog, — menționată anterior cu titlul de coautor la monografia coregrafică a Mărginimii, dar care a colaborat la alte multe acțiuni de cercetare, Cornel Georgescu — muzicolog —, Victoria Dosios — idem — , precum și alți colegi care, dacă nu au colaborat efectiv, ne-au ajutat prin studii de specialitate și prin confruntări de idei să rezolvăm multe din problemele disciplinei noastre ⁷. Tuturora le mulțumim și le urăm o deplină realizare a eforturilor lor, în vederea țelului comun care ne unește.

⁵ Sau, mai rău, de autori care se ocupă de coregrafia populară fără a fi specialiști.

⁶ Și care se întâlnește integral în studiile apărute mai ales în „*Revista de etnografie și folclor*”.

⁷ Menționăm în special ajutorul dat de cercetătorii : O. Birlea, Al. Amzulescu (folcloriști literari), Anca Giurchescu, C. Costea (folcloriști coreologi), G. Ciobanu, T. Alexandru, Emilia Comișel, Elisabeta Moldoveanu-Nestor, Zeli Sulițeanu, G. Marcu, N. Rădulescu, G. Habenicht (folcloriști muzicologi) ș.a.

PARTEA I

UNELE PROBLEME PRIVIND
D E T E R M I N A R E A
SPECIFICULUI ÎN DANSUL
POPULAR ROMÂNESC
(metodă și rezultate)

I. PRIVIRE GENERALĂ

Cercetarea științifică în domeniul coregrafiei noastre populare a avut nevoie de o lungă perioadă inițială de documentare. Datorită bogăției materialului românesc, această fază este încă departe de a fi epuizată, zonele cercetate neconstituind decît jaloane ale unui drum aflat abia la începutul lui. Totuși ceea ce s-a realizat a fost suficient pentru a permite, paralel, să se pună primele baze ale studiului analitic. În sfîrșit, în ultima vreme, creșterea colecțiilor și adîncirea metodei de analiză au dat posibilitatea de a se trece la unele încercări de clasificare a materialului, deocamdată pe baze morfologice. \

Desigur, rezultatele acestor operații stau încă sub semnul provizoratului. De pe acum însă se desemnează premisele celei de-a patra faze a cercetării științifice : aceea de delimitare a punctelor și zonelor specifice, pentru a ajunge la constituirea grupărilor dialectale și, în cele din urmă, la definirea specificului național.

Ultima operație nu reprezintă doar o consecință teoretică. Ne este dictată și de necesitatea de a îmbina faptele coregrafice cu cele folclorice și etnografice în general. Dar există și un alt motiv. S-ar putea crede că rezolvarea problemei specificului ține de înmulțirea centrelor cercetate. Această părere ne-ar duce însă doar la aplicarea unor etichete comode urmînd unor sugestii de ordin istoric sau geografic. În cazul nostru, amintim că se vorbește curent de jocuri muntenesți, moldovenesți, ardelenesți, bănățene etc. dîndu-se acestor indicative valoarea unor categorii definitive, a căror justificare nu apare însă nicăieri.

În realitate însă, simpla culegere de material nu ne poate oferi decît liste de jocuri, a căror enumerare nu ne spune nimic. Analiza acestui material precum și stabilirea tipologiei interne reprezintă, așa cum s-a stabilit, faze superioare ale cercetării. Cu toate acestea, ele nu sînt suficiente pentru determinarea specificului local, zonal etc.

Aceasta, după părerea noastră, constituie o operație distinctă, care presupune regruparea sub altă formă a elementelor cunoscute dinainte, și deci o nouă metodă de lucru.

În cele ce urmează vom căuta să indicăm calea pe care o socotim cea mai bună pentru problema enunțată de noi. Studiul de față reprezintă deci mai mult o exemplificare a unui punct de vedere și o încercare de

a stabili anumite puncte de plecare, ca o rezolvare provizorie a problemelor specificului care să aducă o oarecare delimitare de zone, regiuni etc.

Iată care ar fi, după părerea noastră, principalele faze ale operației cerute :

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 cât 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 sfârșit, 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).

Încă din 1960, într-o comunicare ținută în cadrul Institutului de folclor am subliniat necesitatea unor cercetări de acest fel, ale căror rezultate să se închege într-un atlas coregrafic. Acesta, conceput după un plan complex, ar cuprinde evidența nu numai a *aspectelor morfologice* (elemente coregrafice și adiacente, tipuri, repertorii), dar și a *obiceiurilor* în legătură cu jocul, a *conținutului lor funcțional*, a *nomenclaturii* lor, precum și a *mișcării artistice* de amatori în acest domeniu. Bineînțeles, toate aceste date s-ar studia pe baza criteriilor de *proveniență*, *vechime*, *evoluție* și *frecvență*, care ne-ar permite să dăm tuturor fenomenelor cadrul social-istoric cuvenit.

Am arătat cu această ocazie că întocmirea unui astfel de atlas ar necesita câteva condiții primordiale, și anume :

a) O problemă foarte bine pusă la punct, conform celor de mai sus, și prin confruntarea cu alte lucrări analoge ;

b) Alegerea, după criteriile social-istorice și în corelație cu celelalte discipline folclorice, a unor puncte geografice, în număr destul de mare pentru a asigura o suficientă dispersiune teritorială a cercetărilor ;

c) Un număr foarte mare de cercetători care să fie calificați în toate operațiile cerute ;

d) Un timp foarte scurt, pentru a nu se înregistra diferențe notabile în evoluția diverselor centre ;

e) O colaborare cu folcloriștii țărilor vecine, pentru a aprofunda în oarecare măsură cunoașterea specificului lor coregrafic.

Se poate vedea că ultimele trei condiții sînt deocamdată destul de greu de realizat. Aceasta nu înseamnă însă că trebuie renunțat la orice acțiune momentană. Cercetarea specificului coregrafic este de mare interes nu numai în sine, dar și pentru stabilirea unor *coordonate* de ordin structural, stilistic, sufletesc care să servească atît la *istoria culturii* noastre, cît și la *creația nouă*. Pe de altă parte, gruparea datelor pe care le avem poate constitui un excelent punct de plecare pentru un viitor atlas.

În lucrarea de față am încercat ca, bazîndu-ne pe materialul existent în arhiva institutului, să sistematizăm pe localități, zone etc. toate cunoștințele noastre, pentru a stabili primele jaloane în determinarea specificului dansului popular. Nu este vorba încă de o lucrare de tip „atlas”, ci de o adunare de date care să ne ofere anumite idei generale asupra a ceea ce înseamnă folclorul coregrafic românesc.

Este însă de la sine înțeles că, chiar dacă nu pornim la drum cu intenția unei cartografieri „intensive”, nu putem totuși neglija unele criterii analoge procesului de lucru pe care îl abordăm.

Este deci necesar ca materialul să răspundă unor cerințe ale lucrării, pentru a ne oferi o imagine sugestivă a problematicii noastre. Punem în cumpănă în primul rând *valoarea* acțiunii însăși, excluzând în bună parte rezultatele anchetelor cu caracter de sondaj, care ne oferă repertorii incomplete, sau ale aceluia care nu prezintă garanția unei metode suficient de pusă la punct¹.

În al doilea rând, *centrele* geografice cercetate trebuie să fie în măsură de a ne furniza treptele cunoașterii aspectelor specifice și deci să îndeplinească următoarele condiții :

a) să fie suficient de *numeroase* pentru ilustrarea fenomenelor ; se impune cercetarea a cel puțin 5—10% din localitățile² unei regiuni mai întinse ;

b) să aibă *dispersiune geografică* relativ egală pe tot teritoriul cercetat ; criteriul depinde însă și de relief, ca și de densitatea însăși a satelor ; de altfel, adeseori se poate deduce uniformitatea unui fapt folcloric în zone intermediare cunoscute ;

c) să fie *reprezentative*, în sensul că va trebui să evităm localitățile în care au intervenit unele fenomene ca destrămarea creației folclorice etc. ; dar nu vom proceda strict selectiv, alegând numai ceea ce ni se pare de prim rang ca „virtuozitate”, „tehnică”, „numere” de senzație etc.

În lucrarea de față ne bazăm pe un material provenit din circa 330 de localități, îndeplinind în general cerințele unei bune anchete. Raportînd această cifră la numărul total al unităților rurale principale existente, care este de circa 4 000, ajungem la o proporție de aproximativ 8%³. Procentul pare mulțumitor ; din păcate însă, pe regiuni, avem numeroase lipsuri, așa cum se va vedea din tabelul nr. 1.

Acest tabel necesită câteva observații, pe care le-am putea rezuma în câteva cuvinte astfel :

a) în urma cercetărilor de teren, am determinat existența citorva „regiuni” folclorice, de fapt niște *nuclee* aparte, avînd împrejurul lor unele zone asemănătoare ;

b) din cele de mai sus rezultă că nu poate fi vorba de limite precise între așa-zisele regiuni folclorice ; de altfel ele nu se încadrează între granițele administrative actuale (județe), ceva mai vechi sau chiar istorice ; le-am conceput doar ca niște *puncte extreme* cu un contur specific bine definit și cu o etichetă geografică aproximativă ;

c) aceste „regiuni” pe care le prezentăm în tabelul nr. 1 au trebuit totuși să fie convențional legate de anumite condiții teritoriale, variat interpretate de la caz la caz ; fără a le discuta pe fiecare în parte,

¹ Vezi A. Bucșan și E. Balaci, *Metoda de cercetare a dansului popular*, în Rev. etn. folc., tom. 11, nr. 3, p. 243—250, București, 1966.

² Prin *localități* înțelegem în primul rând comunele și satele mai închegate ; grupurile mici de vecinătăți nu ne prezintă în general rezultate diferite de ale unităților mai mari.

³ Este vorba numai de repertoriile analizate temeinic ; la acestea putem adăuga un număr cel puțin egal de repertorii cunoscute prin informații sau chiar văzute în diverse ocazii.

ne mărginim a menționa că ele cuprind, în linii mari, între 100 și 250 de localități ceva mai importante;

d) între aceste limite variabile am stabilit și procentele enunțate ca rezultate *cantitative* ale cercetării;

e) în schimb, *aprecierea calitativă* a rezultatelor am făcut-o nu numai pe baza proporției localităților ci aplicînd și celelalte criterii (v. mai sus).

Din citirea tabelului nr. 1 reiese următoarea situație a cercetărilor :

foarte bună	(peste 20%)	— 2 regiuni
bună	(15—19%)	— 4 regiuni
satisfăcătoare	(10—14%)	— 5 regiuni
mijlocie	(5—9%)	— 8 regiuni
slabă	(1—4%)	— 2 regiuni

Media procentajelor pe regiuni este de circa 10%, ceva mai ridicată decît cea a localităților. Situația generală pe țară pare deci satisfăcătoare⁴, fapt confirmat și de predominarea numerică a primelor trei categorii „pozitive” împreună.

Este adevărat că materialul prezintă unele importante lacune, mai ales în Moldova, cu o situație în general submijlocie, și în unele zone din Muntenia și Oltenia, slab reprezentate. Experiența ne-a dovedit însă că aceste regiuni posedă repertorii mai unitare și mai general răspîndite decît cele transilvănene⁵. Pe de altă parte, lista noastră cuprinde 118 zone cercetate, ceea ce înseamnă că foarte puține au rămas complet neabordate (circa 15—20)⁶.

Putem deci considera că există o suficientă bază de cercetare pentru extragerea notelor specifice ale folclorului nostru coregrafic.

Înainte de a încheia aceste considerații preliminare, trebuie să menționăm că în lucrarea de față am adăugat și materialul coregrafic din 3 mici grupuri izolate.

Este vorba în primul rînd de cîteva sate pe care le găsim în Dobrogea, concentrate în partea de sud - est, cu un specific influențat de cel din părțile sudice ale Olteniei și Munteniei. Am cercetat 4 localități de acest fel.

Menționăm apoi grupul timocean din comuna Peciul Nou (jud. Timiș) venit în țară prin 1930, dar care nu și-a găsit un loc stabil decît după 1948. El cuprinde familii originare din toată zona Vidin (Negovaniț, Gumătariț, Șeu etc.)⁷.

Ultimul grup, și cel mai numeros, aparține populației provenite din Macedonia⁸. Aceasta se compune din trei ramuri principale : a) aro-

⁴ Procentajul de circa 10% pare suficient, dacă ne gîndim că repertoriul unui sat reprezentativ se regăsește în cel puțin 10 sate înconjurătoare.

⁵ Ținem să adăugăm însă că aceste regiuni, deși sînt mai puțin prezente în fișele noastre de arhivă, sînt totuși destul de bine cunoscute prin informații directe.

⁶ Am dat numele zonelor după o localitate mai cunoscută (Turda, Vașcău, Săvirșin) sau uneori o denumire folosită curent (Mărginime, Vrancea).

⁷ Cercetarea a fost completată cu informații date de Haralambie Angheliescu, originar din aceeași zonă cu grupul din Peciul Nou.

⁸ Stabilită între 1925 - 1930.

mâni grămosteni, b) aromâni firșeroți, c) meglenoromâni. În total am cercetat 6 localități.

Aceste grupuri au fost cercetate cu atenție și, după câte se pare, prezintă în interiorul lor o unitate destul de mare pentru a fi considerate drept regiuni coregrafice distincte. Le-am adăugat celorlalte, astfel că vom avea de acum înainte 24 de regiuni de studiu. Să trecem deci la expunerea metodei noastre.

II. DETERMINAREA SPECIFICULUI LOCAL

Să urmărim acum modul în care trebuie determinat specificul coregrafic al unei localități cercetate pentru a o încadra mai departe într-o zonă mai mare. Considerăm, firește, de la început că ne aflăm în posesia elementelor teoretice ale disciplinei noastre. De fapt, acest lucru a fost realizat în ultima vreme în cea mai mare parte, prin adâncirea studiilor de morfotipologie și chiar de stilistică, ceea ce a dus la definirea principalelor elemente, aspecte, tipuri și clase coregrafice¹. Presupunem de asemenea că cercetarea de teren a respectat nu numai normele metodei științifice preconizate², ci și finalitatea acțiunii de față. Să vedem în ce constă aceasta.

Să admitem, așadar, că am completat toate operațiile de culegere, transcriere și clasificare și că sintem în posesia întregului material privind repertoriul localității x. Cele trei faze parcurse ne-au furnizat trei serii de fișe, și anume :

a) fișe de teren, cuprinzând întregul material informativ cules la fața locului;

b) fișe de transcriere a fiecărui joc după modelul stabilit pentru Arhiva Institutului de folclor;

c) fișe de clasificare, după un model în curs de experimentare și care rezumă caracterele tehnice ale fiecărui joc în parte pentru încadrarea lui în tipologia provizorie stabilită pentru jocul românesc.

Nu este locul aici să aprofundăm procesul de întocmire a acestor instrumente de lucru, aspect care ține de problematica operației respective³. Deocamdată ne interesează rezultatul general al tuturor operațiilor, care înseamnă cunoașterea repertoriului în totalitatea lui, analizat pe jocuri sau pe elemente. Cu această pregătire, se poate face primul pas în sensul determinării specificului.

Pentru continuarea studiului, trebuia stabilită din capul locului problematica analizei. Desigur în lucrarea de față nu putem aborda pentru

¹ Vezi A. Bucșan, *Clasificarea morfologică a dansurilor populare*, în Rev. etn. folc., tom. 2, nr. 3, p. 169—186, București, 1967.

² Vezi lucrarea citată la cap. I, pct. 1.

³ Să reținem însă importanța pe care o poate avea pentru acțiunea noastră utilizarea filmului în culegerea și transcrierea materialului.

moment decît probleme ale specificului morfologic (tipuri și elemente). Bineînțeles, anumite trăsături pregnante ale celorlalte categorii de fapte⁴ și care pot să acționeze asupra specificului morfologic trebuie măcar menționate. La locul cuvenit se vor da exemple de modul în care se pot utiliza unele din informațiile de acest fel.

Cu privire la metoda folosită, sîntem datori să facem cîteva precizări. Firește, procedeele de analiză nu pot fi identice; ele vor varia după categoriile analizate.

Astfel, acolo unde trebuie determinată *preponderența* unor elemente față de altele, am lucrat cu ajutorul *analizei matematice*, bineînțeles cînd acest lucru era posibil. S-au folosit două coordonate: valoarea *reprezentării numerice* și *coeficientul de frecvență* al aspectului respectiv. Se va arăta mai tîrziu cum am procedat.

În alte împrejurări, unde nu am avut decît de consemnat *existența* unui fapt, am procedat numai *descriptiv*. Aceasta s-a făcut în două cazuri:

a) cînd natura însăși a faptului nu era adecvată unei interpretări cifrice;

b) cînd prezentarea pur cifrică ar fi diminuat importanța faptului (care poate că era important numai prin simpla lui prezență).

Și aici exemplele vor fi mai elocvente.

Odată analiza făcută, era necesară reunirea cunoștințelor noastre într-un conspect care să redea sub o formă rezumativă ceea ce este caracteristic repertoriului local. Ar fi însemnat, desigur, în primul rînd un *tabel recapitulativ*, dar, pentru a-și demonstra eficacitatea, el trebuia să reprezinte o veritabilă sinteză, respectînd nu numai norma unei prezentări cît mai complete, dar și pe aceea a reprezentării elementelor în ordinea importanței lor.

Pe această bază, am încercat să întocmim un formular-tip cît mai succint pentru a da expresie cerințelor menționate. Încercarea nu a fost ușoară, dat fiind că o asemenea fișă trebuia să înglobeze categorii de elemente foarte disparate, a căror interpretare nu se putea realiza prin mijloace unitare. Astfel, unele aspecte impuneau o prezentare detaliată pentru fiecare joc sau tip; altele reieșeau din considerarea întregului repertoriu prin analiza matematică a părților componente; în alte cazuri însă, repertoriul nu putea fi analizat, după cum s-a văzut, decît descriptiv.

După mai multe încercări, s-a ajuns la o formă acceptabilă, în sensul cuprinderii cît mai sistematice și mai sinoptice a unui repertoriu întreg, pe baza celor enunțate. Această fișă sinoptică își arată de asemenea utilitatea mai departe pentru gruparea mai multor repertorii dintr-o zonă, făcînd să reiasă astfel, la fiecare capitol, trăsăturile generale ale acesteia. În continuare, se efectuează în același mod comparația între zone mici, zone mari, regiuni etc., după cum se va vedea mai tîrziu.

Pentru moment, să ne oprim asupra analizei unui repertoriu coregrafic dintr-o singură localitate. Nu vom expune aici o fișă propriu-zisă, deoarece acest lucru ar îngreua foarte mult prezentarea, din cauza multi-

⁴ Ocazii de joc cu repertoriu special, obiceiuri în legătură cu jocul etc.

plelor *simboluri* care se folosesc și care ar trebui explicate⁵. În schimb, vom urmări problematica, arătând care sînt aspectele principale care se descriu sau se analizează, în ordinea înscrierii în tabelul recapitulativ, precum și modul în care ele sînt cercetate. Pentru o mai bună înțelegere a faptelor, vom adăuga la fiecare punct un exemplu dintr-o cercetare efectivă. Am socotit nimerit să dăm toate exemplele din repertoriul cules în comuna Drăguș (Făgăraș), unde s-a efectuat o cercetare de adîncime⁶; în expunerea lor nu vom folosi însă, în general, simboluri, ci denumirile întregi ale aspectelor coregrafice, din același motiv al accesibilității. Să trecem deci la expunerea faptelor.

1. În primul rînd, se înscriu *datele generale* asupra culegerii efectuate.

Exemplu :

comuna DRĂGUȘ, județul Făgăraș

Cercetarea s-a efectuat între 1 și 20 februarie 1964 și între 5 și 24 iulie 1964, de către Andrei Bucșan și Emanuela Balaci.

S-au întocmit 10 fișe de observație : 4 la nuntă, 2 la hora satului, 2 la șezători, 2 stilistice, 6 la jocuri provocate : de 6 ori.

S-a lucrat cu informatori de ambele sexe, aparținînd la 5 generații : foarte bătrîni (75—80 de ani), bătrîni (50—60 de ani), maturi, tineri și copii.

S-au filmat circa 80% din repertoriul de dansuri și numeroase scene de nuntă⁷.

2. Urmează o înșirare a *ocaziilor de joc* existente în sat (nu numai a celor văzute personal) și a repertoriului lor (dacă el este special ocaziei). Exemplu *Drăguș* :

a) *Hora satului*. Joc de începere și încheiere, dar și episodic, *Brîul*. Ciclu permanent : *Purtata, Învîrtita, Româneasca* ;

b) *Nunta*. Fără joc special. Faze principale în care se joacă : *sîmbătă seara* la casa mirelui ; *duminică dimineața*, la casa mirelui, la casa nunului, la casa miresei (întîi separat, apoi reunit) ; *duminica la prînz*, la locul unde se desfășoară nunta ; *duminică seară* după prima masă mare ; *duminică noaptea* după daruri ; *luni dimineața* de plecare ; *luni seara* la miri ; *marți seara* la socri ; *miercuri seara* la nuni (ultimele 2 faze sînt facultative)⁸ ;

c) *Șezători*. Joc special de femei : *Ariciul* ;

d) *Petrecheri*. Joc special mixt : *Cățeaua* ;

e) *Ceata de feciori* (24 decembrie—7 ianuarie). Joc special : *Borița*.

3) Se înscriu apoi mai multe *observații generale* asupra repertoriului, cuprinzînd primele caracterizări în *cifre* și *indici* care ne furnizează o vedere de ansamblu a fenomenului coregrafic. Exemplu *Drăguș* :

⁵ De altfel, fișa trebuie să aibă în primul rînd o utilitate ca material de arhivă și ca instrument de lucru.

⁶ În anul 1964, în colaborare cu Centrul de Antropologie din București.

⁷ Facem aici o expunere cursivă, nu încadrată în rubrici, deoarece, deoarece, amintim, nu vrem să redăm o fișă.

⁸ Uneori și prenupțial (în joia precedentă nunții) sau postnupțial, dar fără caracter obligatoriu.

a) *Repertoriu* (Rlp) mijlociu (16 piese vii). Am folosit următoarea scară numerică :

Repertoriu foarte redus	— 1— 5	piese
„ redus	— 6—15	”
„ mijlociu	— 16—25	”
„ numeros	— 26—40	”
„ foarte numeros	— peste 40	”

Se observă deci că repertoriul drăgușean se află, numeric, la limita inferioară a categoriei medii, cu tendința spre reducere, după cum vom vedea.

b) *Varietate tipologică* (VT) : mare (14 tipuri vii), după următoarea scară :

var. tip.	foarte redusă	— 1—3	tipuri
„	redușă	— 4—6	”
„	mijlocie	— 7—10	”
„	mare	— 11—15	”
„	foarte mare	— peste 15	”

c) *Varietatea structurală* (VS) este exprimată prin raportul dintre numărul figurilor existente în repertoriu și numărul jocurilor.

Exemplu *Drăguș* :

$$\frac{\text{nr. figuri}}{\text{nr. jocuri}} = \frac{66}{16} = (\text{ind. VS}) 4.1$$

Folosim următoarea scară :

Varietate	foarte redusă	— 1—1.9
„	redușă	— 2—2.9
„	mijlocie	— 3—3.9
„	mare	— 4—4.9
„	foarte mare	— 5 și peste

Considerăm ca *figuri* numai pe cele obligatorii desfășurării complete a jocurilor⁹, pentru celelalte vezi punctul următor.

d) *Variabilitatea structurală* (VS) ține de numărul de *variații* care pot fi improvizate în cursul jocului la diferitele figuri, cum este cazul cu diferitele jocuri cu succesiune foarte liberă. Și aici am făcut o distincție, deoarece importanța acestor variații nu este egală. Am considerat variații de *gradul 1* pe cele care aduc o modificare cu totul neînsemnată (un pas, o valoare ritmică în plus etc.); de *gradul 2* dacă modificările sînt ceva mai substanțiale, dar de asemenea neesențiale; de *gradul 3* dacă autorul improvizației substituie complet (sau aproape complet) motivul structural¹⁰. Pe noi ne interesează aici numai cele de gradul 3, care conferă un profil special unui joc anumit.

⁹ Chiar dacă uneori ele pot fi omise din cauze diverse.

¹⁰ Diferența dintre figuri și variații este nu numai de *structură*, dar și de *funcție*; astfel unele figuri diferă de altele numai printr-o mișcare, dar ele sînt considerate figuri separate chiar de către jucători, care le anunță printr-o comandă sau le schimbă toți în același timp, astfel că trebuie să le socotim ca atare.

Calculăm indicele prin împărțirea numărului de variații la numărul de figuri.

Exemplu *Drăguș* :

$$\frac{\text{nr. variații}}{\text{nr. figuri}} = \frac{84}{66} = (\text{ind. VS}) 1.4$$

Deoarece nu s-a calculat acest indice la un număr suficient de repertorii pentru a efectua comparații, nu am stabilit încă o scară cifrică precisă; credem însă că repertoriul citat se situează în zona indicilor mijlocii.

e) *Vitalitatea* repertoriului (Vit.). Aplicăm un *coeficient de frecvență* fiecărui joc din repertoriu, astfel :

— jocuri cu frecvență	mare	— coef.	3
— „ „	mijlocie	— „	2
— „ „	redușă	— „	1 ¹¹

Adunăm suma coeficienților din tot repertoriul și o împărțim la numărul jocurilor; cifra obținută reprezintă indicele de vitalitate.

Exemplu *Drăguș* :

$$\frac{\text{suma coef.}}{\text{nr. jocuri}} = \frac{29}{16} = (\text{ind. Vit.}) 1.80$$

Scara este următoarea :

— vitalitate	foarte mare	— 2.60—3.00
— „	mare	— 2.20—2.50
— „	mijlocie	— 1.80—2.19
— „	redușă	— 1.40—1.79
— „	foarte redușă	— 1.00—1.39

f) *Specificul local* (SL) se exprimă prin procente, care se calculează raportînd suma frecvenței tipurilor de proveniență locală¹² la suma frecvenței tuturor tipurilor.

$$\text{Exemplu } \textit{Drăguș} : \frac{\text{frecvență tipuri locale}}{\text{total suma frecvențe}} = \frac{26 \times 100}{29} = (\text{SL}) 89,7\%$$

Luăm în considerare următoarele grade de conservare (în cifre foarte aproximative) :

specific	total :	100%
„	puternic	83—99%
„	normal	67—82%
„	alterat	50—66%
„	destrămat	sub 50%

Deci repertoriul din *Drăguș* este puternic conservat.

¹¹ Jocurile dispărute nu poartă nici un coeficient, chiar dacă sînt menționate în tabel (v. mai jos la pct. 4).

¹² De proveniență exterioară sînt numai tipurile : IV B 1 *Polca dreaptă* (frecv. 2) și II A 4 *Brlu nou* (frecv. 1); v. pct. V. Frecvența unui tip o considerăm totdeauna ca fiind aceea a jocului celui mai important.

g) *Pătrunderea dansurilor moderne*. Se calculează pe baza fișei de observație de la hora satului, eventual repetată. Se extrag următoarele cifre :

- procentul dansurilor moderne ca număr de reprize de dans
- procentul dansurilor moderne ca timp efectiv.

Adunăm cifrele celor 2 procente și le divizăm cu 2, obținând astfel indicele de *modernizare* (M).

Există, desigur, 2 categorii extreme : *pătrundere inexistentă* (cum era cazul la Drăguș în perioada cercetată) și *substituire totală*. Acestea nu necesită calculul de mai sus. Între acestea am putea vorbi de categorii intermediare : *pătrundere moderată, întrepătrundere, substituire parțială*, pentru care putem folosi și cifre de control¹³.

h) *Funcții*. Deoarece sensul tabelului este în primul rînd morfologic, ne mărginim să redăm aici procentual categoriile funcționale, folosind criteriul frecvenței.

Exemplu *Drăguș* :

— Jocuri de relație	43%
— „ de exhibiție	36%
— „ distractive	17%
— „ ritual-ceremoniale	4%

i) *Teme*. Ca și mai sus, dăm aici o situație procentuală ; de altfel, această categorie de aspecte este încă insuficient studiată.

Exemplu *Drăguș* :

— Jocuri cu temă nominală (neutră)	53%
— „ „ „ morfologică	43%
— „ „ „ figurativă	4% ¹⁴

Acestea sînt principalele valori cifrice care se pot extrage pentru caracterizarea în general a repertoriului coregrafic, tinzîndu-se spre demonstrarea interesului folcloric pe care îl prezintă. Desigur, s-ar mai putea folosi și alți indici ; credem însă că este mai bine să rămînem la cele expuse, ba uneori să renunțăm chiar la cîteva din ele acolo unde prezența lor ar îngreua înțelegerea faptelor. Este de altfel de la sine înțeles că nu acordăm cifrelor o valoare absolută, ci numai una auxiliară.

4) Urmează înscrierea întregului repertoriu clasificat *tipologic* pe baze morfologice, și expunerea lui în ordinea categoriilor¹⁵, cu următoarele indicative :

clasele în cifre romane (I—VI),
grupele cu majuscule (A, B, C etc.),
tipurile cu cifre arabe (1, 2, 3 etc.).

La fiecare tip se trec *jocurile* care îi aparțin cu indicația frecvenței lor prin sublinieri diferite :

==== frecvent, — ocazional, — — — — rar : jocurile dispărute nu

¹³ Bineînțeles, cu o valoare secundară în acest caz.

¹⁴ Categoriile determinate provizoriu.

¹⁵ Vezi Andrei Bucșan, *Clasificarea morfologică a dansurilor populare românești*, în Rev. etn. folc., tom. 12, nr. 3, p. 169—186, București, 1967.

poartă nici o subliniere; la cele *hibride* (unde se observă o încrucișare de tipuri) se adaugă în paranteză litera H.

În dreptul fiecărui tip se consemnează :

vechimea, prin inițialele V (vechi), R (recent);

proveniența, prin inițialele L (local), E (exterior);

funcția, prin inițialele c (comun), e (de exhibiție), d (distractiv), r (ritual-ceremonial).

frecvența, prin cifrele 3 (frecvent), 2 (ocazional), 1 (rar), 0 (dispărut). După cum s-a văzut anterior, coeficientul de frecvență stă la baza întregului nostru sistem. Precizăm că :

— frecvența tipului este aceea a jocului celui mai frecvent;

— vechimea și proveniența unui tip se referă la existența acestuia în repertoriu înaintea eventualelor variante recente și exterioare;

— funcția se poate înscrie cu mai multe indicative dacă există mai multe posibilități.

Exemplu *Drăguș* :

I A1	<u>Hora mare</u>	V I c 1
B 4	<u>Hodoroaga</u>	V L c 1
II A 4	<u>Sirba-n două părți</u>	R L ⁽²⁾ e 1
B 1	<u>Briul, Slănicul</u>	V L e 3
C 1	<u>Sirba, Sirba (veche)</u>	V L c-e 2
IV A 2	<u>Mușamaua</u>	V L d 1
B 1	<u>Șapte pași</u>	V E c 2
C 2	<u>Învirtita, Hațegana</u>	V L c 3
3	<u>Româneasca</u>	V L c 3
D 1	<u>Purtata</u>	V L e 3
E 1	<u>Moiceanca</u>	V L c 0
V A 1	<u>Fecioreasca</u>	R E ⁽²⁾ e 2
D 3	<u>Cățeaua</u>	V L d 2
VI B 2	<u>Ariciul</u>	V L d 1
3	<u>Borița</u>	V L r 1

După ce am descris astfel tot repertoriul și datele lui adiacente, punem un punct final acestei părți stabilind procentajul general pe clase coregrafice, calculat prin adunarea coeficienților la fiecare clasă și raportarea acestor numere la totalul general.

Exemplu *Drăguș*:

Frecvența claselor mare (3)¹⁶ mijlocie (2) redusă (1)
 IV (44,8)¹⁷ II (24,2), V (17,2) I (6,9), VI (6,9)

¹⁶ În paranteză coeficientul de frecvență.

¹⁷ În paranteză procentajul.

Studiind acest repertoriu, se pot verifica cu ușurință indicii folosiți anterior. Ca observație suplimentară, remarcăm că nu se întâlnesc în repertoriul satului Drăguș jocuri hibridizate tipologic, cel puțin după determinările noastre proprii.

Cunoașterea acestor date este de cea mai mare importanță pentru situarea jocului în cadrul etnografic și folcloric al satului. Într-adevăr, arătarea doar a prezenței unui tip morfologic nu ne spune nimic, dacă ea nu este corelată cu indicațiile privind vechimea, proveniența, funcția și frecvența lui; dacă el este recent adus în sat și cu o frecvență redusă, desigur că nu-i putem acorda o mai mare importanță în repertoriu; tot astfel, dacă un tip cu o funcție specială bine cunoscută în complexul jocului românesc, de ex. *Călușul*, îl întâlnim în repertoriul nostru cu o funcție curentă, este evident că el reprezintă altceva decât ce știm noi etc. Credem că toate aceste lucruri vor reieși mai bine pe măsură ce vom avea o vedere de ansamblu mai clară.

5) În ordinea pe care ne-am propus-o, adică pornind de la caracterele generale la cele particulare, abordăm *analiza morfologică*. Aceasta se efectuează, așa cum am obișnuit pînă acum, pe următoarele categorii de aspecte:

- a) *formă de ansamblu*: formație, componență pe sexe, ținută;
- b) *mișcare generală*: desfășurare în spațiu (desen), tempo;
- c) *compoziție*: construcția și succesiunea figurilor;
- d) *structură cINETICĂ*: motive cINETICE, mișcări;
- e) *structură metrico-ritmică*: măsură, categorii, motive, celule ritmice;

f) *relații cu melodia și textul*: formă de relație, suprapunere dimensională.

Frecvența fiecărei caracteristici se determină printr-o operație statistică pe baza coeficienților stabiliți pentru jocuri¹⁸. Procedeu este următorul:

Se face suma coeficienților de frecvență ai tuturor jocurilor. Dacă o caracteristică este comună mai multor jocuri, se face și suma coeficienților respectivi și se raportează la suma generală, aceeași operație executându-se de atâtea ori cîte posibilități există. După ce s-au calculat procentele, se face media lor. Pe baza acestor date se stabilesc categoriile de importanță, și anume:

1. *caracteristici de bază* — cele care egalează sau depășesc media procentelor;

2. *caracteristici secundare* — cele care, fără a fi foarte frecvente, se întâlnesc de citeva ori sau joacă un rol important în jocuri cu oarecare frecvență;

¹⁸ Iar nu numai pentru tipuri ca pînă acum. Se vor urmări deci pentru verificare sublinierile speciale făcute de noi la rubrica „Jocuri”.

3. *caracteristici incidentale* — cele care se întâlnesc rar și într-un procent redus¹⁹.

Să dăm un exemplu general. Să presupunem că avem un repertoriu de 30 de jocuri, dintre care :

- 10 frecvente (coef. 3),
- 10 ocazionale (coef. 2),
- 10 rare (coef. 1).

Suma coeficienților este $30 + 20 + 10 = 60$.

Să zicem că în acest repertoriu avem, după componență, 24 de jocuri mixte : 7 cu coef. 3, 8 cu coef. 2, 9 cu coef. 1 ; suma coeficienților este $21 + 16 + 9 = 46$. Avem de asemenea 5 jocuri bărbătești și 1 femeiesc, suma respectivă a coeficienților fiind 12 și 2. Procentajul fiecărei categorii este :

- 46 din 60 = 76,6%,
- 12 din 60 = 20,0%
- 2 din 60 = 3,3%.

În cazul de față avînd 3 posibilități, procentajul mediu va fi $\frac{100}{3} = 33,3\%$. Prima categorie, depășind larg procentajul mediu de 33,3%, constituie caracteristica principală, a doua fiind secundară și a treia incidentală²⁰.

Să trecem acum la obișnuitele noastre exemple alese din repertoriul din *Drăguș*, grupate pe diversele categorii de aspecte, în ordinea categoriilor de frecvență (I, II, III)²¹

		I	II	III
a) Formă de ansamblu	Formație	perechi (43) linie (25)	monom (14)	cerc (7), solistic (7), grup mic (7)
	Componență	mixt (64)	bărbătesc (32)	femeiesc (4)
	Ținută	opus (35) de umeri (32)	liber (18)	de mîna (8), lateral (4), de bită(4)
b) Mișcare generală	Desfășurare în spațiu	pe loc (36), alternată (29)	bilateral (12), la dreapta (12)	indiferent (7), la stînga (7)
	Tempo	vioi (43), moderat (29), accelerat (25)	—	lent (3)
c) Compoziție	Construcție	dezvoltată (43), simplă (36)	complexă (21)	—
	Sucesiune	mobilă (56)	liberă (14), fixă (11), fermă (11), semi- fixă (8)	—

¹⁹ Procedul ar putea să pară oarecum arbitrar, deoarece determinarea frecvenței jocurilor și tipurilor este în unele cazuri destul de elastică. Totuși o confruntare atentă a tabelului și a fișelor folosite va convinge pe oricine că rezultatul este aproape de realitate. Noi nu facem aici decît să dăm unei stări de fapt evidente o expresie matematică. De altfel, chiar dacă unele cifre sînt îndoielnice, trebuie să ne gîndim că, în ansamblu, un decalaj de cîteva procente nu schimbă prea mult situația.

²⁰ Folosirea procentelor reprezintă pentru noi doar un control, mai elocventă în sine fiind categoria de frecvență.

²¹ În paranteză se trec cifrele procentuale.

		I	II	III
d) Structură cINETICĂ	Motive cINETICE	Plimbări bilaterale (23), ocoliri (18), învîrtiri (12)	Cîrlige în față (8), pîruete pe sub mînă (8), bătăi pe sol (7), ponturi (5), pînteni (4), figurative (4)	Bătăi în palme (3), cîrlige în spate (3), libere (3), cu ustensile (1)
	Mișcări	pași simpli (22), pași bătuți (10), pași încrucișați în față (9), pași încrucișați în spate (8), pași de învîrtire (7)	sărituri (5), mișcări speciale (5), pași de pîruetă (5), pași de contrac-timp (4), balan-suri (4), bătăi pe labă (3), ridicări de picior în față (3)	pași virf-toc (2), bătăi în tocuri (2), bătăi în palme (2), bătăi pe coapsă (2), bătăi pe gambă (2), ridicări de picior în spate (2), bătăi cu bita (1), genu-flexiuni (1), bătăi cu virful (1), bătăi cu tocul (1)
e) Structură METRICO-RITMICĂ	Măsură	$\frac{2}{4}$ (93)	—	$\frac{7}{16}$ (7) $\frac{5}{8}$ (7)
	Categoriile ritmice	comun (57)	dohmiac (17) dactilic (14)	amfibrahic (6), ternar asimetric (3) cuaternar (3)
	Motive ritmice			
f) Relații cu melodia și textul	Forma de relație	strigături comune (48), comenzi (28)	fără text (14), vocal (10)	—
	Suprapunere	total concordantă (32), parțial concor-dantă (30)	inconstantă (20), necoincidentă (4) neconcordantă (14)	
g) Alte elemente	Accesorii	—	băț, cioc, curea, costume speciale	

6) *Analiza stilistică*. Dintre toate caracteristicile dansului, stilul este cel mai greu de exprimat în formule precise, aspectele lui neavînd pînă în prezent nici o bază metrică. Ne mîrginim deci să consemnăm descriptiv cîteva elemente mai pregnante, așa cum au fost determinate pînă acum ²². Dăm obișnuitele exemple ilustrative din *Drăguș*.

a) Mișcare generală a grupului	în spațiu în timp	redușă moderată-vioaie, cu variații mici
b) Mișcări individuale de picioare	amplitudine înălțime intensitate	redușă mijlocie mare
c) Mișcările altor segmente	amplitudine intensitate	mijlocie, uneori mare mijlocie

²² Vezi E. Balaci, *Cîteva observații asupra stilului în jocul popular românesc*, în *Rev. etn. folc.*, tom 9, nr. 4-5, București, 1964.

d) Varietate de interpretare	Intre sexe intre virste individuală	mijlocie mijlocie redușă
e) Exteriorizări afectivă	gesturi mimică chiote strigături	mijlocii redușă mijlocii foarte puternice și expresive
f) Dinamica ²³	intensitate calitate	mijlocie-accentuală neutră-concentrată

Se adaugă eventual unele considerații în legătură cu tipurile stilistice depistate; mărturisim însă că nu s-a ajuns pînă acum la determinări definitive în această privință.

Acestea ar fi, în linii mari, aspectele care se cercetează. Analiza poate fi însă împinsă și mai departe, prin studiul unor detalii morfologice, ca de ex. :

- diversele forme ale ținutei în perechi ;
- subdiviziunile motivelor cinetice ;
- celulele și valorile ritmice etc.

Desigur, toate sînt foarte interesante, și poate că în viitor va trebui să ne îndreptăm atenția spre aceste detalii, care ne-ar putea preciza notele specifice cele mai intime. Ne mulțumim însă deocamdată cu categoriile cele mai mari, intrucît nu am putut realiza statistic mai mult.

g) *Gruparea rezultatelor.* Ajungînd la capătul analizei unui repertoriu coregrafic, trebuie să repetăm cîteva din rezervele pe care le-am formulat în decursul expunerii.

Astfel, subliniem încă o dată că o oarecare doză de relativitate există în toate aprecierile făcute asupra gradului de frecvență al cutărui tip, dans sau aspect morfologic, și cu atît mai mult în procentajele obținute ; repetăm însă că acestea nu reprezintă decît o *indicație* valorică și totodată un *control* al unor impresii care pot fi subiective.

În al doilea rînd, trebuie să recunoaștem că o anchetă atît de profundă ca aceea expusă mai sus a fost doar rareori adusă la îndeplinire integral ²⁴, destule detalii rămînînd neexplorate, din cauza timpului prea scurt, a insuficienței teoretizării a acțiunii sau pur și simplu pentru că nu s-a putut lucra în acest sens în momentul respectiv. Menționăm totuși că obiectivul principal a fost atins, în măsura în care s-a rezolvat studiul repertoriului din punct de vedere *morfologic* (aspecte și tipuri), ceea ce ne duce cel mai aproape de esența fenomenului, ca și de însuși obiectul cercetării.

În sfîrșit, amintim că modestele noastre forțe nu au putut rezolva complet în spațiu și timp numeroasele probleme care ni se puneau. De aici rezultă :

- o inegală acoperire a teritoriului românesc, destule zone fiind încă necercetate ;

²³ Pentru dinamică am schimbat intrucitva caracterizările din art. citat la pct. 22 (v. cap. III, E. 6).

²⁴ În cîteva acțiuni conduse personal ; metoda nu a fost încă generalizată.

— o relativă diacronie a cercetărilor.

Se va vedea însă că aceste două inconveniente își pierd într-o oarecare măsură valabilitatea, datorită pe de o parte presupunerii că unele zone intermediare necercetate reproduc în mare măsură specificul zonelor extreme, iar pe de altă parte rezistenței relativ mai mari a faptelor coregrafice în timp ²⁵.

Pentru moment, ne interesează încă o ultimă operație, aceea de *grupare comparativă* a tabelelor de repertorii. Să vedem întâi ceea ce se poate extrage din ele pentru comparație și cum se efectuează aceasta.

Să luăm câteva repertorii cercetate dintr-o zonă dată și să le punem laolaltă. Trecem peste *datele generale* asupra culegerii, care privesc fiecare repertoriu în parte; reținem însă în atenția noastră *gradul* de adâncime al culegerii (*anchetă completă, anchetă limitată, sondaaj*) și *data calendaristică* a acțiunii. De asemenea vom reține aspectele principale ale *ocaziilor de joc*. Firește, toate aceste date se pot centraliza întocmindu-se un tabel cu toate repertoriile și cu trăsăturile lor, iar apoi generalitățile pe zonă. Întrucât scopul acțiunii noastre a fost mai ales morfologic, nu s-a lucrat astfel; faptele se pot însă oricând reconstitui.

În ce privește *observațiile* asupra repertoriului, acestea se vor putea grupa, pentru a ne furniza câteva generalități asupra zonei. Dăm din nou un exemplu, folosind numai rezultatele obținute în cadrul a 4 repertorii din zona Făgăraș.

		Drăguș	Viștea de Jos	Cîrțișoara	Porumbacul de Jos	Media
(Rp)	Repertoriu	16	10	12	14	13,5
(VT)	Variatate tipologică	14	9	11	9	10,8
(VS)	Variatate structurală	4.1	5.9	1.5	2.5	3.5
(vs)	Variabilitate structurală	1.4	nu s-a calculat			
(Vit)	Vitalitate	1.8	2.5	2.8	2.1	2.5
(Sl)	Specific local %	89.7	100	84.7	95.6	92.5
(M)	Pătrunderea dansurilor moderne	—	—	—	—	—
Funcții	de relație	43	52	77	63	58.84
%	de exhibiție	36	24	15	28	25.84
	distractive	17	16	8	9	12.90
	ritual-ceremoniale	4	8	?	?	3.0
Teme	nominale	53	48	46	45	48.0
%	morfologice	43	36	50	45	43.5
	figurative	4	16	4	10	8.5

Observăm că s-a calculat la fiecare rubrică o *medie* pe zonă, procedeu pe care îl vom folosi și de acum înainte și care ne va desemna specificitatea fiecărui fenomen ²⁶.

În continuare, ne vom ocupa de tipurile coregrafice, cu exemple din aceeași zonă. Amintim că la fiecare tip am luat jocul cel mai frecvent,

²⁵ Față de alte genuri folclorice mai supuse influențelor din afară.

²⁶ Media o vom prezenta totdeauna cu o zecimală rotunjită.

aplicându-i coeficientul de frecvență respectiv. Pentru moment nu ne interesează nomenclatura tipurilor, ci doar simbolurile de clasificare. Avem situația următoare :

	Drăguș	Viștea de Jos	Cirlișoara	Porumbacul de Jos	Media
I A 1	1	2	2	2	1.8
B 4	1	—	2	2	1.3
II A 4	1	—	1	—	0.5
B 1	3	3	1	1	2.0
C 1	2	2	2	3	2.3
III A 3	—	—	3	—	0.8
IV A 2	1	—	—	—	0.3
B 1	2	—	—	—	0.5
C 2	3	3	3	3	3.0
3	3	3	3	3	3.0
D 1	3	3	3	3	3.0
V A 1	3	3	3	2	2.8
D 3	1	—	—	1	0.5
VI B 1	—	—	1	—	0.3
2	1	—	—	—	0.3
3	1	2	—	—	0.8

Identic vom proceda și în cazul *aspectelor morfologice*. Dăm un singur exemplu, urmărind diferitele categorii ritmice ²⁷ în cele 4 localități ale zonei citate.

Categoriile ritmice	Drăguș	Viștea de Jos	Cirlișoara	Porumbacul de Jos	Media
Ritm comun	3	3	3	3	3.0
Ritm dohmiac	2	3	2	3	2.5
Ritm dactilic	2	3	2	2	2.3
Ritm amfibrahic	1	1	—	1	0.8
Ritm ternar inegal	1	—	—	—	0.3
Ritm cuaternar	1	—	1	1	0.8
Suma coeficienților comuni cu media	8.9	8.1	7.8	8.6	9.2
Apropiere de coeficienții medii (%)	96.7	88.9	84.8	93.5	

Adăugăm că pe baza mediilor obținute putem calcula gradul de apropiere al fiecărui repertoriu la aspectul respectiv față de specificul general al zonei. Astfel, în exemplul de mai sus, avem la ritmul dactilic media 2.3 ; repertoriile care au coeficientul 2 au această cifră în concordanță cu media zonală, pe cînd repertoriul din Viștea de Jos, care are coeficientul 3, concordă cu media zonală pentru cifra totală de 2.3 ; înseamnă deci că vom lua numai partea cifrică comună. Raportînd suma totală a acestor cifre comune la suma coeficienților zonali (cum s-a făcut în exemplul dat), aflăm gradul aproximativ de apropiere.

²⁷ Vezi în cap. III, D. 5, sistematizarea acestor categorii.

În același mod se poate face și confruntarea zonelor între ele, pentru toate aspectele pe care le redăm în cifre, păstrându-ne însă rezervele formulate anterior în ce privește valoarea pe care trebuie să o acordăm acestei operații.

Desigur că nu se poate proceda la fel în ce privește *aspectele stilistice*, care încheie observațiile noastre asupra unui repertoriu; ele vor fi comparate doar descriptiv, nu pentru că nu am putea aplica, eventual, și în acest domeniu unii coeficienți, ci deocamdată din cauza insuficienței teoretizării a faptelor.



Acestea ar fi liniile mari ale unei analize coregrafice care vrea să demonstreze trăsăturile specifice ale unor zone, grupuri de zone, regiuni etc. Dacă nu a reieșit încă suficient din explicațiile noastre, ca și din însăși aplicarea criteriilor, ceea ce am urmărit, precizăm din nou următoarele:

a) investigațiile noastre nu au fost efectuate toate la același nivel; metoda s-a perfecționat pe parcurs;

b) totuși principalele capitole au fost abordate și pe cât posibil lămurite în zonele cercetate;

c) cercetarea a fost concepută pe bază structuralistă, astfel încât s-au urmărit în primul rînd aspectele morfotipologice; cele funcționale ne-au interesat doar tangențial.

Cu aceste precizări, putem să pășim la expunerea rezultatelor noastre.

III. ASPECTE COREGRAFICE GENERALE

Desigur, *fazei analitice* trebuie să-i urmeze *sinteza*, pentru a avea o imagine completă în domeniul abordat. Datele extrase trebuie regrupate în așa fel încît să reiasă, fie și într-o formă provizorie, întreaga problematică a determinării specificului. Pentru aceasta sînt necesare 2 etape:

1) Să urmărim repartiția zonală și regională a principalelor aspecte pe care ni le furnizează tabelele recapitulative: *ocazii de joc, indici generali ai repertoriilor, categorii tipologice, aspecte morfologice și aspecte stilistice*.

2) Să încercăm să desprindem ceea ce formează esența specificului coregrafic românesc, pe zone, regiuni mari dialectale, cît și pentru întregul teritoriu, păstrînd, bineînțeles, toate rezervele asupra valorii detectărilor.

Pentru aceasta, am început prin a grupa repertoriile pe zone mici, apoi pe acestea în regiuni unitare din punctul de vedere al specificului. Am ajuns astfel la cele 21 de diviziuni regionale, de care am vorbit inițial, la care am adăugat cele 3 mici grupuri. Aspectele cercetate au primit pe cît posibil coeficienții de frecvență respectivi; în alte cazuri, în care nu a fost posibilă deocamdată o grupare statistică a faptelor (de ex. *ocazii de joc, aspecte stilistice*), acestea au fost expuse descriptiv.

În cele ce urmează, sărind peste etapa migăloasă a regrupărilor zonale, vom folosi numai rezultatele pe regiuni. Am extras astfel din tabelele inițiale pe repertorii locale: datele descriptive privind ocaziile de joc, indicii generali ai repertoriilor, clasificarea tipologică, analiza statistică a aspectelor morfologice și descrierea aspectelor stilistice. Am întocmit astfel tabele regionale cu caracterizări pe categorii de aspecte; acestea ne vor servi de acum înainte ca instrumente de lucru.

A) Răspindirea și repertoriile ocaziilor de joc

Primele fapte esențiale în demonstrarea specificului unui repertoriu trebuie căutate în înseși *ocaziile de joc* existente. Va fi doar o trecere în revistă, deoarece aceste fapte depășesc cadrul fenomenului artistic, intrând în domeniul social-folcloric. Ne va interesa deci nu descrierea acestor ocazii, ci în primul rând repertoriul lor coregrafic (tipuri și categorii), ca și difuziunea lui.

Vom porni deci la rezumarea cunoștințelor noastre în această privință, în ordinea unei clasificări pe care o expunem aici pentru întâia oară.

1. *Ocaziile generale* sînt cele care angajează întreaga comunitate sătească.

a) Dintre acestea, cea mai frecventă este *hora satului*, care se desfășoară de obicei în fiecare duminică¹; pe alocuri ea este dublată sau chiar înlocuită de *balul de simbătă seară*, cu un caracter oarecum diferit.

Hora satului prezintă o unitate destul de mare pe tot întinsul țării, ca detalii de organizare, desfășurare, etichetă etc., asupra cărora nu insistăm aici. Repertoriul, desigur, diferă de la zonă la zonă; totuși se pot observa anumite preferințe spre unele categorii de circulație generală. Astfel, în sudul țării (ca și la grupurile macedoromâne și timocene), predomină în chip absolut jocurile în grupuri mari: *Hora*, *Sîrba* (la macedoneni: *Corlu*, *Or drept*) și altele locale².

În cea mai mare parte a Transilvaniei, jocurile de perechi (*Învîrtita*, *Purtata* etc.) sînt aproape exclusive, uneori însă amestecate cu elemente din jocurile feciorești, executate individual de bărbați. Pe ambele versante ale axului carpatic cele două tendințe se suprapun, cu predominarea uneia sau a alteia dintre ele; astfel *Hora*, *Sîrba* sau *Brîul* pot coexista cu *Învîrtita*, *Hațegana*, *Breaza* ș.a. Nu insistăm asupra acestui fapt, care își are importanța lui din punctul de vedere al specificului morfologic, dar și al evoluției culturale; să-l reținem însă pentru mai târziu.

¹ Exceptînd anumite perioade de interdicție.

² Nu vorbim aici, ca și mai departe, de pătrunderea tot mai mare a dansurilor moderne care tind peste tot să înlocuiască vechiul repertoriu.

b) O altă categorie o formează reuniunile generale la care se face și joc, care au loc la unele date fixe de peste an; la acestea iau parte de obicei tinerii și vîrstnicii din mai multe sate sau chiar zone învecinate. În zonele muntoase (mai ales în Carpații sudici, dar și în cei răsăriteni sau apuseni) ele au de multe ori un caracter pastoral; se numesc în general *nedei*, dar apar și alte denumiri: *rugi* (în Banat), *tîrguri*³ etc. sau pur și simplu poartă numele sărbătorii respective⁴. Tot *tîrguri* (pe alocuri *bîlciuri*, *iarmaroace*) se numesc mai ales în ținuturile de deal și șes din toate părțile țării reuniunile periodice organizate în diferite centre mai mari pentru desfacerea de mărfuri și materii prime, reuniuni care, firește, presupun și petreceri cu joc. În sfîrșit, *hramurile*⁵ (mai ales în jumătatea de răsărit a țării) au ca pretext serbarea zilei respective. Toate aceste reuniuni au însă, de fapt, pe lângă substratul lor divers, un caracter comun care constă în difuziunea manifestărilor folclorice. Ca repertoriu, nu întîlnim însă decît jocuri de circulație generală în regiunile respective⁶.

2. *Ocaziile legate de viața familială*. Acestea se pot grupa în 3 categorii distincte.

a) Ocaziile legate de *naștere* nu sînt însoțite la români, în general, de manifestări coregrafice. Totuși în această categorie se pot include anumite *cumetrii* care urmează nașterii. Participarea jocului este însă redusă și fără a cunoaște un repertoriu special.

b) Ocaziile din *timpul vieții* sînt mult mai importante. Dintre toate, *nunta* este cea care polarizează cele mai multe momente de joc, în toate fazele ei (prenuptiale, ale nunții propriu-zise, postnuptiale). Ea posedă și un repertoriu special. Din acest punct de vedere, teritoriul țării se poate împărți în două părți distincte: a) Muntenia, Oltenia, Dobrogea, Banatul de sud, Ardealul de sud și Maramureșul, unde se joacă un joc de cerc: *Hora miresei* sau *Nuneasca* (numiri mai generale); *Jocul cel mare*, *Busuiocul*, *De trei ori după masă* (în Moldova); *Danțul miresei*, *Hora miresei prin casă* (Maramureș); *Nevasta-n cor*, *Gioclu a-nveastili* (macedoneni)⁷ etc., toate hore mari, cu o structură simplă; b) restul Transilvaniei, unde asemenea jocuri nu apar, în schimb se practică *Jocul miresei pe bani* — de fapt o *Învîrtită* locală la care judecătorul plătește mireasa pentru a o juca; tot cam în aceste regiuni se poate vedea *Jocul găinii*, executat de „socăcița” nunții cu găina pe tavă.

Dar tot la nunți, ca și la numeroasele petreceri sau „cumetrii” din cadrul vieții familiale sau a grupurilor pe vecinătăți apar numeroase jocuri cu caracter distractiv. Unele au o răspîndire aproape generală în țară: *Perinița* (*Batista*, *Băsmăluța*), *Mînioasa* (*Mușamaua*, *Spic de grîu* etc.). Altele sînt proprii unor regiuni anumite. Interesantă este proporția

³ De ex. Tîrgul de Fete de pe muntele Găina din Munții Apuseni.

⁴ De ex. *Sintilia* din zona Trei Scaune.

⁵ În Dobrogea se mai folosește și termenul *Zbor*.

⁶ Exceptînd *Hora Stîliliei* din zona Trei Scaune.

⁷ Tot la ei întîlnim în joia dinaintea nunții: *Gioclu di la luatu* (la făcutul aluatului pentru pline), jucat de femei.

relativ ridicată a acestor jocuri în regiunile carpatice, mai ales de sud și de est, unde le întâlnim ca variante ale tipurilor : *Sîrba distractivă* (Cățeaua, Mutul, Zăluța etc.), *Ceata distractivă* (Războiul, Brînza, Vulpea etc.), *Solo grotesc* (Capra, Ariciul, Lepedeul etc.).

c) Ocaziile legate de *moarte* sînt, desigur, mai rar însoțite de joc ; ele totuși există în folclorul românesc. Astfel este cunoscut jocul special cu măști : *Chiperul*, practicat la privegherea morților, în mod cu totul izolat în Vrancea (Moldova de sud) ⁸. Mai răspîndite sînt însă jocurile organizate pentru pomenirea morților sau pentru ridicarea doliului („des-jelit”) la diverse intervale (40 de zile, 6 luni, 1 an) în Banat și Oltenia. Cercetarea lor este abia la început ; deocamdată nu se cunoaște încă existența vreunui repertoriu coregrafic special afectat acestor obiceiuri.

3. *Ocaziile legate de perioadele calendaristice* se pot împărți în trei categorii.

a) Ocaziile de *iarnă* sînt cele mai complexe, ele cuprinzînd, de asemenea, mai multe grupe.

O parte dintre ele, cele mai cunoscute, se desfășoară între 24 decembrie și 7 ianuarie. În acest răstimp se pot vedea cete de mascați care dau ocol satelor, executînd diverse jocuri grotești, cu substrat ritual. Repertoriul lor este deosebit de variat în toată Moldova (*Capra, Ursul, Căiuții, Bungherii* etc.) ; dar ele se întâlnesc și în multe zone de munte ale Transilvaniei (*Turca, Cerbul*), în Muntenia de nord și est, Dobrogea (*Brezaia, Moșoi, Moșu de Turcă* etc.). De remarcat că ele nu sînt cunoscute (decît în unele variante suspecte de proveniență cultă) Banatului, Olteniei și Ardealului de centru, ceea ce ne face să presupunem o origine mai degrabă carpatică ⁹.

În aceeași perioadă, în cea mai mare parte a Ardealului și cu unele pătrunderi spre Crișana și Banat, circulă cetele de *feciori, călușari* sau *juni* care posedă aproape totdeauna un repertoriu special de jocuri, în bună parte de origine cultă : *Călușerul, Banul Mărăcine, Romanul* ¹⁰, dar și adeseori de o evidentă vechime : *Căluțul* (zona Mărginimii), *A dubei* (zona Săvirșin). Cele mai multe aparțin clasei V : Cete. Alteori se practică jocurile obișnuite locale, bărbătești sau cu fetele ¹¹.

Înainte și după această perioadă, în tot cursul iernii au loc *șezătorile* de femei și de fete care se îndeletnicesc cu diferite treburi casnice, dar nu neglijează din cînd în cînd jocul, pe care îl practică singure sau împreună cu feciorii care vin să le viziteze. În afară de „jocurile” de societate, există și pe alocuri un repertoriu de dansuri distractive practicat cu această ocazie împreună cu acele jocuri obișnuite la hora satului. Aceste

⁸ A nu se confunda cu jocurile distractive care poartă variante ale aceluiași nume : *Chiperița* (în Dobrogea), *Chiperlu* (la macedoromâni), la care se imita pisatul piperului cu diferitele părți ale corpului, sau *Tsipierlu* (Banat), *Chiperu* sau *Chiperița* (Bran), în care jucătorii se dezbracă în timpul jocului.

⁹ Fără a avea însă alte prezumții.

¹⁰ Istoria lor mai nouă se cunoaște : vezi St. Emilian, *Istoricul renascerii danșurilor noastre naționale*, Brașov, 1860 ; credem însă că exista o bază mai veche peste care s-au supra-pus influențele culte.

¹¹ În sud-vestul Olteniei (zona Calafat) se întâlnesc de asemenea călușari de iarnă.

șezători sînt încă puternic reprezentate în Ardealul de sud și est. Difuziunea lor a fost în trecut mai mare ; astăzi ele sînt în general în dispariție, dar totuși apar mai legate de regiunile carpatice.

b) Trecînd la ocaziile de *primăvară*, constatăm fapte uneori zonale altele general răspîndite, dar fără a avea o specială contingentă cu jocul. Astfel, de *lăsata secului* se face petrecere cu joc în toată țara, dar folosindu-se repertoriul comun local. În schimb, concentrate în zone mici sînt obiceiuri ca : *Sîmbra oilor* (Maramureș) sau *Junii* din Schei (Brașov), acesta din urmă cu un joc special (*Hora junilor*). Pe o arie ceva mai întinsă, dar fără continuitate, se întîlnesc : obiceiul *Plugarului* (Ardealul de centru, nord și est), fără repertoriu aparte, sau *Lăzărelul*, joc special de fete în Muntenia sudică¹².

Atestat masiv pe o arie mare (Oltenia de sud și Muntenia de sud-vest ; dar și la timoceni) este obiceiul *Călușului* de Rusalii, care a atras de multă vreme atenția cercetătorilor români și străini nu numai prin permanența unui substrat primitiv, dar și prin virtuozitatea execuției. Repertoriul special practicat cu această ocazie este de o mare bogăție și varietate.

Toate aceste obiceiuri de primăvară sînt strîns legate de viața poporului nostru și de ocupațiile lui principale. Se poate observa de altfel că ele se grupează oarecum geografic : cele mai numeroase se întîlnesc în Cîmpia Dunării și în Cîmpia Ardealului, avînd un caracter pronunțat agrar ; în schimb în zonele muntoase ele sînt legate mai mult de viața pastorală.

c) Același lucru se poate urmări și în cadrul ocaziilor de joc care însoțesc obiceiurile de vară — toamnă¹³ și care prezintă în general trăsături analoge. Menționăm cîteva : *Drăgaica*, atestată în trecut pe o zonă mai întinsă, dar astăzi doar sporadic, în Muntenia de sud-vest¹⁴, obicei agrar legat de recoltă, cu un repertoriu coregrafic special, practicat de fete și femei tinere ; *Cununa* în Cîmpia Ardealului, obicei de asemenea agrar, fără repertoriu special ; *Arieșul* din zonele carpatice ale Olteniei și Banatului, obicei legat de viața pastorală, fără repertoriu special. O răspîndire mai generală o au *clăcile*, care se efectuează peste tot la culesul fructelor, dezghiocatul porumbului și alte munci agricole, fără a avea însă un repertoriu coregrafic special.

Mai trebuie să menționăm că celelalte ocazii de vară și toamnă de care ne-am ocupat la pct. 1: *nedei*, *tîrguri* etc. se pot încadra și aici ; fiind vorba însă în primul rînd de specificul coregrafic, am preferat să le trecem la ocaziile generale.



¹² Atestat recent și în Dobrogea (com. Rasova, zona Cernavodă).

¹³ Împărțirea pe 4 anotimpuri nu ni se pare corespunzătoare, în ce privește viața etnografică și folclorică a poporului român, din cauze în primul rînd climatice. Credem deci că mai degrabă se poate vorbi de cele trei împărțiri de mai sus, cu limite convenționale aproximative, cuprinzînd perioade de cîte circa patru luni fiecare. În altă lucrare vom urmări această problemă.

¹⁴ Recent și în Dobrogea (com. Rasova, zona Cernavodă).

Acestea sînt, în linii foarte mari, cele ce pot spune despre ocaziile de joc și despre răspîndirea lor regională. Desigur, se pot spune încă foarte multe; referirile la jocul propriu-zis și mai ales la repertoriul special acestor ocazii ne-au silit să rămînem într-un cadru mai restrîns, pe care îl vom depăși poate cîndva.

B) Indicii generali ai repertoriilor

În căutarea primelor fapte esențiale pentru demonstrarea trăsăturilor specifice pe repertorii, trebuie să reținem din capul locului cîteva din *observațiile generale*, care ne furnizează primii indici cifrici.

Dintre acestea, rămîn în atenția noastră numai cele care pot forma obiectul unei comparații între notele specifice ale unor repertorii locale și apoi zonale, și anume: numărul de dansuri, varietate tipologică, varietatea și variabilitatea structurală. Nu putem ține seama de ceilalți indici din motive diverse. Astfel, vitalitatea și conservarea unui repertoriu, ca și pătrunderea dansurilor moderne, ne furnizează numai indici de valoare, privind evoluția acestuia, și deci nu se pretează la extragerea unor generalități pe un teritoriu oarecare¹⁵. Am fi tentați, în schimb, să acordăm o mai mare importanță aspectelor funcționale. Pe de o parte însă, aceste categorii nu s-au studiat statistic, deocamdată ajungîndu-se doar la teoretizarea lor provizorie; pe de altă parte, ele reies într-o oarecare măsură din expunerea ocaziilor de joc. Ni se pare, de altfel (după experiența noastră de pînă acum), că în acest domeniu diferențele zonale sînt mai puțin semnificative.

În ce privește aspectele tematice, acestea au fost abia studiate, fără ca observațiile noastre să fie verificate statistic¹⁶.

Rămînînd la indicii pe care i-am considerat semnificativi, să vedem ce ne spun primele 4 cifre.

În tabelul nr. 2 au fost trecute aceste caracteristici principale grupate pe regiuni. Citirea lui ne dă ocazia următoarelor constatări:

a) *Numărul mediu al jocurilor* este mult mai redus în regiunile nord-vestice (5—10); el crește progresiv în regiunile carpatice ardelenesti (10—20), apoi în regiunile ciscarpatiche (25—35); el atinge un maxim în Oltenia de sud (30—40)¹⁷.

b) *Varietatea tipologică* este de asemenea mai redusă în nord-vest: 3—5 în Ardealul de vest, 4—6 în Crișana de nord etc.; fenomenul se continuă însă și în părțile de sud-vest: 5—10 în Banatul de sud și Oltenia de sud; în schimb, regiunile carpatice și est-dunărene arată constant o cifră ridicată: 10—15.

¹⁵ În aceeași zonă localitățile se pot prezenta din acest punct de vedere cu discrepanțe foarte mari.

¹⁶ Cităm o primă încercare personală prezentată la sesiunea științifică a I.E.F. (1969): *Aspecte funcțional-tematice în dansul popular românesc*, inclusă și în volumul de față.

¹⁷ Cifrele înscrise în tablele nu reprezintă cifrele extreme întîlnite, ci doar limitele majorității repertoriilor de regiune.

c) *Varietatea structurală* prezintă o situație inversă celei a numărului de jocuri, ea crescînd spre nord-vest, destul de simțitor : Ardealul de vest 3,5—4,0, Maramureș 3,0—3,5, Ardealul de sud 2,8—3,2 etc., pe cînd regiunile dunărene scad uneori pînă la 1,5—2,0.

d) *Variabilitatea structurală* nu a fost peste tot calculată, astfel că în acest tabel folosim termeni apreciativi : *mare, mijlocie, redusă* ; constatăm din nou o creștere spre nord-vest și în general în regiunile ardele-nești : variabilitatea mijlocie-mare, în opoziție cu regiunile sudice și estice : variabilitate mijlocie — redusă.

Aceste cîteva considerații ne-au arătat că în linii mari există o opoziție, din aceste puncte de vedere, între sudul și estul țării, pe de o parte și părțile ei de nord-vest, pe de altă parte. Primele se caracterizează printr-o mai mare varietate de piese și tipuri, iar secunde prin mai multe posibilități structurale. Între acestea, axul central carpatic păstrează un echilibru.

C) Categoriile tipologice

Trecem mai departe, abordînd tipologia materialului cercetat. Este vorba de răspîndirea diferitelor categorii: *clase, grupe, tipuri*, pe care le-am intuit pe bază morfologică. Ar fi părut, poate, normal ca să începem cu analiza aspectelor constitutive, din acest punct de vedere, ale pieselor coregrafice : ritmuri, mișcări etc., pentru ca abia în cele din urmă să trecem la categorii. Trebuie însă să ne gîndim că acestea din urmă au fost analizate și bine delimitate, astfel că nu mai este utilă o trecere în revistă a conținutului lor, pentru a le delimita.

Să reamintim în primul rînd această clasificare tipologică, cu nomenclatura și numerotarea folosită¹⁸.

<i>Clase</i>	<i>Grupe</i>	<i>Tipuri</i>
I. <i>Hore mari</i>	A. <i>Hore simple</i>	1. Horă dreaptă 2. Hcră în două părți 3. Danț de nuntă 4. Purtată de fete 5. Horă macedoromână
	B. <i>Hore dunărene</i>	1. Horă bătută 2. Cirlig (Horă pe cirlige) 3. Geampara 4. Hodoroagă
II. <i>Brluri</i>	A. <i>Brluri dunărene</i>	1. Brlu bănățean 2. Rustem

¹⁸ Vezi A. Bucșan, *Clasificarea morfologică a dansurilor populare românești*, în Rev. etn. folc., tom. 12, nr. 3, p. 169—186, București, 1967.

	B. ¹⁹ Briuri carpatice	3. Bruleț oltenesc 4. Brlu nou 1. Brlu mocănesc 2. Brlu pădurenesc 3. Roată bărbătească ²⁰
	C. Sirbe	1. Sirbă comună 2. Sirbă distractivă
III. Hore mici	A.	1. Ciuleandă 2. Tărăn ardelenesc 3. Jienească
IV. Doiuri	A. Doiuri simple	1. Doi plimbat 2. Doi schimbat ²¹
	B. Învirtite pe 3 pași ²²	1. Polca dreaptă 2. Horă polcă 3. Polcă șchioapă 4. Sirba de doi 5. Doi bănațean 6. Vals ²³
	C. Învirtite ardelenești	7. Învirtită nord-ardeleană ²⁴ 2. Învirtită dreaptă 3. Învirtită șchioapă 4. Doi bihorean
	D. Purtate	1. Purtată 2. De-a lungul
V. Cete	E.	1. Breaza 2. Feciorească 3. Bărbunc 4. Călușer 5. Soroc
	A. Cete ardelenești	1. Căluș 2. Ceată moldovenească 3. Ceată ciobănească 4. Ceată bănațeană
	B.	1. Căluș ritual 2. Drăgaică 3. Ceată distractivă 4. Ceată macedoromână ²⁵
	C. Cete carpatice	1. Bătută solistică 2. Geampara solistică
	D. Cete speciale	1. Solo țigănesc 2. Solo grotesc 3. Solo ritual 4. Solo simplu 5. Solo oriental ²⁶
VI. Solo	A. Solo de virtuozitate	
	B. Solo special	
	C.	

Să vedem acum ce ne spune tabelul nr. 3, în care ne apare în desfășurare proporția diferitelor clase tipologice pe regiuni. Menționăm, fi-rește și aici rezervele formulate anterior în ce privește valoarea cifrelor. Coeficienții au fost calculați astfel : s-a acordat fiecărui tip frecvența medie pe regiune, rezultată din :

¹⁹ În studiul citat anterior, la clasa a II-a grupele B și C sînt inversate, ca și simbolurile lor.

²⁰ În studiul publicat : *Roata*.

²¹ În studiul publicat : *Baraboi*.

²² În studiul publicat : *Polci*.

²³ În studiul publicat nu apare, nefiind încă descris.

²⁴ În studiul publicat : *Învirtita someșeană*.

²⁵ În studiul publicat nu apare, nefiind încă descris.

²⁶ Idem.

suma frecvențelor pe localități,

nr. localități

s-au adunat frecvențele medii ale tipurilor pe clase și s-au raportat la suma totală a frecvențelor tipurilor. Frecvența medie a fiecărui tip s-a rotunjit astfel ²⁷ :

frecvență foarte mare	=3
„ mare	=2.5
„ mijlocie-mare	=2
„ mijlocie	=1.5
„ mijlocie-redușă	=1
„ redușă	=0.5
„ sporadică	=*

frecvență inexistentă (sau neatestată) = —

Așa cum am mai spus, coeficienții nu pot fi absoluți. Sintem însă convingși că o intensificare a investigațiilor nu ne va duce la cifre foarte diferite, cele actuale reflectînd destul de bine situația reală.

În ce privește tabelul nr. 3, observațiile s-ar putea rezuma astfel :

a) Clasele IV, I și II predomină net, nu numai ca procentaj general pe țară, dar și ca proporție pe regiuni.

b) Clasele V, VI și III au un procentaj mult mai scăzut, atît în general, cît și în cifre parțiale, ceea ce denotă o răspîndire mai mult regională; se remarcă totuși unele cifre ridicate atinse de clasa V.

c) Se remarcă opoziția dintre răspîndirea claselor I—II, pe de o parte, și a clasei IV, pe de altă parte; primele două împreună ating procentaje impresionante în sudul țării (77.7% în Oltenia de sud, 73.9% în Muntenia de sus-vest ²⁸) și dispar complet în Ardealul de nord și vest; clasa IV, dimpotrivă, cunoaște o răspîndire puternică în nord-vest (76.6% în Ardealul de nord, 72.5% în Crișana de nord etc.), ajungînd la cifre reduse în sud ²⁹ (abia 1.8% în Oltenia de Sud!).

d) În regiunile intermediare și mai ales pe ambele versante ale Carpaților, proporția se echilibrează simțitor, cu predominări de o parte sau de alta.

Acestea sînt niște prime constatări, la care, desigur, se pot adăuga și altele, privind proporția în care se imbină cele 6 clase în cadrul fiecărei regiuni. Dacă vrem însă să adîncim faptele, trebuie să examinăm și *concordanța* dintre procentajele regionale și cel general. Să dăm un exemplu în acest sens :

	I	II	III	IV	V	VI	Total %
Maramureș	11.5	38.5	3.8	30.8	7.7	7.7	100
Procentaj general	27.0	21.4	3.2	35.0	7.5	5.9	100
Procentaj comun	11.5	21.4	3.2	30.8	7.5	5.9	80.3

Procedînd în același fel cu toate regiunile, am obținut cîteva rezultate interesante.

²⁷ Vezi tabelele nr. 3—8.

²⁸ Cu un maxim de 100% la timoceni, insuficient cercetat însă.

²⁹ Dispare complet la timoceni și macedoromâni, după cum era de așteptat.

Citind procentele din ultima coloană, care ne oferă cifrele de apropiere față de procentajul general, observăm în primul rînd o grupare a regiunilor situate pe axul central carpatic în jurul unor valori între 85 și 90% (Moldova de nord, vest, sud, Ardealul de sud, Muntenia de nord, Banatul de sud). Cifrele extreme : 91.2 — Muntenia de nord-est și 85.0 — Dobrogea de sud-est nu sînt convingătoare, în primul rînd datorită micului număr de localități anchetate ; totuși ele nu par departe de realitate.

Din primul eșalon lipsește Oltenia de nord, pe care o regăsim în rangul următor printre cîteva regiuni cu valori între 80 și 85% ; toate aceste regiuni sînt situate în imediata apropiere a celorlalte (Maramureș, Ardealul de centru, Moldova de est, Muntenia de sud-est, Dobrogea).

Cu cifre mai scăzute, 75—80%, apar Banatul de nord și Muntenia de sud-vest, apoi între 60—70% Crișana de sud și de nord, Oltenia de sud. În sfîrșit, întîlnim valori din ce în ce mai scăzute în satele macedo-române : 56.8 și mai ales în Ardealul de nord și vest și la grupul timocean (în jurul a 48%).

Dacă aceste cifre reflectă cît de cît realitatea (și noi sîntem convinși de acest lucru), înseamnă că, cel puțin din punctul de vedere al claselor tipologice, se poate depista un teritoriu central grupat în jurul axului carpatic și reprezentînd cel mai bine caracterele medii ale jocului nostru popular. Acest specific, deși se continuă în bună parte, cunoaște o îndepărtare oarecare în două arii extreme, situate în nord-vestul Ardealului și pe malurile Dunării ³⁰.

Este însă oare o „deviere ” în același sens, datorită unor cauze similare ? Credem că nu, și acest lucru îl putem demonstra comparînd două regiuni extreme : Oltenia de sud și Ardealul de nord, care, după același procedeu, concordă în proporție de 20%. Înseamnă deci că avem de-a face cu două tendințe diferite, centrifugale sau, poate, provenind din surse diferite. Iată un răspuns destul de greu de dat la ora actuală. După părerea noastră, aceste diferențe se datoresc mai degrabă unor stadii de evoluție diverse, pe care, poate, vom încerca să le lămurim ulterior.

Dacă vrem să adincim această problemă, să trecem mai departe și să studiem răspîndirea *tipurilor* coregrafice, cu ajutorul tabelelor nr.3—9. Acestea ne furnizează rezultate foarte interesante, pe baza cărora putem desprinde 3 categorii de tipuri :

a) *tipuri de circulație generală*, pe care le întîlnim fie în majoritatea regiunilor (cel puțin 2/3), fie în circa 1/2 din regiuni, situate însă la distanțe mari unele de altele ; acestea sînt în număr de 11, și anume : IA₁ (*Horă dreaptă*), IA₂ (*Horă în două părți*), IIA₄ (*Brîu nou*), IIC₁ (*Sîrba comună*), IVA₁ (*Doi plîmbat*), IVA₂ (*Doi schimbă*), IVB₁ (*Polcă dreaptă*), IVC₂ (*Învîrtită dreaptă*), VD₃ (*Ceată distractivă*), VI A₁ (*Bătuta solistică*) VIB₃ (*Solo ritual*) ; ele sînt foarte importante pentru demonstrarea specificului nostru unitar ; remarcăm că 5 dintre acestea (IIA₄, IVA₁,

³⁰ Fără a mai aminti de data aceasta de grupurile mici.

IVA₂, IVB₁IVC₂) sînt relativ recente, cuprinzînd însă elemente structurale vechi;

b) *tipuri de circulație parțială*, răspîndite în mai multe regiuni vecine, pe trei arii principale, și anume:

— *aria dunăreană*, cuprinzînd 7 tipuri (de ex. IB₁ (*Horă bătută*), B₂ (*Cîrlig*), B₃ (*Geampara*) etc.);

— *aria ardeleană*, cu 4 tipuri (de ex. IVC₃ (*Învîrtita șchioapă*), IVD₁ (*Purtata*) etc.);

— *aria carpato-sud-estică*, cu 10 tipuri (de ex. IIB₁ (*Brîu mocănesc*), IVE₁ (*Breaza*) etc.); acestea par a fi vehiculate din Carpați (mai ales sudici) înspre Bărăgan și Dobrogea, în special pe calea transhumanței³¹;

c) *tipuri de circulație zonală*, răspîndite în cel mult 2 regiuni vecine; acestea ilustrează de fapt particularitățile specificului regional: cităm IIA₁ (*Brîu bănățean*), IIA₃ (*Brîuleț oltenesc*), VC₁ (*Ceată moldovenească*) etc. Sînt în număr de 23, dintre care 8 aparțin regiunilor ardelenesti, 6 celor dunărene, 5 se întîlnesc în ținuturile carpatice, 2 sînt macedoromâne, iar alte 2 se datoresc unor influențe recente încă incomplet asimilate: IVB₆ (*Vals*), VIC₁ (*Solo oriental*).

Din cele de mai sus se vede clar că se confirmă, din punct de vedere tipologic, existența a 3 mari curente de circulație ale formelor de manifestare coregrafică. Să vedem, în cele ce urmează, dacă aspectele morfologice ne furnizează suficiente jaloane pentru reconstituirea liniilor mari ale specificului jocului nostru popular. Într-adevăr, aceste aspecte, mergînd pînă în miezul fenomenelor, pot ilustra în modul cel mai pregnant structura obiectului cercetat³².

D) Aspectele morfologice

Dacă trecem deci la cercetarea răspîndirii aspectelor de morfologie coregrafică, constatăm din nou fapte foarte interesante mai ales prin corelație.

Firește, aici nu le vom reda în întregime, în primul rînd pentru că scopul nostru este diferit.

Dar din regrupările pe care le-am încercat încep să se contureze o serie de fapte pe care le putem prezenta cu destule garanții. Ele vor constitui o parte din jaloanele de care vorbeam, pentru indicarea drumului viitor.

Să examinăm cîteva dintre ele:

1) Începem cu aspectele care privesc ansamblul jocului. Nu vom reveni asupra formației de joc. Într-adevăr, se știe că cele 6 clase principale tipologice reflectă în bună parte principalele formații existente în jocul românesc.

³¹ Vezi A. Bucșan, *Jocuri de circulație pastorală*, în Rev. etn. folc., tom. 11, nr. 1, p. 41—53, București, 1966.

³² Vezi analogia din lingvistică, unde raportul lexic/structură gramaticală este similar cu raportul tipuri coregrafice/aspecte morfologice.

Întîlnim însă, mai rar, și unele situații în care jocul poate trece dintr-o categorie de formații care îi este caracteristică în alta, fără ca prin aceasta să-i putem schimba încadrarea tipologică, datorită permanenței și pregnanței celorlalte elemente morfologice.

Este cazul cu unele Briuri care se joacă în cerc, unele Feciorești care din jocuri de ceată devin solistice, unele Învirtite care se joacă în grupuri mici și așa mai departe; celelalte elemente precum și însuși caracterul jocurilor respective ne determină să le păstrăm încadrarea.

Din această cauză răspîndirea *claselor* nu coincide total cu aceea a *formațiilor*. În unele cazuri există diferențe destul de mari. Astfel în partea central-nordică a Munteniei s-a produs o trecere recentă a jocurilor de linie în jocuri de cerc, ceea ce creează o diferență sensibilă. În general însă situația este cea prezentată de noi în harta nr. 2.

O altă observație avem de făcut cu privire la unele variații de formație în cadrul aceleiași categorii, și, de obicei, în limitele unei zone mai mici. Astfel, în sudul Olteniei, formația de *linie* este de multe ori dreaptă, spre deosebire de celelalte regiuni, unde ea este curbă, mergînd spre semi-cerc ³³.

Tabelul centralizator nr. 10 reflectă în chip deosebit repartitia celorlalte elemente de ansamblu.

În ce privește *componența* pe sexe a formației, nu sintem încă în măsură să ne facem o idee suficient de precisă. Acest aspect depinde în primul rînd de condițiile de evoluție în care se află comunitatea respectivă, fapt care variază de la sat la sat în cadrul aceleiași zone. Se observă că tendința generală este spre jocul mixt ³⁴. În unele zone există jocuri al căror caracter impune păstrarea componenței bărbătești (Feciorești, Căluș); jocuri femeiești rămîn, ca relieve, doar cîteva (Crăițele din Oltenia, Horele de fete de pe Tîrnave). În orice caz, componența pe sexe nu ne arată deocamdată o repartitie regională uniformă.

În schimb, tabelul ne arată cîteva lucruri interesante în ce privește ținuta brațelor. Acest element este strîns legat de formație, și deci de clasele generale.

În regiunea Dunării, unde predomină jocurile în grupuri mari (clasele I—II), predomină și ținutele de brațe, de umeri și de mijloc; cu cît înaintăm spre nord, întîlnim tot mai frecvent jocurile de perechi, cu ținutele respective; lateral (mai ales în partea subcarpatică) și opus; în partea centrală a Ardealului, datorită jocurilor feciorești, este frecventă ținuta liberă ³⁵.

2) O altă serie de aspecte privește *mișcarea generală* a dansului în spațiu și timp (v. tab. nr. 11)

a) *Desfășurarea* în spațiu, numită de unii desen coregrafic ³⁶ se poate efectua în trei moduri: prin ocolire, în jurul unui punct fix sau prin alternarea celor două posibilități.

³³ Această trăsătură nu am determinat-o decît descriptiv deocamdată (v. mai sus).

³⁴ De ex. Brlurile, jocuri în trecut bărbătești, devin azi tot mai mult mixte.

³⁵ Nu s-a studiat încă repartitia numeroaselor variații de ținută.

³⁶ Sensurile nu coincid însă decît parțial.

Ocolirea se face spre dreapta sau spre stînga. Primul caz atinge frecvența maximă (coef. 3.0) la grupul timocean și cel macedoromân, apoi pe o fișie din teritoriul sud-estic : Dobrogea, Muntenia de sud-est și nord-vest ³⁷, dar și Maramureș. Nu se întîlnește în Ardealul de vest și abia sporadic (poate, datorită informațiilor reduse) în Moldova de est. În schimb, desfășurarea spre stînga este rară peste tot, cu o relativă creștere în Muntenia de sud-vest.

Desfășurarea în jurul unui punct fix este cea mai bine reprezentată în țară, în trei moduri : bilateral, pe loc și în adîncime (aceasta din urmă mai rar, cu o relativă creștere în sudul țării).

Desfășurarea alternată nu se întîlnește de loc în Ardealul de nord și are frecvență redusă în Crișana de nord și Banatul de nord. Coeficienții maximi sînt atinși pretutindeni în jurul Carpaților sudici : Moldova de sud (3.0), Ardealul de sud, Muntenia de nord-vest și nord-est (2.5), dar și la timoceni (3.0).

În această privință, mai sînt de remarcat următoarele fapte :

— predominarea aproape exclusivă a formei cu punct fix în Ardealul de nord și vest și în Crișana de nord ;

— predominarea formei cu ocolire la macedoromâni.

b) *Tempoul* prezintă variații destul de mari de la o regiune la alta. Analiza lui pe categorii ne dă cîteva rezultate interesante.

Astfel, tempoul *vioi* (♩ = 128—148) este cel mai bine reprezentat avînd de cele mai multe ori coef. 3.0 (în medie pe țară 2.9). El scade, la macedoromâni (2.5) și în Ardealul de vest și de centru (2.0). Tempoul *moderat* (♩ = 104—124) crește în aceleași regiuni (plus Ardealul de nord) la 3.0. Tempoul *lent* (♩ = sub 100) este întîlnit cam în aceleași părți, cu coef. 1.0 — 2.0, pe cînd în restul țării el apare sporadic. Frecvența tempoului *accelerat* (♩ = 152—172) crește constant în regiunile sudice : Oltenia, Muntenia, Dobrogea și Ardealul de sud, dar și Moldova de nord (coef. 2.0). Tempoul *rapid* (♩ = peste 176) l-am întîlnit doar sporadic, în Oltenia de sud ³⁸).

Pentru a înfățișa sintetic tempoul mediu pentru fiecare regiune, am folosit un indice de tempo (IT), care se calculează astfel :

$$IT = \frac{\text{accelerat} + \text{rapid} + \text{vioi}}{\text{vioi} + \text{moderat} + \text{lent}}$$

³⁷ Indicînd, parcă, un vechi drum de transhumanță.

³⁸ În două culegeri de valoare incertă, care au folosit poate informatori influențați de mișcarea de amatori.

Rezultatul ne arată gradul mediu de viteză al repertoriului regional respectiv.

În cazul nostru, valorile oscilează între 0.31 (grupuri macedoromân), Ardealul de nord, vest (0.50) și centru (0.58), Banatul de nord (0.60), categoria cea mai scăzută, și Oltenia de sud (1.20). Majoritatea celorlalte regiuni se înscriu între 0.73 (Ardealul de est) și 1.11 (Muntenia de nord-vest și nord-est, Moldova de nord). Cifrele obținute pentru Moldova de est (0.60)³⁹, Banatul de sud (0.66) și grupul timocean (0.67)⁴⁰ ni se par neconvingătoare. Ele vor trebui să fie reexamineate.

3) Trecînd mai departe în ordinea propusă, care pornește de la aspectele generale la cele particulare, ne vom ocupa acum de *compoziția* jocului, sau, mai precis, de repartizarea lui pe momente *compoziționale*. Va fi vorba deci, de data aceasta, de anumite trepte în organizarea jocului. Fără îndoială, aceasta începe de la celule și motive (v. capitolele următoare), dar aici vom lua în considerare numai fazele superioare ale organizării: construcția figurilor și succesiunea lor (care se pot urmări pe tabelul nr. 12).

a) *Construcția* figurilor de dans cunoaște 3 posibilități principale.

Construcția simplă, bazată pe existența unui singur motiv⁴¹ în cadrul figurii, prezintă coeficienții maximi (3.0) în cea mai mare parte a țării; ea scade însă simțitor în tot domeniul vestic, cu valori minime în Crișana de sud și Banatul de nord (1.5).

Construcția dezvoltată⁴² are o frecvență și mai uniformă (coef. 3.0—2.5), cu descreșteri, pe de o parte, în Ardealul de nord și vest și, pe de altă parte, în Oltenia de sud, la timoceni și macedoromâni (2.0).

Construcția complexă⁴³ atinge frecvența maximă în Ardealul de centru; în regiunile adiacente acestora arată valori relativ apropiate; regiunile carpatice prezintă în general valori mai scăzute (1.0—1.5).

Același rezultat ni-l dă și *indicele de complexitate* (IC), pe care l-am calculat astfel:

$$IC = \frac{\text{dezvoltat} + \text{complex}}{\text{simplu} + \text{dezvoltat}}$$

Conform acestuia, valorile cele mai mari, indicînd gradul de complexitate al repertoriului regional, le aflăm în Ardealul de centru și la timoceni (IC=1.25). Trebuie să menționăm însă că modul de organizare al figurilor complexe este diferit în aceste puncte extreme și în regiunile adiacente lor⁴⁴.

b) *Succesiunea* figurilor în cadrul jocului se poate, de asemenea, urmări pe același tabel, care ne furnizează următoarele date:

³⁹ Repetăm, puțin cercetată.

⁴⁰ De asemenea puțin cercetat.

⁴¹ *Primar* sau *augmentat* (a se vedea studiile citate).

⁴² Cu un motiv inversat sau modificat.

⁴³ Cu cel puțin două motive diferite structural.

⁴⁴ Vezi cîteva exemple de acest fel în studiul: *Probleme ale sistemului cinetic în dansul popular românesc*, în Rev. etn. folc., tom. 10, nr. 1, p. 89—115, București, 1965.

— succesiunea uniformă și cea fixă nu se întilnesc de loc în Crișana de nord și Ardealul de nord și vest ; dar, în timp ce prima atinge constant valori maxime în toate regiunile sudice, secunda ne oferă creșteri fără o repartiție edificatoare ;

— succesiunea mobilă este mai puternic reprezentată în Transilvania și regiunile învecinate, fiind foarte scăzută în Oltenia de sud și la macedoromâni (coef. 1.0) ; cea liberă nu prezintă nicăieri valori ridicate ⁴⁵.

Am calculat un *indice al succesiunii* (IS) care exprimă raportul dintre cele două tendințe extreme : spre fixitate și spre libertate. Formula este următoarea :

$$IS = (\text{uniform} + \text{fix}) - (\text{mobil} + \text{liber}).$$

Acest indice confirmă datele noastre anterioare. În Crișana și Ardealul de nord și vest valorile sînt negative (mergînd pînă la -4.5), ceea ce indică predominarea absolută a tendinței spre libertatea succesiunii ; ele devin pozitive ($+0.5$ în medie) în restul Transilvaniei și în Moldova ; creșterea este în general mai mare în Muntenia și Oltenia, atîngînd un maxim ($+4.3$) în Oltenia de sud.

Construcția și succesiunea figurilor, considerate împreună, constituie *modul compozițional* al unui dans. Avem deci 12 combinații posibile, pe care le denumim utilizînd o categorie de succesiune (ca prim termen) și o categorie de construcție, de ex. : *fix-simplu*, *fix-dezvoltat*, *fix-complex*, *mobil-simplu* etc.

Nu s-a studiat încă repartiția regională a acestor 12 moduri ; este însă de presupus că ele urmează îndeaproape difuziunea părților componente. Ca observație generală, bazată deocamdată pe sondaje, menționăm predominarea modurilor *uniform-complex* și *fix-complex* în ținuturile dunărene, a modurilor *mobil-complex* și *fix-complex* în centrul Transilvaniei și a modurilor *mobil-simplu*, *mobil-dezvoltat* și *uniform-simplu* în anumite zone carpatice.

4) În adîncirea problemelor de ordin compozițional, în mod necesar ne vom ocupa de *structura cinetică* a dansului (v. tabl. nr. 13). Ne oprim în special asupra motivelor cinetice, care ni se pare că reflectă cel mai pregnant această structură. Într-adevăr, figurile coregrafice reprezintă un prim stadiu al compoziției, construcția lor rezemîndu-se tot pe motive. Pe de altă parte, este de presupus că frecvența unităților de mișcare este asemănătoare cu aceea a motivelor al căror conținut îl ilustrează ⁴⁶.

Analiza cinetică a dovedit că aceste motive se împart în mai multe categorii, a căror răspîndire vom încerca să o rezumăm în cele ce urmează, ținînd seamă nu numai de motivele *monocinetice*, dar și de dozajul elementelor din cele *bicinetice* sau *policinetice*.

a) Motivele *simple* sînt în general cele mai frecvente în toată țara. Cele executate *pe loc* prezintă peste tot gradul maxim. În schimb,

⁴⁵ Exceptînd oarecum Ardealul de nord (dacă nu avem aici un joc al cifrelor, datorat micului număr de culegeri).

⁴⁶ De ex. este de presupus că frecvența pașilor bătuți este în raport cu aceea a motivelor în care ei sînt majoritari.

motivele cu *ocolire* au o răspîndire inegală: dispărente în nord-vestul Ardealului, ele cresc progresiv spre Carpați și Dunăre.

b) Motivele cu *bătăi* vin în al doilea rînd. Bătăile *pe sol* prezintă în general coeficienți ridicați (2.0—3.0), cu excepții la macedoromâni, în Banatul de sud, Ardealul de centru și de vest. Bătăile în *pinteni*, mai puțin frecvente, sînt neatestate la timoceni și macedoromâni; în rest întîlnim coeficienți variabili (între 0.5 și 1.5), exceptînd Maramureșul și Crișana de nord, unde cresc brusc.

c) Motivele cu *cîrlige*, în față (relativ frecvente mai ales în Oltenia și la timoceni sau în *spate* (mai rare, dar cu un grad maxim în Muntenia de sud-vest), le vom lua în considerare împreună. Această cifră totală se arată în creștere continuă (cu unele neregularități în repartiție) dinspre nord spre sud, variînd de la 0 (zero) în Crișana de nord și Ardealul de centru pînă la 4,5 (Oltenia de nord — Muntenia de sud-vest) sau 4.0 (timoceni). Regiunile legate de axul carpatic prezintă valori intermediare (în jur de 3.0).

d) Motivele cu *rotiri* cunosc o situație inversă celei precedente. *Învîrtirile* propriu-zise ies în evidență mai ales în Ardeal și Moldova, continuîndu-se în zonele subcarpatice. Ele scad mult spre Dunăre, dispărînd la timoceni și macedoromâni. Piruetele pe sub mină au o răspîndire mai redusă, atîngînd rar, în Transilvania, coeficienți mai ridicați (Ardealul de vest 3.0, Ardealul de nord 2.5).

e) Oarecum similar se comportă motivele de *bătăi cu palmele*, mai ales cele executate pe segmentele picioarelor (*ponturi*) care își au focarul de dispersiune în Ardealul de vest și centru (3.0), de nord (1.5), Crișana de nord (2.0) de unde scad progresiv. Bătăile din *palme* se întîlnesc sporadic peste tot.

f) Celelalte motive: *manuale, de trunchi, cu ustensile* (bite, basmale etc.) *gimnastice* sau *libere*⁴⁷, sînt foarte rare în jocul românesc, neîncumînd în total decît circa 4%. Proporția lor crește intrucîtva în Dobrogea de nord-vest (12.7%), probabil sub influența orientală.

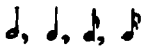
Cele expuse ne-au furnizat și în domeniul cinetic suficiente elemente pentru regrupări viitoare. Desigur, cercetările se pot adînci, prin analiza statistică a *unităților de mișcare*, pe care le numim și *elemente cinetice* sau pur și simplu *mișcări*. Operația este de altfel în bună parte realizată. Nu socotim însă necesar să expunem aici rezultatele, care în general confirmă, după cum s-a mai spus, pe cele care privesc răspîndirea motivelor⁴⁸. Rămînem deci cu aceste date pe care citirea tabelelor le poate lămurii mai bine.

5) *Structura metrico-ritmică* a făcut obiectul unor analize foarte amănunțite. În tabelul nr. 14 expunem numai frecvența regională a principalelor *categorii* ritmice, care oglindește, în linii mari, ceea ce este mai caracteristic din acest punct de vedere jocului popular românesc.

⁴⁷ De obicei imitative.

⁴⁸ Există și mișcări care nu formează baza unei categorii motivice, dar care prin frecvența lor pot fi semnificative, de ex. pașii *virf-toc*, atît de răspîndiți în diverse tipuri coregrafice românești.

Ancheta noastră a descoperit circa 300 de motive ritmice⁴⁹, care au fost grupate în 16 tipuri, ajungându-se în cele din urmă la cele 8 categorii expuse. S-au studiat de asemenea *celulele* ritmice; în ce privește unitățile

simple: , ele nu prezintă aceeași importanță, valoarea lor fiind relativă⁵⁰. De asemenea nu ne vom ocupa aici de *măsură*, care este ilustrată de categoriile ritmice (vom da, de altfel, indicațiile în paranteză). Să vedem deci repartiția ritmurilor principale.

a) Ritmul binar *comun* (în 2/4, 6/8), bazat pe *anapest*, *spondeu*, *dipiric* și combinațiile dintre ele, ocupă primul plan pretutindeni.

b) Ritmul binar *dactilic* se prezintă ca foarte frecvent în toată Transilvania, avind coeficiente maxime în Ardealul de vest și centru (3.0), Crișana de sud (2.5) și Banatul de nord (2.0)⁵¹. În ținuturile de dincoace de Carpați, el descrește simțitor, exceptînd Oltenia de sud.

c) Ritmul binar *sincopat* prezintă numeroase neregularități în repartiție. Luînd însă în considerare cele două categorii — *amfibrahic* și *dohmiac* — împreună, încep să se contureze anumite concluzii. Astfel, se constată că ele sînt neatestate la timoceni, macedoromâni și în Moldova de est, și slab reprezentate în Banatul de sud, Oltenia de sud, Ardealul de vest, centru și nord (pînă la 1.0).




Importanța lor crește în toate regiunile legate de Carpați, atingînd un maxim în Maramureș, Crișana de nord, Moldova de sud (4.0), Muntenia de nord-vest (3.5) etc. Acest fapt, coroborat cu prezența lor în unele tipuri coregrafice caracteristice, ne-a făcut cîndva să considerăm ritmul sincopat ca specific carpatic⁵².

d) Ritmul *ternar* (în 3/4, 3/8) este peste tot slab reprezentat. Surprinzător pare doar coeficientul mare (2.0) din Moldova de est. Acesta se datorează, după noi, prezenței unor tipuri străine, dar și numărului redus de anchete.

e) Ritmurile *asimetrice*, luate în general, se concentrează în special în sud-estul țării. Această situație este aproape exclusivă pentru ritmul binar *inegal*, pe cînd categoriile *ternar inegal* și *cuaternar* pătrund spre Ardeal și Moldova, unde prezența lor în anumite jocuri vechi⁵³ trădează rădăcini adînci. Centrul asimetriei pare totuși Valea Dunării, în legătură cu Peninsula Balcanică.

Am prezentat aici numai răspîndirea celor 8 categorii ritmice principale; studiul tipurilor ritmice și al relației lor cu diversele tipuri core-

⁴⁹ Limitate dimensional la cel mult 3 măsuri: vezi A. Bucșan, *Probleme ale ritmului dansului popular românesc*, în Rev. etn. folc., tom. 13, nr. 2, p. 111–122, București, 1968.

⁵⁰ Adică depinzînd de context. Pentru noi de ex.  poate fi identificat cu  sau cu  care prezintă același raport valoric.

⁵¹ Credem că trebuie să adăugăm și Banatul de sud. Într-adevăr, deși acolo găsim un coeficient aparent mai redus (1.5), daeă-l raportăm la suma coeficienților ritmici ai regiunii obținem un procentaj de 2.3%, ceea ce ni se confirmă, pe de altă parte, prin prezența acestui ritm în multe piese coregrafice locale. Procentul se poate aplica și în alte cazuri similare.

⁵² Vezi A. Bucșan, *Ritmul sincopat în dansul popular românesc*, în Rev. etn. folc., tom. 10, nr. 3, p. 327–336, București, 1965.

⁵³ *Capra, Hodoroaga* etc.

grafice ne-ar furniza, desigur, și alte elemente; totuși, în esență rezultatele nu se vor modifica.

6) În sfârșit, trecem la ultima categorie de aspecte care țin de morfologia dansului, chiar dacă de data aceasta va fi vorba mai mult de aspecte complementare; ne referim la cele care ilustrează relația dansului cu melodia și textul care îl însoțesc. Le vom examina succesiv în funcție de cele două serii de probleme pe care ni le prezintă fenomenele respective.

a) În primul rînd ne vom ocupa de principalele *forme de îmbinare* ale celor trei fapte artistice. De la început iese în relief un aspect absolut caracteristic folclorului românesc: existența strigăturilor, acele versuri scandate care însoțesc dansul și melodia lui instrumentală⁵⁴. Acest fenomen este general răspîndit, dar amploarea lui crește în ținuturile carpatice, în special în Ardealul de sud și Moldova de nord. O formă specială o întîlnim în nord-vestul țării: Crișana de nord și Maramureș, unde se folosesc strigături semicîntate.

Disparația progresivă a strigăturilor se observă mai ales în Muntenia, Oltenia și Banat. În primele din aceste două provincii ele sînt, în unele zone, înlocuite prin anumite texte cîntate vocal de muzicanți. În schimb, în centrul Ardealului, întîlnim, în zona Tîrnavelor, un oarecare număr de jocuri femeiești la care melodia este cîntată, cu texte lirice, de către jucătoare⁵⁵.

Acestea ar fi, în linii mari, principalele forme de îmbinare a dansului cu melodia și textul în folclorul românesc. Deși insuficient cartografiate pînă în prezent, ele trădează unele tendințe divergente. Faptele sînt interesante, totuși nu putem ști în ce măsură ele reprezintă faze primare sau se datoresc unei evoluții recente⁵⁶.

b) Un alt aspect al acestei relații privește *concordanța dimensională* dintre fragmentele coregrafice, muzicale și literare care se suprapun. Este vorba în primul rînd de raportul dintre dimensiunile frazelor muzicale și ale figurilor de dans (textele urmînd fie pe unul, fie pe altul dintre aceste două elemente).

Fenomenul care domină din acest punct de vedere folclorul coregrafic românesc este acela al frecvenței *neconcordanțe* care există în cea mai mare parte a teritoriului românesc⁵⁷. Tabelul nr. 15 este edificator în această privință.

El ne arată în primul rînd o predominare absolută a *neconcordanței* la grupul macedoromân (60—65%), care se detașează astfel net. Regiunile dunărene vin în al doilea rînd (cu cifre între 24 și 45%); se remarcă cifra foarte ridicată din Oltenia de sud (40—45%), atîngînd și valori extreme mai mari (uneori peste 60%). Cu cît urcăm spre nord valorile scad. În jurul Carpaților sudici și estici se întîlnesc totuși cifre destul

⁵⁴ De fapt, asemenea texte strigate există și la alte popoare, dar într-o formă mult mai redusă, rezumîndu-se la scurte comenzi sau locuțiuni exclamative, ceea ce este cu totul altceva față de dimensiunile și conținutul complex al strigăturilor noastre.

⁵⁵ Faptul se întîlnește sporadic și în alte părți.

⁵⁶ Ceea ce este probabil în cazul textelor cîntate de muzicanți. Faptele depășesc însă subiectul lucrării noastre.

⁵⁷ Vezi E. Balaci, *Aspecte ale neconcordanței dimensionale în dansul popular românesc*, în Rev. etn. folc., t. 10, nr. 3, p. 291—299, București, 1965.

de mari (10—25%), ceea ce arată importanța fenomenului și permanența lui în anumite tipuri: Ardealul de sud ocupă primul loc (20—25%), cu unele cifre extreme care depășesc media Văii Dunării (45—50%). Mult mai reduse sînt procentajele din Maramureș și Moldova de nord, est și vest (5—10%). Neconcordanța se mai continuă intrucîtva spre centrul Ardealului (10—15%); am avea nevoie însă de mai multe verificări pe teren. În schimb, acest fenomen dispăre aproape complet în tot restul Transilvaniei (0—5%).

Aspectul neconcordanței este unul dintre cele mai interesante pentru folclorul nostru coregrafic, el completînd cu o notă de deosebită expresivitate variata lui imagine morfologică.

În acest vast domeniu al morfologiei coregrafice, ar fi, desigur, încă multe de adăugat și de adîncit. Cercetările noastre au îmbrățișat felurite aspecte, mergînd pînă la analizele cele mai strînse. Am expus aici însă numai rezultatele principale, care ilustrează cel mai bine problema noastră. Studii parțiale vor întregi fiecare aspect în parte.

E) Aspectele stilistice

Abordăm acum un domeniu mai greu de analizat și tipizat, acela al specificului stilistic. Aici nu putem încă să formulăm concluzii, în primul rînd pentru că cercetările noastre sînt la ora actuală destul de reduse; pe de altă parte, determinările coordonatelor stilistice rămîn încă provizorii; la acestea adăugăm și faptul că nu se pot aplica, pentru moment, măsurători precise într-un domeniu supus jocului subtil al nuanțelor. În lipsa datelor cifrice, putem totuși prezenta multe din observațiile noastre privind felul în care sînt dozate diversele aspecte stilistice în diferite părți ale țării⁵⁸.

1. MIȘCAREA GENERALĂ A GRUPULUI

a) *În spațiu*. Am observat o descreștere a deplasării de la sud la nord. În Cîmpia Dunării, în special în Oltenia, deplasările sînt foarte ample în toate direcțiile. Ele sînt ceva mai reduse în zonele subcarpatice, iar în Transilvania scad peste tot, ca spațiu parcurs în raport cu timpul necesar.

b) *În timp*. Ne referim aici la variațiile care pot interveni în timpul fiecărui joc⁵⁹. În general acestea nu depășesc limitele unei categorii metronomice; astfel un joc inclus în categoria „vîoi” va varia ca viteză între valorile $\text{♩} = 128 - 148$. Aceasta este regula generală care de fapt a servit la determinarea celor 5 categorii de tempo.

⁵⁸ Urmăm în gînd criteriile ca și observațiile formulate de E. Balaci, *Cîteva observații asupra stilului în jocul popular românesc*, în Rev. etn. folc., t. 9, nr. 4, București, 1964.

⁵⁹ Iar nu la tempo-ul jocului care este un caracter morfologic.

În sudul țării însă, mai precis în Oltenia de sud și (ceva mai puțin) în Muntenia de sud-vest, întâlnim frecvent variații mai accentuate, de ex. între $\downarrow = 128-172$, depășind astfel cadrul metronomic obișnuit al categoriei.

2. MIȘCARILE DE PICIOARE

a) *Forța*. Aceasta apare diferențiată regional. În părțile sudice: grupul macedoromâni, grupul timocean, Oltenia de sud, Banatul de sud, ea este mai redusă, crescând în intensitate înspre Carpații sudici și estici. O nouă descreștere este evidentă în Cîmpia Transilvaniei, pentru ca în nord-vest (Maramureș, Crișana de nord) să se observe o intensitate maximă a forței⁶⁰.

b) *Amplitudinea și înălțimea*. Acestea, în general reduse în jocul românesc, cresc simțitor în părțile dunărene, unde întâlnim frecvent balansuri rapide și mișcări ușor săltate. De asemenea, în Cîmpia Transilvaniei, mișcările devin mai ample, de factură maiestruoasă.

3. MIȘCĂRILE ALTOR SEGMENTE ALE CORPULUI

Atunci cînd nu fac parte din bagajul structural al fiecărui joc, acestea sînt relativ reduse peste tot. Ca și la mișcările de picioare, se observă însă o creștere a lor cu cît ne depărtăm de axul carpatic spre sud (Valea Dunării, zona timoceană și macedoromână) sau spre nord (Cîmpia Transilvaniei). Este însă greu de intuit limita dintre factorii structurali și stilistici.

4. VARIETATEA DE INTERPRETARE

Aici ne interesează gradul în care jocul se îndepărtează de la linia desfășurării curente, prin variații individuale, prin diferențele care se dezvoltă între generații sau între bărbați și femei. Varietatea există peste tot, ea fiind proprie în general folclorului coregrafic românesc. Totuși, se observă un grad mai redus în regiunile dunărene; în Cîmpia Transilvaniei, diferențierea este foarte puternică pe sexe; pretutindeni în zonele carpatice gradul de variabilitate crește, ajungînd adeseori pînă la desfășurări polinetice, datorită multiplelor improvizații individuale. Fenomenul este foarte puternic în Ardealul de sud, Crișana de nord, Maramureș. El pare tot atît de răspîndit la macedoromâni.

5. EXTERIORIZAREA AFECTIVĂ

Participarea la faptul coregrafic este în general destul de sobră. Gestul și mimica sînt rare, exceptînd anumite jocuri imitative. Diferențele regionale și zonale apar mai mult în felul de a chiui, ca și în interpretarea

⁶⁰ Ne referim și aici nu la aspectul morfologic, adică la existența unei figuri cu pași bătuți, ci la factorul stilistic care privește intensitatea și creșterea proporției acestora.

textelor, atît ca formă de exprimare, cît și în conținut, modalitate de execuție etc. Neavînd însă suficiente elemente pentru generalizări, nu putem încă formula prea multe precizări. Astfel, putem vorbi despre ambianță diferită pe care o realizează chiotele ascuțite ale oltenilor de la Dunăre, textele liniștite, străbătute de lirism din centrul Ardealului, strigăturile satirice, crude, din zonele sud-ardelene sau din nordul Moldovei, „țipiritura” oșană unită cu tensiunea maximă a fizionomiei etc. Toate acestea vor trebui să fie analizate și completate cu elemente noi pentru a ne oferi unele concluzii.

6. DINAMICA

Este considerată ca o rezultată a interacțiunii tuturor acestor aspecte. Ca *intensitate*, ea prezintă mai multe grade, care (în ordine ascendentă) ar putea fi denumite astfel: *redus*, *atenuat*, *mijlociu*, *accentuat*, *puternic*. Stilurile regionale ne arată o grupă diferită pe grade. Gama cea mai variată ne-o arată jocul din Cîmpia Dunării de la *atenuat* la *puternic*. În jurul Carpaților sudici și estici, jocul se situează între *atenuat* și *accentuat*; în mica zonă a Oașului, din regiunea Maramureș, între *mijlociu* și *puternic*. Intensitatea scade în centrul Ardealului și la macedoromâni, între *redus* și *mijlociu*. Aprecierea este făcută, desigur, în linii foarte mari. Subliniem că, în general, jocul românesc poate fi calificat, în gradul său mijlociu, ca avînd o interpretare *vioaie*, *viguroasă*.

Din punct de vedere al *calității*, am putea de asemenea să intuim cîteva grade, care se referă la trecerea de la interiorizare la exteriorizare în procesul de interpretare: *neutru*, *concentrat*, *exuberant*, *expresiv*. În general avînd un caracter net introvertit, jocul românesc evoluează între *neutru* și *concentrat*; gradul *exuberant* îl întîlnim însă adeseori în sudul țării, împreună, mai rar, cu cel *expresiv*.

Acestea sînt coordonatele principale stilistice, în măsura în care am reușit să le determinăm și să le clasificăm pînă acum. În această privință mai este fără îndoială foarte mult de făcut. Totuși, puținele indicații pe care le avem vor fi de natură să coroboreze celelalte fapte de ordin general sau morfotipologic pentru realizarea scopului propus, după cum se va vedea în cele ce vor urma în capitolul următor.

IV. DIALECTELE COREGRAFICE ROMĂNEȘTI

Pe baza analizei făcute, care a încercat să fie cît mai matematică cu putință, dar care a trebuit să suplinească uneori cifrele cu descrieri, credem că se pot stabili acum primele coordonate mai mari. Asemănările dintre centrele cercetate au dus la depistarea zonelor coregrafice; gruparea acestora ne-a făcut să construim regiunile coregrafice; într-o fază superioară afinitățile descoperite între acestea ne vor ajuta să intuim unități mai

mari, cărora le vom da, provizoriu, denumirea de dialecte coregrafice¹. Pe acestea din urmă le concepem ca pe niște unități, desigur, nu perfecte, dar coincidente în majoritatea cazurilor cercetate. Ele ar fi constituite din :

a) un nucleu central² în cadrul căruia ies în evidență particularități bine diferențiate față de restul spațiului coregrafic românesc ;

b) mai multe regiuni contingente cu nucleul central, față de care unele aspecte parțiale se pot dilua sau chiar, pe alocuri, șterge.

Bineînțeles, între principalele „nuclee” existente, trecerea este gradată prin numeroase zone sau regiuni intermediare ; subzistența unor „pete albe” pe harta coregrafică a țării ne obligă încă la o oarecare rezervă în privința unei determinări generale³.

Să vedem însă care sînt acele „dialecte” de care am vorbit.

A) DIALECTUL DUNĂREAN

Numeroasele fapte constatate în cursul cercetărilor noastre și expuse descriptiv sau în diverse formule statistice au demonstrat, credem, foarte clar, existența unei unități coregrafice cristalizată de-a lungul întregii văi a Dunării și ținuturilor învecinate, în grade diferite, desigur, dar perfect de recunoscute.

Sintetizînd cunoștințele noastre anterioare asupra acestor regiuni, vom extrage în cele ce urmează cîteva generalități caracteristice. Acestora le vom adăuga cîteva informații suplimentare care nu și-au avut o mențiune anterioară, în dorința noastră de a evita încărcarea analizei pe regiuni cu prea multe detalii.

1. În toată aria citată, *ocaziile de joc* trădează anumite particularități, care, deși nu sînt toate uniform răspîndite, arată aici o frecvență mai mare.

Hora satului ne arată în cea mai mare parte a ariei un repertoriu bazat în special pe Horă, Sirbă și alte jocuri în grupuri mari, care diferă de la regiune la regiune. Numai spre extremități (Banatul de sud, Dobrogea) se infiltrează și jocuri de perechi.

Nunta cunoaște în repertoriul ei, ca joc special în cerc mare, *Hora miresei* (*Nuneasca* sau pur și simplu *Hora*). În ciclul familial întîlnim în Banat și Oltenia jocurile legate de *pomenirea morților* (fără repertoriu special).

Jocurile de *iarnă* sînt destul de bine reprezentate doar în Bărăgan și Dobrogea, ceea ce pare mai degrabă o influență carpatică. Dintre jocurile de *primăvară și vară-toamnă*, caracteristice ariei par : a) *Călușul*, atît de puternic reprezentat în Oltenia de sud și Muntenia de sud-vest (sporadic în sud-est)⁴, b) *Lăzărelul* și c) *Drăgaica*, cunoscute în mici zone din Muntenia și (sporadic) Dobrogea.

¹ Discuția asupra termenului „dialect” rămîne deschisă ; deocamdată nu am găsit o denumire mai adecvată, cu toate echivocurile pe care le poate provoca.

² Nu ca poziție geografică, ci ca specific coregrafic.

³ Din punct de vedere al documentelor consemnate ; menționăm însă că pe calea observației directe cunoștințele noastre sînt mult mai întinse.

⁴ În Dobrogea numai prin influență din Oltenia și Muntenia.

2. Cu privire la *indicii* generali aria dunăreană prezintă, în raport cu mediile pe țară, o situație destul de încheată.

Repertoriul mediu oscilează între 20 și 40, deci s-ar situa în jur de 23—30 de piese, ceea ce depășește cu mult media generală (16—22). După cum s-a văzut, Oltenia de sud se situează în frunte (30—40).

Varietatea tipologică este mai mult mijlocie, 8—13, depășind cu puțin cifra generală; mediile cele mai scăzute le întâlnim în Banatul de sud și Oltenia de sud (5—10).

Varietatea structurală este submijlocie, 1.7—2.2, cifrele cele mai des întâlnite fiind 1.5—2.0.

Variabilitatea structurală, care nu a fost calculată, ne prezintă calificativele „reduc” (de 5 ori) și „mijlociu” (de 2 ori).

3. În *tipologie* se observă în primul rând predominarea claselor I și II față de clasa IV. Micul grup timocean deține recordul cu: $I + II = 100\%$; apoi Oltenia de sud: $I + II = 77.7\%$ față de: $IV = 1.2$; proporția merge scăzând spre extremele ariei, ajungând la 63.7/23.6 în Dobrogea și la 46.3/38.8 în Banatul de sud, ceea ce corespunde mai mult cu valorile unor regiuni carpatice.

De remarcă creșterea masivă a clasei V (46%) în Oltenia de sud, ceea ce se datorează exclusiv jocurilor călușerești.

Se poate observa concentrarea uneori aproape exclusivă pe această arie a unora din tipurile claselor I—II, de ex. IB2—3—4 (fără Banatul de sud), IIA1 (numai în Banat) IIA 2—3 în partea centrală a ariei. De asemenea, unele tipuri ating aici o frecvență mai ridicată decât în restul țării, de ex.: IA1 (*Horă dreaptă*) — 2 (*Horă în două părți*), B1 (*Horă bătută*), IIC1 (Sîrbă), IIIA1 Clasa IV, aproape inexistentă în Oltenia de sud și la grupul timocean, crește ca frecvență înspre extremitățile ariei, cu tipurile A 1—2, B 1—2—3—4, El, fără a atinge nicăieri cifra maximă.

4. Trecînd la aspectele *morfologice*, constatăm din nou individualizarea ariei dunărene.

a) Ne oprim mai puțin asupra aspectelor *de ansamblu*, care în bună parte reies din cele ce s-au spus la capitolul tipologic. Astfel, aici predomină peste tot formațiile de *cerc* și *linie* față de cele de *perechi*, fapt la care ne putem aștepta avînd în vedere frecvența mai mare a claselor I—II; celelalte formații au o importanță mai scăzută. De asemenea, ne așteptam la „supremația” ținutelor de grup, în total, față de cele în perechi; remarcăm din nou „recordul” Olteniei sudice și al grupului timocean în această privință, ca și în privința frecvenței ridicate a ținutei de talie. Componența pe sexe este predominant mixtă (ca în toată țara), cu unele diferențe regionale.

b) *Mișcarea generală* nu prezintă caracteristici atât de nete, valabile pentru majoritatea regiunilor. Totuși, se poate remarca la desfășurarea în spațiu tendința mai accentuată spre jocul în *punct fix* (pe loc, bilateral, în adîncime). Tempoul apare în general crescut față de situația pe țară; indicele depășește în general media, 5 dintre regiuni prezentînd cifre între 0.87 și 1.20 (maximum: Oltenia de sud); categoria „accelerat”

dar mai cu seamă în Oltenia de sud și Muntenia de sud-vest. Tot aici cunoaște o mare dezvoltare modul compozițional uniform-complex.

d) Aspectele *cinetice* se referă în primul rînd la *motivele* care stau la baza figurilor coregrafice. Dintre acestea, motivele *simple* (pe loc sau cu ocolire) și bătăile *pe sol* nu intră în discuție, ele avînd o răspîndire relativ uniformă în toate regiunile. Se remarcă prezența mai scăzută a *pintenilor* și a *rotirilor* și frecvența ridicată a *cîrligelor* (mai ales în față).

Analiza mișcărilor ne-a arătat că ele urmează soarta motivelor, pe care le ilustrează avînd deci o proporție oarecum asemănătoare⁸. În schimb, în toată Valea Dunării întîlnim un puternic *eterocinetism* în structura figurilor. Prin aceasta nu înțelegem o structură amestecată a motivelor, fenomen mult mai curent, ci alăturarea în cadrul aceleiași figuri a unor motive cu structură cinetică bazată pe elemente cinetice deosebite⁹.

e) Trăsăturile *ritmice* s-ar putea, în linii mari, rezuma astfel :

— categoriile *asimetrice* (binar inegal, ternar inegal, cuaternar) sînt puternic reprezentate pe toată aria, dar cu deosebire în partea de est (Dobrogea) și la timoceni.

— ritmul *dactilic* este relativ frecvent în toată jumătatea vestică.

— în schimb, în toată jumătatea estică se observă o creștere relativă a ritmului *sincopat*; dintre cele două categorii existente pe această arie se impune ritmul amfibrahic.

f) Relația cu *melodia* și *textul* nu prezintă prea multe particularități. Melodiile sînt aproape totdeauna instrumentale, cu excepția unor rare jocuri rituale cîntate, de obicei de copii. Strigăturile sînt în dispariție. Pe alocuri în Oltenia și Muntenia de sud-vest se întîlnesc texte cîntate de lăutari în timpul jocului.

Suprapunerea dimensională a jocului pe melodie trădează, excepțînd Banatul de sud, o frecvență *neconcordanță*, care în celelalte regiuni studiate atinge procente medii de 25—45%. Acest fenomen, care conferă jocului dunărean unul din tiparele cele mai expresive, iese în evidență nu numai statistic ci și ca varietate de forme¹⁰.

5. În sfîrșit, ne vom ocupa de cele ce urmează de aspectele *stilistice* dunărene, bineînțeles descriptiv, neavînd deocamdată alte mijloace.

Mișcarea generală a grupului se desfășoară de obicei pe spații largi, folosindu-se un număr mic de pași pentru a atinge punctele extreme de deplasare. Această trăsătură pare mai pregnantă în Oltenia de sud și Muntenia de sud-vest. Tempoul prezintă adeseori importante variații în cadrul aceleiași joc, sărînd chiar dintr-o categorie metronomică în alta : vioi accelerat, sau chiar vioi rapid ; acest fenomen apare frecvent, și în gradul cel mai mare, în Oltenia de sud.

Mișcărilor de picioare se caracterizează prin creșterea generală a înălțimii și amplitudinii, dar și prin scăderea intensității. Brațele au mișcări ample, dar totodată rapide, cu o gamă puternică de nuanțe expresive ;

⁸ Deci unde vom avea motive cu bătăi, vom avea și pași bătuți, într-o cantitate corespunzătoare.

⁹ Vezi exemplul anterior, unde în 7 motive apar 5 structuri cinetice diferite.

¹⁰ Vezi E. Balaci, *Aspecte ale reconordanței dimensionale în dansul popular românesc*, în Rev. etn. folc., tom. 10, nr. 3, p. 291—299, București, 1965.

sînt interesante în special mișcările de acompaniament bilateral, în adîncime și în înălțime, uneori chiar circulare. Trunchiul prezintă uneori schimbări bruște de orientare. Toate aceste caracteristici apar peste tot, dar sînt mai evidente în Oltenia și Banat.

Varietatea de interpretare pare aici mai redusă, în comparație cu alte regiuni ale țării; pe cît se pare, ea crește întrucîtva în estul ariei. Participarea afectivă reiese mai ales din chiote (deosebit de expresive în Oltenia de sud) și dintr-o oarecare mobilitate mimică. Dinamica prezintă o intensitate accentuată, de calitate exuberantă, de grad ceva mai redus înspre extremitățile ariei.

6. Cele de mai sus am demonstrat, credem, existența unei unități coregrafice bine conturate de-a lungul Văii Dunării, ceea ce am desemnat sub numele de dialect dunărean. Această unitate apare, desigur, și ca viață folclorică a ocaziilor de joc, și ca difuziune a repertoriului propriu-zis. Determinarea specificului rămîne totuși în primul rînd în funcție de rezolvarea problemelor tipologice, morfologice și stilistice, care ne oferă „substanța” coregrafică propriu-zisă.

Aceste date au ilustrat suficient unitatea dialectală de care vorbeam, pe care am putut-o intui în majoritatea aspectelor; totodată, ele au scos în evidență și anumite divergențe locale care ne-au permis să desprindem cîteva particularisme.

Astfel, am constatat în repetate rînduri că Oltenia de sud se singularizează față de celelalte regiuni din restul țării sau chiar față de cele dunărene ca proporție, frecvență sau intensitate a fenomenelor; tablele folosite, ca și interpretarea cifrelor, sînt revelatoare în această privință. Putem considera că aici se află nucleul unui dialect aparte, în speță cel dunărean. Foarte aproape se situează Muntenia de sud-vest și micul grup timocean, acestea trei împreună formînd o primă subunitate central-dunăreană bine încheată.

Lucrurile încep să se schimbe cu cît înaintăm pe linia Dunării spre est și spre vest. În partea răsăriteană, se conturează a doua subunitate, formată din regiunile Muntenia de sud-est și Dobrogea; foarte apropiate între ele, acestea se îndepărtează întrucîtva, fără a se despărți complet, de nucleul central; influențele, carpatice pe de o parte, balcanice pe de alta, încep să fie sensibile, fapt explicabil prin condițiile istorice în care s-a produs cristalizarea specificului etnofolcloric al acestor regiuni. Micul grup al dobrogenilor din sud-est influențat de zonele din Oltenia de sud și Muntenia de sud-vest iese în evidență prin unele tipuri și aspecte insolite, atenuate însă și combinate cu altele, datorate permanenței dobrogene¹¹, ceea ce îi conferă o înfățișare intermediară.

Lucrurile se prezintă mai complicat în ce privește Banatul de sud¹², care ne oferă o situație diferită. Fără îndoială, există aici o oarecare asemănare tipologică cu aria dunăreană: din 20 de tipuri existente, 15 se

¹¹ Sperăm că în curînd va vedea lumina tiparului o monografie coregrafică a Dobrogeii (de A. Bucșan și E. Balaci), în care aceste probleme vor fi tratate mai pe larg; vezi și Gh. Popescu-Județ, *Jocuri populare din Dobrogea* (1967).

regăsesc și acolo. Raportînd însă aceleași tipuri la „vecinii” imediați, întîlnim următoarele cifre :

Ardealul de sud — 17 tipuri comune
Oltenia de nord — 11 tipuri comune
Banatul de nord — 7 tipuri comune

Aceasta ne arată o poziție oarecum intermediară, orientată între „Dunăre” și „Carpați”, mai puțin față de restul Banatului. Faptele se verifică nu numai tipologic (v. tab. nr. 3—9), dar și morfologic, pentru fiecare aspect în parte, care ne apare apropiat fie de aria dunăreană, fie de ținuturile carpatice vecine, de multe ori fiind însă intermediar. Putem oare considera că avem de-a face cu un „dialect” separat? Credem că, de fapt, ne aflăm în fața unui „subdialect” dunărean mai îndepărtat. La această părere ne duc, pe de o parte, asemănările structurale cinetice și ritmice, iar pe de alta, factorii stilistici, care în mare măsură se încadrează, într-o formă mai atenuată, ambimorfic, în aria dunăreană. În sfîrșit, unele asemănări particulare cu Oltenia de sud în viața jocului, în indicii de repertoriu și chiar în detalii morfotipologice înclină definitiv balanța în această direcție. Nu putem adînci aici această problemă, care considerăm că se poate vorbi de un strat mai vechi, astăzi evoluat datorită influențelor sau unui impuls propriu.

B) Dialectul apusean

Trecem în continuare la studierea sumară a unei arii diferite, situată în nord-vestul Transilvaniei și cuprinzînd în linii mari regiunile pe care le-am denumit : Banatul de nord, Crișana de sud și nord, Ardealul de centru, vest și nord, firește cu unele prelungiri sau diminuări în zonele interferente. Poziția geografică ne îndreptățește, credem, să acordăm acestei arii, pe care se va vedea că se dezvoltă un dialect „propriu”, numele de arie *apuseană*. Să-i studiem trăsăturile specifice, în aceeași ordine cu care ne-am obișnuit.

1. Complexul de viață coregrafic cunoaște aici, în domeniul *ocaziilor* de jos, cîteva particularități care de la început indică o oarecare opoziție față de lumea Văii Dunării. Astfel, la *hora satului* se pot vedea predominant jocuri de perechi, în special *Învîrtitele*, de mai multe tipuri, dar înrudite structural. Alături de acestea, peste tot se întîlnește și cîte un joc *fecioresc*. Celelalte ocazii generale nu prezintă particularitățile de repertoriu.

Dintre ocaziile legate de viața familială, singură *nunta* iese în evidență, prin faptul că în cadrul ei se obișnuiește *Jocul miresei pe bani*, în locul *Horei de mîină* din restul țării¹². De asemenea se poate vedea în multe zone *Jocul găinii*.

¹² Arie Intrucitva prelungită în zonele limitrofe.

¹³ Care apar sporadic.

Obiceiurile legate de perioadele calendaristice ne arată o oarecare difuziune a cetelor de *feciori*, *juni* sau *călușeri* care se constituie cu ocazia sărbătorilor, practicînd de cele mai multe ori un repertoriu special, care, deși vădit influențat de mișcarea intelectuală din secolul trecut, cuprinde și elemente vechi. Aceste cete se întîlnesc într-o mare parte a ariei, pe care o depășesc adeseori în direcția sud și est.

Ca obicei de primăvară în centrul și în nordul Ardealului se poate vedea *Plugarul*, fără repertoriu special, ca și *Cununa*, de la stringerea recoltei, ambele deci de esență agrară.

Deși toate acestea nu sînt multe, ele devin semnificative pentru noi mai ales în urma studierii ariei dunărene, față de care apar diferențe relativ importante, atît în conținutul coregrafic, cît și în complexul de viață.

2. *Indicii* repertoriului se prezintă în general foarte unitari; față de cei din aria dunăreană apar și aici diferențe. Astfel, repertoriul apare, prin comparație, foarte redus: 5—7 (minimum) în Ardealul de vest, 8—12 (maximum) în Crișana de sud. *Varietatea tipologică* este și ea, natural, mică; în aceleași regiuni întîlnim extremele: 3—5 și, respectiv, 5—10. *Varietatea structurală*, în schimb, crește, depășind pe alocuri cu mult media pe țară (3.5—4.0 în Ardealul de vest!) sau situîndu-se cel puțin în jurul ei (2.0—2.5). În ce privește *variabilitatea*, ea este în general mijlocie sau mare, exceptînd Banatul de nord.

3. În *tipologie* lucrurile sînt destul de clare. Clasa a IV-a (*Doiuri*) domină larg cadrul tipologic, cu valori între 40.2 (Ardealul de centru) și 76.6 (Ardealul de vest). În rest, o oarecare frecvență se observă la clasele V (care atinge un maxim — 41.4 — în Ardealul de nord), I și II (prezente mai ales în regiunile sudice ale ariei).

Specifice acestui dialect sînt mai ales tipurile aparținînd categoriilor IV C (*Învîrtite ardelenesti*), V A (*Fecioresți*), dar tot aici mai întîlnim, izolate, unele tipuri ca: *Purtata de fete* (Ardealul de centru), *Danț de nuntă* (Crișana de nord)¹⁴.

4. Abordînd acum capitolul atît de larg al *morfologiei*, constatăm din nou oarecare diferențiere.

a) În ce privește aspectele de *ansamblu*, acestea reflectă, ca peste tot, diviziunea tipologică făcută, după cum se știe, după criteriul formației. Astfel, formația în *perechi* apare net predominantă, urmată la distanță de cele în *monom*, în *cerc* și în *linie*. Ținuta este mai mult *opusă* la jocurile de perechi; în rest, ținuta clasică pentru fiecare categorie. Componenta, predominant mixtă, este totuși foarte adesea bărbătească, în centrul Ardealului și femeiască (datorită *Purtatelor de fete*).

b) *Mișcarea generală* apare bine dozată în aspectele ei principale. Desfășurarea în spațiu se face în general cu *punct fix*; celelalte două categorii mari împreună nu egalează niciodată pe cea dintîi. Tempoul mediu este vizibil mai scăzut; se observă o diferență notabilă între regiunile

¹⁴ Vezi mai departe la dialectul carpatic, cînd va fi vorba de Maramureș.

Crișanei (ind. 1.00) și celelalte 4 regiuni, care prezintă masiv valori între 0.50 și 0.60.

c) Compoziția prezintă, de data aceasta, trăsături care par apropiate de cele dunărene, în *construcția* figurilor, unde indicele ne arată aproape ca și în aria citată valori oscilând între 0.72 (Ardealul de nord) și 1.25 (Ardealul de centru)¹⁵, deci o medie ridicată. Cercetarea coeficienților pe categorii ne arată însă că, contrar Văii Dunării, unde forma simplă este pretutindeni foarte puternică, aici forma complexă o concurează, pregnantă fiind în această privință situația din Ardealul de centru. Pe de altă parte, aici este necunoscută organizarea „ternară”, atît de frecventă la Dunăre.

Sucesiunea figurilor se înscrie mai ales în categoria „mobilă”, cu o relativ puternică tendință spre libertatea desfășurării în formule motivice. Se remarcă însă că, în timp ce nord-vestul ariei nu cunoaște de loc categoriile „uniform” și „fix”, acestea sînt bine reprezentate cu cît ne îndreptăm spre sud. Indicele de succesiune oscilează între — 4.5 și — 0.5, cifrele situîndu-se în partea cea mai joasă a scării.

d) În *structura cinetică*, aria apuseană se caracterizează în primul rînd prin creșterea masivă, în general, a motivelor bazate pe *învîrtiri*, *piruete pe sub mîndă*, *bătăi pe picior*, *bătăi din palme*; față de aria dunăreană, se observă o scădere notabilă a *cîrligelor*. Toate aceste trăsături sînt mai evidente în cele 3 regiuni ardelenesti; în schimb, Crișana de nord se singularizează prin descreșterea proporției învîrtirilor și mai ales prin frecvența *pintenilor*, ceea ce o apropie de regiunile carpatice.

În sfîrșit, semnalăm o ultimă caracteristică pregnantă în această arie: datorită tendinței spre varietatea de interpretare, între indivizi sau parteneri de sex diferit¹⁶ se creează frecvent fenomenul pe care l-am numit *policineticism*, adică execuția simultană a unor motive cu substanță cinetică diferită.

e) *Structura ritmică* ne arată cîteva importante particularități, cel puțin față de cele cunoscute anterior. Astfel, este de semnalat o creștere considerabilă a categoriei *dactilice* (exceptînd Ardealul de nord); coeficienții maximi îi avem în Ardealul de centru și vest. În ce privește ritmurile *sincopate*, aria se împarte în două teritorii distincte: regiunile ardelenesti nu cunosc aceste categorii decît prea puțin, pe cînd în toate regiunile vestice acestea joacă un rol de frunte, în special în Crișana de nord, unde întîlnim un coeficient (2.0 la ambele categorii) care, se va vedea, egalează pe cel al unor regiuni carpatice. Ritmurile *asimetrice* nu apar nicăieri, exceptînd unele permanente în Crișana de sud.

Datorită varietății de interpretare amintită la punctul anterior, remarcăm în cadrul acestui dialect, în special în Crișana de nord și Ardealul de vest, intensitatea fenomenelor de *poliritmie* și *eteroritmie*.

f) *Relația* dansului cu melodia și textul ne oferă în primul rînd două fenomene individualizate în două regiuni: strigăturile *semicîntate* din Bihor (Crișana de nord), asemănătoare întrucîtva celor din Oaș¹⁷, dar cu

¹⁵ Predomină însă cifrele dintre 1.00—1.25.

¹⁶ Aspect de ordin stilistic.

¹⁷ Vezi D, 4 f.

totul de altă factură expresivă; jocurile de fete (*Purtate*) executate pe cîntec vocal în zona Tîrnave (Ardealul de centru). În rest, jocul se desfășoară pe melodii instrumentale, însoțite în regiunile ardelenesti de strigături obișnuite, care în Banat și Crișana de sud sînt astăzi pe cale de dispariție de cele mai multe ori.

În ce privește *suprapunerea* dimensională, aceasta se caracterizează printr-o concordanță aproape exhaustivă, rareori însă totală, mai des parțială sau inconstantă. Neconcordanța se afirmă întrucîtva doar în Ardealul de centru, în tipul *Purtată de fete* sau în *Sîrbă* (aceasta din urmă, probabil, nelocală).

5. Coordonatele *stilistice* ne arată unele inegalități în evoluția factorilor principali, ceea ce ne îndreptățește să deslușim două tendințe diferite; vom vedea mai jos despre ce este vorba.

Mișcarea generală a grupului cunoaște o desfășurare pe un spațiu redus, ceva mai larg în centrul Ardealului și în general pe Valea Mureșului, abia perceptibil uneori în Crișana de nord. Tempoul prezintă variații metronomice foarte mici, în jurul a 10—15 pulsații.

Mișcărilor de picioare, de înălțime și amplitudine mijlocie, prezintă în general o intensitate scăzută, în special în Ardealul de vest și centru. Crișana de nord se află însă în opoziție cu aceste tendințe; înălțimea și amplitudinea scad simțitor, iar intensitatea sporește la maxim. Brațele au mișcări ample, dar liniștite, trunchiul se păstrează drept, fără oscilații; în Crișana de nord însă brațele se mișcă amplu, dar mai vioi, iar corpul (în jocul bărbaților) se apleacă uneori în față.

Varietatea de interpretare apare ca foarte puternică, mai ales în regiunile cele mai nordice; ea apare cel mai evident în jocul individual, ca și în diferența mare de execuție care există între bărbați și femei. Participarea afectivă este manifestată într-un grad apreciabil prin chiote, ca și strigături sau alte texte, atît în conținutul lor (liric, satiric, uneori combativ), cît și în forma de exprimare, cu intonații variate. Dinamica este de o intensitate mijlocie-atenuată și de calitate neutră; jocul bărbaților devine însă de o intensitate accentuată și de calitate viguroasă în Crișana de nord.

6. Sîntem deci în măsură să vorbim despre o altă unitate specifică încheagată în cadrul folclorului nostru coregrafic: dialectul *apusean*. Am văzut că aspectele cercetate ne duc spre definirea acestei unități, în același timp, firește, cu discernerea unor fapte divergente. Cunoașterea celorlalte mari arii studiate anterior ne-a ușurat, de asemenea prin comparație, desprinderea particularităților locale.

Pornind de la această bază, am constatat în primul rînd diferența de un grad mai mare între Oltenia de sud, considerată ca punct central al ariei dunărene, și Ardealul de vest, pe care, de altfel, poziția mediană în spațiul „apusean” îl desemna apriori drept un al doilea *nucleu* dialectal. Într-adevăr, caracteristicile morfotipologice și stilistice, ca și unele considerente privind complexul de manifestări coregrafice, ne duc spre această concluzie. Alături de această regiune se situează și cele adiacente: Ardealul de centru, cu unele relieve, pare-se, în tipologie și cu cîteva contingente

sudice¹⁸, precum și Ardealul de nord, care pare ceva mai evoluat, dar mai sărăcit în elemente. Cele trei regiuni formează un grup distinct, ocupînd Cîmpia Transilvaniei și bazinele Mureșului și Someșului¹⁹.

O a doua subunitate, destul de legată de prima, dar care se singularizează în tipologie prin difuziunea unor tipuri ca : IA1 (*Horă dreaptă*), IA2 (*Horă în două părți*), IIB2 (*Brîu pădurenesc*), IVA1 (*Doi plîmbat*), VA4 (*Soroc*) etc. și în morfologie în special prin apariția ritmului sincopat, se constituie de-a lungul văii Mureșului inferior, din regiunile Banat de nord și Crișana de sud.

În sfîrșit, se diferențiază net regiunea Crișanei de nord, nu numai prin cîteva aspecte tipologice (apariția tipului *Doi bihorean* etc.) și morfologice (frecvența mare a ritmului sincopat, în special cel dohmiac, tempoul mai ridicat, textele semicîntate etc.), dar mai ales prin majoritatea factorilor stilistici, care ne transpun într-o altă ambianță coregrafică, asemănătoare oarecum unor zone apropiate (Oaș, Pădureni)²⁰. Cele semnalate ne arată că avem de-a face aici, ca și în cazul Banatului de sud, cu un „subdialect”, rămas, probabil, într-un stadiu mai vechi față de formele mai evolute din jurul văilor Mureșului și Someșului. Vom vedea poate mai tîrziu ce ipoteze s-ar putea formula în legătură cu aceasta.

C) Dialectul carpatic

Am văzut pînă acum că pe teritoriul românesc se desemnează două unități, pe care le putem considera drept „dialecte” coregrafice distincte. Între acestea se situează un al treilea dialect, pe care l-am numit *carpatic*, întrucît el este constituit pe o fișie nu prea largă de-a lungul lanțului muntos cu același nume din nordul Olteniei și sudul Ardealului, cuprinzînd toată Moldova, Ardealul de sud și Maramureșul²¹.

Acest dialect prezintă, pentru marea lui dispersiune teritorială, o remarcabilă unitate. Poziția lui intermediară, atît geograficește, cît și ca realitate folclorică, nu trebuie să ne ducă la presupunerea că ar reprezenta un hibrid. Dimpotrivă, el ne înfățișează, laolaltă cu unele contingențe, și trăsături care îl individualizează față de celelalte dialecte. Să vedem în ce constau toate acestea.

1. Afirmația că poziția intermediară nu înseamnă, în cazul nostru, o hibridizare se reflectă în primul rînd în domeniul *ocaziilor de joc*, care, deși ne oferă asemănări cu celelalte două arii, păstrează pe teritoriul „carpatic” un profil propriu.

¹⁸ Pe care le vom aminti la subcapitolul următor.

¹⁹ Intrînd parțial, după cît se pare, de-a lungul văii Someșului, în teritoriul Crișanei (intr-o porțiune insuficient studiată).

²⁰ Poate și în alte zone limitrofe.

²¹ În total, 10 regiuni. Nu au fost incluse unele regiuni care, geografic vorbind, sînt carpatice, dar coregrafic se îndepărtează de acest specific, ca Banatul de sud, Ardealul de nord ; în schimb, a fost inclusă Moldova de est, pe baza asemănărilor cu restul Moldovei. De asemenea, zonele legate de Munții Apuseni nu intră aici.

La *hora satului* se pot vedea astăzi jocuri de perechi și în grupuri mari, proporția acestora depinzând de zonele respective. De asemenea, diferă și piesele coregrafice: *Hora*, *Sîrba*, *Brîul* (sau variantele lor tipologice) sînt cele mai obișnuite jocuri în grupuri mari; *Învîrtita*, *Breaza* sînt, printre cele în perechi, cele mai curențe. Alături de acestea, pe alocuri, se întîlnesc și jocuri în grupuri mici: *Țărăneasca*, *Jieneasca*, *Ciuleandra*. De remarcat că în cea mai mare parte a ariei, și în special în jurul trecătorilor, repertoriul de la *hora satului* este același pe ambele versante ²².

Specifice regiunilor carpatice sînt *nedeile* cu caracter pastoral, care au loc ici și colo în zonele de munte, fiind astăzi pe cale de dispariție. La aceste ocazii, un joc special nu este întîlnit decît în zonele cotului carpatic ²³.

Dintre ocaziile familiale, *nunta* posedă jocul ei special, care aproape totdeauna este o *horă* de mină. Afară de aceasta, la nuntă, ca și la numeroasele *cumetrii*, se întîlnesc, aici mai mult ca oriunde, diverse jocuri distractive, uneori cu substrat grotesc (*Capra*, *Cățeaua*, *Mutul* etc.) ²⁴. În sfîrșit, amintim de jocul *Chiperul* din Vrancea, care mai poate fi văzut la înmormîntări.

S-a mai spus anterior despre jocurile de iarnă ale mascaților (urși, capre etc.) că aparțin regiunilor carpatice. Într-adevăr, acestea le cunosc aproape peste tot, deși pe alocuri ele sînt în curs de dispariție. Prezența lor și în alte părți poate însemna o influență carpatică, de ex. în Dobrogea și Bărăgan; ea poate fi însă, în unele zone din Ardealul de vest, mărturia unei unități mai întinse în trecut, dar astăzi fragmentată. În orice caz, nicăieri ca în zonele de munte, mai ales în Moldova, ele nu sînt atît de puternic reprezentate.

Nu știm în ce măsură cetele de feciori care se constituie cu ocazia sărbătorilor de iarnă în Ardealul de sud și est au un substrat local sau își împrumută elementele din aria apuseană, unde își au, credem, principalul focar de răspîndire. De asemenea, șezăturile, care au un repertoriu propriu numai în Ardealul de sud, par a fi avut în trecut o difuziune generală.

Puține lucruri se pot spune despre obiceiurile de primăvară și vară-toamnă, care, deși numeroase, nu ne oferă aici nimic special.

În orice caz, complexul coregrafic pare a avea în ținuturile carpatice cîteva note particulare semnificative. Să vedem în ce măsură ele se vor completa cu alte date în cele ce urmează.

2. Repertoriul prezintă *indici* care reflectă poziția intermediară a ariei. Din punct de vedere numeric, el este mijlociu, înscriindu-se în general între limitele 15 și 25 (cu media 18—22), mai ridicate în Oltenia și Muntenia subcarpatică (25—35), scăzute în Maramureș (5—10). De remarcat totuși că cifra cea mai ridicată am întîlnit-o în zona Bran (42—46), mult superioară celor întîlnite curent la Dunăre.

²² Binelnțele însă, adeseori purtînd numiri diferite.

²³ *Hora Stîlției* (Covasna, Brețcu etc.).

²⁴ Am subliniat altundeva (III. A) că aceste jocuri există peste tot, dar ele sînt mai frecvente în ținuturile carpatice.

Varietatea tipologică nu este inferioară celei din zonele dunărene; cifra medie : 9—13²⁵. În schimb, varietatea structurală depășește valorile medii dunărene (1.7—2.2), apropiindu-se (cu 2.1—2.6) de media ariei apusene (2.3—2.8). Variabilitatea este în general mijlocie, crescînd în regiunile ardelenesti și scăzînd în Moldova.

3. Poziția intermediară de care am vorbit se reflectă și în *tipologie*, în primul rînd prin varietatea întîlnită. Cele 6 clase sînt bine reprezentate, în 39 de tipuri din 55 (71%). Predomină clasa IV (36.2%), urmată de clasele II (23.4%) și I (22.4%), acestea formînd stratul de bază; de remarcat că I + II = 45.8% față de IV = 36.2%, ceea ce arată o diferență însemnată față de celelalte două arii. Se observă totuși o creștere însemnată a valorii I + II în Oltenia și Muntenia subcarpatică (maximum I + II = 61.9 față de IV = 26.1 în Oltenia de nord).

Multe din tipurile carpatice sînt comune celorlalte arii : dintre cele mai frecvente cităm : IA1 — 2, B1, IIA4, B1, Cl—2, III1, IVA1—2, B1, C2, E1; VD3, VIA1, B1—3²⁶. Există însă multe tipuri pe care le putem considera specific carpatice și răspîndite ulterior în alte zone adiacente, de ex. : IIB1 (*Briu mocănesc*), C2 (*Sîrbă distractivă*), III1 (*Ciuleandra*), IVE1 (*Breză*), VC2 (*Ceată ciobănească*), VIB3 (*Solo ritual*).

În sfîrșit, întîlnim unele tipuri care s-au păstrat numai în unele regiuni sau zone carpatice izolate, de ex. : IA4 *Danț de nuntă* (Maramureș, Bihor), IIB2 *Briu pădurenesc* (Hunedoara), IIB3 *Roată* (Oaș); IIIA2 *Țărănească* (Moldova în general), IIIA3 : *Jienească* (sporadic în diverse zone), V Cl *Ceată moldovenească* (Moldova de nord, Ardealul de est). Toate acestea ne arată existența unui specific tipologic și în ținuturile carpatice.

4. *Aspectele morfologice* ne prezintă aceeași varietate, dar și același grad de diferențiere față de restul țării ca și celelalte coordonate.

a) Aspectele de *ansamblu* urmează, ca peste tot, soarta categoriilor tipologice mari, cărora le-au servit, după cum se știe, drept criteriu principal de determinare. Astfel, aici predomină formația în *perechi*, cu coeficient uniform 3.0, urmată de *cerc* : 2.5 (mai scăzut în Ardealul de sud : 1.5 și Moldova de est : 1.0) și *linie* : 2.1 (dar cu creșteri mari în sudul ariei și în Maramureș). Mai rar apar *grupul mic* : 1.0, *solo* : 1.0 și *monomul* : 0.8; totuși ele sînt relativ uniform răspîndite. Componenta pe sexe, bineînțeles mixtă în general, prezintă aici o mare frecvență a jocurilor bărbătești, în special în regiunile moldovenești și transilvănene, unde atinge 2.0—2.5. Se observă supremația ținutei de *umeri* (2.7) față de cea *opusă* (2.6) sau de *mînă* (2.3); relativ bine reprezentate sînt ținutele : *liberă* (1.2), *laterală* (1.1), de *talie* (0.7), ceea ce arată din nou varietatea elementelor.

b) În cadrul *mișcării generale* a dansului, desfășurarea în spațiu este, ca pretutindeni, mai ales în jurul unui *punct fix* (bilaterală sau pe

²⁵ La acest indice, ca și la următoarele, nu s-a ținut seama de Moldova de est, insuficient cercetată.

²⁶ Am citat 17 tipuri care se întîlnesc și în alte arii într-un grad mai mare, omițînd pe cele sporadice.

loc) dar nu rareori în adincime). Desfășurarea prin ocolire este mai frecventă decât în aria apuseană (2.4); întâlnim multe cazuri de ocolire spre stînga. Desfășurarea alternată are însă coeficientul mediu mai ridicat decât în tot restul țării (2.1), ceea ce este poate unul din caracterele cele mai pregnante aici.

Tempoul, predominant vioi, arată totuși unele nepotriviri în cadrul indicilor; el crește considerabil în regiunile subcarpatice sudice ($IT = 1.00 - 1.11$) și în Maramureș și Moldova de nord și vest (0.95—1.11), scăzînd în rest între 0.60 (Moldova de est, de altfel incertă) și 0.87 (Ardealul de sud). S-ar putea ca aici să fie un simplu joc al cifrelor. În orice caz, indicele mediu al ariei, 0.93, trădează o poziție intermediară față de regiunile nucleu din Valea Dunării și Cîmpia Transilvaniei.

c) În aspectele *compoziționale*, lucrurile sînt mai clare. Construcția figurilor este de cele mai multe ori simplă sau dezvoltată, forme care prezintă coeficienți maximi. Forma complexă este mult mai rară. Indicele de construcție prezintă valori între 0.60 și 0.83 (în medie 0.71) inferioare cifrelor din celelalte două dialecte.

Sucesiunea figurilor cunoaște toate formele (spre deosebire de aria apuseană), dar cu o mare frecvență a celei „mobile” (spre deosebire de aria dunăreană). Indicele de succesiune se situează între 0 și 2.5, cifră pe care o atinge numai în Subcarpații Munteniei și Olteniei; poziția lui este intermediară.

d) *Structura cINETICĂ* are în această arie cîteva trăsături foarte precise, care o disting net de celelalte arii. Enumerăm pe cele mai importante:

— frecvența mai ridicată decât media pe țară a *bătăilor pe sol* (2.5) și a pintenilor (1.2)²⁷;

— frecvența *cîrligelor* egalează coeficientul mediu pe țară; se observă însă o diferență între cele 5 regiuni sudice (coef. 3.0—4.5) pentru ambele forme și celelalte regiuni (coef. 1.5—2.5 idem); în orice caz rolul lor este destul de însemnat;

— *învîrțirile* au un coeficient mult mai ridicat decât media pe țară (2.6); în schimb, piruetele pe sub mîină apar doar sporadic.

e) *Structura ritmică* are, de asemenea, cîteva particularități ușor de identificat:

— ritmul dactilic scade în general sub media pe țară; totuși cele 3 ținuturi transilvănene îl posedă într-un grad mai mare; datorită poate unor influențe dinspre cîmpie;

— cele 2 ritmuri sincopate (fiecare din ele cu coeficient mediu 1.3) depășesc larg media pe țară; faptul pare deosebit de interesant și ne duce spre una din caracteristicile cele mai importante ale jocului românesc;

— ritmul ternar apare ici și colo, pare-se sub influență străină;

— se observă o oarecare tendință spre asimetrie; ritmul ternar inegal apare deseori, mai ales în jurul Carpaților răsăriteni²⁸.

²⁷ Maramureșul cu coeficientul său ridicat (2.5) se aseamănă și de data aceasta cu Crișana de nord.

²⁸ Sînt de examinat tendințele spre asimetrie existente în *Învîrțirile ardelenesti*, vezi P. Benteoiu, *Considerațiuni asupra ritmurilor și notației melodiilor de joc românești*, în Rev. de folclor, an. I, nr. 1—2, București, 1956. Totuși din punct de vedere coregrafic nu am observat asimetrii.

f) *Melodia și textul* se îmbină pe tot axul carpatic mai ales în forma melodie instrumentală + strigături. Este forma cea mai pregnantă pentru întreg folclorul românesc. Ea apare deosebit de puternic reprezentată mai ales în Ardealul de sud și Moldova de nord, unde, pe lângă varietatea conținutului și intonația lor specială, se adaugă și mulțimea „comenzilor” de schimbare a figurilor. Mai sînt de semnalat strigăturile semicîntate din Oaș, de asemenea cu un caracter special, și versurile cîntate de lăutar în timpul jocului în subcarpații Munteniei și Olteniei.

Suprapunerea dimensională pe melodie este relativ frecvent neconcordantă (între 5 și 25%), ceea ce înseamnă o poziție intermediară între celelalte două arii; se remarcă din acest punct de vedere Ardealul de sud (20—25%).

5. *Stilul* dansului carpatic, situat, ca majoritatea caracteristicilor locale, între cele două complexe stilistice extreme, posedă totuși o ambianță specială proprie.

Aici, desfășurarea grupului se face pe un spațiu redus, ceva mai larg în subcarpații Olteniei și Munteniei, dar foarte restrîns, pentru intervalul de timp și numărul pașilor folosiți, în Maramureș, mai ales în zona Oaș, unde, exceptînd figurile speciale deocolire, deplasarea se efectuează abia perceptibil. Tempoul nu oferă mari variații în cadrul aceluiași joc, acestea înscriindu-se în general între limitele unei categorii metronomice (20—24 de pulsații).

Dimensiunile pașilor sînt mici, atît ca amplitudine, cît și ca înălțime, pîrînd uneori că se mișcă abia ridicîndu-se de la sol; în schimb, ei cîștigă în forță, atît ca proporție numerică, cît și ca intensitate, în anumite momente de încordare maximă. Pasul străbate astfel o gamă întregă de variații de la „lin” la „tropotit”, dar este aproape întotdeauna „mărunt”. Unele zone (de ex. Oaș) ating un grad puternic de forță în execuție.

Mișcările de brațe participă într-un grad destul de redus la nuanțele reprezentării figurilor. Mișcările capului de asemeni. Trunchiul are o poziție în general sobră; la bărbați se observă uneori unele trepidații verticale, în timpul executării figurilor de virtuozitate.

În jocul carpatic se observă o mare varietate de interpretare. Ea există în gradul cel mai ridicat între generații, care de multe ori joacă foarte diferit; o putem vedea la jocurile în perechi, la care bărbatul execută ades motive cinetice cu totul aparte, dar ea iese în relief mai ales prin numărul mare de improvizații individuale care în unele zone substituie aproape complet conținutul de bază al jocului.

Exteriorizarea participării afective se manifestă uneori prin gesturi, la jocurile figurative existente. În schimb, se poate observa o oarecare mobilitate a fizionomiei, care trădează în multe momente atitudinea față de partener, față de restul jucătorilor și de asistență, ca și față de desfășurarea jocului însuși, printr-o expresie veselă, serioasă, concentrată etc. Chiotele sînt puternice, uneori brutale. Dar cele mai caracteristice acestei arii sînt strigăturile, care denotă o deosebită fantezie și plasticitate, împreună cu o mare varietate de conținut și de intonație. În aceste zone chiuie și strigă adeseori și femeile, ceea ce adaugă peisajului artistic o

notă de pitoresc în plus. Combinarea acestor mijloace de exteriorizare creează ambianțe cu totul speciale.

Dinamica este de intensitate mijlocie-accentuată și de calitate concentrată.

6. Iată că, conform datelor culese și analizate de noi, se conturează destul de precis o a treia mare unitate coregrafică: dialectul carpatic. Faptul este important nu numai ca interes științific. Predominarea aceluiași elemente de-a lungul întregului ax carpatic din sud pînă în nord și pe ambele versante indică valori de civilizație comune principalelor ramuri ale poporului român. Pe de altă parte, am putut vedea în cursul expunerii noastre în repetate rînduri diverse asemănări ale regiunilor exterioare cu cele carpatice. Unele se datorau unei vehiculări continue de elemente folclorice pe baza legăturilor directe dintre zonele carpatice și cele aparținînd altor arii: este cazul în special cu Dobrogea și Muntenia de est, pe firul circulației pastorale²⁹. Altele lasă să se întrevadă un vechi strat comun, astăzi în parte atenuat datorită unei evoluții intrucitva divergente; Banatul de sud și Crișana de nord ar prezenta asemenea apropieri.

Aceste divergențe sînt perfect normale, și ele sînt explicabile nu atît printr-o rupere de la un trunchi comun, ci printr-o diversificare a elementelor folclorice datorită fanteziei creatoare a poporului. Unele depășesc un cadru anumit, altele rămîn însă în interiorul lui, ca niște fenomene specializate și localizate.

Asemenea „compartimente” se pot observa și în domeniul carpatic. Astfel, grupînd constatările noastre în diverse categorii de aspecte, am putut determina, la prima vedere, existența a două subunități coregrafice mari, constituite în jurul Carpaților sudici și Carpaților răsăriteni. Prima cuprinde regiunile Ardealului de sud, Oltenia de nord, Muntenia de nord-vest, Muntenia de nord-est, precum și Moldova de sud, care formează puntea de trecere spre cealaltă subunitate. Aceasta din urmă cuprinde Moldova de vest, est și nord și Ardealul de est³⁰.

Între grupul sudic și cel nordic se pot constata cîteva diferențe nu prea mari, asupra cărora nu vom insista; ele se pot urmări în tabelele respective. Este mai important însă să semnalăm două fapte care se desprind din observarea și confruntarea aspectelor cercetate.

a) În primul rînd se remarcă faptul că nu se poate vorbi de un „nucleu” central, ca în celelalte dialecte. Trăsăturile extreme specifice nu se găsesc adunate într-un singur loc, ci sînt dispersate mai mult sau mai puțin pe toată întinderea ariei. În schimb, credem că se poate presupune existența a două nuclee parțiale pentru cele două subunități, fără a le localiza precis. Sugestii de ordin istoric ne-ar îndrepta privirile, pe de o parte, spre zona cotului carpatic (pe ambele versante) și, pe de altă, spre porțiunea din jurul Munților Bistriței (idem), în care s-a putut de

²⁹ Sînt cazurile cele mai pregnante, dar, firește, nu singurele care se pot detecta.

³⁰ La concluzii intrucitva asemănătoare ajunge și O. Birlea, *Folclorul și unele probleme ale dezvoltării poporului român*, în *Rev. de folclor*, an. IV, nr. 1-2. p. 195-204, București, 1959.

altfel constata o mai mare aglomerare a notelor specifice coregrafice. Nu avem însă suficiente elemente să ne pronunțăm³¹.

b) În al doilea rând, constatăm că în cadrul fiecărei subunități există o dublă grupare posibilă a afinităților. Astfel, fiecare regiune prezintă incontestabil o oarecare entitate proprie; asemănările dintre regiuni duc de asemeni la constituirea unui complex specific mai întins. Dar, paralel cu acest fenomen, se dezvoltă un altul, care constă în formarea de-a lungul trecătorilor carpatice, pe cele două versante, a unor *zone-dublet*, cu trăsături foarte înrudite, de ex. Sibiu—Lotru, Bran—Muscel, Buzăul ardelean — Buzăul muntenesc, Bicazul ardelean — Bicazul moldovenesc etc. Desigur, trecătorile au jucat un rol însemnat de „agenție” de legătură în această privință; de remarcat că Făgărașul și Vrancea, de ex., care nu au trecători directe, evoluează destul de diferit față de „partenerul” lor posibil de pe celălalt versant.

Ne rămîne să spunem cîteva cuvinte despre Maramureș. Această regiune izolată păstrează toate caracteristicile carpatice în diferite grade, uneori atenuîndu-le, altelei exagerîndu-le (de ex. unele trăsături cinetice, ritmice, stilistice etc.). Ca afinități, Maramureșul se situează cîteodată aproape de Moldova, altelei întîlnim contingente surprinzătoare cu zone din sudul Ardealului (Sibiu, Făgăraș)³²; în sfîrșit, reamintim asemănările de tot felul cu Crișana de nord și cu mica zonă a Pădurenilor.

Acestea ne-ar duce la două concluzii:

a) Maramureșul constituie, în cadrul complexului carpatic, un subdialect aparte;



b) el ar fi una din verigile unui lanț mai mare, astăzi parțial întreprupt, care s-ar fi întins de-a lungul Munților Apuseni pînă în sudul Ardealului, completînd astfel cercul carpatic.

În orice caz, credem că această unitate nu se poate contesta; ea reiese evident din cercetarea tuturor aspectelor de care ne-am ocupat. Vom vedea mai tîrziu că acest ax carpatic poate fi considerat drept principala coloană a specificului coregrafic românesc.

D) Dialectul macedoromân

Ne rămîne ca, în mai puține cuvinte, datorită documentelor mai reduse pe care le posedăm, să schițăm profilul *dialectului macedoromân*. Pentru acesta, informațiile noastre directe se rezumă la culegerile din 6 sate dobrogene³³ și una mai veche (1959) cu un grup stabilit în

³¹ Părerea noastră este totuși că zonele ardelenesti Bran, Săcele, Brețcu, Gurghiu, Călimani, cu mai multe permanențe coregrafice vechi și care au trimis în trecut numeroase valuri de populație peste munte, ar putea fi considerate asemenea focare de dispersiune.

³² Vezi de ex. motivul ritmic dogmiac  din *Învrțile* sibiene și oșene sau  din *Brtul* sibian și *Bărbălescul* maramureșan, de altfel și cu structuri metrice asemănătoare etc.

³³ Reprezentînd însă principalele ramuri ale acestei populații sudice: aromâni *grămoșten*, (satele Sinoe, Beidaud, Tariverder, aromâni *flrșeroși* (satele Palazu Mare, M. Kogălniceanu și *meglenoromâni* (satul Cerna).

București; pentru completare am folosit însă și alte referințe. Să parcurgem deci, pe scurt, datele pe care le avem asupra specificului coregrafic al acestei ramuri românești.

1. *Ocaziile de joc* amintesc în bună parte de cele existente pe tot teritoriul dacoromân. Astfel, *hora satului* se obișnuiește în fiecare duminică; la ea jocul principal este *Corlu* (Hora) la aromâni sau *Or drept* (Hora dreaptă) la meglenoromâni³⁴; de multe ori întâlnim și alte jocuri, tot în grupuri mari. Se serbează cu deosebire perioadele 26—28 iulie și 15—17 august, la care, întocmai ca la nedeile noastre, se adună laolaltă păstorii din mai multe sate, într-un loc muntos. Se joacă la logodnă și la nuntă: la aceasta din urmă se poate vedea *Gioclu a-nveastil'i* (Jocul miresei) sau *Nveasta-n cor* (Mireasa-n hora)³⁵, *Gioclu al nunului* (Jocul nunului) *Gioclu di la luat* (Jocul la făcutul aluatului [pentru pâine]). La diverse petreceri sau ospețe familiale (oaspeți) se practică unele jocuri distractive ca *Chiperlu* (identic cu *Piperul* sau *Chipernița* din Dobrogea). De Lăsata secului circulă *aruguciar*ii sau *aliguciar*ii mascați, care execută tot felul de jocuri și comicării. De Sinziene (24 iunie) femeile și fețele joacă în jurul unor găleți cu flori. De asemenea, în timpul sărbătorilor de iarnă se constituie la meglenoromâni o ceată de jucători cu săbii, asemănători călușarilor³⁶. Iată deci câteva elemente caracteristice care nu lipsesc nici la macedoromâni.

2. *Repertoriul coregrafic* este redus ca număr de jocuri (5/10) și ca număr de tipuri (4—7). Varietatea structurală este mijlocie (2.0—2.5), în schimb variabilitatea pare foarte ridicată. Predomină puternic clasa I (70.8%), apoi clasa a II-a (20.8); sporadic apar clasele a V—a VI-a, iar clasele a III— a IV-a nu au fost atestate. Întâlnim unele tipuri specifice, dintre care cel mai frecvent este cel pe care l-am denumit convențional *Horă macedoromână*. Altele se întâlnesc și în regiunile dunărene (IB 2—3—4, IIC1 etc.). Pare să se contureze un tip particular al clasei a II-a, reprezentat prin jocul bărbătesc *Ciamcu*; fiind suficient studiat, el nu a fost deocamdată clasificat.

În morfologie predomină formația de *linie*, în varianta cerc deschis (la clasele I—II, care astfel devin mai greu de distins între ele). Jocul este în general mixt; există însă și piese executate numai de bărbați sau numai de femei; de menționat că n-am găsit niciodată formația mixtă, dar separată pe sexe³⁷, care se pare că este frecventă în sud. Ținuta este de mină sau de umeri, uneori și liberă. Desfășurarea în spațiu se face mai mult spre dreapta. Tempoul, predominant lent, are un indice foarte scăzut (0.31). În construcție, forma simplă predomină (indice 0.60). Succesiunea

³⁴ Toate formele provin din gr. χορός; termenul aromân este însă trecut prin filiera latină (chorus); cel dacoromân pare-se, prin intermediul slavilor sudici.

³⁵ Pe alocuri hora de nuntă ocolește de trei ori spațiul de joc, ca în unele variante de la nord de Dunăre.

³⁶ Majoritatea informațiilor despre ocaziile de joc macedoromâne ne-au fost furnizate de I. Tega (i. 28127) și G. Marcu, cercetător la Institutul de etnografie și folclor.

³⁷ Adică bărbații și femeile formează 2 jumătăți distincte ale cercului.

este mai mult uniformă; totuși, datorită frecvențelor cazuri de libertate și mobilitate, indicele este scăzut (1.3). În structura cinetică, ies în relief cîrligile și motivele cu mișcări de trunchi. Ritmul este predominant asimetric (48% față de 44% comun), mai ales ternar inegal și cuaternar. Relația cu melodia și cu textul se manifestă adesea în formă de joc vocal; neconcordanța dimensională este de 60—65%.

După cum se vede, în tipologie și morfologie jocul macedoromân se aseamănă de cele mai multe ori cu dialectul dunărean. Aceasta se vede în cîteva tipuri comune, în predominarea formațiilor mari, parțial în structura cinetică și ritmică și în neconcordanța dimensională. Dar nu lipsesc asemănările cu domeniul carpatic, în anumite aspecte care trădează înrudiri subtile, de ex. în gradul de varietate și variabilitate structurală, în compoziție și chiar în unele tipuri sau subtipuri cu structură simplă³⁸. Mai puțin frecvente sînt unele contingente cu dialectul apusean; ele se mărginesc la scăderea tempoului și la permanența jocului vocal.

3. Cîteva cuvinte despre factorii *stilistici*. Jocul macedoromân are o mișcare largă, atît ca spațiu parcurs, cît și dimensional, pe segmente ale corpului. Forța pașilor este redusă. Tempoul nu prezintă variații notabile. Varietatea de interpretare este deosebit de mare. Participarea afectivă este exteriorizată masiv prin gesturi, uneori și prin mimică, chioțe, texte lirice și chiar epice. Dinamica are o gradație variată: intensitate redusă-accentuată, calitate neutră-expresivă.

Dacă primele elemente ne arată asemănări cu celelalte dialecte, ultimele (participarea afectivă și dinamică) reliefează puternic individualitatea stilistică a acestui dialect.

4. Este, de altfel, neîndoios că aceasta există, conturată aparte în cadrul folclorului coregrafic românesc, prin apariția unor trăsături nemaiîntîlnite sau prin ducerea la extrem a altora cunoscute. Este, pe de altă parte, la fel de sigură permanența unui strat comun, ca și a unor caracteristici parțial coincidente cu unul sau altul dintre dialecte. Sînt însă acestea fortuite sau reprezintă într-adevăr o veche unitate? Părerea noastră este că, nesocotind nici una din aceste ipoteze, balanța înclină în favoarea stratului vechi. Vom vedea mai tîrziu pe ce considerente ne bazăm făcînd această afirmație.

În încheierea acestei caracterizări mai avem de adăugat un singur lucru. Analiza ne-a arătat existența a două mici subunități ale acestui dialect, și anume: a) grupul firșerot; b) grupul grămoștean-meglenit. Primul grup pare a constitui ceea ce în celelalte cazuri am numit *nucleu*, adică o regiune (sau o zonă) cuprinzînd caracterele cele mai „specializate” față de celelalte asemenea focare specifice; al doilea grup înglobează anumite elemente dunărene. Unitatea lor rămîne însă puternică.

E) Zone intermediare, aberante etc.

În urma unei analize strînse, am parcurs diverse etape ale clasificării materialului pe compartimente geografice. Am determinat astfel 24 de grupe regionale; sinteza acestora ne-a ajutat să reconstituim 4

³⁸ De ex. *Danțul* de nuntă ardelenesc (pe cîntec), alte hore simple etc.

unități mari, pe care le-am numit provizoriu „dialecte” coregrafice. În sfârșit, în interiorul acestora am deslușit, pe baza afinităților interregionale, câteva subunități, unele ușor diferențiate, altele mergînd pînă la gradul de „subdialecte”.

Acestea din urmă ne-au prezentat unele dificultăți de clasificare, datorită păstrării unor forme intermediare sau izolate. Cu atît mai mult trebuie să acceptăm ideea că o compartimentare strictă este imposibilă și că în mijlocul sau la marginea celor stabilite se pot ivi încrucișări, hibridizări, mutații sau pur și simplu trepte intermediare care crează situații diferite. De multe ori nu ne mai dăm seamă azi de fenomenele petrecute; rezultatele sînt însă vizibile.

Astfel, între două regiuni vecine există întotdeauna zone de trecere în care influența celor două centre extreme se estompează. Un asemenea exemplu ni-l oferă Oltenia centrală, unde pe alocuri specificul regiunii de șes și al celei de munte se combină și parecă se anihilează. Alteori, în asemenea zone mijlocii, în aspectele de trecere se ivesc și altele datorate unei evoluții diferite, pe cale internă sau externă, și care acționează în sensul pierderii sau cîștigului de elemente. Este cazul de ex. al Banatului de mijloc, situat între marile centre industriale și culturale Timișoara-Reșița-Lugoj, unde schimbarea condițiilor de viață, dezvoltarea culturală și, poate, prezența unor elemente alogene au determinat unele diferențieri, mai ales cantitative, în jocul local. Un caz identic îl avem în zona centrală a Munteniei de la nord de București, unde, în afară de aspectele intermediare, întîlnim și altele aparținînd vădit unui strat nou³⁹. Există însă și altă situație, în care o zonă anumită a rămas în urmă față de evoluția generală a regiunii; este cazul de ex. al zonei Pădureni, în care stratul nou nu a înlocuit complet pe cel vechi, astfel că repertoriul actual devine greu de clasificat mai cu seama în poziția în care se află la triconfiniul dintre Banat, Crișana și Ardeal⁴⁰.

Nu multiplicăm exemplele; ele sînt oricînd ușor de detectat. Ceea ce am vrut să subliniem însă este că determinările noastre, departe de a imagina niște *compartimente* închise, au vrut să demonstreze doar existența unor *nuclee* de acumulare și dispersiune a substanței folclorice.

V. DETERMINAREA SPECIFICULUI NAȚIONAL

Ajunși la capătul acestor determinări parțiale, am obținut, credem o viziune de ansamblu suficient de clară asupra jocului românesc.

Atingerea punctului final al cercetărilor necesită însă abordarea unei problematici mult mai întinse. Pentru moment, nu facem decît să întrezărim unele probleme care, dacă nu pot fi încă lămurite, trebuie să fie

³⁹ Jocuri de perechi, de tip *Polca* etc.

⁴⁰ *Brlul pădurenesc* de ex. trădează înrudiri cu *Roata oșenească*, cu *Brlul sud-ardelenesc*, dar și cu stratul vechi al *Brlului bănățean* (jocuri ca: *Pră loc* etc.), jocul *De doi*, ne duce spre Banat etc. Stilul local pare în orice caz mai primitiv, apropiat de cel bihorean, oșenesc sau din alte zone carpatice; repertoriul se apropie însă de cel nord-bănățean.

cel puțin avute în vedere. Dintre acestea se desemnează câteva de o importanță mai mare :

- a) determinarea stratului celui mai vechi (tipuri și elemente) în coregrafia noastră populară ;
- b) problema contingentelor cu vecinii noștri ;
- c) problema diacroniei și inegalității de dezvoltare a zonelor și dialectelor ;
- d) tendințe în evoluția recentă a jocului popular.

Să încercăm în cele ce urmează să schițăm, cu mijloacele pe care le avem, câteva din punctele de perspectivă.

A) Probleme ale determinării specificului

1. Desigur, după toate rezultatele la care s-a ajuns, o primă problemă care se pune este cea a *determinării stratului vechi*. Este vorba anume de a se căuta în ce rezidă și unde se localizează mai bine ceea ce constituie baza actualului nostru folclor coregrafic.

Problema aceasta este însă foarte greu de rezolvat, deoarece ne dăm seamă de la început că nu ne putem sprijini pe nici un fel de documentație. Am fi deci siliți să recurgem la calea mai puțin sigură a ipotezelor, care se vor întemeia pe confruntarea cu unele date din istoria dansului și cu unele elemente din folclorul coregrafic al țărilor vecine¹; nu vor lipsi, desigur, și analogiile cu domeniul general folcloric, și cu problemele dezvoltării poporului român.

Reconstituirea ar necesita 3 faze :

- a) Determinarea a tot ceea ce poate constitui strat vechi în aspectele coregrafice : funcție, temă, caracter, elemente morfologice, tipologie etc.
- b) Determinarea zonelor și regiunilor în care stratul vechi s-ar prezenta mai compact.
- c) Confruntarea cu problematica înrudită a celorlalte discipline care urmăresc țeluri asemănătoare.

Rezolvarea ultimelor două puncte depinde însă de rezolvarea primului, lucru care este departe de a fi realizat, astfel că deocamdată în acest domeniu nu se pot formula decît ipoteze.

În ce ne privește, înclinăm să credem, de exemplu, că s-ar putea ca în jurul Carpaților să existe o acumulare în grad mai mare a elementelor celor mai vechi și mai caracteristice din folclorul nostru coregrafic. Aceasta nu pentru a asculta de ipotezele asupra dezvoltării poporului român și a folclorului său², dar chiar în urma folosirii datelor coregrafice propriu-zise.

Astfel, pare destul de evident că, în timp ce la Dunăre și în apusul țării contingentele cu vecinii noștri sînt mai numeroase, unele zone carpatice conțin, împreună cu multe aspecte comune, câteva elemente care le

¹ Vom vedea însă că nu avem nici aici o suficientă bază de comparație.

² V. Bîrlea Ovidiu, *Folclorul și unele probleme ale dezvoltării poporului*, în Rev. de folclor, an. IV, nr. 1—2, p. 195—204, București, 1959.

singularizează (cum e de ex. marea importanță a ritmului sincopat, rar întâlnit la popoarele vecine).

Repetăm, în stadiul actual aceasta rămâne doar o părere personală, pentru care nu avem decît puține argumente; problema rămîne însă de o importanță capitală și ea merită cel puțin să fie amintită.

2. Să vedem însă ce s-ar putea spune, deocamdată în linii mari, despre aceste *contingențe* de care am vorbit.

S-a putut constata în repetate rânduri existența a numeroase asemănări ale folclorului coregrafic românesc cu cel al vecinilor noștri. Sursele noastre de comparație au fost :

— grupurile folclorice vizionate; acestea însă prezintă un material selectat pe criterii de virtuozitate și de altfel, de obicei, suspect de prelucrări;

— studiile de specialitate apărute, nu foarte multe însă și în majoritate greu accesibile datorită limbii în care au fost scrise;

— investigațiile incidentale efectuate la grupuri etnice izolate din țara noastră, care însă sînt deseori foarte influențate de folclorul românesc;

— unele filme vizionate, care ne-au arătat material folcloric autentic de la popoarele vecine.

Desigur, nici una din aceste surse luată în parte nu ne poate oferi suficiente elemente de comparație. Puse una lingă alta, ele umplu un gol. Informația noastră rămîne totuși incompletă atît în ce privește gruparea geografică a materialului, cît și ca prelucrare statistică, ceea ce formează baza metodei noastre de investigație.

Așa cum sînt, datele ne-au dat totuși puțină efectuării unor apropieri, cel puțin în categoriile de aspecte mai mari, și deci mai aparente, și pe alocuri în unele detalii. Am putut astfel să ne dăm seama de existența a două principale spații de interferență. De-a lungul Dunării, întâlnim cîteva fenomene, tipuri și aspecte coregrafice comune sau similare cu cele ale popoarelor balcanice. De asemenea, în nord-vest am determinat înrudiri cu Europa centrală.

Cum trebuie considerate toate acestea? Desigur că, de la caz la caz, putem să le imaginăm apartenența la una din următoarele categorii de fapte :

- a) asemănări datorite unui fond vechi comun;
- b) asemănări datorite unei evoluții comune mai recente;
- c) fenomene de coincidență;
- d) influențe românești asupra materialului străin;
- e) influențe străine asupra materialului românesc.

Există, din păcate, tendința de a atribui oricărui fenomen de contingență o origine străină, aceasta în numele unei false obiectivități. Fără a nega influențele, în ambele sensuri, ni se pare că nu se poate trece cu vederea existența unui important strat mai vechi autohton pentru tot teritoriul sud-est-european și deci legat mai ales de popoarele care l-au locuit în trecutul mai îndepărtat. Nu putem rămîne însă nici la acesta; în numeroase cazuri am constatat probabilitatea unor evoluții mai mult sau mai puțin recente, din cauza unor schimbări ale condițiilor de viață,

ale mentalității etc.; ele s-au putut petrece analog la popoarele vecine, presupunând sau nu o legătură între ele și poporul nostru. Sintem încredințați că, dacă am putea calcula exact ponderea fenomenelor, balanța s-ar apleca mai mult spre un fond vechi comun și spre posibilitățile lui de evoluție internă, peste care, desigur, influențe diverse au putut adăuga câteva „pete de culoare”.

3. Din problemele precedente decurge o a treia, la fel de importantă, aceea a *diacroniei*. De altfel, din simpla ipoteză a existenței unui strat mai vechi, s-a subînțeles, credem, interesul pe care i-l acordăm. Nu se poate avea un tablou complet al faptelor de care ne ocupăm, dacă nu ținem seama de inegalitatea de dezvoltare a diverselor zone și dialecte, datorită condițiilor social-istorice diferite. De aceea, fără a adînci problema, care așteaptă și ea rezolvarea celor anterioare, amintim că am formulat ipoteza unor cristalizări mai noi, în diferite grade, cînd am vorbit de specificul coregrafic al unor zone intermediare. Nu insistăm asupra acestui fapt, care este perfect normal. Semnalăm doar că fenomenul este valabil nu numai comparativ pentru provinciile istorice, ci și în interiorul acestora, de la zonă la zonă.

4. Firește că nu putem analiza în acest ultim capitol toate schimbările care au survenit în viața jocului în perioadele trecute cit și mai ales în cea pe care o trăim astăzi. Aceasta ar depăși cadrul studiului de față și formează de altfel obiectul unor cercetări în curs³. Nu putem încheia însă fără a menționa pe scurt un aspect interesant care se accentuează pe măsură ce transformările social-economice petrecute în viața satului ca și noua mișcare culturală dau naștere unor noi condiții materiale și influențează în egală măsură manifestările spirituale.

Este vorba de tendința de regrupare și chiar de unificare a zonelor, prin crearea unui repertoriu de circulație, impus de însăși circulația sporită a indivizilor dintr-un loc într-altul; este normal ca grupuri diferite să caute un limbaj comun pentru a se înțelege.

Fenomenul a fost observat în mai multe puncte. El nu trebuie confundat cu acela, înrudit, de restrîngere a repertoriului prin pierderi, deși rezultatul este de multe ori același. Poate că formarea „ciclurilor” ardelenesti nu este străină de aceeași necesitate⁴; în orice caz este de relevat faptul că ele au luat naștere într-un mediu de puternică circulație.

Pe această linie trebuie înțeleasă popularitatea pe care o capătă unele jocuri în detrimentul altora, nu numai în rîndurile țărănilor, dar chiar și printre intelectuali la balurile lor. Astfel *Hora* și *Sîrba*⁵ în Muntenia, *Învîrtita* și *Hațegana* în Ardealul de sud, *De doi* și *Ardeleana* în Banat sînt numai cîteva din exemplele ilustrative ale unor jocuri care „înghit” repertoriul curent.

³ V. Balaci Emanuela, *Observații în legătură cu unele transformări în jocul popular românesc*, în Rev. de folclor, an. IV, nr. 1-2, p. 45-56, București, 1959.

⁴ V. Giurchescu Anca, *Despre ciclurile de joc din Ardeal*, în Rev. de folclor, an. IV, nr. 1-2, p. 261-278, București, 1959.

⁵ De altfel acestea au devenit după Unire oarecum jocurile „naționale” prin excelență. Un caz similar îl oferă astăzi *Perinița*, care a juns și joc „internațional”.

O bună ocazie au avut cercetătorii noștri de a observa acest fenomen în urmărirea horelor duminicale la care se întâlnesc în capitală muncitorii și uneori intelectualii proveniți din diferite regiuni ale țării și grupați pe locurile de origine.

Astfel oltenii (vilceni și gorjeni) au jucat numai *Hora* și *Sîrba*: moldovenii (din zona Suceava) un joc *De doi* în pas de polcă și *Ruseasca* (Țărăneasca); ardelenii (din zona Cluj) o *Învîrtită* cu treceri pe sub mină și ponturi; aceasta, deși majoritatea participanților cunoșteau și alte jocuri, pe care le-au jucat sporadic, mai mult la cererea noastră.

Nu vrem să adîncim această chestiune, care nu și-ar fi avut locul aici, dacă nu ne-ar fi servit la ilustrarea transformărilor care se produc încontinuu în folclor și în speță în cel coregrafic. Dialectele, subdialectele și zonele depistate de noi reprezintă, probabil, în momentul de față o realitate, dar este la fel de probabil că, în scurtă vreme, unele din ele nu vor mai fi decît o amintire, în forma pe care am definit-o, evoluția social-economică și culturală ducînd la schimbarea hărții coregrafice a țării.

B) Trăsături specifice ale dansului nostru popular

Determinarea specificului național pare încă destul de îndepărtată pentru cunoștințele noastre actuale. Aceasta nu înseamnă însă că trebuie să renunțăm la orice încercare în acest sens, ci să acumulăm treptat tot mai multe elemente de cunoaștere.

Aceasta se poate face pe cale externă sau internă. Prima cale este deocamdată, după cum am văzut, cea mai dificilă, întrucît posedăm relativ puțin material privind specificul coregrafic al țărilor vecine. Am constatat că există numeroase contingente între jocurile noastre și ale bulgarilor și sîrbilor la Dunăre, între jocurile ardelenesti și cele ungurești sau slovace. Nu am întîlnit însă studii de sinteză nici la vecinii noștri, astfel că nu avem posibilitatea de a iniția cercetări comparatiste.

În ce privește calea internă, ea este mai ușor de abordat și, de fapt, studiul de față reprezintă o încercare în acest sens. Aceasta nu înseamnă însă că ea este mai puțin anevoioasă. Putem, firește, extrage de pe acum cîteva generalități privind trăsăturile specifice. Astfel, se poate spune, de exemplu, că în jocul românesc predomină ritmul binar, tempoul vioi, că se întâlnesc frecvent pași bătuiți ș.a.m.d. Dar cu aceasta nu rezolvăm nimic, deoarece aceste caractere sînt foarte răspîndite.

Mai interesant ar fi pentru noi să știm în ce măsură sînt specifice jocului românesc anumite trăsături mai puțin răspîndite, dar care îi conferă mici nuanțe expresive. Astfel, ni se pare că anumite moduri de construcție, neconcordanța cu melodia, ritmul sincopat, anumite mișcări, precum și unele tipuri chiar, reprezintă unele pregnanțe ale specificului național. Rămîne să controlăm pe parcurs aceste ipoteze.

Să încercăm deci să înmănușchem observațiile noastre anterioare în vederea acestui scop. Să facem abstracție deocamdată de problemele de stratificare sau mai bine-zis să le ținem în evidență fără a le căuta rezolvarea. De altfel este inoperant, credem, ca ele să fie tratate separat; la fiecare capitol de aspecte ele vor trebui să reiasă din context.

Există oare un specific național coregrafic? Dacă este așa, în ce constă el? La prima vedere s-ar părea că el se ascunde sub imensa varietate de elemente pe care am întâlnit-o la tot pasul și că deci ar fi imposibil de detectat și catalogat. Este adevărat că metoda noastră de cercetare a pornit de la această varietate, care s-a cerut a fi grupată succesiv în zone, regiuni, dialecte. Dar compartimentarea nu înseamnă „rupere”. Ea a constituit doar un șir de etape necesare, în procesul de reconstrucție, care, evident, trebuia inițiat de jos în sus.

Sintem în măsură, la capătul determinărilor de pînă acum, să enunțăm principalele note specifice ale jocului nostru popular. Ele vor consta în primul rînd în anumite *fenomene generale*, a căror răspîndire mai mult sau mai puțin uniformă în cea mai mare parte a teritoriului românesc ne arată profunda legătură dintre diversele lui „regiuni” folclorice separate politicește în trecut. Acestea sînt cele mai pregnante pentru demonstrarea unității, chiar dacă uneori ele vor fi găsite și la popoarele vecine.

Nu sînt însă singurele care ne interesează. Constatăm adeseori anumite *concordanțe parțiale*, între regiuni ceva mai îndepărtate și deci aparent fără o legătură directă. În acest caz, credem că avem de-a face cu mărturi ale existenței unor „punți” mai vechi întrerupte de-a lungul veacurilor. Dar aceste concordanțe se pot detecta și între mai multe regiuni apropiate, ceea ce înseamnă o evoluție comună în timpuri mai vechi sau mai noi. În ambele cazuri, ele ne duc la intuirea aceleiași unități.

Specificul nu constă însă numai în trăsături unitare, generale sau parțiale, care formează legătura dintre diferitele ramuri ale unui grup etnic. La acestea trebuie adăugate unele aspecte particulare întîlnite izolat, sub forma de *relieve locale*, și care tocmai prin raritatea lor pot constitui importante trăsături ale unor permanențe mai vechi.

În cele ce urmează, vom relua firul expunerii noastre, încercînd să extragem principalele note specifice generale, parțiale sau locale, ale folclorului coregrafic românesc, considerat de data aceasta în ansamblul lui, străbătînd aceleași categorii de aspecte pe care le-am mai urmărit într-o grupare mai fărîmițată. În cadrul acestora și în afara lor, vom adăuga însă cîteva determinări neutilizate pînă în prezent. Faptele aparțin următoarelor situații :

— unele își au locul abia acum, în momentul generalizărilor ;

— altele reies din îmbinarea rezultatelor de pe parcurs ;

— în sfîrșit, altele se referă la confruntări ale materialului românesc cu cel al popoarelor înconjurătoare, ceea ce, de asemenea, nu putea să apară decît într-un cadru general.

Sperăm ca astfel să facem să reiasă profilul specific, unitar în varietatea lui, al folclorului coregrafic românesc.

1. Cercetarea *ocaziilor de joc* și a obiceiurilor legate de ele ne arată cîteva mari generalități pentru spațiul folcloric românesc.

Prima se referă la *hora satului*, care pretutindeni ne arată, cu toată diversitatea de repertoriu, o remarcabilă unitate în desfășurare. Aceasta se vedește în modul de organizare și participare, în regulile de conducere a jocului, ca și în eticheta dintre parteneri. Nu insistăm asupra acestor

fapte, care depășesc, desigur, cadrul studiului nostru. Menționăm de altfel că ele sînt în general similare cu cele întîlnite la vecinii noștri; totuși se poate observa aici un grad de uniformitate destul de ridicat. Se remarcă de asemenea tendința spre stabilizarea repertoriului la hora satului într-o ordine oarecum fixă, care merge pînă la organizarea unor cicluri ⁶.

De asemenea, caracteristică pentru domeniul românesc, în majoritatea regiunilor, este alternanța jocuri de grup ⁷ — jocuri de perechi, ceea ce îl situează la mijloc între Europa central-occidentală, unde predomină net perechile, și Peninsula Balcanică, unde se joacă mai mult în grup ⁸.

Trecînd la celelalte ocazii generale, nu avem prea multe de semnalat privitor la *tîrguri*, care sînt întîlnite peste tot la noi și la vecinii noștri, cu caractere asemănătoare. Ies totuși în evidență cîteva aspecte particulare, care apar izolat în părțile muntoase, concentrate în jurul așa-ziselor *nedei*, *rugi*, *tîrguri*, majoritatea cu caracter pastoral, pe care le-am amintit la capitolele respective.

La toate aceste ocazii, se joacă aproape numai jocuri cu funcție comună sau de *exhibiție*.

Dintre ocaziile familiale, *nunta* prezintă un fapt cu caracter de generalitate; prezență în repertoriul special a unui joc de cerc cu funcție ceremonială (*Hora miresei* etc.), fenomen dominant în 17 regiuni, dar care apare sporadic și în celelalte (unde este mai frecvent *Jocul miresei* în perechi). Unitare pe tot cuprinsul țării sînt și momentele coregrafice ale nunții: se joacă simbătă seara la mire sau la mireasă; duminică dimineața la mire, la nun și la mireasă (separat și apoi întrunit); duminică la prînz, la locul unde se desfășoară nunta; duminică la locul ospățului după masa mare; duminică noaptea după împărțirea darurilor pînă luni dimineața, cînd se sparge nunta cu toată luna. Ea continuă însă prin petrecere cu joc și în serile următoare.

Dar la nuntă, ca și la celelalte petreceri familiale (cumetrii, ospețe), se întîlnește peste tot un bogat repertoriu de jocuri cu funcție distractivă. Multe din ele au un caracter grotesc: *Capra*, *Ariciul*, *Cățeaua* etc.; ele au astăzi o răspîndire mai mult sporadică, dar pe o arie foarte întinsă, ceea ce este semnificativ pentru ce ne interesează. În schimb, există două jocuri distractive, cu un caracter mai inofensiv, care cunosc o difuziune aproape generală: *Perinița* și *Mînioasa* (denumită și *Mușamaua*, *Baraboiul* etc.). Nu știm în ce măsură ele sînt practicate și de alte popoare; s-ar putea, de asemenea, ca ele să nu fie prea vechi; în orice caz, ele constituie tot atîtea elemente ale unității noastre coregrafice.

Ca relieve, mai menționăm aici și jocul la priveghi (din Vrancea) și jocul la „pomană” (din Oltenia și Banat), care par într-adevăr niște „izolate” folclorice.

Destul de complicate probleme ridică ocaziile legate de perioadele calendaristice, datorită unor întrepătrunderi reciproce sau cu alte categorii de ocazii. Cîteva fapte esențiale se impun atenției noastre.

⁶ V. Giurchescu Anca, op. cit.

⁷ La care adăugăm de data aceasta și jocurile de grup în monom.

⁸ Exceptînd părțile ei de nord-vest.

Astfel, deosebit de importantă ni se pare categoria de obiceiuri bazate pe constituirea unor *cete* de tineri, legate printr-o anumită disciplină și posedind de cele mai multe ori un repertoriu coregrafic propriu.

În cadrul obiceiurilor de *iarnă*, amintim în primul rînd cetele cu măști, care circulă în perioada 24 decembrie — 7 ianuarie. Ele sînt întilnite, după cercetările de pînă acum, în 16 regiuni. Tot atît de generală este și răspîndirea principalei piese coregrafice care poate fi văzută cu acest prilej: *Capra*, numită și *Brezaia*, *Turca*, *Cerbul Borița*.

În aceeași perioadă, cam peste tot în Transilvania, se pot vedea cetele de *feciori*, care se numesc și *călușeri* sau *juni*, de asemenea cu repertoriu special de jocuri; deseori însă ele sînt simple cete de colindat la care se face și joc, însă din repertoriul curent și practicat împreună cu familiile la care se colindă. În schimb, cete de colindat cu jocuri speciale întîlnim în Muntenia de sud-est și Dobrogea. În Oltenia de sud aflăm pe alocuri Căluș de iarnă. Pe baza datelor de care dispunem înclinăm să credem că și *aruguciarii* aromâni prezintă trăsături comune.

Nu mai trebuie subliniat interesul pe care îl prezintă obiceiul de primăvară al *Călușului* oltenesc și muntenesc (prea puțin cunoscut popoarelor din jur), izolat întrucîtva atît ca formă și conținut, cît și ca putere de expresie în complexul etnografic și coregrafic românesc. Credem însă că acesta nu poate fi despărțit de obiceiurile citate anterior, chiar dacă astăzi din punct de vedere al perioadei, al elementelor de desfășurare și chiar al tipologiei coregrafice se întîlnesc sensibile diferențe. O mai veche unitate între ele pare a se susține prin următoarele argumente:

— denumiri asemănătoare pretutindeni: *Căluș*, *Căluț*, *Călușei*, *Călușel*, *Călucean*, *Cal* etc.;

— atestarea și pentru alte regiuni (Transilvania, Moldova) a unei perioade calendaristice comune (în jurul Rusaliilor) pînă în secolul trecut;

— existența a numeroase elemente etnografice comune în ce privește constituirea cetei, desfășurarea obiceiului, costumul și accesoriile folosite;

— din punct de vedere strict coregrafic, remarcăm că cele două categorii principale de jocuri se desfășoară în formație de *monom*; această formă nu este cunoscută la Dunăre decît în *Căluș*, iar în Transilvania în cîteva jocuri bărbătești asemănătoare⁹.

După părerea noastră „spargerea” acestei unități s-a produs de două ori. O primă diferențiere a apărut într-o epocă mai veche, cînd obiceiul a început să fie, parțial, încorporat cetelor de mascați și colindători din timpul iernii, din cauze necunoscute¹⁰. O a doua transformare a adus-o pe la jumătatea secolului trecut acțiunea păturii culte din Ardeal care a tipizat și standardizat majoritatea elementelor tradiționale, chiar dacă pe alocuri s-a încercat sublinierea lor.

Totuși am văzut că unitatea rămîne încă vizibilă. Credem că nu se poate despărți de aceasta jocul *Căiușilor* răspîndit într-o mare parte a Moldovei și înglobat în repertoriul cetelor de mascați. La această părere nu ne duce numai asemănarea de nume (care reprezintă o formă diminutivă

⁹ Popoarele balcanice cunosc de asemeni sporadic variante de *Căluș* mai ales în zonele apropiate de români; acestea păstrează uneori numele românesc, ceea ce pare semnificativ.

¹⁰ Probabil de ordin economic, populația masculină fiind plecată în perioada respectivă.

locală), ci faptul că dispariția totală în Moldova a obiceiului călușarilor, menționat de Dimitrie Cantemir la începutul secolului al XVIII-lea, ar părea mai atenuată dacă se admite existența acestei relicve. De altfel, unele caractere morfologice sugerează, deocamdată vag, o apropiere. În sfârșit, reamintim pe aruguciarii aromâni, al căror nume pare înrudit ca sens¹¹.

Dintre celelalte ocazii calendaristice, mai menționăm *șezătorile*, pînă nu de mult general răspîndite, astăzi în oarecare dispariție. Ca relicve izolate putem cita ceata de *juni* din Schei, cetele de femei din Cimpia Dunării (Drăgăici, Crăițe)¹², obiceiul Plugarului și încă multe altele, cărora nu le-am găsit încă corespondențe la popoarele vecine.

Jocurile legate de aceste perioade prezintă în general o triplă funcționalitate : *rituală* (astăzi în bună parte pe cale de dispariție), *spectaculară* și *distractivă*. Ca formă, ele se desfășoară aproape exclusiv în monom sau solistic.

Încheind aceste scurte considerații, putem afirma că jocul românesc, cu toate înrudirile pe care le are, vădește din acest punct de vedere o puternică individualitate în complexul sud-est-european.

2. O scurtă privire de ansamblu asupra jocului românesc în general, ca situație cifrică, ne arată că el se caracterizează în primul rînd printr-o mare *bogăție și varietate*. Desigur, nu avem la îndemînă cercetări efectuate pe aceeași bază în țările vecine ; credem însă că nu greșim dacă punem jocul românesc în primele rînduri ale coregrafiei sud-est-europene, din toate punctele de vedere. Revenind la tabelul nr. 2, reamintim că au fost prezentate cifre medii pe regiuni și pe țară, nicidecum cifre extreme ; totuși chiar și acestea sînt destul de ridicate și, în general, după cite sîntem informați, rar depășite nu numai de cifrele medii, dar chiar și de cele extreme în majoritatea repertoriilor cunoscute la vecinii noștri. Astfel, în foarte multe localități am întîlnit mai mult de 22 de jocuri¹³, cît am admis ca medie maximă ; de asemenea mai mult de 11 tipuri¹⁴. Multe jocuri au mai mult de 2—3 figuri, cît ar fi media obișnuită¹⁵. În sfârșit, există numeroase jocuri bazate exclusiv pe improvizații și deci cu o mare putere de variabilitate.

S-ar putea crede că această varietate este inegală pe regiuni. Există fără îndoială diferențe sensibile între o regiune și alta ; ele sînt însă doar aparente. Astfel, acolo unde întîlnim un repertoriu foarte numeros, el este mai scăzut ca varietate și variabilitate structurală ; acestea însă

¹¹ Dacă el derivă din gr. ἄλογος, cal (vezi P. Papahagi, *Călușarii sau Aruguciarii*, în „Grai bun”, an. I, nr. 4—5, 1906).

¹² Existente și la timoceni, unde avem de semnalat jocul cu cădere în transă al femeilor în ziua de Rusalii.

¹³ În Oltenia de sud, o singură culegere (Birca, zona Segarcea) ne-a furnizat 65 de jocuri ; în Oltenia, Muntenia, Dobrogea, Moldova, Banat, și Ardealul de sud 25—40 de jocuri nu constituie o raritate.

¹⁴ În special în jurul Carpaților : de ex. toate satele din zona Bran (Ardealul de sud) cunosc 15—18 tipuri etc.

¹⁵ Întîlnim nu rareori jocuri cu 10—15 și chiar mai multe figuri (*Briu, Căluș, Fecio-reasca* etc.).

cresc la un repertoriu mai redus. Avem și situații intermediare. În orice caz există o compensație, care duce la același rezultat ; o varietate foarte puternică.

Lipsa unor cifre comparative ne obligă deocamdată să rămânem la aceste aprecieri ; pe viitor vom încerca realizarea unui indice general al varietății morfotipologice.

3. Cele de mai sus reies foarte bine din cercetarea răspîndirii principalelor categorii *tipologice*. Citirea tabelului nr. 3 ne dovedește, așa cum am mai arătat, un oarecare echilibru general între răspîndirea și proporția claselor I—II (jocuri în grupuri mari), pe de o parte, și ale clasei IV (jocuri de perechi), pe de altă parte, cu predominarea ușoară a primelor. Aceasta așază de la început jocul românesc într-o poziție specială, între specificul balcanic și cel central-european. Dar și celelalte trei clase sînt relativ bine reprezentate proporțional : clasele III și V depășesc ca frecvență și număr de tipuri ceea ce se poate întîlni la vecinii noștri ; clasa VI este și ea prezentă, fără a avea importanța din alte părți ¹⁶.

Trecînd la categoriile interne, ne vom ocupa de *grupe* și apoi de *tipuri*. Ordinea nu este sugerată de mărimea categoriilor, ci de faptul că primele par să constituie unele forme inițiale încheiate, surse de diferențiere ulterioară în tipuri. Părerea se bazează pe apariția izolată a unor tipuri asemănătoare în regiuni mai mult sau mai puțin îndepărtate, ceea ce ar însemna devierea de la o unitate primară prin adaptarea la specificul morfologic local ¹⁷. Ni se pare mai puțin probabil (deși nu este exclus) fenomenul contrar, al unor convergențe întîmplătoare.

Tabelul nr. 16 ne arată în partea stîngă răspîndirea grupelor coregrafice pe regiuni, luate numai numeric, pentru a se vedea importanța lor în determinarea unității specifice. Constatăm astfel că un număr de 8 grupe (din 18) cunosc o răspîndire aproape generală, în 17—22 de regiuni ; le acordăm coeficientul 3. Alte 7 grupe au o expansiune mijlocie, în 8—15 regiuni ; le dăm coeficientul 2. Rămîn 3 grupe întîlnite sporadic, în 1—5 regiuni ; vor căpăta coeficientul 1.

Facem operația aritmetică următoare :

$$\begin{array}{r} 8 \text{ grupe} \times 3 = 24 \\ 7 \text{ ,,} \quad \times 2 = 14 \\ 3 \text{ ,,} \quad \times 1 = 3 \\ \hline 41 \end{array}$$

Raportăm această sumă a coeficienților la suma maximă posibilă ($18 \times 3 = 54$).

Obținem formula :

$$\frac{41}{54} \times 100 = 75.9.$$

¹⁶ Aprecierile făcute sînt relative. Astfel clasa III, deși cu numai 3.2%, este mai importantă decît la alte popoare din jur, iar clasa VI, cu 5.2%, este mai slab reprezentată decît la acestea (în special la orientali și est-europeeni, dar și la balcanici și central-europeeni).

¹⁷ A se vedea legătura manifestă dintre tipurile *Brlu mocănesc*, *Brlu pădurenesc*, *Roată* (cu toată îndepărtarea dintre ele) sau dintre cele 3 tipuri ale clasei III (care nu se întîlnesc geografic).

Acest rezultat reflectă proporția în care grupele coregrafice formează o bază unitară a repertoriului național. Cifra de 75.9% arată că unitatea coregrafică este, din acest punct de vedere, realizată în cea mai mare parte.

Faptele sînt verificate și în domeniul *tipurilor* coregrafice. Desigur, nu putem folosi același procedeu, avînd în vedere diferențierea de care vorbeam și care a dus la împrăștierea tipurilor, specializate pe spații geografice mai mici; criteriul difuziunii devine deci de cele mai multe ori inoperant.

Putem însă demonstra specificitatea lor în cadrul folclorului coregrafic românesc pe altă cale. Examinînd datele pe care le avem în legătură cu asemănările tipurilor noastre coregrafice cu cele ale popoarelor vecine, am ajuns să determinăm patru categorii distincte.

Prima, cea mai numeroasă, cuprinde tipuri românești de apartenență evident *locală*. Unele dintre acestea sînt atît de răspîndite, încît, chiar dacă le putem găsi pe alocuri și la alte popoare, nu le putem despărți de specificul național: *Hora dreaptă*, *Hora în două părți*, *Brîul nou*, *Sîrba*¹⁸, *Doi plîmbat*, *Mînioasa*; altele, cu răspîndire mijlocie sau chiar sporadică, le considerăm în același mod datorită izolării lor la poporul român, de ex. diferitele tipuri de *Brîu carpatic*, tipurile clasei III, *Călușul* tipurile clasei V, grupa B (*Cete carpatice*), anumite tipuri solistice etc. Unele pot aparține unui strat foarte vechi, ca majoritatea tipurilor de grup; altele, de ex. cele în perechi, ca *Învîrtita șchioapă*, *Breaza*, *Doiul plîmbat*, par mai noi, dar sînt incontestabil formate cu material morfologic local¹⁹. Numărul lor se apropie de 2/3 din repertoriul românesc: 36 tipuri (65.5%). Dintre acestea, 6 sînt generale, 9 parțiale și 21 sporadice.

Alte două categorii cuprind cîte 7 tipuri care ne sînt comune pe o anumită arie cu popoarele vecine, fără însă a se putea susține o origine precisă dintr-o parte sau alta, ci doar interdependența. Dintre acestea, primele 7 (12.7%) le considerăm *româno-balcanice*; nici un tip nu este general, ci doar 3 sînt parțiale (*Horă pe cîrlige*, *Geampara*, *Hodoroagă*), iar restul sporadice. Celelalte 7 (evident tot 12.7%) le-am numit *româno-central-europene*: 2 sînt generale (*Polcă dreaptă*, *Învîrtită dreaptă*)²⁰, 1 parțial (*Horă-polcă*) și alte 4 *zonale*.

În sfîrșit, 5 tipuri (9.1%) sînt de proveniență exterioară și rămîn neasimilate încă specificului nostru: *Sîrba-n vals*, care nu este decît o adaptare a dansului modern; celelalte (*De-a lungul* — vechi dans de curte, *Valsul*, *Geamparaua solistică*, *Solo oriental*) trădează, prin elementele lor, originea diversă.

Putem considera că specificul tipologic românesc este constituit din categoria *locală* (pe care o desemnăm prin L) și cel puțin jumătate din

¹⁸ Vezi despre *Sîrba*, VB6.

¹⁹ Dansurile în perechi sînt mai noi în toată Europa; apariția lor se datorește unei evoluții a mentalității, care a permis o mai liberă apropiere a sexelor și, paralel, a dus la emanciparea femeilor.

²⁰ Nu se poate nega originea străină a *Polcilor* în general; ele totuși cunosc o proporție masivă de variante create pe pămîntul nostru și care au pierdut caracterele inițiale: *Trandafirul*, *Busuioacul*, *Cumetrița* etc. În ce privește *Învîrtita dreaptă*, am fi tentați s-o considerăm pur locală, datorită mării ei frecvențe și difuziunii; ea este însă la fel de puternic reprezentată, și în Europa centrală, astfel că trebuie să o încadrăm în această categorie.

categoriile *româno-balcanică* (Rb) și *româno-central-europeană* (Rc). Am avea deci indicele :

$$ST = L + \left(\frac{Rb + Rc}{2} \right) = 65.5 + 12.7 = 78.2\%$$

Acordînd însă fiecărui tip coeficientul de răspîndire obișnuit : 3, 2, 1, situația s-ar prezenta ușor modificată, pe cele 4 categorii, astfel :

coef.	3	2	1	
L	6	9	2	18 + 18 + 21 = 57 (67.9%)
Rb	—	3	4	0 + 6 + 4 = 10 (11.9%)
Rc	2	1	4	6 + 1 + 4 = 11 (13.1%)
E	—	1	4	0 + 2 + 4 = 6 (7.1%)

Indicele de mai sus s-ar modifica deci astfel în plus :

$$ST = 67.9 + \frac{25.0}{2} = 80.4\%$$

În sfîrșit, dacă vrem să determinăm *unitatea* tipologică peste varietatea constatată la tot pasul și în ciuda marii diferențieri pe care am întîlnit-o ; putem efectua un nou grupaj, pe categorii de răspîndire, astfel :

8	tipuri cu răspîndire	generală	×	coef.	3	=24=28.2%
14	„	parțială	×	„	2	=28=32.9%
33	„	sporadică	×	„	1	=33=38.8%

Primele două categorii = 61.1%, ceea ce înseamnă predominarea fenomenelor cu răspîndire mai mare chiar și în acest domeniu atît de diversificat. Iată deci că și din acest punct de vedere se poate vorbi de o unitate.

4. Abordînd morfologia, vom întîlni, desigur, numeroase trăsături interesante, care ar putea prilejui, fiecare, studii aparte. Ne vom mîrgini să extragem cîteva date care, peste toate particularitățile regionale, vor putea demonstra fie o unitate națională, fie un „izolat” specific ; de altfel, cele mai multe rezultă din tipologie. Așadar, vom relua în rezumat caracterizările obișnuite, de data aceasta pe plan național, căutînd în primul rînd să reconstituim, pe compartimente morfologice, un profil unitar.

Pentru aceasta, am întocmit 3 tabele (nr. 17, 18, 19) în care se vor putea urmări sinoptic caracteristicile celor 4 dialecte (după ce am centralizat aparte regiunile componente) în toate categoriile de aspecte morfologice. Urmează media acestora după formula $\frac{A + D + C + M}{4}$ și

media pe țară pe care am întîlnit-o la tabelele anterioare.

Aceasta din urmă o luăm ca bază de comparație ²¹. Confruntind coeficienții pe dialecte cu cei ai mediei pe țară, putem intui apropierea fiecărui dialect de complexul coregrafic românesc. La fiecare categorie de aspecte am adăugat proporția apropierii (în %) calculată după sistemul preconizat anterior.

Să vedem ce ne spun aceste 3 tabele.

În primul rînd, se observă că dialectul carpatic prezintă procentele cele mai ridicate : între 74.9 și 95.6%, ceea ce indică un grad înalt de apropiere. Urmează dialectul dunărean, cu 67.5—93.3%, situîndu-se deci în această ordine a apropierii. În orice caz, se poate vorbi de o perfectă unitate între ele. Dialectul apusean apare și el relativ asemănător, totuși întîlnim unele cifre scăzute. Cea mai joasă este cea a suprapunerii neconcordante (26.3%). Celelalte procente sînt între 50 și 60% (de 3 ori), 60—70% (de 2 ori), 70—80% (o dată), 90—100% (o dată). Cu privire la dialectul macedoromân, acesta prezintă diferențe mai însemnate : între 27.3 și 75.3. Desigur, izolarea etnică și-a spus cuvîntul. Putem însă să ne gîndim și la numărul mic de zone cercetate, precum și la faptul că în tabelele noastre acest dialect este înscris ca o singură regiune (față de 10 carpatice, 7 dunărene, 6 apusene), astfel că el influențează mult mai puțin media generală. Credem însă că mai este ceva, și anume rămînerea la un stadiu mai vechi, dovedită prin următoarele elemente :

- predominarea aproape absolută a formațiilor în grupuri mari (și invers, inexistența jocului în perechi);
- construcția cu precădere simplă (indice 0.60);
- succesiunea cu tendința spre libertate;
- prezența relativ numeroasă a motivelor cu mișcări de trunchi (coef. 1.0);
- proporția ridicată a ritmurilor asimetrice (aproape 50%);
- predominarea neconcordanței dimensionale.

Toate acestea reprezintă caractere legate de un stadiu anterior comun ²².

Să nu se creadă de altfel că avem de-a face cu o „ruptură” totală de specificul general. Confruntind cifrele din tabelele nr. 10—15, vom constata la fiecare categorie de aspecte o apropiere variînd între 55 și 80% a grupului macedoromân cu regiunea coregrafică Oltenia de sud și grupul timocean care, după cum știm, formează „nucleul” dialectului dunărean.

Revenind la cele spuse anterior, subliniem încă o dată puternica unitate existentă în jocul românesc și care iese în relief de data aceasta și pe plan morfologic. Ea se conturează în special în jurul Carpaților, dar se extinde și asupra ariilor laterale în majoritatea elementelor. În cele ce urmează, să recapitulăm, pe scurt, cîteva aspecte care în capitolele precedente s-au conturat ca pietre de temelie ale stratului specific, fie ca răspîndire, fie ca fenomene izolate.

²¹ Cealaltă ne servește mai mult ca un fel de control. Într-adevăr, ea nu poate fi atît de apropiată de realitate, deoarece fiecare dialect este compus din alt număr de regiuni (apusean — 6, dunărean — 7, carpatic — 10, macedoromân — 1).

²² Reflectat de altfel și în alte particularități, începînd cu cele lingvistice.

a) Aspectele de *ansamblu*, nu ne arată decît o foarte mare varietate de forme. Cu privire la formație și ținută, acestea constituie principalele criterii determinative ale claselor tipologice; au fost studiate la capitolul respectiv. În rest se remarcă procentul relativ ridicat de jocuri *bărbătești*, fapt semnalat și în Peninsula Balcanică.

b) Ca *mişcare generală*, este de observat în primul rînd frecvența alternării *ocolire — punct fix*, care ne duce din nou spre vecinii din sud. Tempoul este însă mai iute decît la aceștia, intrînd în medie în categoria *vioi* ($\text{♩} = 128 - 148$, poate concentrat în jurul lui 130—140): categoriile extreme: lent și rapid, sînt foarte rare.

c) În *compoziție* avem de înregistrat două fapte: tendința spre construcția *complexă*, cu o foarte mare varietate a formelor de expresie compozițională; echilibrul proporțional dintre tendințele de *fixitate* și *libertate* în succesiunea figurilor, ceea ce ne situează la mijloc între Balcani și Europa centrală.

d) În *structura cINETICĂ* se observă aceeași poziție intermediară prin procentul ridicat de *cîrlige*, pe de o parte, și de *învîrtiri* și *ponturi*, pe de altă parte. Avem însă impresia că jocul românesc se izolează întrucîtva de al vecinilor săi prin următoarele:

- predominarea aproape absolută a mișcărilor de picioare (circa 92% față de cele de brațe și de cap),
- frecvența ridicată a motivelor cu *bătăi* (pe sol sau în pîteni),
- marea răspîndire a unor elemente cINETICE simple, de ex. pașii *vîrf-toc*.

e) *Ritmul* este în general *binar* (circa 80%), ca la vecinii dinspre nord-vest, dar, spre deosebire de aceștia, întîlnim o asimetrie relativ puternică, deși nu ca la dansurile balcanice (circa 17%); ritmul ternar este slab reprezentat.

În cadrul categoriei binare, în afară de motivele comune, cele mai frecvente (circa 40%), se dezvoltă și:

- ritmul *sincopat* — amfibrahic sau dohmiac (în total circa 26%), pe care îl putem considera absolut specific românesc, deoarece la popoarele vecine este foarte rar întîlnit, iar la noi apare aproape în toată țara și într-o mare cantitate de tipuri;

- ritmul *dactilic*, de asemeni frecvent (circa 14%), întîlnit, pare-se, și la vecinii noștri din sud, dar mai mult sub formă asimetrică²³.

f) În relația *melodie-text*, întîlnim fenomenul general răspîndit al îmbinării dansului cu muzica instrumentală și *strigături*, acestea din urmă constituînd o importantă trăsătură specifică a folclorului nostru²⁴.

O altă particularitate, de asemeni foarte răspîndită, dar care ne pune în legătură cu Peninsula Balcanică, este *neconcordanța* dimensională a dansului cu melodia, fenomen creator în parte al unei puternice *poliritmii*²⁵.

²³ 

²⁴ Nu ne ocupăm de forma și de conținutul lor, întrucît aceste probleme depășesc obiectivele noastre.

²⁵ Favorizată însă și de alte cauze, mai ales de varietatea internă a formulelor ritmice în dans, melodie și text.

Iată deci că și în domeniul strict morfologic jocul românesc și-a format un complex unitar cu o pregnantă personalitate proprie.

5. Cercetările *stilistice* comparative suferă de încă mai multă lipsă de informație decât celelalte domenii coregrafice. Totuși, câteva elemente de studiu ne-au fost furnizate de dansurile naționalităților conlocuitoare, de viziunea unor echipe străine și de câteva studii de specialitate din țările vecine. Toate acestea au permis intuirea unor asemănări și diferențe pe care, pe scurt, le prezentăm aici, sub rezerva unor viitoare reexaminări ²⁶.

Viteza de execuție păstrează în jocul românesc o linie mijlocie foarte puțin variată în cursul desfășurării: în general 10—15 pulsații și aceasta numai la anumite jocuri de virtuozitate ²⁷. Contrarul se petrece adeseori în Oltenia de sud. În general, dansul balcanic pare a se desfășura asemănător; variații mari de viteză întîlnim uneori în Europa centrală.

Spațiul parcurs este în general redus la un număr mare de mișcări, ceea ce ne duce din nou spre Balcani.

Spre deosebire de toți vecinii noștri, la jocurile românești se observă o predominare aproape absolută a *mișcărilor de picioare*. Celelalte mișcări (brațe, corp, cap) în diferite ipostaze (de acompaniament, combinate cu cele de picioare sau pur și simplu expresive) sînt totuși bine reprezentate, dar gradul lor de frecvență, comparativ sau absolut, nu a putut fi încă determinat. La pași, se remarcă, față de toți vecinii noștri, o scădere a *amplitudinii* și *înălțimii* și o creștere a *intensității*.

Variabilitatea în interpretare este extraordinar de puternică, nu numai pe generații sau pe sexe (fapt deseori întîlnit), ci chiar între toți jucătorii aceleiași grupe. La unele jocuri carpatice, fiecare participant, păstrînd doar o schemă ritmică generală, poate efectua multiple improvizații bazate pe o nesfîrșită dantelărie a pașilor. Din cîte am putut observa, jocul românesc se singularizează puternic în această privință.

Exteriorizarea participării afective se manifestă mai puțin prin gesturi și mimică, caracteristice într-un grad mare popoarelor balcanice și orientale. De asemeni, exteriorizarea prin cîntece lirice, sau chiar epice, fenomen des întîlnit la toți vecinii noștri, la noi este foarte rară ²⁸. În schimb, toate funcțiile coregrafice ale cîntecului le preia *strigătura*, gen care aduce o notă atît de distinctă folclorului românesc prin forma, prin conținutul ei variat — satiric, erotic, descriptiv —, prin fantezia îmbinării mijloacelor de expresie, ca și prin intonație.

Dinamica este *vioaie* și *viguroasă*, ceea ce dă jocului românesc un grad ridicat de intensitate. Acesta însă se aliază, din punct de vedere calitativ, cu multă *sobrietate*; lipsa în general a mijloacelor de expresie

²⁶ Principalele determinări sînt împrumutate din studiul cercetătoarei Emanuela Balaci, *Traits stylistiques des danses populaires roumaines dans le complexe sud-est européen* (În Rev. Etudes Sud-Est Europ., VI, 4, p. 671—681, Bucarest, 1968), comunicare ținută la Prizren (Iugoslavia) în 1967 cu ocazia unei reuniuni internaționale.

²⁷ Bineînțeles, nu în cazul cînd diferențierea se face pe faze de joc obligatorii, de ex. în *Căluș* (plimbare moderată, figuri de virtuozitate accelerate).

²⁸ Se întîlnește la *Purtatele de fete* de pe Tîrnave, la unele jocuri cu substrat ritual.

figurative îi conferă un caracter interiorizat, abstract, ceva mai frecvent decât la vecinii noștri, mai ales din sud.

Lipsa posibilității unor delimitări mai precise ne silește deocamdată să rămânem în cadrul acestor aprecieri generale. În orice caz, jocul românesc se situează stilistic în aria sud-est-europeană, cu unele importante singularizări, care sînt aproape generale în domeniul românesc. Pe viitor se preconizează aplicarea unor metode de investigație mult mai riguroase.

6. Deși problemele *terminologiei* coregrafice se îndepărtează aparent de scopul și conținutul lucrării noastre, fiind mai mult de competența lingviștilor, nu putem să le neglijăm complet, ele avînd numeroase implicații cu referire la domeniul nostru și mergînd pe alocuri pînă la specificul morfologic.

Putem cita astfel unii termeni care trădează incontestabil unitatea care ne interesează. Dintre aceștia cel mai pregnant este cuvîntul *joc* cu sensul de *dans*, necunoscut celorlalte limbi romanice; el este răspîndit pretutindeni în spațiul lingvistic românesc, din Maramureș și Moldova de nord pînă la olteni și macedoromâni.

Un alt termen general este *hora*²⁹, însemnînd: a) jocul satului; b) joc în general; c) joc de cerc³⁰; d) un anumit joc specializat în cadrul repertoriului unui sat oarecare³¹; e) cîntec cu joc³². În accepție coregrafică, termenul a fost întîlnit în 20 de regiuni (din 24).

O altă denumire, care pînă acum a fost detectată în 17 regiuni, este *Brîul* (cu diminutivele, calificativele și determinativele obișnuite: *Brîulețul*, *Brîușorul*, *Brîul pe cinci*, *Brîul drept*, *Brîul mocănesc* etc.). Spre deosebire de termenii precedenți, *Brîul* are o semnificație legată mai precis de un fapt morfologic: forma de cerc deschis la capete, asemănătoare *brîului* (piesa de îmbrăcăminte) care înfășoară mijlocul săteanului³³. Interesant este însă faptul că în general este percepută, terminologic ca și morfologic, diferența dintre *Horă* și *Brîu* după schema următoare:

Hora — cerc închis — de mină — mixt — structură cinetică simplă — funcție comună.

Brîu — cerc deschis — de umeri — bărbătesc — structură cinetică complexă (semicerc, coloană) (de talie)

— funcție de exhibiție.

Această opoziție este valabilă (desigur, cu unele excepții) pentru toate regiunile (13) în care cele două denumiri coexistă cu sens mor-

²⁹ Din gr. χορός, poate prin filiera balcano-sud-slavă; ar. cor, prin filiera latina (*chorus*); megl. or (idem, prin căderea lui h inițial).

³⁰ Ceea ce arăta cvasiidentitatea celor două sensuri, în trecut, cînd marea majoritate a jocurilor erau în cerc; astăzi acest sens apare în 14 regiuni.

³¹ De ex. *Hora* în nordul Moldovei a devenit un joc de perechi anumit, din categoria aceasta mai largă.

³² În Maramureș am întîlnit *Horea miresei prin casă*, jucată și cîntată de femei la nuntă; firește nu ne referim și la sensurile de cîntec sau strigături aparte, întîlnite în aceeași regiune.

³³ Derivarea cuvîntului de la *înută* de brîu nu este verificată de fapte.

fologic. Vechimea acestor termeni³⁴ în limba română ne duce spre o unitate timpurie.

Aceasta însă a putut cunoaște și cristalizări mai noi, după cum arată alte denumiri foarte răspândite. Astfel, termenul *mocănesc* (*Briul mocănesc* etc.), care poate căpăta și alte forme (*Mocăneasca*, *Mocănceuța*, *Mocănește* etc.), este întâlnit în 14 regiuni (alături cu *Ciobăn așul*, *Ciobăneasca* etc.) în câteva tipuri morfologice bine definite.

Un caz special îl constituie *Sîrba*, nume răspândit aproape în toată țara. Deși el ar trebui să trădeze o proveniență străină, amintim că jocul este cunoscut la sîrbi și bulgari sub denumirea de *Vlaško Kolo* (Jocul românesc). S-ar putea ca el să fi fost difuzat cîndva cu ajutorul corporilor de mercenari așa-zis „sîrbi” (printre care puteau fi, desigur, și mulți băștinași); devenit un dans „militar”³⁵, el ar fi reușit astfel să asimileze, ca nume, alte variante, existente în special în zonele ciobănești.

Spre o perioadă mai veche ne duce în schimb familia nominală a călușarilor (*Călușul*, *Căluțul*, *Calul*, *Căluceanul* etc.), chiar dacă jocurile sînt, tipologic, diferite, și astăzi mai puțin răspândite. Totuși, conștiința unui substrat comun, asemănările existente și atestarea lor în trecut pe o arie întinsă constituie încă o mărturie a unității originare.

Nu ne putem opri asupra unor nume care, cu toată răspîndirea lor, trădează o origine precisă dintr-o regiune oarecare (*Ardeleana*, *Moldovenneasca*). Dar întîlnim frecvent nume de jocuri sau de figuri, cu referire morfologică sau stilistică, a căror familie are o largă difuziune, depășind granițele regiunilor și ale tipurilor morfologice. Cităm :

De doi, *De unul singur*, *De mîna* (*De-a mîna*), *Învîrtita* (*De-nvîrtit*, *De-a-nvîrtitul*), *Bătuta* (*Bătaia*, — *la bătaie*, — *pe bătăi*), *Cîrligul* (*Cîrligele*), *Mărunțelul* (*Mărunțica*), *Sărta*, *Ștearsa*, *Mințita*, *Pinteni*, *Foarfecă* etc.

La acestea putem adăuga unele nume figurative: *Capra*, *Rața*, *Ariciul*, *Floricea* etc.).

Deși, luate separat, exemplele nu par edificatoare, totuși laolaltă ele devin semnificative. Ele demonstrează astfel, și pe această cale, existența unui strat unitar, cel puțin intențional-tematic, în terminologia jocului românesc.

7. Nu mai avem nimic de adăugat. Expunerea noastră, care pe alocuri a suferit, desigur, de o inevitabilă ariditate, sperăm că a reușit cel puțin să acumuleze, la capătul unor îndelungate demonstrații, suficiente argumente pentru atingerea a ceea ce ne interesează. Astfel, credem că au reieșit :

a) neîntrecuta *bogăție* și *varietate* de forme de manifestare, categorii tipologice, aspecte morfologice și nuanțe stilistice pe care ni le înfățișează folclorul coregrafic românesc ;

³⁴ *Briu* (ar. *bârnu*, *brînu*, megl. *brøn*) aparține probabil substratului ; cu sensul de „joc” el însă nu este atestat decît recent (ceea ce, evident, nu înseamnă că nu a existat).

³⁵ În secolul al XX-lea s-au creat chiar dansuri ale unor unități militare purtînd același nume generic (*Sîrba lui 22*, *Sîrba a 6-a*, *Sîrba a 8-a*), ceea ce, poate, a ajutat la menținerea lui în timpurile noastre, ca și la difuzarea prin școală.

b) puternica *unitate* a acestuia, și *diferențierea* lui față de complexul similar, al vecinilor noștri, în fenomene generale, parțiale, sau rămase izolat, sub formă de relieve;

c) în consecință, conturarea precisă a notelor distinctive ale unui *specific național* în jocul popular românesc; acesta se înscrie astfel printre cele mai autentice și mai valoroase creații ale culturii noastre spirituale, păstrându-se pe un fir neîntrerupt de tradiție autohtonă.

VI. CONSIDERAȚII FINALE

Înceind observațiile noastre, am dori ca la capătul lor să anexăm, în loc de obișnuitele concluzii, două întrebări pe care ni le punem atît nouă înșine, cît și tuturor celor care se preocupă de această problemă. Credem că acestea s-ar putea formula astfel:

1) Este oare eficientă metoda folosită?

Cercetătorului îi vor apărea de la început cîteva lacune, de ordin diferit.

Prima se referă la puținătatea aparentă a materialului cules, ceea ce ridică problema importanței lui ilustrative. Este, desigur, de dorit să avem cît mai multe puncte cercetate. Dar să ne gîndim că noi nu voim încă să ne alegem decît un punct de plecare, pentru care ne este suficientă o anchetă selectivă. Pe de altă parte, nici zonele albe nu sînt atît de însemnate pe cît par să ne arate hărțile. În unele ținuturi este de ajuns să se ancheteze cîteva (uneori numai 2—3) puncte mai depărtate geografic pentru ca prin asemănarea dintre ele să se determine specificul zonei întregi, după cum ne dovedește atît logica lucrurilor, cît și experiența concretă a cercetătorilor noștri¹. Firește, există și cazuri de absență totală a informațiilor, cum se întîmplă prin nordul și estul țării; aici într-adevăr se impun completări urgente.

O altă obiecție ar privi neepuizarea tuturor aspectelor. De la început însă am anunțat că nu ne vom ocupa decît de problemele de morfologie coregrafică, luînd din celelalte doar atît cît a fost necesar pentru definirea cadrului de viață al jocului; partea social-istorică va trebui tratată separat altă dată.

În ce privește aspectele pur morfologice, acestea au fost studiate aproape toate. În prezentarea lor, am omis însă unele care la analiză s-au dovedit mai puțin importante. În foarte puține cazuri am amînat anchetarea statistică pînă la o determinare mai precisă a categoriilor².

¹ De exemplu în Muscel, unde s-a cules în 6 sate situate la o distanță foarte mare unele de altele. Materialul era identic în proporție de 70—90%, neprezentînd în general decît variante de jocuri și tipuri.

² De exemplu în structura figurilor.

Mai grave ar fi lipsurile care s-ar ivi în însăși metoda practică, în diferitele ei faze (culegere, analizare, tabelare, cartografiere, confruntare etc.). Aici va trebui ca discuția să se poarte pe baza experimentării concrete³; fără aceasta ea riscă să rămână sterilă.

Ar fi cazul, poate, ca viitoarele culegeri să fie prelucrate de diverși cercetători după metoda de față, în cele mai mici amănunte. Numai astfel s-ar putea face o verificare, care, completată prin noi sugestii, ar duce la elaborarea unui sistem unitar.

2) Care este importanța cercetărilor de acest fel?

Fără a prejudicia discuțiilor care trebuie să se poarte și asupra acestui punct, ne socotim datori să expunem convingerea noastră că cercetările asupra specificului au o dublă importanță: de ordin teoretic și practic.

În primul rând, studiile de acest fel au o deosebită valoare pentru istoria culturii românești. Determinarea specificului coregrafic ne ajută, împreună cu celelalte coordonate pe genuri și specialități, la definirea specificului folcloric; acesta din urmă, în corelație cu specificul etnografic, lingvistic, antropologic etc., ne va da rezolvarea în problemele apartenenței la marile arii de cultură. Punerea lor în cadrul social-istoric cuvenit va duce în cele din urmă și la lămurirea problemelor etnogenezei și evoluției culturii materiale și spirituale a poporului român. Este un țel frumos, care cere însă multe eforturi.

În al doilea rând, determinarea specificului coregrafic ar fi de un netăgăduit folos pentru dezvoltarea mișcării artistice de amatori și a creației culte în acest domeniu. Definirea elementelor, tipurilor și zonelor specifice ar împiedica pe viitor unele aberații cultivate de formațiile artistice de toate categoriile, ca, de pildă, folosirea a ceea ce este caracteristic unui tip sau unei zone pentru alte tipuri sau zone sau, fapt mai grav chiar, a unor elemente sau aspecte inexistente în folclorul coregrafic românesc⁴. Creatorii culți ar avea și ei de profitat, extrăgând direct de la sursă ceea ce poporul, cu simțul său artistic, a încheșat de secole în cristalul cel mai pur. Expresivitatea artistică a jocului românesc ar fi pusă astfel în adevărata ei valoare, grație unei mai bune cunoașteri a factorilor morfologici și stilistici.

Încheind, ținem ca lucrarea de față, dacă nu va reuși să-și atingă scopul, să constituie cel puțin un îndemn pentru alții ca să pornească pe căi mai bune.

³ Care nu trebuie să fie numai de coregrafică, deoarece și celelalte discipline științifice folosesc procedee analoge.

⁴ Bineînțeles nu în cazul cînd și intenția este de altă factură decît folclorică.

Tabelul nr. 1

Proporția și situația culegerilor coregrafice

Nr. crt.	Regiunea	Zonele cercetate	Culegeri %	Situația culegerilor (apreciere)
1	Maramureș	Vișău, Mara, Lăpuș, Oaș, Iza, Tisa	8	mijlocie
2	Moldova de nord	Cîmpulung (A), Gura Humorului, Vatra Dornei, Suceava, Rădăuți	6	mijlocie
3	Crișana de nord	Oradea, Alejd, Beiuș, Vașcău, Șimleu	18	bună
4	Ardealul de nord	Zălau, Chioar, Năsăud, Bistrița, Rodna	7	mijlocie
5	Ardealul de vest	Cluj, Turda, Aiud, Sebeș, Orăștie, Simeria	11	satisfăcătoare
6	Ardealul de centru	Luduș, Tirnăveni, Mediaș, Rupea	4	slabă
7	Ardealul de est	Reghin, Toplița, Tulgheș, Bicaz (A), Ciuc	17	bună
8	Moldova de vest	Piatra-Neamț, Bicaz (B), Roman, Bacău, Moinești, Tg. Ocna	5	mijlocie
9	Moldova de est	Hirlău, Tg. Frumos, Vaslui	3	slabă
10	Crișana de sud	Arad, Săvirșin	5	mijlocie
11	Banatul de nord	Lovrin, Timișoara, Făget, Pădureni	15	bună
12	Ardealul de sud	Hațeg, Mărginime, Sebeș-Olt, Făgăraș, Perșani, Bîrsa, Bran, Sf. Gheorghe, Săcele, Buzăul ardelean, Covasna, Brețcu	25	foarte bună
13	Moldova de sud	Vrancea (A), Vrancea (B), Soveja	6	mijlocie
14	Banatul de sud	Oravița, Moldova Nouă, Orșova, Bozovici, Mehădia, Caransebeș	24	foarte bună
15	Oltenia de nord	Motru, Baia de Aramă, Novaci, Lotru, Tismana, Tg. Jiu	6	mijlocie
16	Muntenia de nord-vest	Aref, Curtea de Argeș, Dimbovicioara, Cîmpulung (B), Pucheni, Golești, Topoloveni	10	satisfăcătoare
17	Muntenia de nord-est	Cîmpina, Teleajen, Buzău, R. Sărat	10	satisfăcătoare
18	Oltenia de sud	Calafat, Băilești, Segarcea, Bechet, Caracal, Corabia, Craiova, Balș	7	mijlocie
19	Muntenia de sud-vest	Slatina, Côtmeana, Costești, Videle, T. Măgurele, Roșiori de Vede, Alexandria, Zimnicea	12	satisfăcătoare
20	Muntenia de sud-est	Răcari, București, Lehliu, Oltenița, Călărași	10	satisfăcătoare
21	Dobrogea	Măcin, Tulcea, Babadag, Hîrșova, Medgidia, Constanța, Cernavodă, Băneasa, Ostrov, Adamclisi, Mangalia	18	bună

NOTĂ: în cazul cînd avem două zone cu același nume, le-am dat indicativele (A) și (B).

Tabelul nr. 2

Indici generali asupra repertoriilor regionale

	Regiuni	Repertoriu mediu	Varietate tipologică medie	Varietate structurală medie	Variabilitate structurală medie
1.	Maramureș	5-10	5-8	3,0-3,5	mare
2.	Moldova de nord	20-25	10-12	2,0-2,5	redușă
3.	Crișana de nord	5-10	4-6	2,0-2,5	mare
4.	Ardealul de nord	5-10	3-5	2,0-2,5	mijlocie
5.	Ardealul de vest	5-7	3-5	3,5-4,0	mare
6.	Ardealul de centru	5-10	5-8	2,0-2,5	mijlocie
7.	Ardealul de est	18-22	10-15	2,0-2,5	mijlocie
8.	Moldova de vest	15-20	8-12	1,5-2,0	redușă
9.	Moldova de est	15-20	—	—	—
10.	Crișana de sud	8-12	5-10	2,5-3,0	mijlocie
11.	Banatul de nord	5-10	5-7	2,0-2,5	redușă
12.	Ardealul de sud	15-20	10-15	2,8-3,2	mare
13.	Moldova de sud	20-25	10-15	2,0-2,5	mijlocie
14.	Banatul de sud	20-25	5-10	1,8-2,2	redușă
15.	Oltenia de nord	25-30	10-15	2,0-2,5	mijlocie
16.	Muntenia de nord-vest	25-35	10-15	2,0-2,5	mijlocie
17.	Muntenia de nord-est	25-30	8-12	1,8-2,2	mijlocie
18.	Oltenia de sud	30-40	5-10	1,5-2,0	redușă
19.	Muntenia de sud-vest	30-35	10-15	2,0-2,5	redușă
20.	Muntenia de sud-est	20-30	10-15	1,5-2,0	mijlocie
21.	Dobrogea de nord-vest	20-25	10-15	1,5-2,0	mijlocie
22.	Dobrogea de sud-est	20-25	10-15	2,0-2,5	redușă
23.	Timoceni	25-30	8-10	1,5-2,0	redușă
24.	Macedoromâni	5-10	4-7	2,0-2,5	mare
		16-22	7-11	2,1-2,5	—

Tablel nr. 3

Răspîndirea și frecvența claselor coregrafice (%)

Nr. crt.	Regiuni	Clase coregrafice						Apro-piere de pro-cen-tul ge-ne-ral
		I	II	III	IV	V	VI	
1.	Maramureș	11,5	38,5	3,8	30,8	7,7	7,7	80,3
2.	Moldova de nord	20,7	16,0	13,6	37,8	7,3	4,5	86,8
3.	Crișana de nord	10,0	5,0	2,5	72,5	5,0	5,0	62,0
4.	Ardealul de nord	—	—	—	51,7	41,4	6,9	48,4
5.	Ardealul de vest	—	—	—	76,6	21,3	2,1	48,4
6.	Ardealul de centru	23,3	13,3	3,3	40,2	19,9	—	81,8
7.	Ardealul de est	19,1	21,3	2,0	36,2	17,0	4,3	89,2
8.	Moldova de vest	26,8	17,2	10,8	30,1	2,1	13,0	85,1
9.	Moldova de est	23,1	13,0	7,4	45,4	2,8	8,3	81,0
10.	Crișana de sud	23,1	—	—	61,5	—	15,4	64,0
11.	Banatul de nord	18,2	18,2	—	57,6	6,0	—	77,4
12.	Ardealul de sud	14,7	22,4	3,4	41,4	11,2	6,9	87,7
13.	Moldova de sud	25,8	19,4	3,2	38,7	—	12,9	89,3
14.	Banatul de sud	20,0	26,3	1,2	38,8	6,2	7,5	89,7
15.	Oltenia de nord	32,6	29,3	6,5	26,1	2,2	3,3	82,1
16.	Muntenia de nord-vest	20,5	29,9	3,4	39,3	0,9	6,0	86,9
17.	Muntenia de nord-est	28,9	26,9	1,9	36,5	—	5,8	91,2
18.	Oltenia de sud	32,9	44,8	2,3	1,2	16,5	2,3	61,5
19.	Muntenia de sud-vest	42,1	30,9	3,0	12,0	6,0	6,0	75,3
20.	Muntenia de sud-est	41,2	26,5	1,0	25,5	—	5,8	80,2
21.	Dobrogea de nord-vest	38,2	25,5	1,8	23,6	0,9	10,0	80,7
22.	Dobrogea de sud-est	36,5	26,9	5,8	23,1	5,8	1,9	85,0
23.	Timoceni	61,1	38,9	—	—	—	—	48,4
24.	Macedoromâri	70,8	20,8	—	—	4,2	4,2	56,8
	Indice general	27,0	21,4	3,2	35,0	8,2	5,2	

Tabelul nr. 4

Răspândirea și frecvența clasei I (Hore mari)

pe grupe (A, B) și tipuri (1, 2 etc.)

Nr. crt.	Regiuni	A					B			
		1	2	3	4	5	1	2	3	4
1.	Maramureș	—	1	—	0,5	—	—	—	—	—
2.	Moldova de nord	1,5	1,5	—	—	—	1	—	0,5	—
3.	Crișana de nord	1,0	—	—	0,5	—	—	—	—	—
4.	Ardealul de nord	—	—	—	—	—	—	—	—	—
5.	Ardealul de vest	—	—	—	—	—	—	—	—	—
6.	Ardealul de centru	1	0,5	2	—	—	—	—	—	—
7.	Ardealul de est	1,5	2	—	—	—	1	—	—	—
8.	Moldova de vest	2,5	2	—	—	—	0,5	—	1	*
9.	Moldova de est	2,5	2	—	—	—	1,5	—	*	—
10.	Crișana de sud	2	1	—	—	—	—	—	—	—
11.	Banatul de nord	1,5	1,5	—	—	—	—	—	—	—
12.	Ardealul de sud	2,5	0,5	—	—	—	*	—	—	1
13.	Moldova de sud	3	3	—	—	—	2	—	—	—
14.	Banatul de sud	3	1	—	—	—	—	—	—	—
15.	Oltenia de nord	3	3	—	—	—	1,5	—	—	—
16.	Muntenia de nord-vest	3	2,5	—	—	—	0,5	—	—	—
17.	Muntenia de nord-est	3	2,5	—	—	—	1	—	1	—
18.	Oltenia de sud	2,5	3	—	—	—	—	0,5	0,5	0,5
19.	Muntenia de sud-vest	3	3	—	—	—	2,5	3	2,5	—
20.	Muntenia de sud-est	3	2,5	—	—	—	2,5	1,5	2,5	*
21.	Dobrogea de nord-vest	3	2	—	—	—	1,5	1	1	2
22.	Dobrogea de sud-est	3	2,5	—	—	—	0,5	2	—	1,5
23.	Timoceni	3	2	—	—	—	—	2	2	2
24.	Macedoromâni	1	—	—	—	3	—	1,5	2	1

Tabelul nr. 5

Răspîndirea și frecvența clasei II (Briuri)
pe grupe (A, B, C) și tipuri (1, 2, etc.)

Nr. crt.	Regiuni	A				B			C	
		1	2	3	4	1	2	3	1	2
1	Maramureș	—	—	—	0,5	—	—	3	1,5	—
2	Moldova de nord	—	—	—	1	1	—	—	1	0,5
3	Crișana de nord	—	—	—	—	—	*	—	*	—
4	Ardealul de nord	—	—	—	—	—	—	—	—	—
5	Ardealul de vest	—	—	—	—	—	—	—	—	—
6	Ardealul de centru	—	—	—	—	—	—	—	2	—
7	Ardealul de est	—	—	—	1,5	1	—	—	2,5	—
8	Moldova de vest	—	—	—	1,5	1	—	—	2,5	—
9	Moldova de est	—	—	—	1,5	—	—	—	2	—
10	Crișana de sud	—	—	—	—	—	—	—	—	—
11	Banatul de nord	1	—	—	—	—	1,5	—	—	0,5
12	Ardealul de sud	—	—	—	1	2	—	—	3	0,5
13	Moldova de sud	—	—	—	2	1	—	—	3	—
14	Banatul de sud	2,5	—	—	1,5	—	—	—	1	*
15	Oltenia de nord	—	—	—	2,5	1	—	—	3	*
16	Muntenia de nord-vest	—	—	—	2,5	3	—	—	3	*
17	Muntenia de nord-est	—	—	—	2,5	2	—	—	2,5	—
18	Oltenia de sud	—	2,5	3	1	—	—	—	3	—
19	Muntenia de sud-vest	—	1,5	2,5	2	2	—	—	2	*
20	Muntenia de sud-est	—	—	—	1,5	2	—	—	3	*
21	Dobrogea de nord-vest	—	—	—	1,5	1,5	—	—	3	—
22	Dobrogea de sud-est	—	1	0,5	0,5	2	—	—	3	—
23	Timoceni	—	2	2	—	—	—	—	2	—
24	Macedoromâni	—	0,5	—	0,5	—	—	—	1,5	—

Tabelul nr. 6

Răspîndirea și frecvența clasei a III-a (Hore mici)
pe tipuri (1, 2, 3)

Nr. crt.	Regiuni	1	2	3
1.	Maramureș	—	—	0,5
2.	Moldova de nord	—	3	—
3.	Crișana de nord	—	—	*
4.	Ardealul de nord	—	—	—
5.	Ardealul de vest	—	—	—
6.	Ardealul de centru	0,5	—	—
7.	Ardealul de est	—	0,5	—
8.	Moldova de vest	—	1,5	1
9.	Moldova de est	—	2	—
10.	Crișana de sud	—	—	—
11.	Banatul de nord	—	—	—
12.	Ardealul de sud	0,5	—	0,5
13.	Moldova de sud	1	—	—
14.	Banatul de sud	—	—	*
15.	Oltenia de nord	1,5	—	—
16.	Muntenia de nord-vest	1	—	—
17.	Muntenia de nord-est	0,5	—	—
18.	Oltenia de sud	0,5	—	—
19.	Muntenia de sud-vest	1	—	—
20.	Muntenia de sud-est	*	—	—
21.	Dobrogea de nord-vest	0,5	—	—
22.	Dobrogea de sud-est	1,5	—	—
23.	Timoceni	—	—	—
24.	Macedoromâni	—	—	—

Extinderea și frecvența clasei IV (Dolari) pe grupe (A, B, C etc.) și tipuri (1, 2 etc.)

Nr. crt.	Regiuni	A		B						C				D		E	
		1	2	1	2	3	4	5	6	1	2	3	4	1	2		
1	Maramureș	1	0,5	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-
2	Moldova de nord	2	0,5	2,5	-	1	1	-	*	-	-	-	-	-	-	-	-
3	Crișana de nord	*	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-
4	Ardealul de nord	0,5	-	0,5	-	-	-	-	*	-	-	-	-	-	-	-	-
5	Ardealul de vest	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-
6	Ardealul de centru	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-
7	Ardealul de est	0,5	1	1	-	-	1	1	-	-	1	1,5	-	-	1	1,5	-
8	Moldova de vest	0,5	1	2,5	0,5	1	0,5	-	-	-	-	0,5	-	-	-	0,5	-
9	Moldova de est	2	1	3	0,5	*	3	-	-	-	-	1,5	-	-	-	1	-
10	Crișana de sud	2	-	-	-	-	*	-	-	-	-	3	3	-	-	-	-
11	Banatul de nord	2,5	1	0,5	-	-	-	-	-	-	2,5	-	-	-	-	-	-
12	Ardealul de sud	1	1,5	1,5	0,5	0,5	0,5	-	-	-	0,5	2,5	-	-	1	1,5	-
13	Moldova de sud	2	2	3	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	3	-
14	Banatul de sud	2	1	*	*	*	*	2,5	-	-	-	2,5	-	-	-	-	-
15	Oltenia de nord	0,5	0,5	1	0,5	-	-	-	-	-	-	3	-	-	-	0,5	-
16	Muntenia de nord-vest	2	2,5	1,5	1	-	1	-	-	-	1	-	-	-	-	2,5	-
17	Muntenia de nord-est	2	1	2	-	1	1	-	-	-	-	-	-	-	-	2	-
18	Oltenia de sud	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	*	-
19	Muntenia de sud-vest	1	0,5	0,5	0,5	1	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-
20	Muntenia de sud-est	1	1	1,5	-	1	0,5	-	-	-	0,5	-	-	-	-	1,5	-
21	Dobrogea de nord-vest	1	1	1	*	2	*	-	-	-	-	-	-	-	-	1	-
22	Dobrogea de sud-est	-	0,5	0,5	1	2	-	-	-	-	-	-	-	-	-	1,5	-
23	Timoceni	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-
24	Macedoromâni	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-

Tabelul nr. 8

Răspândirea și frecvența clasei a V-a (Cete) pe grupe (A, B etc.) și tipuri (1, 2 etc.)

Nr. crt.	Regiunea	A				B	C			D			
		1	2	3	4	1	1	2	3	1	2	3	4
1	Maramureș	—	—	—	—	—	—	0,5	—	—	—	0,5	—
2	Moldova de nord	—	—	—	—	—	1	0,5	—	—	—	—	—
3	Crișana de nord	—	0,5	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—
4	Ardealul de nord	1	2	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—
5	Ardealul de vest	2	—	0,5	—	—	—	—	—	—	—	—	—
6	Ardealul de centru	3	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—
7	Ardealul de est	0,5	0,5	—	—	—	1	1,5	—	—	—	0,5	—
8	Moldova de vest	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	0,5	—
9	Moldova de est	—	—	—	—	—	0,5	—	—	—	—	*	—
10	Crișana de sud	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—
11	Banatul de nord	—	—	—	1	—	—	—	—	—	—	—	—
12	Ardealul de sud	1,5	—	1	—	—	—	*	—	—	—	0,5	—
13	Moldova de sud	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—
14	Banatul de sud	—	—	*	—	—	—	—	0,5	—	—	0,5	—
15	Oltenia de nord	—	—	—	—	*	—	*	—	—	—	—	—
16	Muntenia de nord-vest	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	*	—
17	Muntenia de nord-est	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—
18	Oltenia de sud	—	—	—	—	1,5	—	—	0,5	1	—	0,5	—
19	Muntenia de sud-vest	—	—	—	—	1	—	*	—	—	0,5	*	—
20	Muntenia de sud-est	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—
21	Dobrogea de nord-vest	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	*	—
22	Dobrogea de sud-est	—	—	—	—	1,5	—	—	—	—	—	—	—
23	Timoceni	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—
24	Macedoromâni	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	0,5

Tabelul nr. 9

Răspândirea și frecvența clasei a VI-a (Solo) pe grupe (A, B, C) și tipuri (1, 2 etc.)

Nr. crt.	Regiuni	A		B				C
		1	2	1	2	3	4	1
1	Maramureș	1	—	—	—	—	—	—
2	Moldova de nord	—	—	0,5	—	0,5	—	—
3	Crișana de nord	—	—	—	—	0,5	—	—
4	Ardealul de nord	—	—	—	—	0,5	—	—
5	Ardealul de vest	—	—	—	*	—	—	—
6	Ardealul de centru	—	—	—	—	—	—	—
7	Ardealul de est	1	—	—	—	—	—	—
8	Moldova de vest	0,5	—	1	—	1,5	0,5	—
9	Moldova de est	*	—	*	*	1,5	—	—
10	Crișana de sud	—	—	—	2	—	—	—
11	Banatul de nord	—	—	—	—	—	—	—
12	Ardealul de sud	0,5	—	0,5	0,5	0,5	—	—
13	Moldova de sud	2	—	—	—	—	2	—
14	Banatul de sud	—	—	0,5	0,5	0,5	—	—
15	Oltenia de nord	0,5	—	—	*	—	—	—
16	Muntenia de nord-vest	0,5	—	0,5	*	0,5	—	—
17	Muntenia de nord-est	1	—	0,5	—	—	—	—
18	Oltenia de sud	0,5	—	—	—	—	—	—
19	Muntenia de sud-vest	1	—	0,5	—	0,5	—	—
20	Muntenia de sud-est	*	—	0,5	—	0,5	*	—
21	Dobrogea de nord-vest	0,5	0,5	0,5	—	1	*	*
22	Dobrogea de sud-est	—	—	0,5	—	—	—	—
23	Timoceni	—	—	—	—	—	—	—
24	Macedoromâni	—	0,5	—	—	—	—	—

Regiuni	Formație						Componentă				Tinută																		
	Cerc	Linie	Grup mic	Pe-rechi	Mo-nom	Solis-tic	Mixt	Băr-bătesc	Femei	De mână	De umeri	De talie	Late-ral	Opus	Liber														
1	3,0	2,5	*	3,0	—	1,0	3,0	2,5	0,5	1,5	2,5	*	0,5	2,5	*														
2	2,5	1,5	1,5	3,0	1,5	1,0	3,0	2,0	0,5	2,0	2,0	1,5	1,0	3,0	1,5														
3	1,0	1,0	*	3,0	—	0,5	3,0	1,5	—	1,5	1,5	0,5	0,5	3,0	0,5														
4	—	—	—	3,0	1,5	0,5	3,0	1,5	—	—	—	—	1,0	3,0	1,5														
5	—	—	—	3,0	2,0	*	3,0	2,0	—	—	—	—	1,5	3,8	1,5														
6	2,0	0,5	*	3,0	2,5	—	3,0	2,5	1,0	2,0	2,0	1,0	0,5	3,0	2,0														
7	2,5	1,5	0,5	3,0	2,0	0,5	3,0	2,0	—	2,5	3,0	0,5	1,0	2,5	1,6														
8	2,5	2,0	1,0	3,0	0,5	1,5	3,0	1,5	*	3,0	2,5	0,5	1,5	2,5	1,5														
9	1,0	0,5	1,5	3,0	0,5	1,0	3,0	*	—	*	2,0	1,0	—	3,0	—														
10	2,5	—	—	3,0	1,0	0,5	3,0	0,5	—	1,5	1,5	—	—	3,0	1,5														
11	2,0	1,5	0,5	3,0	1,0	—	3,0	1,0	—	2,0	1,0	—	1,0	3,0	1,0														
12	1,5	2,5	1,0	3,0	1,5	1,0	3,0	2,0	*	2,5	3,0	0,5	2,0	3,0	1,5														
13	3,0	3,0	1,0	3,0	—	1,0	3,0	2,0	—	3,0	3,0	1,0	—	3,0	1,0														
14	1,0	3,0	0,5	3,0	0,5	0,5	3,0	1,5	—	2,5	2,5	0,5	1,0	3,0	0,5														
15	3,0	3,0	1,5	2,5	0,5	1,0	3,0	1,0	—	3,0	3,0	1,0	0,5	2,0	1,0														
16	3,0	3,0	1,0	2,5	0,5	1,0	3,0	1,0	—	3,0	3,0	0,5	2,0	1,5	1,0														
17	3,0	1,0	0,5	3,0	0,5	0,5	3,0	0,5	—	3,0	2,5	0,5	2,5	2,5	1,0														
18	3,0	3,0	—	1,0	—	0,5	3,0	1,5	0,5	3,0	2,0	2,5	0,5	—	1,0														
19	3,0	1,5	*	1,5	1,0	1,0	3,0	1,0	0,5	3,0	2,0	1,0	0,5	0,5	1,0														
20	3,0	0,5	0,5	2,0	*	0,5	3,0	0,5	*	3,0	2,5	0,5	1,5	1,0	1,0														
21	3,0	1,5	0,5	2,0	*	1,5	3,0	1,5	0,5	3,0	2,5	0,5	1,0	1,5	1,0														
22	3,0	1,5	1,0	2,0	1,5	*	3,0	2,0	—	3,0	2,5	1,0	1,0	1,0	1,5														
23	3,0	2,0	—	—	—	—	3,0	—	—	3,0	1,0	3,0	—	—	—														
24	*	3,0	—	—	0,5	*	3,0	0,5	0,5	3,0	2,0	*	—	—	1,0														
Coeficient general mediu															2,1	1,6	0,6	2,4	0,8	0,7	3,0	1,3	0,2	2,3	2,1	0,8	0,9	2,1	1,0

Aspecte ale mișcării generale

1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16	17	18	19	20	21	22	23	24	Tempo											
																								Desășurare în spațiu						Tempo					
																								la dreapta	la stînga	pe loc	bilateral	în adîncime	alternativ	lent	moderat	viol	acelerat	rapid	indice
Maramureș	3,0	*	2,5	3,0	—	1,5	1,5	1,5	3,0	3,0	3,0	3,0	3,0	3,0	3,0	3,0	3,0	3,0	3,0	3,0	3,0	3,0	3,0	3,0	0,95*										
Moldova de nord	1,5	0,5	3,0	3,0	0,5	1,5	1,5	1,5	3,0	3,0	3,0	3,0	3,0	3,0	3,0	3,0	3,0	3,0	3,0	3,0	3,0	3,0	3,0	3,0	1,11										
Crișana de nord	1,0	—	3,0	3,0	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	1,00										
Ardealul de nord	—	—	3,0	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	0,50										
Ardealul de vest	2,0	*	3,0	3,0	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	0,58										
Ardealul de centru	2,5	0,5	2,5	3,0	1,0	1,5	1,5	1,5	3,0	3,0	3,0	3,0	3,0	3,0	3,0	3,0	3,0	3,0	3,0	3,0	3,0	3,0	3,0	3,0	0,73										
Ardealul de est	2,0	*	2,5	3,0	0,5	2,0	2,0	2,0	3,0	3,0	3,0	3,0	3,0	3,0	3,0	3,0	3,0	3,0	3,0	3,0	3,0	3,0	3,0	3,0	1,00										
Moldova de vest	2,0	*	3,0	3,0	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	0,60										
Moldova de est	2,0	1,0	2,5	3,0	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	1,00										
Crișana de sud	1,5	0,5	3,0	2,5	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	0,60										
Banatul de nord	2,0	*	2,5	2,5	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	0,87										
Ardealul de sud	2,0	—	2,0	3,0	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	0,80										
Moldova de sud	1,5	0,5	2,0	3,0	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	0,66										
Banatul de sud	2,5	0,5	3,0	3,0	0,5	2,0	2,0	2,0	3,0	3,0	3,0	3,0	3,0	3,0	3,0	3,0	3,0	3,0	3,0	3,0	3,0	3,0	3,0	3,0	1,00										
Oltenia de nord	3,0	0,5	2,5	3,0	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	1,11										
Muntenia de nord-vest	2,0	—	3,0	3,0	1,5	2,5	2,5	2,5	3,0	3,0	3,0	3,0	3,0	3,0	3,0	3,0	3,0	3,0	3,0	3,0	3,0	3,0	3,0	3,0	1,11										
Muntenia de nord-est	2,0	*	3,0	3,0	1,0	1,5	1,5	1,5	3,0	3,0	3,0	3,0	3,0	3,0	3,0	3,0	3,0	3,0	3,0	3,0	3,0	3,0	3,0	3,0	1,20										
Oltenia de sud	2,0	—	3,0	3,0	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	0,87										
Muntenia de sud-vest	1,5	1,5	1,5	3,0	1,5	2,0	2,0	2,0	3,0	3,0	3,0	3,0	3,0	3,0	3,0	3,0	3,0	3,0	3,0	3,0	3,0	3,0	3,0	3,0	0,95										
Muntenia de sud-est	3,0	0,5	2,0	3,0	0,5	2,0	2,0	2,0	3,0	3,0	3,0	3,0	3,0	3,0	3,0	3,0	3,0	3,0	3,0	3,0	3,0	3,0	3,0	3,0	0,91										
Dobrogea de nord-vest	3,0	0,5	1,5	3,0	*	1,5	0,5	0,5	3,0	3,0	3,0	3,0	3,0	3,0	3,0	3,0	3,0	3,0	3,0	3,0	3,0	3,0	3,0	3,0	1,00										
Dobrogea de sud-est	3,0	0,5	2,5	3,0	1,0	2,0	2,0	2,0	3,0	3,0	3,0	3,0	3,0	3,0	3,0	3,0	3,0	3,0	3,0	3,0	3,0	3,0	3,0	3,0	0,67										
Timoceni	3,0	—	3,0	3,0	1,0	3,0	1,0	3,0	3,0	3,0	3,0	3,0	3,0	3,0	3,0	3,0	3,0	3,0	3,0	3,0	3,0	3,0	3,0	3,0	0,30										
Macedoromâni	3,0	—	—	1,5	0,5	0,5	0,5	0,5	1,5	1,5	1,5	1,5	1,5	1,5	1,5	1,5	1,5	1,5	1,5	1,5	1,5	1,5	1,5	1,5	0,30										
Coefficient general	2,0	0,3	2,4	2,8	0,4	1,7	0,5	1,9	2,9	2,9	2,9	2,9	2,9	2,9	2,9	2,9	2,9	2,9	2,9	2,9	2,9	2,9	2,9	2,9	0,84										

S-a stabilit prin semnul * valoarea convențională 0,25

Aspecte compoziționale

	Regiuni	Construcție				Succesiune				
		simplă	dezvol- tată	complexă	indice constr.	uniformă	fixă	mobilă	liberă	indice de succesiune
1	Maramureș	3,0	2,5	1,0	0,64	3,0	1,0	3,0	0,5	+0,5
2	Moldova de nord	3,0	2,5	1,5	0,73	2,0	2,5	2,5	0,5	+1,5
3	Crișana de nord	2,5	3,0	1,0	0,73	—	—	3,0	0,5	-3,5
4	Ardealul de nord	2,5	3,0	1,5	0,72	—	—	3,0	1,5	-4,5
5	Ardealul de vest	2,0	3,0	2,0	1,00	—	—	3,0	1,0	-4,0
6	Ardealul de centru	2,0	2,0	3,0	1,25	2,5	2,0	3,0	1,0	+0,5
7	Ardealul de est	3,0	3,0	1,5	0,75	2,0	2,5	3,0	0,5	+0,5
8	Moldova de vest	2,5	3,0	1,0	0,73	2,0	2,5	2,5	0,5	+1,5
9	Moldova de est	3,0	3,0	1,0	0,67	2,0	3,0	3,0	—	+2,0
10	Crișana de sud	1,5	3,0	1,5	1,00	2,0	1,5	3,0	1,0	-0,5
11	Banatul de nord	1,5	3,0	1,5	1,00	2,5	1,0	2,5	0,5	+0,5
12	Ardealul de sud	3,0	3,0	2,0	0,83	2,0	2,0	3,0	0,5	+0,5
13	Moldova de sud	3,0	3,0	1,0	0,67	1,0	3,0	3,0	1,0	0
14	Banatul de sud	2,0	3,0	1,5	0,90	2,0	2,5	2,5	0,5	+1,5
15	Oltenia de nord	3,0	3,0	1,5	0,75	3,0	3,0	2,5	1,0	+2,5
16	Muntenia de nord-vest	3,0	3,0	0,5	0,60	3,0	3,0	3,0	0,5	+2,5
17	Muntenia de nord-est	3,0	3,0	1,5	0,75	3,0	2,5	2,5	0,5	+2,5
18	Oltenia de sud	3,0	2,0	2,0	0,80	2,5	3,0	1,0	*	+4,3*
19	Muntenia de sud-vest	3,0	3,0	2,0	0,83	2,5	2,5	2,5	0,5	+2,0
20	Muntenia de sud-est	3,0	3,0	1,5	0,75	3,0	2,0	2,0	0,5	+2,5
21	Dobrogea de nord-vest	3,0	2,5	2,0	0,82	3,0	1,5	2,5	1,0	+1,0
22	Dobrogea de sud-est	3,0	3,0	2,0	0,83	3,0	2,0	2,5	0,5	+2,0
23	Timoceni	2,0	2,0	3,0	1,25	3,0	1,0	2,0	—	+2,0
24	Macedoromâni	3,0	2,0	1,0	0,60	3,0	*	1,0	1,0	+1,3
	Coefficient general mediu	2,6	2,8	1,6	0,82	2,2	1,9	2,6	0,6	+0,7

* Am stabilit pentru semnul * valoarea convențională 0,25

Aspecte ale structurii climatice (medii)

Regiuni	Simple		Cu bătaie		Cu cîrloge		Cu rotiri		Cu palmele		Alte motive			
	pe loc	cu ocol	pe sol	în pînteni	în fața	în spate	în vîntire	pe sub mîna	în palme	pe picior	de trunchi	cu ustensile	gîmnaș-tice	libere
1	3,0	3,0	3,0	2,5	1,0	0,5	2,0	—	*	—	—	—	—	—
2	3,0	2,5	2,0	1,5	1,0	1,0	1,0	—	0,5	—	—	—	—	—
3	3,0	1,5	3,0	2,5	—	—	0,5	1,5	2,0	—	—	—	—	—
4	3,0	—	2,0	1,0	1,5	1,0	3,0	2,5	0,5	—	—	—	—	—
5	3,0	*	1,0	1,0	1,5	1,5	3,0	3,0	—	—	—	—	—	—
6	3,0	2,0	1,0	*	—	0,5	3,0	1,0	0,5	—	—	—	—	—
7	3,0	2,5	2,5	1,0	2,0	2,0	2,5	*	—	—	—	—	—	—
8	3,0	2,5	2,5	*	1,5	—	2,5	*	—	—	—	—	—	—
9	3,0	3,0	3,0	1,0	2,0	—	3,0	—	—	—	—	—	—	—
10	3,0	2,0	2,5	0,5	1,5	—	3,0	—	0,5	—	—	—	—	—
11	3,0	1,5	2,0	1,0	1,0	0,5	3,0	0,5	0,5	—	—	—	—	—
12	2,5	2,5	2,0	1,5	1,5	1,5	2,5	1,0	1,0	—	—	—	—	—
13	3,0	3,0	3,0	*	3,0	—	3,0	—	—	—	—	—	—	—
14	3,0	2,0	1,0	0,5	1,5	1,0	2,0	1,0	*	—	—	—	—	—
15	3,0	3,0	2,5	1,5	3,0	1,5	2,5	1,0	0,5	—	—	—	—	—
16	3,0	3,0	2,0	1,5	2,0	1,0	2,0	*	—	—	—	—	—	—
17	3,0	3,0	2,5	1,0	2,0	1,0	2,5	0,5	—	—	—	—	—	—
18	3,0	2,5	3,0	0,5	3,0	0,5	1,0	*	—	—	—	—	—	—
19	3,0	3,0	2,5	3,0	2,5	2,0	1,0	—	—	—	—	—	—	—
20	3,0	3,0	2,5	0,5	2,5	2,0	1,0	*	—	—	—	—	—	—
21	3,0	3,0	2,0	0,5	2,0	0,5	1,5	0,5	*	—	—	—	—	—
22	3,0	3,0	2,0	0,5	2,0	1,0	2,0	—	—	—	—	—	—	—
23	3,0	3,0	2,0	—	3,0	1,0	—	—	—	—	—	—	—	—
24	3,0	2,0	*	—	2,0	*	—	—	0,5	—	—	—	—	—
Coeficient general mediu		3,0	2,3	2,1	0,9	1,8	0,7	2,1	0,3	0,6	0,2	0,1	—	0,3
Proporție (%)		20,0	15,3	14,0	6,0	11,0	4,7	14,0	2,0	4,0	1,3	0,7	—	0,2

Tabelul nr. 14
Categoriile ritmice

Regiuni		comun	dactilic	amfibrac	dohmiac	binar inegal	ternar	ternar inegal	cuater- nar
1	Maramureș	3,0	1,5	1,5	2,5	*	*	—	—
2	Moldova de nord	3,0	0,5	1,0	1,0	—	—	1,0	—
3	Crișana de nord	3,0	1,5	2,0	2,0	—	—	—	—
4	Ardealul de nord	3,0	0,5	0,5	*	—	*	—	—
5	Ardealul de vest	3,0	3,0	*	—	—	—	—	—
6	Ardealul de centru	3,0	3,0	*	*	—	*	—	—
7	Ardealul de est	3,0	1,5	2,0	0,5	—	0,5	1,0	—
8	Moldova de vest	3,0	*	1,0	1,0	—	*	1,5	*
9	Moldova de est	3,0	1,0	—	—	—	2,0	—	—
10	Crișana de sud	3,0	2,5	1,5	0,5	—	0,5	0,5	0,5
11	Banatul de nord	3,0	2,0	1,5	1,5	—	—	—	—
12	Ardealul de sud	3,0	1,0	1,0	2,0	*	0,5	0,5	0,5
13	Moldova de sud	3,0	1,0	2,0	2,0	—	—	—	—
14	Banatul de sud	3,0	1,5	*	—	*	—	*	*
15	Oltenia de nord	3,0	1,0	0,5	1,0	—	0,5	—	—
16	Muntenia de nord-vest	3,0	0,5	2,0	1,5	—	*	—	—
17	Muntenia de nord-est	3,0	—	2,0	1,0	—	0,5	1,0	—
18	Oltenia de sud	3,0	1,5	0,5	0,5	1,0	0,5	0,5	*
19	Muntenia de sud-vest	3,0	1,0	1,5	0,5	1,0	*	1,5	—
20	Muntenia de sud-est	3,0	0,5	2,0	1,0	0,5	0,5	1,5	—
21	Dobrogea de nord-vest	3,0	0,5	1,0	1,0	1,0	*	2,0	2,0
22	Dobrogea de sud-est	3,0	0,5	1,5	0,5	1,0	—	1,5	1,0
23	Timoceni	3,0	1,0	—	—	2,0	—	2,0	1,0
24	Macedoromâni	3,0	*	—	—	0,5	0,5	2,0	1,0
Coeficient general mediu		3,0	1,1	1,1	0,9	0,3	0,3	0,7	0,3

Tabelul nr. 15
Suprapunerea jocului pe melodii

Regiuni		Suprapunere neconcordanță* valorii medii (%)	Regiuni		Suprapunere neconcordanță* valorii medii (%)
1	Maramureș	5-10	13	Moldova de sud	10-15
2	Moldova de nord	5-10	14	Banatul de sud	0-5
3	Crișana de nord	0-5	15	Oltenia de nord	10-15
4	Ardealul de nord	0-?	16	Muntenia de nord-vest	15-20
5	Ardealul de vest	0-?	17	Muntenia de nord-est	15-20
6	Ardealul de centru	10-15	18	Oltenia de sud	40-45
7	Ardealul de est	15-20	19	Muntenia de sud-vest	35-40
8	Moldova de vest	15-20	20	Muntenia de sud-est	25-30
9	Moldova de est	5-10	21	Dobrogea de nord-vest	25-30
10	Crișana de sud	0-5	22	Dobrogea de sud-est	35-30
11	Banatul de nord	0-?	23	Timoceni	35-40
12	Ardealul de sud	20-25	24	Macedoromâni	60-65

16-20

* S-au înscris aici procentele medii, între limitele aproximative, nu procentele extreme întâlnite în regiune.

Tabelul nr. 16

Răspândirea și proveniența grupelor și tipurilor coregrafice

Clase principale	Grupe		Tipuri				
	denumiri	regiuni (nr.)	nr. total	locale	româno-balcan.	român-centr. europ.	exteriore
I. Hore mari	A. Hore simple	22	5	4	1	—	—
	B. Hore dunărene	15	4	1	3	—	—
II. Briuri	A. Briuri dunărene	19	4	2	2	—	—
	B. Briuri carpatice	15	3	3	—	—	—
	C. Sirbe	21	2	2	—	—	—
III. Hore mici	A. (Hore învîrtite)	18	3	3	—	—	—
IV. Doiuri	A. Doiuri simple	19	2	2	—	—	—
	B. Învrîtite pe 3 pași	18	6	1	1	2	2
	C. Învrîtite ardelențești	20	4	2	—	2	—
	D. Puritate	5	2	1	—	—	1
	E. Brează	12	1	1	—	—	—
V. Cete	A. Feciorești	8	4	1	—	3	—
	B. Căluș	4	1	1	—	—	—
	C. Cete carpatice	9	3	3	—	—	—
	D. Cete speciale	11	4	4	—	—	—
VI. Solo	A. Solo de virtuozitate	14	2	1	—	—	1
	B. Solo special	17	4	4	—	—	—
	C. Solo oriental	1	1	—	—	—	1
Total			55	36	7	7	5
%			100	65,5	12,7	12,7	9,1

Tabelul nr. 17

Aspecte de ansamblu (pe țară)

Aspecte		Dialecte				coeficient mediu pe dialecte	coeficient mediu pe țară
		apusean	dunărean	carpatic	macedo-român		
Formație	cerc	1,3	2,7	2,5	0,2	1,7	2,1
	linie	0,5	1,9	2,1	3,0	1,9	1,6
	grup mic	0,2	0,4	1,0	—	0,4	0,6
	perechi	3,0	1,6	2,9	—	1,9	2,4
	monom solistic	1,3	0,5	0,8	0,5	0,8	0,8
Apropiere de specificul general (%)		57,3	71,5	74,9	30,4	X	X
Componentă (pe sexe)	mixt	3,0	3,0	3,0	3,0	3,0	3,0
	bărbătesc	1,5	1,1	1,5	0,5	1,2	1,3
	femeiesc	0,2	0,3	0,2	0,5	0,3	0,2
Apropiere de specificul general (%)		95,6	93,3	95,6	75,3	X	X
Ținută	de mână	1,2	2,9	2,1	3,0	2,4	2,3
	de umeri	1,0	2,1	2,7	2,0	2,0	2,1
	de talie	0,3	1,3	0,7	0,2	0,6	0,8
	lateral	0,8	0,8	1,6	—	0,8	0,9
	opus liber	3,0	1,0	2,6	—	1,7	2,1
Apropiere de specificul general (%)		56,5	73,9	78,4	52,2	X	X

Tabelul nr. 18

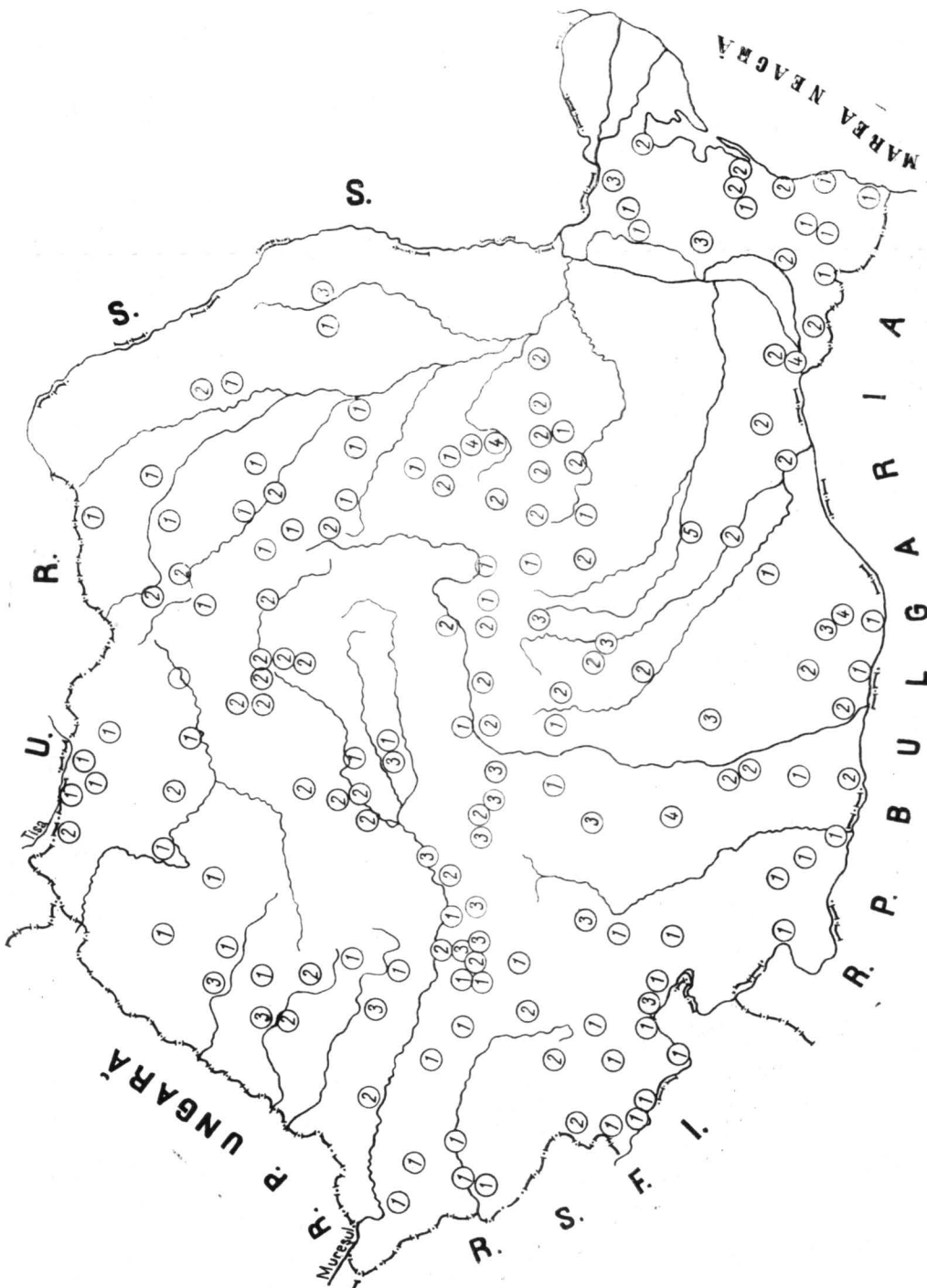
Aspecte ale mișcării generale și compoziției (pe țară)

Aspecte		Dialecte				Coef. mediu pe dialecte	Coef. mediu pe țară	
		apusean	dunărean	carpatic	macedo-român			
Mișcare generală	Desfășurare în spațiu	la dreapta	1,1	2,4	2,1	3,0	2,2	2,0
		la stînga	0,5	0,5	0,3	—	0,3	0,3
		pe loc	2,9	2,2	2,8	—	2,0	3,4
		bilateral	2,6	3,0	2,7	1,5	2,5	2,8
		în adîncime	—	0,8	0,5	0,5	0,5	0,4
		alternat	1,1	2,2	2,1	0,5	1,5	1,7
	Apropiere de specificul general (%)		75,5	72,6	89,6	31,1	X	X
Tempo	lent	0,5	0,3	0,4	3,0	1,1	0,5	
	moderat	2,2	2,0	1,6	2,5	2,1	1,9	
	vioi	2,7	3,0	3,0	2,5	2,8	2,9	
	accelerat	0,8	1,6	1,5	—	1,0	1,3	
	rapid	—	0,1	—	—	*	*	
	indice	0,70	0,89	0,93	0,31	0,71	0,84	
Apropiere de specificul general (%)		77,3	88,7	89,6	27,3	X	X	
Compoziție	Construcție	simplă	2,0	2,7	3,0	3,0	2,7	2,6
		dezvoltată	2,8	2,6	2,9	2,0	2,6	2,8
		complexă	1,8	2,0	1,3	1,0	1,5	1,6
		indice	0,95	0,91	0,71	0,60	0,79	0,82
Apropiere de specificul general (%)		88,6	90,0	88,6	74,3	X	X	
Succesiune	uniformă fixă mobilă	1,2	2,7	2,3	3,0	2,3	2,2	
		0,8	2,1	2,5	0,2	1,4	1,9	
		2,9	2,1	2,8	1,0	2,2	2,6	
	liberă	0,9	0,5	0,6	1,0	0,8	0,6	
indice	-1,8	+2,2	+1,4	+1,2	+0,8	+0,8		
Apropiere de specificul general (%)		59,7	80,6	86,6	32,8	X	X	

Tabelul nr. 19

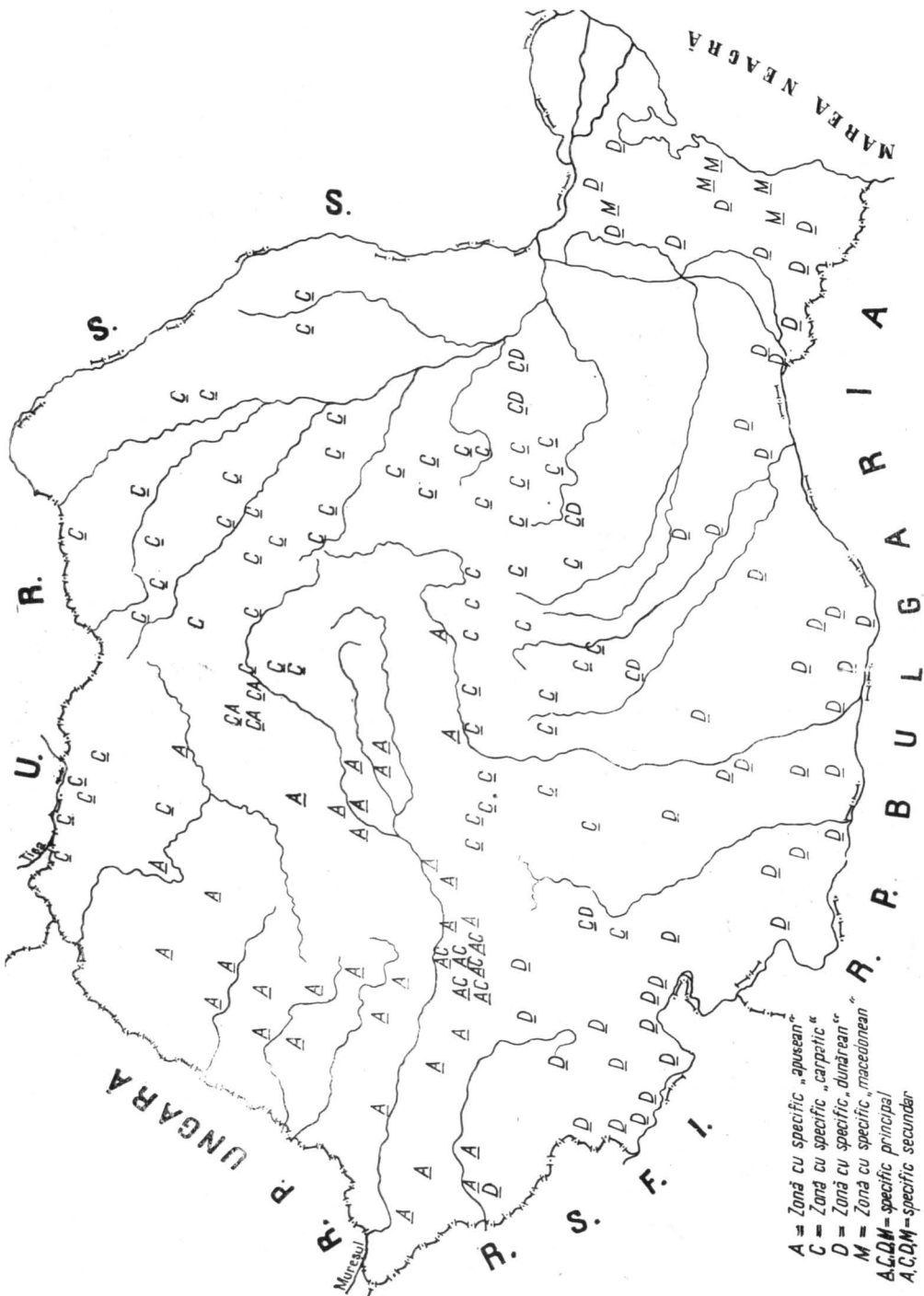
Aspecte cinetice, ritmice și ale concordanței dimensionale

Aspecte		Dialecte				Coef. mediu pe dialecte	Coef. mediu pe țară	
		apusean	dunărean	carpatic	macedo-român			
Motive cinetice	simple	pe loc cu ocolire	3,0 1,2	3,0 2,7	3,0 2,8	3,0 2,0	3,0 2,4	3,0 2,3
		cu bățai	pe sol în pinteni	1,9 1,0	2,1 0,4	2,5 1,2	0,2 —	1,7 0,7
	cu cîrlige		în față în spate	0,9 0,5	2,4 0,9	1,9 0,7	2,0 0,2	1,8 0,6
		cu rotiri	în vîrtiri pe sub mîină	2,6 1,4	1,3 0,3	2,6 0,3	0,2 —	1,7 0,5
	cu palma		în palme pe picior	0,3 1,8	0,3 0,1	0,3 0,2	0,5 —	0,4 0,5
		alte motive	manuale de trunchi cu ustensile gimnastice libere	—	0,1	—	0,2	0,1
	—			0,3	0,1	1,0	0,4	0,2
	*			0,2	0,2	—	0,1	0,1
	—			—	—	—	—	—
			0,2	0,3	0,3	—	0,2	0,3
Apropiere de specificul general (%)		65,3	76,0	82,0	48,0	X	X	
Categoriile ritmice	Ritm	comun	3,0	3,0	3,0	3,0	3,0	3,0
	„	dactilic	2,1	0,9	0,8	0,2	1,0	1,1
	„	amfibrahic	1,0	1,0	1,3	—	0,8	1,1
	„	dohmiac	0,8	0,5	1,3	—	0,7	0,9
	„	binar inegal	—	1,0	*	0,5	0,4	0,3
		ternar	0,2	0,2	0,5	0,5	0,4	0,3
		ternar inegal	0,1	1,3	0,7	2,0	1,0	0,7
		cuaternar	0,1	0,7	0,1	1,0	0,5	0,3
Apropiere de specificul general (%)		68,8	67,5	79,2	32,5	X	X	
Suprapunere neconcordanță (%)		1—4	28—33	12—17	60—65	25—30	16—20	
Apropiere de specificul general (%)		66,3	68,4	78,9	57,9	X	X	



Harta nr. 1. — Zonele coregrafice cercetate *

* Cifra din interiorul cercurilor reprezintă numărul satelor cercetate.



Harta nr. 2. — Zone coregrafice după specificul „dialectal”.

- A = Zonă cu specific „apusean”
- C = Zonă cu specific „carpatic”
- D = Zonă cu specific „danubian”
- M = Zonă cu specific „macedonian”
- AC, AM = specific principal
- A, C, D, M = specific secundar

PARTEA A II-A

DETERMINĂRI PARȚIALE

Jocurile populare din Mărginimea Sibiului*

(monografie zonală)

I. PRIVIRE GENERALĂ

Cercetarea folclorului coregrafic din

Mărginimea Sibiului a fost începută de mult, încă din anul 1948. Astfel, jocurile din Rășinari au fost cercetate încă din 1948; cele din Sibiel, în culegeri succesive, în 1955, 1956, 1959; celelalte sate au fost cunoscute sporadic, în perioada 1954—1960. Totuși, ancheta masivă s-a situat în anii 1961—1962, când, în afară de culegerile noi, s-au făcut reveniri asupra materialului cules anterior și s-a organizat întregul studiu pe baze monografice.

Ca punct de plecare, s-a încercat delimitarea din punct de vedere coregrafic a comunelor care formează Mărginimea Sibiului: Șugag, Jina, Poiana, Rod, Tilișca, Galeș, Săliște, Săcel, Vale, Sibiel, Cacova, Orlat, Gura Riului, Poplaca, Rășinari, Riul Sadului, Tălmăcel, Boița, Tălmăciu.

S-a pornit de la început cu intenția de a se realiza cercetarea într-un timp care să nu depășească doi ani, avîndu-se în vedere, ca în orice lucrare de acest fel, necesitatea sincroniei rezultatelor. De aceea, firește, nu s-a putut îmbrățișa în egală măsură toată zona. Culegeri masive, tinzînd spre epuizarea materialului, nu s-au efectuat decît în următoarele șase localități: Sadu, Jina, Gura Riului, Poplaca, Rășinari și Sibiel (în ultimele două s-au făcut cercetări repetate). S-au efectuat culegeri cu caracter de sondaj și în alte patru localități, și anume: Tălmăcel, Săliște, Rod, Poiana.

În celelalte sate (minus Tălmăciu, situat oarecum în afara Mărginimii și de altfel cu populație românească destul de redusă) s-au luat doar informații asupra repertoriului de joc.

Materialul coregrafic cules a însumat 190 de piese notate, dintre care 64 au fost filmate. Este primul studiu monografic din domeniul coregrafiei românești care a folosit acest instrument de lucru.

În același timp însă, nu a fost neglijat nici materialul complementar. Astfel, s-au luat informații asupra celorlalte aspecte folclorice și etnografice ale zonei și s-au făcut numeroase înregistrări (cîntece, balade, colinde,

* Acest studiu a fost întocmit de Andrei Bucșan și Emanuela Balaci în urma unor culegeri efectuate în colaborare pînă în 1964. Cele ce urmează se referă deci la situația de la acea dată.

urări, strigături, bocete, basme etc.). De asemenea, s-a consemnat un bogat material privind cadrul social-istoric al satelor mărginene, cu referire specială asupra evoluției lor economice actuale.

Ancheta de teren a fost făcută după metoda Institutului de etnografie și folclor, cu unele inovații. Prelucrarea materialului coregrafic a urmat unele metode folosite de autori în alte lucrări, pe baza unor procedee de analiză statistică. Este însă pentru prima oară când ele se aplică în adâncime pe o zonă limitată. În determinarea categoriilor morfotipologice și stilistice au intervenit și aici unele inovații personale.

II. OCAZIILE DE JOC

Ancheta efectuată în zona Mărginimii a scos în evidență rolul important pe care îl are jocul, atât în cadrul folclorului, el constituind una din manifestările lui cele mai vii și mai cristalizate din punct de vedere artistic, cât și în viața satului, ca moment social de o deosebită pregnanță.

Într-adevăr, jocul ca fenomen artistic, prin esența lui colectiv, are poate mai mult ca oricare fapt folcloric calitatea de a strânge laolaltă pe membrii comunității într-un elan unitar, reușind în același timp să scoată în relief unele personalități artistice reprezentative.

Cercetarea diverselor ocazii de joc ne-a permis să observăm mai bine aceste caracteristici.

A. Desigur că una dintre cele mai importante ocazii de joc este *hora duminicală*, atât prin participarea masivă a satului, cât și prin joc în sine, care constituie elementul ei central¹.

¹ Pentru hora satului s-au consultat următoarele fișe de informație și observație directă din Arhiva Institutului de folclor:

Sugag	25232
Jina	25222
Poiana	22215
Rod	25248
Tilișca	25243
Galeș	25241
Săliște	19266
Vale	19263
Sibiel	19255, 19268, 20246, 20254, 20261, 20264
Gura Riului	19271, 20257, 21059, 24768, 24770, 24771
Orlat	20248, 21066
Poplaca	19265, 25239, 25240, 25250, 25256, 25265
Rășinari	10128, 24774, 25235
Riul Sadului	19262, 24767
Sadu	24764, 24903
Tălmăcel	18865
Boița	25234

De altfel, pretutindeni în Mărginime, hora satului se numește pur și simplu joc.

Grație informațiilor culese din aproape toate satele mărginene, precum și în multe cazuri pe baza observațiilor directe, am reușit să căpătăm o imagine destul de completă asupra modului de desfășurare a horei satului în această zonă, atât în forma ei actuală, cât și în diferite faze ale unei perioade de timp care s-a putut reconstitui.

Astăzi, hora are loc în sala căminelor culturale, în trecut ea desfășurându-se în aer liber, în șuri, în casa unui particular sau la o circiumă.

Taraful se compune în general din vioară, clarinet, câteodată acordeon, acompaniate de țambal și hurduună. Fluierul, pe vremuri principalul instrument, astăzi e rezervat mai mult petrecerilor.

Plata muzicanților se face percepându-se o taxă de intrare, în general mai mare la băieți. În trecut situația era aceeași, exceptând cazurile când plata se făcea de către un comitet care strângea banii pe câteva luni înainte sau de către proprietarul localului unde se juca.

Hora în general începe pe la orele 14—15 și ține pînă se întunecă. Acum se întâmplă ca hora să fie urmată de bal, care ține toată noaptea. Orele începerii erau cam aceleași și înainte; uneori, jocul începea mai devreme.

Fetele participă la horă cam de la 15—16 ani, iar băieții de pe la 18 ani.

În trecut, fetele începeau să vină la horă cam la aceeași vîrstă, în schimb băieții nu veneau decît după terminarea serviciului militar.

Cei căsătoriți de curînd iau și ei parte la joc; pe vremuri veneau și oameni mai în vîrstă.

În această zonă, jocurile cele mai caracteristice sînt *Învîrtita* și *Hațegana*. Azi, acestea sînt cele mai frecvent jucate la hora satului. În unele locuri li se mai adaugă *Jiana*, *Hora* sau *Sîrba*. S-a constatat că încă acum 10 ani, în partea de est a zonei, *Jiana* era aproape egală ca frecvență cu *Învîrtita* și *Hațegana*. Azi însă, a devenit mult mai rară.

Înainte, pe lîngă acestea se jucau și alte jocuri, care variau de la sat la sat, ca, de pildă: *Mușamaua*, *Brîul*, *Danțul*, *Oina*, *Hodoroaga* etc. Azi aceste jocuri se mai practică la nunți și în alte ocazii speciale.

Dansul modern, în genere, este destul de puțin răspîndit. Sînt locuri în care, deși existent, este întrecut de jocul popular. În alte locuri, de exemplu Jina, Tălmăcel, el este aproape inexistent.

Pe alocuri există un ciclu fix: *Învîrtita*, *Hațegana*, *Sîrba*, *Dans* (Rășinari), *Învîrtita*, *Hațegana*, *Dans*, *Hațegana* (Poiana) etc.

Tendința este astăzi de a se afișa programul de joc pentru a se evita unele neînțelegeri. Bineînțeles, există cazuri cînd taraful începe melodia de joc după bunul lui plac sau cînd jucătorii își exprimă o preferință la un moment dat. Înainte, jocul era în genere comandat de un vătaf, care organiza desfășurarea horei, începutul jocurilor și ordinea lor în program.

În ceea ce privește eticheta observată în cadrul horei, azi nu se mai prea obișnuiesc reguli speciale în felul în care băiatul invită o fată la joc sau în cazul în care este refuzat de o fată.

Înainte se obișnuia deseori cîntarea marșului în caz de refuz sau se aplicau chiar pedepse mai drastice.

Un bărbat însurat poate să joace cu o fată sau o femeie măritată cu un flăcău fără nici o restricție. De asemenea, fata poate veni singură la joc sau cu un grup de fete și băieți; înainte era însoțită în general de părinți, dar fără ca acest lucru să constituie o regulă prea rigidă.

B. O ocazie de joc căreia azi i se acordă o importanță din ce în ce mai mare este *balul*.

Acesta prezintă mai multe deosebiri față de hora obișnuită :

a) ca timp al desfășurării el începe seara (sîmbătă sau duminică) și ține cîteodată pînă în zorii zilei;

b) ca participare, se observă că intelectualii vin în număr mult mai mare, uneori chiar preponderent :

c) repertoriul de jocuri se schimbă și el în funcție de participanți, dansurile moderne căpătînd o mai mare importanță și depășind uneori ca frecvență jocurile populare. Se observă și tendința spre un program fix stabilit înainte;

d) muzicanții localnici sînt de multe ori înlocuiți cu o orchestră adusă de la oraș sau din satele mai mari vecine sau chiar cu amatori din rîndurile tineretului, care cîntă la diferite instrumente, ca, de exemplu, acordeon, saxofon, muzicuță;

e) eticheta își pierde din caracterul ei oarecum rigid, pentru a adopta un gen de comportare mai liber. Balurile însă nu tind să înlocuiască hora satului ca în alte părți.

C. Nunta²

Deoarece descrierea nunții depășește cadrul lucrării de față, ne mărginim să amintim principalele ei momente, în care jocul ocupă un rol important, după cum am putut constata din numeroasele informații culese, ca și din observarea directă a trei dintre asemenea ocazii.

Cea mai completă descriere o avem din comuna Sadu, unde nunta a durat patru zile, cunoscînd o desfășurare bogată, în care au existat următoarele momente de joc :

a) sîmbătă seara, la casa mirelui, la ducerea de către mireasă a cămășii acestuia;

b) în timpul căsătoriei duminică dimineața;

c) la sosirea alaiului în fața sălii unde se ține ospățul, cînd se joacă pentru prima dată *Hora miresei*;

d) după masa mare, în fața sălii de ospăț;

e) seara, în timpul mesei și pînă noaptea tîrziu;

f) seara de luni, în timpul mesei.

² Pentru nuntă s-au folosit următoarele fișe :

Jina	25220
Sibiel	22274, 22275, 22276, 19254, 19260, 19261
Sadu	24758

Firește că se joacă și în alte momente, de exemplu când cortegiul se deplasează dintr-un loc într-altul, de la naș la mire, de la mire la naș, de la mire la mireasă etc.

După informațiile noastre, la nunțile din Mărginime repertoriul care poate fi văzut este cel obișnuit : *Învîrtita*, *Hațegana* și celelalte jocuri de la hora duminicală, care diferă de la sat la sat ; *Șirba*, *Hora*, *Jiana* etc. Ca joc specific nunții, nu există decît *Hora miresei*, practică în anumite momente ale nunții.

În general, către dimineață se joacă și alte jocuri, care necesită o tehnică deosebită. Acestea sînt practicate în special de oameni mai în vîrstă. Tot atunci se pot vedea o serie de jocuri distractive, ca : *Perința*, *Mușamaua*, altele chiar cu o tendință spre grotesc : *Capra*, *Ariciul* etc.

D. Petreckerile

Există și alte ocazii de joc, care se desfășoară într-un cerc mai intim și cu o participare mai redusă. De exemplu la onomastici, botezuri, șezători ș.a.

Repertoriul lor nu are nimic special. Firește însă că există o preferință spre practicarea jocurilor distractive.

E. Nedeile

O ocazie de joc în trecut foarte importantă au constituit-o nedeile. Dintre aceste reuniuni păstorești (pentru că în Mărginime e greu de presupus că au avut un alt caracter), subzistă încă cea de la Obîrșia Lotrului (din 24 iunie), unde participă, în afară de mărginenii din partea de vest (Poienari, Jinari), și locuitorii din Oltenia de nord proveniți din același loc (de la Novaci, Polovraci, Vaideeni), precum și ciobani din partea Jiului de sus³. Pe vremuri, se pare că participau și săliștenii, tilișcanii și alții din satele sibiene.

Fără a avea dovezi sigure în această privință, credem că în trecut nedeile au fost mult mai răspîndite în Mărginime. Pînă de curînd au existat unele reuniuni care aveau loc în munții din apropiere la anumite sărbători de vară și la care participau tineri și bătrîni, țărani și intelectuali din mai multe sate din jur⁴. Uneori li se spunea *maialuri*. Termenul este cult, și desemna de obicei petreckerile „la iarbă verde” ale intelectualilor, indiferent de data lor ; el a fost extins însă asupra reuniunilor ciobănești legate de sărbătorile de vară, probabil în măsura în care au pătruns

³ Informație furnizată de tov. Zeli Sulițeanu, cercetător științific la Institutul de folclor.

⁴ De ex. la 15 august țărani și intelectuali din Sibiel, Cacova și alte sate din jur se întîlneau pînă prin 1948 la cabana de la Brădet, în hotarul Sibelului, fapt pe care l-am constatat personal.

și intelectualii în rîndurile participanților. Este probabil că aceste reuniuni sînt niște vechi nedei care și-au schimbat componența, iar, mai tîrziu, și sensul.

F. Ceata de juni⁵

Acest obicei, caracteristic Ardealului de sud și destul de răspîndit și astăzi în Mărginime, este legat de ciclul sărbătorilor de iarnă. Un număr oarecare de tineri (sau juni), cărora li se cere în general să fi satisfăcut serviciul militar și să prezinte garanții de seriozitate, se întrunesc la 6 decembrie și se constituie în ceată, alegîndu-și conducători : un primar (jude, vornic), un crișmar, un casier etc., precum și o gazdă în sat, unde se întrunesc și iau masa. Ceata își începe de obicei activitatea la 24 decembrie și continuă pînă la 7 ianuarie, în care timp junii colindă și urează pe la casele oamenilor.

Momentele de joc cele mai importante ale cetei sînt :

a) repetițiile de joc care se fac la gazdă în perioada pregătitoare (6—24 decembrie);

b) jocul de la colindat în fața caselor, de multe ori și cu fetele din casă;

c) jocul la pavilion sau la căminul cultural, în cadrul jocului obișnuit de sărbători;

d) jocul din casa gazdei pe care și-au ales-o, la petrecerile dintre juni sau și cu fete;

e) în sfîrșit, la spargerea cetei, cînd din nou se întrunesc la pavilion, de obicei în ziua de 7 ianuarie; pe alocuri în această ultimă zi joacă și bătrînii.

În afară de aceste momente, care au o răspîndire generală, există în diverse părți și episoade speciale legate de joc. Astfel, la Săliște, în ziua de 28 decembrie, se obișnuia pe vremuri să se facă „întilnirea” jocurilor, adică o horă comună a tuturor cetelor din satele apropiate.

Mai există la Sibiel un obicei, de a se merge la spălat în fiecare dimineață la rîul din capul satului, unde apoi se încing cîteva jocuri.

Repertoriul de joc practicat de juni cuprinde două feluri de jocuri, și anume :

a) jocuri locale bărbătești, obișnuite și la alte ocazii;

b) jocuri speciale, „călușerești” (acolo unde junii se numesc „călușeri”).

De exemplu, la Sibiel predomină jocurile satului, pe cînd la Gura Rîului, Poplaca, Rășinari, jocurile călușerești : *Căluful*, *Călușerul*, *Romana* etc., acestea reprezentînd baza repertoriului junilor.

⁵ Pentru ceata de juni am folosit următoarele fișe din Arhiva IEF :

Jina	25223
Sibiel	17282, 19256, 19269
Cacova	20259
Orlat	21065
Gura Rîului	24769
Poplaca	25238
Sadu	24763
Tălmăcel	18849, 18865.

Jocurile speciale călușerești sînt în general de origine cultă (*Banul Mărăcine, Romana* etc.⁶). Cel mai interesant repertoriu îl avem la Gura Rîului, unde, în afară de acestea, întîlnim și jocuri autentice: *Fecioreasca, Călușerul, Călușul*. Acesta din urmă mai ales pare foarte vechi, prin elementele figurative pe care le conține, ca și prin unele strigături⁷. De altfel, aici există două cete: una de feciori, la sărbătorile de iarnă, și alta de copii (de 14—15 ani) numiți călușeri, la Rusalii, deci în perioada clasică de desfășurare a cetelor călușerești din alte părți. S-ar putea să ne aflăm în fața unui vechi *Căluș* ardelenesc.

G. Înainte de a încheia acest capitol, rămîne să mai vorbim de o ultimă ocazie în care poate fi văzut jocul mărginean, și anume în cadrul echipelor de joc ale căminelor culturale care pregătesc programe în vederea concursurilor artistice de amatori.

Deocamdată echipele nu caută să-și popularizeze repertoriul local ci prezintă jocuri din alte regiuni, ceea ce, desigur, nu duc la obținerea unor rezultate foarte bune.

În cazurile cînd echipele se prezintă cu repertoriul local, acesta se limitează la cîteva jocuri *Învîrtita, Hațegana* etc.

Există însă și cîteva excepții. Astfel, în comuna Sibiel s-a format în 1954 o echipă de bătrîni care a participat la numeroase concursuri, cîștigînd și premiul al II-lea pe regiune. Aceasta a contribuit la reinvierea jocurilor bătrînești și în scurtă vreme a luat ființă o echipă de maturi, două de tineri și una de copii. Repertoriul a fost totdeauna prezentat în forma autentică.

O asemenea echipă de bătrîni s-a format nu de mult și în comuna Săliște.

Există și cazuri cînd echipa căminului cultural a preluat elemente noi, integrîndu-le în vechiul repertoriu; mai mult chiar, am văzut și jocuri noi, create pe o bază mai veche⁸.

Aceste cazuri sînt însă sporadice.

O mai bună acțiune de cuncaștere și conservare a jocului mărginean ar putea duce și la o judicioasă valorificare a acestuia.

⁶ Vezi cap. III nota 9.

⁷ De ex.:

Decît la călușerie
Mai bine cu sapa-n vie,
Că din vie vii acasă
Din Căluș nu te mai lasă!

Acestea par să amintească de interdicția care exista pe vremuri, de a părăsi ceata.

⁸ V. *Bătuta*, din Poplaca (cap. 5, nota 46).

Tabelul I

Hora satului

Astăzi

În trecut

Locul de joc	Căminul cultural	Case particulare, șuri, circiumi, aer liber
Muzicanți	Vioară, clarinet (acordeon, saxofon), țambal, hurdună, tobă	Vioară, clarinet, fluiet + hurdună
Plata pentru sală și muzică	Taxă fixă percepută de căminul cultural (băieți și fete)	Contribuție benevolă a feciorilor, strinsă de un comitet
Participanții și vîrsta lor	Fetele de la 14–16 ani, băieții idem	Fetele de la 14–16 ani, băieții după stagiul militar; participau și tinerii căsătoriți
Timpul desfășurării	De la orele 14–15 pînă seara, uneori pînă tîrziu	De la ora 14–15 pînă la asfințit
Repertoriul de joc	Uneori program oficial fix, altelei joc liber: <i>Învîrtită</i> , <i>Hașegană</i> + eventual alt joc + dans modern	Începeau cu un joc bărbătesc; aveau program liber sau stabilit dinainte: <i>Învîrtită</i> , <i>Hașegană</i> + mai multe jocuri; fără dansuri moderne
Reguli de etichetă	Fără reguli stricte: căsătorii pot juca cu necăsătorii; fata se invită uneori verbal, altelei prin semne; refuzul fetei nu atrage nici o pedeapsă	Reguli oarecum stricte: cei căsătoriți jucau mai mult între ei; fata se invita mai mult prin semne; refuzul fetei atrăgea o pedeapsă (cîntarea marșului etc.)

III. COMPLEXUL SOCIAL-FOLCLORIC AL JOCULUI

Cercetarea ocaziilor de joc ne-a permis să desprindem cadrul în care se reliefează jocul ca fenomen social. Legat de aceasta, vom încerca să desprindem modul în care a apărut și s-a dezvoltat jocul, încheindu-se ca manifestare estetică în viața satului.

A. Repertoriul

În genere se înclină a se presupune că, din punct de vedere al repertoriului de joc, Mărginimea Sibiului se caracterizează printr-o oarecare sărăcie față de alte părți ale țării și chiar ale Ardealului de sud.

Această părere nu este confirmată de cifre. Este adevărat că întîlnim repertorii cu mai puțin de 15 jocuri (Poiana 11, Săliște 12), dar întîlnim și cifre mult mai ridicate (Sibiul 32, Rășinari 26)¹.

¹ Arhiva IEF nr. 20246, 24774.

Dintre cele 10 sate cercetate, marea majoritate oscilează între 15 și 21 de jocuri. De altfel, media aritmetică ar fi de circa 19 jocuri (190 de jocuri în 10 sate cercetate), ceea ce ar însemna un loc mijlociu în cadrul situației generale a repertoriilor din satele noastre.

Dar aceste cifre trebuie puse în corelație cu situația locală din restul Ardealului, unde în general cifrele sînt mult mai scăzute decît în restul țării.

Dacă exceptăm zona Bran (cu peste 40 de jocuri în medie) și zona Buzăului ardelean (35 de jocuri), celelalte zone din Ardeal cercetate pînă acum ne arată cifre inferioare (Făgăraș : 12—14 jocuri, Tîrnave : 8—10 jocuri, Valea Mureșului : 4—5 jocuri, Năsăud : 3, Pădureni : 4 etc.).

Este adevărat că aparenta bogăție numerică se estompează dacă o raportăm la vitalitatea repertoriului.

Astăzi, în mod obișnuit, la hora satului se pot vedea puține jocuri (2 la Jina și Poiana, 3 la Rășinari și Sadu, 4 la Sibiel etc.).

Din masa mare a repertoriului, tineretul cunoaște un număr redus de jocuri, pe care le practică la anumite ocazii speciale.

Cele mai multe sînt exclusiv apanajul bătrînilor și deci trebuie considerate doar ca relieve.

B. Vechime și proveniență

Jocul mărginean a avut mai multe faze de evoluție, pe care noi le putem cunoaște deocamdată mai mult pe cale ipotetică, decît pe calea informației istorice.

1. Astfel, se poate considera că acesta se prezintă cristalizat în forma pe care o are și astăzi pînă într-a doua jumătate a secolului al XIX-lea, ceea ce ar alcătui stratul său coregrafic *vechi*. Am putea distinge următoarele perioade distincte în epoca lui de formare :

a) *perioada străveche*² — în care au circulat, probabil, jocuri în grupuri mari separate pe sexe și unele jocuri solistice ; nu putem ști dacă acestea corespund formelor existente în prezent.

b) *perioada medie* — probabil secolele XV—XVIII — în care au început să se răspîndească unele jocuri mixte și în perechi ; *Învirtitele*, *Jienele* ar fi din această epocă. Influența dansurilor de curte s-a exercitat probabil și în această zonă, deși mai puțin decît în alte părți ale Ardealului.

Desigur însă că viața pastorală a făcut să circule dinspre sud-est și alte jocuri, cum ar fi de pildă *Sîrbele*.

c) *Perioada modernă* (secolul al XIX-lea), din care începem să avem știri mai precise, a adus îmbogățirea repertoriului călușeresc cu jocuri de proveniență cultă (*Banul Mărăcine* etc.) care se pot data în mod cert (între 1850 și 1900).

Probabil că tot atunci s-a accentuat și influența dansurilor de curte, ca și pătrunderea unor elemente dinspre centrul Ardealului, Făgăraș, Muntenia etc.

² Prin acest termen nu înțelegem o epocă foarte îndepărtată în timp, ci doar perioada în care au început să se închege diferitele unități zonale pe teritoriul țării noastre.

2. Stratul *recent* cuprinde jocuri care se pot data cu mai multă certitudine. Unele au apărut în perioada dinaintea primului război mondial (unele *Polci* etc.), altele în perioada dintre cele 2 războaie (*Zuralia*, *Trei păzește*, *Alunelul* etc.) sau după 1944 (cînd se petrece mai mult transformarea unor jocuri existente).

Se poate observa că acest strat cuprinde jocuri de proveniență foarte diversă : moldovenească (*Cărășelul* etc.), muntenească (*Țigăneasca*, *Ciuleandra* etc.), oltenească (*Trei păzește* etc.) sau jocuri care au circulat prin școală (*Alunelul* etc.) și armată (*Sîrba ofițerească* etc.). Marea majoritate a acestora au o frecvență redusă și nu sînt integrate în repertoriul local decît în măsura în care au căpătat unele elemente care le-au apropiat de acesta sau au păstrat din ce le era propriu ceea ce se potrivea zonei de adopțiune ³.

C. Arii de circulație

Fără a putea determina apartenența diferitelor elemente din repertoriu sau a zonelor coregrafice, ne putem da seama, confruntînd datele cartografice aflate în posesia noastră, că materialul zonei mărginene trebuie pus în legătură cu trei mari arii de circulație :

- a) aria Carpaților Meridionali ;
- b) aria sud-estică, de la Carpați spre Bărăgan și Dobrogea ;
- c) aria Ardealului de sud și de centru.

Jocurile care aparțin acestor 3 arii formează peste 90% din repertoriu, atît ca număr, cît și ca frecvență. Desigur că întîlnim și elemente disparate, provenind din aria de circulație estică (moldovenească) sau datorindu-se unor influențe culte; acestea însă joacă un rol cu totul neînsemnat.

Cele trei arii principale se suprapun atît de intens, încît de multe ori e greu de stabilit căreia dintre ele îi aparține un element. De aceea, va fi greu de aprofundat această problemă, și nici nu vom încerca deocamdată. Ceea ce trebuie să subliniem este strînsa legătură a acestor arii de circulație cu dezvoltarea societății mărginene într-o dublă direcție : prin legături economice și culturale, pe de o parte, cu valea Dunării (aria b) și, pe de altă parte, cu centrul Ardealului (aria c). Lucrurile vor apărea mai clare atunci cînd ne vom ocupa de fondul specific.

D. Categoriile funcționale

Dacă informația directă, ca și analiza morfologică, ne-a permis, în genere, să reconstituim ceea ce este specific zonei mărginene din punct de vedere coregrafic, pentru a lămurii problema trebuie să mai ținem seama și de modul în care jocul, indiferent de originea lui, se integrează în viața

³ De ex. jocul *Zuralia*, care s-a integrat mai ușor, deoarece conținea pași în ritm sincopat caracteristici și altor jocuri din Sibiel.

comunității, atât prin participare, cât și prin funcția pe care o îndeplinește în diferitele momente ale desfășurării sale.

Cele mai multe jocuri posedă, fără îndoială, o funcție pe care (în lipsă de alt termen) o numim *curentă*, sau comună, înțelegând prin aceasta că ele pot fi practicate de toată comunitatea, în orice moment al oricărei reuniuni, fără a fi legate de împrejurări speciale. Dintre acestea, unele sînt mixte (*Învîrtita, Hațegana, Hora* etc.), avînd, desigur, și un caracter liric, chiar erotic⁴, dar și un rol de îndeplinire a obligațiilor impuse de conveniențele sociale⁵. Altele, dimpotrivă, sînt executate mai mult de bărbați (*Briuri* etc.) și au un pronunțat caracter de virtuozitate; pretutindeni însă, ele intră astăzi în fondul secundar, tinzînd totodată să treacă în cea de-a doua mare categorie: a jocurilor cu funcție *specială*.

Acestea din urmă sînt legate de ocazii și momente anumite. Ele s-ar putea împărți astfel:

a) *Jocuri de exhibiție* — care apar cu precădere în repertoriul cetelor de juni, dar se folosesc și în unele ocazii festive (*Călușelul, Romanul* etc.). Aici tind să se integreze și jocurile de virtuozitate despre care am vorbit mai sus. De notat că, deși acest repertoriu este în bună parte de origine exterioară, el este astăzi simțit ca perfect integrat.

b) *Jocuri distractive* — cu un caracter vesel (*Perinița, Mușamau*), grotesc (*Țigăneasca, Capra, Ariciul*).

c) *Jocuri ceremoniale* — *Hora miresei*.

d) *Jocuri rituale* — nu întîlnim în Mărginime; s-ar putea însă ca jocurile grotești citate mai sus să aibă un substrat ritual de fertilitate (probabil ca și unele jocuri de călușeri).

Atît categoriile mari cît și subcategoriile citate există pretutindeni. Pentru Mărginime este însă demnă de remarcat proporția ridicată a jocurilor cu funcție specială (mai ales cele de exhibiție și distractive). Din cele 190 de variante depistate, 68, deci 36%, aparțin acestei categorii; frecvența lor dovedește, de asemenea, că ele au încă o importanță deosebită în repertoriu⁶. Varietatea funcțională ne demonstrează astfel și ea profunđa legătură a jocului cu viața satului în diferitele ei aspecte.

E. Fondul specific

Luînd în considerare cele de mai sus și determinînd la fiecare piesă vechimea și proveniența, aria, ca și puterea de circulație, funcția și frecvența la diferite ocazii, ne putem da seama de modul în care piesa respectivă a apărut și s-a integrat în viața comunității și în complexul de viață al

⁴ După terminologia lui *Curt Sachs* (*Eine Weltgeschichte des Tanzes*, Berlin, 1933, cap. 2, p. 64), acestea sînt *Werbeldänze*: dansuri de petîre a fetei.

⁵ De ex. în cazul în care un băiat invită la joc împreună cu fata preferată și pe prietena acesteia (v. Arhiva IEF nr. 25219: Fișă de observație la hora din Jina, unde fetele care joacă împreună se numesc ortace).

⁶ V. în cap. III metoda de determinare a frecvenței în repertoriu.

jocului. După gradul de integrare, putem astfel distinge *fondul specific* de cel *nespecific*⁷.

În primul rînd este necesară delimitarea categoriilor fondului specific. Pe baza datelor anterioare, ele s-ar grupa astfel:

1. *Jocuri de hora satului*. Prin acest termen se înțeleg acele jocuri care aparțin comunității întregi, chiar dacă astăzi unele dintre ele sînt mai puțin cunoscute. Ele se joacă în perechi sau în grupuri mixte: *Învîrtita*, *Hațegana*, *Hora* sînt cele mai tipice.

2. *Jocuri de circulație pastorală*: Acestea s-au răspîndit datorită transhumanței. La început, unele au fost poate jocuri ale petrecerilor ciobănești, sfîrșind apoi prin a fi adoptate de masa comunității. După proveniența lor, dar și după structura lor, putem distinge aici două sub-categorii:

a) jocurile de circulație spre sud-est: *Briuri*, *Sîrbe pe bătăi* etc., sînt în general bărbătești;

b) jocurile de circulație spre vest: *Jieneștile*, de 2 tipuri, totdeauna mixte.

3. *Jocuri de petrecere*: sînt rezervate exclusiv unor anumite momente ale ospetelor.

4. *Jocuri ritual-ceremoniale*: există numai unul singur: *Hora miresei*.

5. *Jocuri ale cetei de juni*. Acestea sînt, după cum am mai spus, de diferite origini: cultă (*Banul Mărăcine*, *Romanul*), din vechiul repertoriu specific al cetei (*Călușul*, *Călușerul* etc.), din repertoriul satului adaptat repertoriului cetei (*Briuri* etc.).

Toate cele cinci categorii se pot urmări și astăzi destul de bine, deși s-au produs mereu treceri de la o categorie la alta. Dacă pentru ultimele trei categorii încadrarea rămîne valabilă, ea putînd fi constatată chiar prin observație directă, pentru primele două trebuie să recurgem la spusele informatorilor noștri sau, în ultimă instanță, să procedăm prin deducție. În unele cazuri, întîlnim chiar o dublă încadrare: astfel, unele jocuri de circulație pastorală devin și jocuri de hora satului, de ex. *Jieneștile*⁸.

Fapte similare se pot observa și în cuprinsul fondului nespecific, care ne prezintă următoarele două categorii principale:

1. *Jocuri de influență extrazonală*. Sînt jocuri din zonele vecine sau chiar mai îndepărtate, venite prin circulație pe diferite căi, de la sat la sat, prin armată etc. (de ex. *Ciuleandra*, *Sălcioara*, *Sultănica* etc.).

2. *Jocuri de circulație culturală*. Au intrat în sate și epoci diferite, prin acțiunea păturilor intelectuale: prin saloanele „intelligenței” locale (de ex. cunoscutul dans de salon *Romana* sau *Cadrilul*, *Polca* etc.), prin școală (*Alunelul* etc.), în ultima vreme prin echipele de amatori etc.

Între aceste două categorii se observă o diferență de integrare: pe cînd primele sînt oarecum acceptate, tinzînd să treacă, parțial, în fondul

⁷ Ceea ce nu este totuna cu *local* și *nelocal*. V. mai jos.

⁸ Firește, operația încadrării în categoriile pe care le-am stabilit este foarte dificilă, iar rezultatele ei stau încă sub semnul îndoielii. În multe cazuri nu avem la îndemînă decît numele jocului, care ne poate da totuși o idee asupra provenienței, circulației lui etc. Dar dacă pentru fiecare caz în parte determinarea pare incertă, conținutul aproximativ, al fiecărei categorii pare destul de bine conturat.

specific, ultimele sînt, în general, simțite ca străine și rămîn oarecum izolate în masa repertoriului. Întîlnim, desigur, și numeroase excepții de la această normă, de pildă jocurile călușerești *Banul Mărdăcine* și *Romanul*, care se integrează în repertoriul cetei de juni⁹.

Se vede deci că există numeroase întrepătrunderi, unele jocuri tinzînd să treacă în fondul specific. De aceea, am evitat să vorbim de un *fond local* și *nelocal*, deoarece ne interesează mai mult rezultatul acțiunii de *crystalizare* a repertoriului.

Orice joc care este acceptat într-una din categoriile specifice devine, oricare ar fi proveniența lui, un element la fel de viabil ca și cele existente mai înainte.

Din cele 190 de variante, am determinat existența a 139 (74%) de jocuri locale. Dacă însă aplicăm criteriile de mai sus, variantele din fondul specific se ridică la 167 (88%). Ținînd seama de frecvența lor, acestea ar reprezenta peste 90% din repertoriu.

Iată de ce credem că în Mărginime jocul poate fi considerat ca una dintre manifestările folclorice puternice și cu un specific bine păstrat în viața satului.

Tabelul II

Complexul social-folcloric al jocului (categori)

Jocuri	Vechime	Proveniență probabilă	Arii de circulație ¹	Funcție	Categoria de fond
{ Hora { Hora miresei	vechi	locală	carpatică	curentă ceremonială	hora satului ritual-ceremonială
Perinița	„	„	„		
Trocăreasa ²	„	„	carpatică sud-estică	distractivă curentă	de petrecere hora satului
Sălcioara	„	„	„ „	„	„ „
Țigăneasca I	„	„	„ „	distractivă	de petrecere
Zuralia ³	recent	„	„ „	curentă	hora satului

¹ Desigur, determinările la această rubrică sînt făcute pe baza situației existente astăzi: totuși ele trebuie să țină seama de extinderea fenomenului în spațiu și timp.

Astfel, un joc poate avea o dublă încadrare în categoriile de circulație, funcție, fond etc., fără ca aceasta să însemne o contradicție, de ex. *Jiana* poate deveni un joc de hora satului, fără a înceta să fie joc de circulație pastorală etc. Firește însă că determinările nu pot avea un caracter de riguroasă certitudine.

² *Trocăreasa* trebuie pusă în legătură cu vechile contacte ale Mărginenilor cu așa-zisii „trocari” din Săcele și Șcheii Brașovului pe drumurile de transhumanță. În afară de nume, melodia jocului amintește de melodia *Horei junilor* din Brașov (după identificarea făcută de C. Zamfir, cercetător științific la Institutul de folclor).

³ *Zuralia* — originară din părțile Rîmniceului Sărat și Buzăului — a fost adusă în Sibiel de Dicu Ion, călușar din America, prin 1921. După informațiile noastre personale, acest joc a făcut parte și din repertoriul echipelor de amatori care, după modelul „Chindiei”, au luat ființă în Ardeal încă înainte de 1914.

⁹ Se știe că acestea au fost create pe la jumătatea secolului trecut de un grup de intelectuali sub conducerea lui Iacob Mureșeanu (v. Emilian Ștefan, *Istoricul renașterii jocurilor (danșurilor) noastre naționale*, 1886).

Jocuri	Vechime	Proveniență probabilă	Arii de circulație	Funcție	Categoria de fond
Hodoroaga Alunelul I	vechi recent	locală nelocală (prin școli)	sud-ardeleană sud-estică	distractivă curentă	de petrecere hora satului
Sirba peste picior Sirba ofițerilor	”	” ”	”	”	de petrecere
Trei păzește ⁴	”	” (prin școli)	?	”	”
Sirba Râșpopu- lui	vechi	” ”	?	”	”
Sirba	”	locală	sud-estică	”	hora satului
Sirba la bătaie	”	”	carpatică	distractivă	pastorală de petrecere
Alunelul II Cățeaua	”	”	”	”	de petrecere pastorală, de petrecere
Brlul	”	”	”	curentă (de virtuozitate)	pastorală
Briul schiop	”	”	”	”	”
Danțul	”	”	”	”	”
Slănicul ⁵	”	nelocală	”	”	”
Jiana I	”	locală	”	curentă	hora satului
Ciuleandra	recent	nelocală	sud-estică	”	” ”
Oină	recent	nelocală	estică	curentă	hora satului
Ciobănașul	vechi	”	carpatică	”	” ”
Sultănica	”	”	sud-estică	distractivă	de petrecere
Purtata	”	”	sud-ardeleană	curentă	hora satului
Hațegana	”	locală	”	”	” ”
Jiana II	”	”	carpatică	”	” ”
Jiana III	”	”	”	”	pastorală
Învîrtita	”	”	sud-ardeleană	”	hora satului
Mocâncuța ⁶	”	”	carpatică	”	” ”
Mușamaua	”	”	sud-estică	distractivă	de petrecere
Cărășelul	”	nelocală	estică	curentă	hora satului
Leliță Ioană	”	”	”	”	” ”

⁴ Pare să fi fost adus în aceeași perioadă ca și *Zuralia*.

⁵ *Slănicul* amintește prin numele lui de peregrinările mărginenilor prin regiunea subcarpatică, spre Bărăgan și Dobrogea. Variante asemănătoare ca nume, ca melodii, ca strigături și ca pași am întlnit în Bătrini (zona Teleajen), Vulturul (fost Cartal, zona Hîrșova), unde i se mai spunea și *Brlul păcureț* (v. Pompiliu Birsescu, *Hora din Cartal*, București 1908, p. 184) și Sita Buzăului (zona Buzăului ardelean). Ultima este aproape identică cu *Slănicul* din Sibiel. Existența acestor câteva variante atât de disparate și izolate, dar atât de asemănătoare, ne arată că jocul a luat naștere cîndva în zona rîului Slănic, fiind difuzat cu ajutorul transhumanței.

⁶ Numele jocului *Mocâncuța* ne arată că el își are originea în partea de est a Carpaților sudici, acolo unde ciobanii transhumanți erau numiți „mocani” (numele a fost extins mai târziu asupra tuturor ciobanilor ardeleni). Jocul seamănă de altfel cu *Breaza*, a cărei arie cuprinde Ardealul de sud-est, nordul Munteniei, sudul Moldovei și Dobrogi; el se numește pe alocuri și *Mocăneasca* sau chiar *Mocâncuța* (v. Pompiliu Pîrvescu, *op. cit.*, p. 187). Ritmul de *Brează* apare însă modificat la *Mocâncuța* din Sibiel, unde evoluează spre motivul de *Brlu*, așa cum se întîmplă și cu *Mărunița* din Bran (V. A. Bușan, *Breaza*, în Revista de folclor, an. III, nr.4).

Jocuri	Vechime	Proveniența probabilă	Arii de circulație	Funcție	Categoria de fond
Războiul	vechi	locală	carpatică ?	distractivă, de exhibiție	de petrecere, de ceată de juni
Siminicul	„	„	„	curentă (de virtuozitate)	pastorală
Pambriul ⁷	„	?	?	de exhibiție	de ceată de juni
Cadina verde ⁸	„	?	?	„	„ „
Fecioreasca	„	locală	sud-ardeleană	„	„ „
Călușul	„	„	„	„	„ „
Banul Mărăcine	„	nelocală	„	„	„ „
Romanul	„	„	„	„	„ „
Tirnoveana ⁹	„	„	„	„	„ „
Bătuta I	„	?	„	curentă (de virtuozitate)	hora satului, de petrecere
Bătuta ¹⁰	„	nelocală	„	„	„ „
Călușerul ¹¹ I	„	?	„	de exhibiție	de ceată de juni
Călușerul II	„	?	„	„	„
Briulețul	„	locală	sud-estică	curentă (de virtuozitate)	de petrecere
Țigăneasca	„	nelocală	„	distractivă	„
Ariciul	vechi	locală	carpatică	distractivă	de petrecere
Capra	„	„	„	„	„
Proportia categoriilor %	vechi 93 % recente 7 %	locale 74 % nelocale 23 % ? 3 %	carpatice 49 % sud-ardelene 23 % sud-estice 24 % estice 2 % ? 2 %	curente 60 % distractive 23 % de exhibiție 11 % ceremoniale 6 %	de hora satului 37 % de petrecere 22 % pastorale ¹² 21 % de ceată de juni 14 % ritual-ceremoniale 6 %

⁷ *Pambriul* a fost introdus în repertoriul cetei de călușeri din Rășinari înainte de 1914 de către D. Țincu, vătaful cetei. Nu știm însă dacă acesta l-a creat sau l-a adus din altă parte. (*Pambriul* din Bran are cu totul altă structură, v. A. Bucșan, *Jocuri din Muscel și Bran*, București, 1958, p. 95–97.)

⁸ Aceeași observație ca și pentru *Pambriul*.

⁹ Aceeași observație ca și pentru cele două jocuri precedente.

¹⁰ Credem că *Bătuta*, în forma ei mai nouă, este de origine făgărășeană, totuși unele variante au fost create de localnici (de ex. *Bătuta* din Sibiel, varianta tinerilor, culeasă în 1959).

¹¹ *Călușerul* — a fost răspândit o dală cu repertoriul modern al cetei de juni; deosebiriile dintre variante arată însă că a existat și o puternică intervenție a creației locale.

¹² Este foarte greu să ne dăm seama de ceea ce aparține circulației pastorale, care în trecut trebuie să fi fost mult mai mare. Aria de răspândire, numele jocului și doar în unele cazuri spusele informatorilor noștri au constituit criteriile principale de determinare.

IV. ANALIZA MORFOLOGICĂ

Aspectele care constituie specificul jocului ca fenomen artistic, și anume aspectele de morfologie coregrafică, se pot grupa în ~~patru~~ categorii principale :

- a) *Aspecte de ansamblu* (formație, componență, ținută).
- b) *Aspecte de mișcare generală* (desfășurare, tempo).
- c) *Aspecte compoziționale* (organizare a figurilor, succesiune).
- d) *Aspecte de structură cinetică* (părți cinetice, mișcări).
- e) *Aspecte metrico-ritmice* (măsură, categorii, motive și celule ritmice, tempo).

Alături de acestea, vor trebui studiate și *aspectele adiacente* jocului : melodii, strigături.

Pentru determinarea importanței fiecărui element în repertoriu, se ține seama de următorii factori : a) frecvența fiecărei piese folclorice ; b) frecvența fiecărui element în cadrul piesei folclorice.

S-a aplicat de fiecare dată un coeficient de frecvență, și anume : 3 = frecvent ; 2 = ocazional ; 1 = rar ; 0 = dispărut.

Suma coeficienților ne-a dat valoarea aproximativă a reprezentării fiecărui element. Grupînd rezultatele, am găsit la fiecare categorie și subcategorie următoarele elemente :

- a) *Aspecte de bază* — care dau caracteristica principală ; .
- b) *Aspecte secundare* — care, deși nu au o importanță la fel de mare, participă totuși la ilustrarea specificului categoriei.
- c) *Aspecte incidentale* — care apar sporadic.

În cele ce urmează vom arăta suficiente exemple ale acestui proces de lucru.

Ca observație generală, trebuie subliniată de la început marea varietate de aspecte care există în Mărginime. Astfel, la fiecare subcategorie, aspectele de bază și cele secundare, care formează fondul specific, sînt foarte numeroase. În această privință Mărginimea întrece chiar și alte zone carpatice (Muscelul de exemplu), cunoscute de asemenea prin varietatea lor.

Și aici exemplele vor fi suficient de grăitoare¹.

A. Aspecte de ansamblu

1. *Formația*. În Mărginime, ca formații de bază avem :

- a) Perechile /π/ — care pot fi așezate uneori în cerc sau coloană (*Hașegana, Jiana*) sau (mai frecvent) liber repartizate în spațiu (*Învîrtita* etc.).

¹ În cele ce urmează nu ne vom ocupa de sistematica generală a morfologiei dansului popular românesc. Aceasta constituie obiectul unei lucrări separate : *Clasificarea morfologică a dansului popular românesc*. Aici vor apărea doar problemele specifice Mărginimii. Folosim peste tot în paranteză simbolurile aspectelor.

b) Semicercul $| \sim |$: la *Brîuri*, *Sîrbe*.

Ca formații secundare:

c) Grupul mic, de 4—12 inși $|G|$; unele *Jiene*, *Învîrtite*.

d) Cercul $|O|$: la *Hore*.

e) Monomul sau ceata $|...|$ la jocurile *călușerești* etc.

Rare sînt jocurile solistice $|T|$, care fac totuși parte din fondul specific.

2. *Componenta* formației pe sexe este, firește, mai mult mixtă $| \oplus |$; există însă și numeroase jocuri bărbătești $| \ominus |$; *Brîuri*, jocuri *călușerești*; n-am întîlnit nici un joc exclusiv de femei².

3. *Ținuta*. Partenerii în cele mai frecvente cazuri se țin de umeri $| \overline{O} |$ la Briu etc. sau stau în față $| \& |$ la perechi; destul de des dansatorii se țin de mină $| - \bigcirc - |$ la *Horă*, lateral $| \infty |$ la perechi și liber $| \bigcirc |$ la jocurile de ceată și solistice³.

B. Aspecte de mișcare generală

1. *Desfășurarea în spațiu* a formației cunoaște, în măsură aproape egală, cele 3 posibilități principale: a) pe loc $| + |$, bineînțeles și cu deplasări bilaterale sau în adîncime, dar păstrînd un punct fix de revenire;

b) în plimbare uniformă, mai ales spre dreapta $| \rightarrow |$;

c) alternînd posibilitățile anterioare, adică ocolirea cu jocul pe loc $| \sim |$, mai ales la *Brîuri* și *Sîrbe*; pare să fie o formă oarecum predominantă.

2. *Tempo-ul* se încadrează în general în categoriile mijlocii: vioi (128—148), moderat (104—124), accelerat (152—172); categoriile extreme: lent (—100) și rapid (176—) sînt foarte rare.

C. Aspecte compoziționale

1. *Construcția internă* a figurilor cunoaște de asemenea toate posibilitățile. Predomină organizarea *simplică* $|x|$, bazată pe existența unui singur motiv, ordonat simetric sau asimetric, uneori cu un *augment* celular sau semicelular, precum și organizarea *dezvoltată* $| * |$, adică la care există tot un singur motiv de bază, dar amplificat prin inversarea sau modificarea temei. Toate cazurile sînt frecvente.

Spre deosebire de ceea ce se întîmplă spre Dunăre sau în centrul Ardealului, organizarea *complexă* $| * |$, din 2 sau mai multe motive

² Totuși, jocul *Sălcioara* din Rășinari se pare că este preferat de femei, la nuntă; îl pot juca însă și bărbații.

³ Firește, am dat numai posibilitățile principale, care au numeroase variante. De ex., la ținuta laterală în perechi, jucătorii se pot ține de un deget, de o mină, cu brațele încrucișate la spate etc.; la ținuta „față în față”, partenerii se pot ține de o mină, de ambele mîini, de partea superioară a brațelor, de umeri, de mijloc sau combinînd unele din aceste posibilități etc. Ca și la alte aspecte, am preferat să dăm aici numai esențialul.

cinetice diferite, este ceva mai rară; o întâlnim totuși ca element de fond, la jocurile *călușerești* și *feciorești*, la *Învîrtită*, la unele *Sîrbe* și *Briuri*.

2. *Sucesiunea* figurilor este predominant *mobilă* / $\varphi \sim \varphi$ /, adică nu cunoaște o desfășurare dinainte fixată, ci este reglementată prin comenzi sau prin indicațiile celui care conduce; jocul se poate individualiza pe perechi, cînd e cazul.

Sînt secundare :

Sucesiunea fixă / \sim, \sim / a 2 sau mai multe figuri și *sucesiunea uniformă* / \sim /, atunci cînd există o singură figură.

Întîlnim și posibilitatea intermediară : ordinea figurilor este fixă, dar ele nu se desfășoară de un număr fix de ori⁴.

În sfîrșit există și *sucesiunea liberă*, bazată mai mult pe secvențe de mișcări, în cîteva jocuri rare, dar din fondul specific⁵.

Dacă raportăm la aceste 4 categorii de succesiuni cele 3 posibilități principale de organizare a figurilor, amintite anterior, putem determina 12 moduri de compoziție.

Vom avea deci :

4 moduri simple, în succesiune uniformă, fixă, mobilă, liberă;

4 moduri dezvoltate (idem);

4 moduri complexe (idem).

La modurile simple vom întîlni numai figuri cu organizare simplă; la cele dezvoltate pot apărea și figuri simple alături de figuri dezvoltate; în sfîrșit, la cele complexe, alături de primele 2 categorii de figuri, apar și cele complexe.

Jocul mîrginean cunoaște toate cele 12 posibilități. Cele mai frecvente sînt modurile : *mobil-dezvoltat* (*Hațegană, Jiană, Sîrbă*) și *mobil-complex* (*Învîrtită, Briuri* etc.), care apar împreună în jumătate din repertoriu și în orice caz în jocurile de bază.

O oarecare importanță au modurile : *uniform-simplu* (*Hore* etc.), *fix-dezvoltat* (în unele jocuri de proveniență exterioară)⁶.

D. Aspecte de structură cinetică

1. *Părți cinetice* (secțiuni, figuri, motive). Închegarea mișcărilor în formule cinetice mai întinse ia în Mărginime forme foarte variate și care se complică la extrem prin multiplele combinații posibile. Rămînînd în domeniul figurilor cu structură cinetică predominant unitară (secțiunile fiind mai mult combinate, iar motivele mai mult mono-structurale), constatăm frecvența mai mare a următoarelor categorii:

⁴ V. unele jocuri feciorești, *Briul* etc.

⁵ În special la jocurile solistice.

⁶ Am vorbit aici numai de organizarea modurilor în cadrul unei singure secțiuni. Întîlnim însă și cîteva jocuri *polisecționale* în care trebuie luate în considerare și diversele moduri de grupare a secțiunilor, tot după criteriile de mai sus. Problema depășește pentru moment cadrul lucrării de față.

— Fig. *simple* (de acomodare) — în plimbare /A'/
 — pe loc /A''/
 — Bătăi de sol /B'/
 — Învîrtiri /V'/

Un rol destul de mare îl joacă însă și *cîrligele în față* /C'/, *cîrligele în spate* /C''/, *bătăile în călcîie* /B''/, *piruetele pe sub mîndă* /V''/, *ponturile* /P'/, *figurile speciale imitative* /S''/.

2. *Mișcări*. Cele care formează categoria de bază sînt: pașii *simpli* /s/, pașii *bătuți* /1/ și pașii *de învîrtire* /O/. Ca elemente secundare întîlnim destul de frecvent: pașii *încrucișați în față* /x/ și *în spate* /x'/, *săriturile* /-/, pașii *vîrf-toc* /)/, *trecherile pe sub mîndă* /O/, *pintenii* /)(/, precum și unele *mișcări speciale* /w/.

Există și multe alte feluri de mișcări, cum sînt bătăile din palme, pocniturele din degete etc.; ele sînt însă mai rare și au mai mult un rol de „condimentare” a specificului, care și din acest punct de vedere se prezintă foarte variat.

E. Aspecte metrico-ritmice (temporale)

1. *Măsura*. Ca peste tot în jocul românesc, predomină și aici 2/4. Mult mai rare, dar interesante, sînt cazurile de măsuri diferite, ca în *Hora* (6/8), *Mușamaua* (3/4 sau 7/16), *Ariciul* (5/16), ca și tendința spre asimetrie observată în *Învîrtite* și *Bătute*, unde există (probabil) un 9/16 sau 10/16 mai vechi, tinzînd azi spre nivelare în 2/4⁷.

2. *Categoriile ritmice*. Ca peste tot, predomină ritmul pe care l-am numit comun /1 a/, bazat pe îmbinarea spondeului /a/ cu dipiricul /b/ și anapestul /c/.

O importanță secundară, dar totuși apreciabilă, prezintă ritmul sincopat de tip *dohmiac* /2b/, frecvent în special în jocurile din vechiul fond ca *Învîrtita* și *Brîul*. Este o caracteristică a dialectului carpatic.

Sporadic, întîlnim și celelalte categorii: *dactilic* /1 b/, *amfibrahic* /2a/, *ternar* /3/ și *asimetric* /3./.

3. *Motivetele ritmice*. Cele mai frecvente sînt

/a a/

/c a/ caracteristic *Sîrbei*

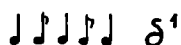
/b b/

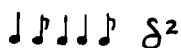
/b c/


/c c/

⁷ V. Bentoiu Pascal, *Cteva considerațiuni asupra ritmului și notației melodiilor de joc românești*, în *Revista de folclor*, an. I, 1956, nr. 1–2, p. 36–67.


Participă însă la fondul specific și motivele de tip dohmic a c :

 δ^1 din *Învîrtită*

 δ^2 „ „

 δ^7 „ „

 δ^8 „ „

 δ^4 „ *Brîu*

Principalele tipuri de motive întîlnite sînt :

spondeul pur /aa/

dipiricul „ /bb/

anapestul „ /cc/

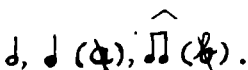
„ combinat /cx/

dipiricul „ /bx/

dohmiacul ascendent / δ^+ /

„ descendent / δ^- /

4. *Celulele ritmice.* Cele mai importante sînt, firește, cele care stau la baza motivelor de mai sus : spondeul /a/, anapestul /c/, dipiricul /b/; apoi celulele dezvoltate de tip dohmiac, δ^1 , δ^2 , δ^4 , δ^7 , δ^8 . Destul de frec-

vent e dactilul /d/. Dintre semicelule apar mai frecvent  .

F. Aspecte sincretice

Nu putem încheia acest capitol fără a spune cîteva cuvinte despre alte aspecte care, deși nu intră în cadrul morfologiei coregrafice, sînt atît de strîns legate de joc încît nu pot fi separate de acesta. Este vorba de *melodiile* și *strigăturile* de joc. Neîncercînd să impietăm asupra observațiilor pe care le vor face specialiștii în aceste domenii, vom aminti aici cîteva dintre aspectele respective care contribuie la realizarea atmosferei jocului.

1. *Melodiile jocurilor* mărginene ating nu rareori o înaltă valoare artistică, datorită varietății formelor de îmbinare a liniei melodice cu structura ritmică.

În aceasta din urmă găsim reflectate toate posibilitățile existente în ritmul de joc, și anume: motivele *comune*, *dactilice*, *sincopate* (dohmiace sau amfibrahice), *ternare* și *asimetrice*.

Unele melodii (cele mai multe) sînt cantabile și au o linie melodică bine conturată (*Învîrtitele*, *Jienele* etc.). Altele, dimpotrivă, au o structură motivică (*Brîul*).

Unele jocuri au o singură melodie, în cazul acesta în forme bine cristalizate, cu 2—3 fraze în succesiune fixă. Altele au foarte multe melodii, ceea ce dovedește și o mare putere de circulație a jocului (*Învîrtite*, *Hațegane* etc.); ele se pot cînta mai multe în cursul unui joc.

În sfîrșit, întîlnim și jocuri cu melodii în formă liberă, de obicei cu 3,4 sau mai multe faze (*Brîu*). Sînt poate cele mai vechi ⁸.

Frazele muzicale se desfășoară de obicei pe 4 măsuri. Am întîlnit însă și melodii cu fraze de 3 măsuri (*Brîul șchiop*, din Sibiel) sau alternarea frazelor de 3 și 4 măsuri.

Aceste melodii au rol important nu numai cînd însoțesc jocul, ci și separat, prin pătrunderea în alte genuri folclorice.

Astfel, melodiile de joc pot fi folosite numai pentru ascultare; uneori ele devin cîntece, gen foarte răspîndit în Mărginime în ultima vreme; le întîlnim în ritualul de nuntă tot sub formă de cîntece sau ca melodii ocazionale (v. cunoscuta *A verzelor*); de asemenea, le întîlnim în repertoriul păstoresc (*Ciobanul care și-a pierdut oile*, *Coborîrea oilor la vale* etc.) și în unele cîntece rituale (*Cîntarea măiestrelor* etc.).

2. *Strigăturile* constituie unul din genurile cele mai puternice și mai reprezentative ale folclorului mărginean. Ele pot fi auzite însoțind orice joc, dar pot fi executate și separat la petreceri sau în anumite momente ale nunții. În capitolul de față ne vom limita la anumite considerente asupra strigăturilor de joc.

Acestea au în Mărginime un conținut foarte divers. Din acest punct de vedere distingem două categorii principale:

a) *Strigături comune* — care se pot folosi la orice joc; ele sînt de obicei lirice avînd un puternic caracter satiric, și sînt străbătute de multă senzualitate.

Unele din acestea sînt de dragoste; cele mai multe au însă un conținut vesel, fie că sînt simple reflecții glumețe, fie că sînt direct satirice.

b) *Strigături speciale* — care sînt legate direct de desfășurarea jocului, constînd în formule de începere (enunțuri, îndemnuri la joc etc.), referiri la numele jocului sau la conținutul acestuia, comenzi, numărători și versuri de completare a acestora, descrierea manierei de joc etc.

Comparativ cu alte zone, numărul strigăturilor speciale este foarte ridicat ⁹, ceea ce este în legătură cu proporția, aici însemnată, a jocurilor desfășurate la comandă.

⁸ Am întîlnit în Mărginime un singur joc cu melodia cîntată de fete: *Sălcioara* (Râșinari), care însă se poate executa și instrumental. Fenomenul n-a fost observat pe viu. După spusele inf. I. Băiluț din Râșinari, pe vremuri se cînta la acest joc balada lui Budac (haiduc celebru pe la 1900).

⁹ Am numărat la unele jocuri peste 50 de versuri speciale (*Danțul* din Râșinari, *Străba la bătaie* din Sibiel).

Versurile strigate cuprind totdeauna 7—8 silabe, axîndu-se în general pe 2 măsuri muzicale sau coregrafice. Între ele poate să existe o pauză, care de obicei este de 2 măsuri; la jocurile cu figuri de 3 măsuri, pauza este în general de o singură măsură, fără ca aceasta să constituie o regulă absolută.

Strigătura poate fi scandată de un singur jucător; de multe ori însă, ceilalți dau răspunsul la fiecare vers, astfel că se creează un dialog; destul de frecvente sînt și cazurile de execuție antifonică.

Rezumînd cele de mai sus, putem constata că Mărginimea reprezentă unul din centrele cu cea mai puternică vitalitate a strigăturii.

3. *Suprapunerea* pe melodie este în general concordantă $/= /$. Există totuși remarcabil de multe cazuri de neconcordanță $/\neq /$, deși nu atîtea ca în valea Dunării, și reduse la mai puține tipuri (*Brîuri*, *Sîrbe* etc.). Totuși, în unele sate (Poiana, Rod, Poplaca, Rășinari), neconcordanța joacă un rol de prim plan.

Interesant este unicul caz, al *Învîrtitei*, unde figura are aceleași dimensiuni ca fraza muzicală, dar începutul lor nu coincide, figura începînd pe măsura a 4-a a melodiei.

Raportînd aceste fenomene la înlănțuirea figurilor și a frazelor muzicale, am determinat existența a patru moduri principale de suprapunere, și anume:

a) *Suprapunere concordantă*

— totală: fiecare figură coincide cu o frază muzicală;

— parțială: figura coincide cu un motiv muzical.

Acest tip pare în general legat de influențe exterioare.

b) *Suprapunere inconstantă*

— figurile și frazele sau motivele muzicale au aceeași dimensiune, dar ele nu coincid total datorită mobilității succesiunii.

c) *Suprapunere neconcordantă* — dimensiunile fragmentelor diferă; de cele mai multe ori avem neconcordanță între figuri cu 3 măsuri și fraze muzicale de 4 măsuri (*Brîu*, *Sîrbă*); există însă posibilități variate, figurile putînd avea 5, 7, 9, 11, 13, 15, 17 măsuri (în *Sîrbele la bătaie*) sau $4\frac{1}{2}$, $5\frac{1}{2}$, $6\frac{1}{2}$ măsuri (ca în *Brîul Siminic* din Sadu).

d) *Suprapunere necoincidentă* — v. mai sus cazul *Învîrtitei*.

Modurile b și c sînt cele mai frecvente¹⁰.

4. Coordonîndu-se observațiile precedente pot fi examinate cîteva dintre problemele care privesc modul de imbinare a jocului cu muzica și cu textul care-l însoțesc.

Concluziile care se pot nota în această privință sînt următoarele:

a) În Mărginime se constată o mare unitate între caracterul specific al dansului, al melodiei și al strigăturilor respective.

Astfel, dansurile cu caracter liric prezintă în general o structură coregrafică mai simplă, care le face accesibile tuturor; melodiile lor sînt cantabile și au o linie melodică bine conturată; strigăturile lor sînt în general comune, de dragoste sau satirice.

¹⁰ Considerațiile asupra succesiunii figurilor și suprapunerii lor pe melodie sînt tratate mai pe larg într-un studiu special pe care autorii acestor rînduri l-au redactat în colaborare cu V. Dosios despre: Relația dintre dans, muzică și text în Ardealul de sud (în volumul de față).

Dansurile cu caracter de virtuozitate cer, în schimb, o tehnică mai complicată și în general sînt practicate numai de bărbați; melodiile lor sînt formate din puține motive, care se repetă aparent monoton, pe trepte foarte apropiate; strigăturile sînt în majoritatea lor legate de desfășurarea jocului¹¹.

În sfîrșit, dansurile cu un caracter comic prezintă o puternică notă de veselie atît în mișcări, cît și în melodii și în strigături, mergînd uneori pînă la grotesc.

Astfel, din îmbinarea acestor trei elemente se realizează o atmosferă comună, deosebit de pregnantă în Mărginime.

b) Din punct de vedere ritmic, se constată o puternică tendință spre poliritmic, mai mare poate ca oriunde în Ardealul de sud. Aceasta se datorește mai multor cauze, printre care cităm :

— mobilitatea sau chiar libertatea în organizarea succesiunii figurilor de joc și a frazelor muzicale;

— inegalitatea dimensională între motivele coregrafice, frazele muzicale și versuri;

— marea diversitate a formulelor ritmice ale celor trei elemente.

Aceste trei cauze principale determină o suprapunere variabilă a figurilor de joc, a frazelor muzicale și a versurilor strigate. Întîlnim uneori în cursul aceleiași faze a jocului suprapuneri a patru, cinci sau a mai multor forme ritmice diverse.

Trebuie deci remarcată încă o dată complexitatea diverselor forme de îmbinare a dansului, muzicii și textului.

REZUMAT

AL CARACTERELOR MORFOLOGICE ALE JOCULUI MĂRGINEAN

1. Aspecte de ansamblu

a) *Formație* : principală : perechi, linie;
secundară : cerc, grup mic, monom.

b) *Componență* : principală : mixtă;
secundară : bărbătească.

c) *Ținută* : principală : de umeri (la joc de grup),
față în față (la joc de perechi);
secundară : de mîină (la joc de grup),
lateral (la joc de perechi), liberă (la joc în monom).

2. Aspecte de mișcare generală

a) *Desfășurare* : prin alternare, pe loc, cu ocolire.

b) *Tempo* : vioi, moderat, accelerat.

3. Aspecte compoziționale

a) *Construcție* : principală : simplă, dezvoltată;
secundară : complexă.

¹¹ Despre accentuarea strigăturii, v. cap. 6. Amintim tot aici că există un singur joc cu text recitat : *Căteaua*; în unele faze jucătorii stau pe loc, melodia se oprește și se recită un text comic legat de numele și conținutul jocului (v. partea de material).

- b) *Sucesiune*: principală : mobilă ;
 secundară : fixă, uniformă.
 Moduri de compoziție : principale : mobil-dezvoltat, mobil-complex ;
 secundare : uniform-simplu, fix dezvoltat.

4. Aspecte de structură cinetică

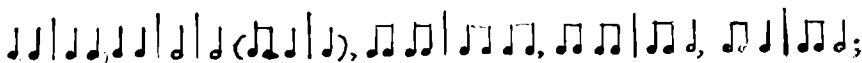
- a) *Părți cinetice*: principale : figuri simple (plimbare cu ocolire și pe loc, bătăi pe sol, învîrtiri) ;
 secundare : cîrlige în față și în spate, bătăi în călcie, piruete pe sub mină, ponturi, figuri speciale imitative.
- b) *Mișcări*: principale : pași simpli, bătuți, cu învîrtire ;
 secundare : pași încrucișați în față și în spate, treceri pe sub mină, sărituri, pași „vîrf-toc”, pînteni, gesturi.

5. Aspecte metrico-ritmice

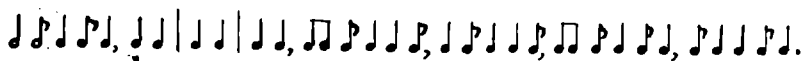
a) *Măsură*: $\frac{2}{4}$

- b) *Categorii ritmice*: principale : comună ;
 secundare : dohmiacă.

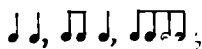
- c) *Motive ritmice*: principale :



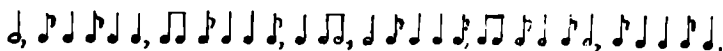
secundare :



- d) *Celule ritmice*: principale :



secundare :



6. Aspecte sincretice

- a) *Melodii*: variate
 b) *Strigături*: comune și speciale
 c) *Suprapunere*: principală : concordantă
 secundară : neconcordantă
 (Moduri de suprapunere : principale : inconstant, neconcordant
 secundar : concordant)

TAB. III ASPECTE MORFOLOGICE

Aspecte caracteristice	Frecvență	Jina	Poiana	Rod	Săliște	Sibiel	Gura Rîului	Poplaca	Rășinari	Sadu	Tălmăcel	Caractere generale
1. Formație	I II	Π, ∪ O, G	G, Π, ∪ O	Π, ∪ G, O	Π, O, ∪ G, ...	Π, ∪, O G	...Π ∪, O	Π, ..., ∪ O, G	Π, ∪, ..., O G	∪, ..., Π O	Π, ∪ O, G	Π, ∪ O, G
2. Componentă	I II	⊕	⊕	⊕ ⊖	⊕ ⊖	⊕, ⊖	⊕, ⊖	⊖, ⊕	⊕	⊕ ⊖	⊕ ⊖	⊕ ⊖
3. Ținută	I II	○, ○○, ○, ○ ⊗	○ ○, ⊗	○ ○, ○, ○○, ⊗	○, ○○, ○ ⊗, ○	○, ○ ○, ○, ⊗, ○○	○, ⊗, ○ ○	○, ○, ⊗ ○, ○○	⊗, ○, ○ ○○, ○	○, ○ ○, ○○, ⊗	○, ⊗	○, ⊗ ○, ○○, ○
4. Desfășurare în spațiu	I II	~ , + →	→, + ~	+ , →, ~	+ , ~ , →	~ , → +	+ , ~ →	+ , ~ →	+ , ~	+ , → , ~	~ + , →	~ , + , →
5. Tempo	I II	128-, 104-, 152	128- 104-, 152-	128-, 104-, 152-	104-, 128- 152-	128-, 104- 152	128-, 104- 152-	128-, 104-, 152-	128- 104-, 152-	128-, 104- 152-	128-, 104- 152-	128-, 104-, 152-
6. Organizare internă	I II	X, * *	X, * *	X *, *	X, * *	X, * *	X, *, * *	*, X, * *	*, * X	X *, *	X, * *	X, * *
7. Succesiune ^x	I II	Π~Π ΠΠ, Π	Π~Π, Π	Π~Π Π, ΠΠ	Π~Π Π, ΠΠ	Π~Π ΠΠ	Π~Π, ΠΠ Π, Π...Π	Π~Π ΠΠ, Π	Π~Π, ΠΠ Π...Π	Π~Π ΠΠ, Π	Π~Π	Π~Π ΠΠ, Π
8. Motive cinetice	I II	A', V', B' A', V'	A', V', B' A', V''	A', V', B' A', S'', C'', B''	A', V', B' A', S'', C'', B''	A', B', C', V' A', B'', V''	A', A'' V', B', C', C'', V'', S''	A', A', V' B', V', C', P'	A', A', V' B', V', C', B''	A', A', B', C' V', P', B''	A', A', V' B', C', V''	A', V', B', A'' C', V', B''
9. Mișcări	I II	S, l, o σ, ω	S, l, o σ, ω, ȣ, >	S, l, o ω, ȣ, γ	S, ȣ, , l, ȣ σ, ω, -	S, l, o, ȣ, γ, σ ȣ, -, ω, λ, ȣ, x	S, l, o, ȣ, ȣ, γ, ω, λ, ȣ, x, c	S, l, -, o ȣ, σ, x, ȣ, z, ω, Δ ³	S, l, ȣ, o, -, σ ȣ, x, γ, λ, z, ω	S, l, o, ȣ, -, γ, σ, x, Δ ³ , ω, ȣ	S, l, -, ȣ, o, σ ȣ, δ, z	S, l, o ȣ, σ, -, ω, ȣ, γ, x
10. Măsură	I II	ȣ ȣ	ȣ ȣ	ȣ ȣ ȣ	ȣ ȣ	ȣ ȣ	ȣ ȣ	ȣ ȣ	ȣ ȣ	ȣ ȣ	ȣ ȣ	ȣ ȣ
11. Categorii ritmice	I II	1a 2δ	1a 2α, 2δ	1a 2δ, 1d, 3-, 2α	1a 2δ	1a 2δ	1a 1d, 2δ	1a 2δ	1a 2δ	1a 2δ	1a 2δ	1a 2δ
12. Motive ritmice	I II	aa, cc bc, bb, δ', δ'', ca, ba	aa, bb, da, ca, bc cc, aa, δ' ⁷	ca, bb, bc, aa l-l, cc, da, δ', αα	aa, ca, bc, cc bb, δ', δ'', ca, δ', δ'', αα	aa, bb, bc, ca, cc, δ' ⁷ ca, da, δ', δ'', cc, ba, bbb	bb, ca, cc, aa, ca ba, bd, dd, δ', δ'', δ' ²	bb, ca, aa, bc cc, ca, ac, aaa, δ', δ' ⁷	bc, cc, ca, bb, aa, aaa ac, δ', δ' ² , ca, ba, aa	cc, bc, ca, aa, bb db, δ', aaa, δ', δ', δ' ²	aa, aaa, cc, ca, bb bc, ca, δ', δ' ⁸	aa, ca, bb, bc, cc δ', aaa, δ', δ', δ' ² , δ' ⁸ , δ' ⁴
13. Suprapunere pe melodie	I II	= ≠	≠	= ≠	= ≠	≠	≠	= ≠	= ≠ ≠	≠	≠	≠
Correspondență cu caracterele generale		80%	74%	84%	90%	90%	90%	90%	90%	92%	77%	

I = Aspecte principale
II = Aspecte secundare

Anexă la cap. IV
Listă a simbolurilor de clasificare folosite ^{x)}

A. Formație

- = cerc
 ∪ = semicerc
 — = coloană
 G = grup mic
 Π = perechi
 ... = monom
 T = solistic

D. Desfășurare în spațiu

- = spre dreapta
 ← = spre stînga
 + = pe loc
 ↔ = bilaterală
 ↑↓ = în adîncime
 ~ = alternată
 # = indiferentă

B. Componentă

- ⊕ = mixtă
 ⊙ = bărbătească
 ⊖ = femeiască

C. Ținută

- = de mîină
 ⊖ = de umăr
 Q = de talie

○○ = în perechi lateral

⊖ = în perechi
 față în față

○ = liberă

F. Tempo

- 100 = lent
 104+ = moderat
 128+ = vioi
 152+ = accelerat
 176+ = rapid

F. Organizarea figurilor

- X = simplă
 X = dezvoltată
 * = complexă

G. Succesiunea figurilor

- Π = uniformă
 ΠΠ = fixă
 Π~Π = mobilă
 Π.. = liberă

^{x)} Vezi și Tab. IV

H. Motive cinetice

- A**¹ = plimbări cu ocolire
A² = plimbări în punct fix
B¹ = bătăi pe sol
B² = bătăi în tocuri (pinteni)
C¹ = cirlițe în față
C² = cirlițe în spate
V¹ = învîrtiri
V² = treceri pe sub mîină
P¹ = ponturi
P² = bătăi în palme
S¹ = motive speciale expresive
S² = motive speciale imitative

I. Mișcări

- δ** = pas simplu (normal)
δ¹ = balans
— = săritură
γ = auftakt
γ² = pas vîrf-toc
ε = pas toc-vîrf
Ϛ = pas încrucișat în față
Ϛ² = pas încrucișat în spate
ϛ = bătaie în tocuri
Λ = bătaie cu vîrf
Υ = bătaie cu tocul
~ = bătaie ștearsă
< = flexiune de picior
Δ¹ = bătaie pe coapsă
Δ² = bătaie pe gambă
Δ³ = bătaie pe labă
△ = bătaie pe sol
Υ = bătaie a palmelor
o = pas învîrtit

σ = pas învîrtit pe sub mîină

M = mișcare cu brațul

I. Categorii ritmice

- 1a** = comun
1b = dactilic
2a = amfibrahic
2b = dohmiac
2. = binar inegal
3 = ternar
3. = ternar inegal
4 = cvaternar

K. Celule ritmice

- | | |
|-----------------------------------|-------------------------|
| a = spondeu | (♩ ♩) |
| b = dipiric | (♩ ♩ ♩) |
| c = anapest | (♩ ♩ ♩) |
| d = dactilic | (♩ ♩ ♩) |
| â = semicelulă | (♩ ♩) |
| α = amfibrah | (♩ ♩ ♩) |
| δ ¹ = dohmiac 1 | (♩ ♩ ♩ ♩) |
| δ ² = " 2 | (♩ ♩ ♩ ♩ ♩) |
| δ ³ = " 3 | (♩ ♩ ♩ ♩ ♩ ♩) |
| δ ⁴ = " 4 | (♩ ♩ ♩ ♩ ♩ ♩ ♩) |
| δ ⁵ = " 5 | (♩ ♩ ♩ ♩ ♩ ♩ ♩ ♩) |
| δ ⁶ = " 6 | (♩ ♩ ♩ ♩ ♩ ♩ ♩ ♩ ♩) |
| δ ⁷ = " 7 | (♩ ♩ ♩ ♩ ♩ ♩ ♩ ♩ ♩) |
| δ ⁸ = " 8 | (♩ ♩ ♩ ♩ ♩ ♩ ♩ ♩ ♩ ♩) |
| δ ⁹ = " 9 | (♩ ♩ ♩ ♩ ♩ ♩ ♩ ♩ ♩ ♩ ♩) |

L. Suprapunere pe melodie

- =** = concordantă
≠ = neconcordantă

V. ANALIZA TIPOLOGICĂ

Bogăția materialului cules (190 de variante) a impus o analiză minuțioasă pentru determinarea categoriilor tipologice. Prin gruparea variantelor în jocuri distincte, pe baza asemănării dintre ele și făcând abstracție de unele apropieri superficiale, s-a obținut astfel un număr de 51 de jocuri cu o substanță bine individualizată. Raportînd numărul jocurilor la numărul variantelor, 51 : 190, se obține un indice de 0,27, ceea ce înseamnă o cifră foarte ridicată, apropiată de aceea pe care ne-o dau cele 8 sate din Muscel cercetate, dar care sînt situate la distanțe teritoriale mult mai mari și unde varietatea locală este astfel explicabilă.

Această varietate de la sat la sat se poate observa pe alt plan și în cadrul fiecărei unități, precum și în ansamblul zonei.

În analiza tipologică s-a încercat să se determine importanța tipurilor și jocurilor în repertoriu, cu ajutorul coeficienților de frecvență¹.

Pe această bază s-a putut constata existența tuturor claselor principale de jocuri existente în folclorul românesc, cu o valoare de circulație destul de apreciabilă.

O importanță maximă au aici, ca și în alte părți ale Carpaților Meridionali, jocurile de perechi și jocurile de linie, ele formînd, am putea spune, stratul de bază. Alături de acestea, ca elemente secundare, dar jucînd totuși un rol important, se situează clasele a V-a (jocuri de ceată), I (jocuri de cerc) și a IV-a (jocuri de grup mic). Rară este clasa a VI-a (jocuri solistice), pe care o găsim totuși în unele forme pregnante².

În cadrul claselor am depistat 23 de tipuri diferite. Dintre acestea, abia jumătate (12) au o circulație generală în zonă și deci se poate aprecia că ele formează repertoriul de bază. Celelalte apar sporadic și sînt, în mare parte, de proveniență exterioară; de altfel, judecînd după coeficientul lor de frecvență, valoarea lor totală de circulație nu ar depăși 10% față de restul repertoriului.

Aceasta ne arată că, deși există destul de numeroase aluviuni, preponderența fondului specific rămîne absolută, după cum era de presupus din considerentele anterioare. Faptul ne este confirmat și de aspectul nehibridizat al tipurilor care se prezintă în general destul de aproape de formele de circulație generală.

În continuare, să trecem la examinarea tipologiei locale. Descrierea morfologică completă a tuturor tipurilor este inclusă în tabelul nr. 5; pe de altă parte, descrierea fiecărui joc va apărea în cadrul materialului.

De aceea, în cele ce urmează ne vom mărgini să descriem difuziunea internă a fiecărui tip, precum și unele note caracteristice care reies în special din confruntarea cu alte zone.

¹ V. cap. IV nota 10 despre sistematizarea aspectelor de clasificare tipologică.

² Am folosit pentru determinarea claselor, ca prim criteriu, formația de joc; aceasta nu înseamnă însă că ea este absolutizată. Există și excepții la regulă, în sensul că schimbarea formației nu atrage totdeauna schimbarea clasei.

Clasa I (jocuri în cerc mare, mixte, de mină)

1. Tipul cel mai frecvent este cel de *Horă dreaptă* cu jocurile: *Hora miresei*, *Hora* (acestea două se confundă în unele cazuri), *Perinița* și *Trocăreasa* (rar). La *Horă* se observă tendința de a se despărți formația în perechi, în unele variante.

Acest tip prezintă forme foarte simple în Mărginime, cu variante bine individualizate local.

2. În câteva variante întâlnim jocul *Hodoroaga*, aparținând tipului cu același nume (în 5/8), specific Ardealului de sud. Nu diferă de variantele făgărășene.

Sporadic apar tipurile de import: *Horă în două părți* (*Sălcioara*) și *Horă bătută* (*Țigăneasca* și *Zuralia*), venite dinspre Muntenia în diverse epoci își păstrează caracterele originare.

Clasa a II-a (jocuri în semicerc, mai mult bărbătești, de umeri)

1. Cel mai răspândit e tipul *Sîrbă*, cu trei subtipuri:

a) *Sîrba* obișnuită, care în toată jumătatea de est a zonei se joacă la hora satului, cunoscînd uneori o desfășurare la fel de amplă ca aceea a *Sîrbelor* oltenesti. Pe alocuri (de ex. la Poplaca) o joacă doar bărbații.

b) *Sîrbele pe bătăi*, între care numărăm și jocul *Alunelul* (de la Rod), par să reprezinte o variantă mai veche a *Sîrbei*, legată de viața păstoraască, după cum arată unele strigături caracteristice, precum și însăși răspîndirea lor în anumite zone (Bran, Buzăul ardelean, Vrancea, Dobrogea etc.).

c) *Sîrbă distractivă* — reprezentată prin jocul *Cățeaua*, despre care se poate afirma același lucru, el fiind răspândit în Bran, Muscel și alte zone legate de păstorit.

2. Un alt tip puternic reprezentat în Mărginime, deși actualmente cu o frecvență ceva mai redusă, este *Brîul mocănesc*, care se află aici la limita nord-vestică a ariei lui. Prezintă unele variante foarte închegate în formule bine cristalizate (v. *Danțul* — Poplaca, *Brîul* — Sibiel etc.); alături de acestea, altele surprind printr-o extremă mobilitate a succesiunii figurilor și o varietate de interpretare care se poate asemăna cu aceea obișnuită în tipul *Brîu pădurenesc*.

Din punct de vedere structural deosebim trei forme principale:

a) un subtip pe care l-am numit *ardelenesc* deoarece este răspândit mai ales în Ardealul de sud (Făgăraș etc.); este caracterizat prin figuri concordante pe 2 sau 4 măsuri.

b) subtipul *Brîu bătrîn*, numit astfel deoarece ni se pare că prezintă trăsături mai vechi; se caracterizează prin figuri pe 3 măsuri; în general neconcordante;

c) o a treia formă, *Brîul pe numărătoare*, pare să derive din precedentă, deoarece se axează în general tot pe figuri de 3 măsuri; acestea se încheie însă prin 1, 2, 3 sau mai multe bătăi, pinteni, sărituri etc. al căror număr este indicat prin comenzi. Deși o asemenea formă se mai întâlnește și în alte zone (Bran, Sibiel de est, Buzăul ardelean), totuși nicăieri ea nu prezintă aspecte atît de închegate ca în Mărginime, unde ea subzistă mai ales în partea de est (v. *Danțul* din Poplaca, Rășinari etc.) (*Slănicul* din Sibiel pare o variantă mai îndepărtată).

3. Tipul *Brîu nou* e de import. El se întâlnește sporadic în câteva jocuri cu o frecvență mai mult sau mai puțin redusă: *Alunelul*, *Trei păzește*, *Sîrba peste picior* etc.

Clasa a III-a (jocuri în grupuri mici de 4—8 inși, mixte, cu brațele încrucișate la spate sau de umeri)

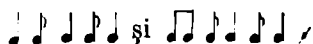
1. Tipul *Jienească* este foarte frecvent în această zonă, în variante cu diferite numiri, ca: *Jiana*, *Rîureana*, *Tortoroicul*. Pe alocuri se joacă și la hora satului. Este specific acestei părți a Carpaților sudici, între valea Oltului și valea Jiului.

2. Tipul *Ciuleandră* este reprezentat prin jocul cu același nume, de import. Apare sporadic, dar în unele părți se joacă frecvent. La Poplaca l-am văzut jucat numai de bărbați.

Clasa a IV-a (jocuri de perechi — în șir sau liber repartizate în spațiu; uneori și în grupuri mici)

1. Unul din tipurile cele mai ilustrative ale jocului mărginean este tipul *Învîrtită șchioapă*, poate cel mai frecvent din Mărginime.

L-am numit astfel pentru a sublinia ritmul inegal al pașilor, ca și tendința spre asimetrie care a fost observată în melodie, mai puțin în dans. Este reprezentat prin unicul joc *Învîrtita*. În Mărginime acesta se caracterizează prin forme ritmice particulare, care îl diferențiază de exemplele înrudite din zonele înconjurătoare: Făgăraș, Sibiul de est, Tîrnave, Orăștie, Lotru: aici întâlnim motivele specifice, sincopate pe bază de dohmiac:



Ca desfășurare se observă 2 grupe de variante. În jumătatea estică *Învîrtita* se joacă mai mult în perechi, în grupuri de 3 (un băiat cu 2 fete) sau de 4 persoane. Cu cât înaintăm spre vest, cu atât se preferă jocul în grupuri mici de 4—8 persoane (am văzut și grupuri de 10—12 persoane), care rareori se despart în perechi³.

Avem de-a face aici cu un dimorfism care nu merge pînă la crearea a două jocuri diferite (ca în cazul *Jienelor*, v. mai jos). Este vorba doar de o încrucișare de elemente care dă naștere unui tip combinat.

2. Aproape tot atât de frecvent este și tipul de *Învîrtită dreaptă*, reprezentat mai ales prin *Hajegană*, dar și prin 2 variante diferite de *Jiană* (care la rîndul lor diferă puternic de *Jiana* în grup). La acest tip se observă o evoluție de la desfășurarea organizată, în șir de perechi cu schimbarea figurilor la comandă, pînă la o formă mai nouă la care predomină libertatea în așezarea perechilor ca și în înlănțuirea figurilor.

3. Ocazional se întâlnește peste tot tipul *Doi schimbat* cu jocul distractiv *Mușamaua*, care aici, ca și în Moldova (spre deosebire de Muntenia), cunoaște un ritm ternar /3/4/ sau asimetric /7/16/.

Sporadic întâlnim alte câteva tipuri, probabil toate de import, foarte puțin frecvente:

³ Există și diferențe ritmice: ritmului sincopal, care este general, i se preferă în partea de vest formulele dactilice, dar numai în plimbare (v. partea de material).

— *Doi plimbat* (jocul *Oina* etc.).

— *Purtată* (azi dispărut).

— *Brează* (jocul *Mocăncuța* — cu ritmul de bază modificat prin

adoptarea motivului de *Brîu* ♪♪♪♪).

— *Polcă șchioapă* (*Cărășelul* etc.), în ritm ternar (3/4) sau asimetric (7/16).

Clasa a V-a (jocuri de ceată în monom).

Am văzut la clasele precedente că există destul de numeroase tipuri nelocale, lipsite însă de consistență. La clasa a V-a dimpotrivă, există, pe cât ne putem da seama, 4 tipuri locale, amplificate însă uneori prin adoptarea unor jocuri de proveniență exterioară. Faptul se datorește în primul rînd necesității de a îmbogăți mereu repertoriul cetei de juni care practică de obicei aceste jocuri.

1. *Ceată distractivă* — incluzînd: *Cadîna verde*, probabil de origine exterioară adoptat de călușeri; *Războiul* — joc specific zonei, în care jucătorii imită mișcările războiului de țesut.

2. *Ceată ciobănească* — pe care am numit-o astfel deoarece cuprinde unele jocuri practicate și la petrecerile ciobănești, și care se întîlnesc, în diferite variante, în alte zone pastorale⁴. Cităm în primul rînd:

Siminicul — care însă la Poplaca devine un *Brîu*⁵. Am inclus în acest tip și jocul *Pambriul*, probabil de origine exterioară, care însă prezintă asemănări morfologice cu primul; este practicat exclusiv de juni sau călușeri /sporadic/.

3. *Călușer* — care cuprinde în primul rînd jocurile de proveniență cultă *Banul Mărcine*, *Romanul*, poate și *Tîrnoveana*. Credem însă că ele s-au suprapus pe un strat mai vechi, din care mai subzistă azi unele jocuri, ca, de pildă, în com. Gura Rîului, *Fecioreasca* și mai ales *Căluțul*. Acesta din urmă pare să conțină unele elemente vechi, mai ales în intenția figurativă a mișcărilor jocului. Credem că studiul acestui tip ne-ar putea furniza rezultate interesante.

4. *Fecioreasca*. Mai puțin puternic decît în Făgăraș și în restul Ardealului, acest tip se întîlnește în cîteva variante numite *Bătuta* sau *Călușerul*. L-am întîlnit mai ales în formă solistică, ceea ce arată un grad mai redus de pregnanță în folclorul local. Variantele mai vechi au mișcări de brațe mai reduse; cele mai noi împrumută tot felul de elemente, după cît se pare, pe calea formațiilor artistice de amatori. Astfel se întîmplă, de exemplu, ca un joc cu figuri în întregime noi să se substituie unuia mai vechi cu un schelet asemănător și să subziste chiar în repertoriul cetei de juni⁶.

Clasa a VI-a (Jocuri solistice)

1. De răspîndire generală este tipul de *Solo grotesc*, cu jocurile *Capra* și *Ariciul*, aici cu o expresivitate destul de puternică.

⁴ Sita Buzăului, Fundul Moldovei etc.

⁵ Adoptînd formația în semicerc de umeri.

⁶ La Poplaca, de ex. jocul *Bătuta* (*De blîă*, *Fecioreasca*) împrumută astăzi figuri noi, învățate de băieți la fabrica din Cîsnădie, pe care le joacă în timpul desfășurării cetei de juni.

2. *Bătuta solistică* — există în câteva puncte, ca o interpretare solistică a *Briului* (de la care păstrează de altfel și numele: *Briulețul* sau *Briul ca la ușa cortului*), împrumutînd însă și elemente de *Feciorească*.

3. *Solo țigănesc* — apare sporadic în 2 variante.

Din observațiile noastre rezultă că din cele 23 de tipuri întîlnite se pot considera locale următoarele :

1. Învîrtită dreaptă
2. Învîrtită șchioapă
3. Sîrbă
4. Horă dreaptă
5. Briu mocănesc
6. Doi schimbat
7. Jienească
8. Ceată distractivă
9. Ceată ciobănească
10. Călușer
11. Feciorească
12. Solo grotesc
13. Hodoroagă
14. Bătută solistică

Ca frecvență, acestea formează peste 90% din repertoriu, ceea ce confirmă relativa nealterare a specificului tipologiei locale ⁷.

În ce privește vechimea, credem că se poate presupune următoarea stratificare :

a) Toate cele 14 tipuri pe care le-am considerat locale aparțin, probabil, stratului vechi. Unele par să fie chiar străvechi ⁸, cum sînt de ex. câteva tipuri de jocuri în grupuri mari, bărbătești (*Briu*, *Călușer*) sau mixte (*Horă dreaptă*, *Ceată ciobănească*, *Ceată distractivă*); de asemeni tipurile solistice (*Solo grotesc*, *Bătută solistică*). Celelalte 7 tipuri citate mai sus se situează mai degrabă în perioada medie (sec. XV—XVIII), cînd influența dansurilor de curte sau, poate, evoluția generală a coregrafiei europene ⁹ au dus la crearea unor tipuri de joc în perechi (*Învîrtită dreaptă*, *Învîrtită șchioapă*, *Doi schimbat*) sau în grupuri mici (*Jienească*); tot de pe atunci s-ar putea data, credem, și alte tipuri a căror vechime

⁷ N-am inclus în studiul tipologic dansurile de salon, care de altfel au circulat mai mult în rîndurile „intelighenței” locale, nepătrunzînd decît sporadic în mediul țărănesc: *Cadrilul*, *Polca*, *Romana*. Ultimul este o creație a burgheziei ardelenene pe la mijlocul secolului trecut. Numele lui îi trădează originea, ca de altfel și numele figurilor :

a) Rondo — și la mînă — dreapta

b) Balanț la mijloc

c) Dama înainte și trecere — dama înainte și acasă

d) Colonelul de vizavi conduce — și predare de dame

e) Ambele coloane la mijloc — învîrtire și damele spate în spate

f) Promenadă în dreapta ca la Harțăgană

Dansul are elemente de cadril, dar și populare. A fost reconstituit și filmat de noi cu o echipă din Săliște.

⁸ Aceasta nu înseamnă că forma lor actuală este cea „străveche”. Desigur că ele au evoluat în decursul timpului, primînd sau pierzînd o serie de elemente.

⁹ Ca urmare a schimbării mentalității, în sensul acordării unei libertăți mai mari în relațiile dintre sexe, s-a ajuns și la trecerea treptată de la dansurile separate, pe grupe de bărbați și femei, la dansurile mixte.

Tabelul IV

Jocuri și variante

Clase și tipuri ¹	Jocuri		Rod	Săliște	Sibiel	Gura Rîului	Poplaca	Rășinari	Sadu	Tâlmăcel	Indice de frecvență ²	Alte variante probabile ³
	Jina	Poiana										
I. 1. <i>Hora dreaptă</i> (fr. 2)	2	2	2+2	2	2+3	2	2	2	2	2	2,08	(1) (5) (6) (8) (9) (11) (12) (14)
	2	2	2	2	2	2	2	2	2		1,80	(1) (8) (9) (16) (19)
					1						0,10	(11)
					1			1			0,20	(11) (16) (19)
					2						0,20	(8) (9) (11)
2. <i>Horă-n două părți</i> (fr. *)												
					1						0,10	
3. <i>Horă bătută</i> (fr. *)												
					1	2	0		2	0	0,40	(11) (12) (19)
4. <i>Hodoroagă</i> (fr. *)												
					2				1		0,30	
II. 1. <i>Briu nou</i> (fr. *)												
						1			2	1+1	0,50	(16)
									2		0,20	
					1						0,20	(8) (11)
								0			0	
2. <i>Străbă</i> (fr. 3)	2	2	2	2	2+1	3	3	3	3	3+0	2,18	(1) (5) (8) (9) (11) (12) (16) (19)
	2			1	2			1		0	0,60	(5) (6) (11) (12)
			2								0,20	
			2	1							0,40	(5) (6)
							1					(5) (6) (5) (6) (8) (9) (11)

3. <i>Briul moccănesc</i> (fr. 2)	Briul								2			2		0,70	(12) (16) (19)
	Briul șchiop	1	2+2	2					2					1,00	(5)
	Danțul ⁶								1	1	2	1		0,50	(12) (16) (19)
	Slănicul												1	1	(3) (19)
III. 1. <i>Jienească</i> (fr. 1)	Rlureana ⁷	0	2	2	1	3+2							1	1,10	(1) (5) (6) (11)
2. <i>Ciuleandără</i> (fr. 1)	Ciuleandra								2			1	3	0,60	(19)
IV. 1. <i>Doi plimbat</i> (fr. *)	Oina	2												0,20	
	Giobănașul							1						0,10	(11)
	Sultănica ⁸							1		0				0,10	(11) (1) (5) (6) (8) (9)
2. <i>Doi schimbat</i> (fr. 3)	Mușamaia	2	1	2	1	1	2	2	0				2	1,30	(11) (12) (16) (19)
3. <i>Învîrită drecplă</i> (fr. 3)	Hațegana ⁹	3	3	3	2	3	3	3	3+0			3	3	2,90	(1)(5)(6)(8)(9)(11)(12)(16)
	Jiana I	2	2	2		2	3				2+1			1,30	(6) (8) (16)
	Jiana II			2	1				1	1				1,50	(5) (11) (12)
4. <i>Învîrită șchioapă</i> (fr. 3)	Învîrită	3	3	3	3	3	3	3	3	3	3	3	3	3,00	(1) (5) (6) (8) (11) (12) (16) (19)
5. <i>Breză</i> (fr. *)	Mocăncuța											2		0,20	(8) (11)
6. <i>Polcă șchioapă</i> (fr. *)	Cărșelul												1	0,10	(5) (11)
	Leliță Ioană												1	0,10	(11)
7. <i>Purtată</i> (fr. 0)	Purtata													0	

Clase și tipuri ¹	Jocuri	Jina	Polana	Rod	Săliște	Sibiel	Gura Rîului	Poplaca	Rășinari	Sadu	Tălmăcel	Indice de frec-vență ²	Alte variante probabile
V. 1. Ceată dis- trictivă (fr. 1)	Războiul ¹⁰	1			1	2	2	2	2+0	2	0	1,20	(8) (11) (12) (16)
	Cadina verde								0			0	
	Siminicul						1	1	1			0,20	
	Pambrul						1	1	0			0,10	
	Fecioresca					2	2					0,20	(13)
3. Călușer (fr. 1)	Căluțul					2	2					0,20	(12)
	Banul Mărăcine ¹¹			2	1	1	2	2	1+1	1		1,10	(8) (9) (11) (12)
	Romanul ¹²					1	2	2	1	1		0,70	(8) (11) (12)
	Tirnoveana							1	1			0,20	(19)
	Bătuta I ¹³	0				1			1			0,20	(9) (11) (19)
4. Feciorescă (fr. 1)	Bătăța II			2	1	1	2	2		2		0,90	(12)
	Călușerul I						2					0,20	(12)
	Călușerul II				1							0,10	(6)
	Brlulețul ¹⁴	1							1		1	0,30	(16)
VI. 1. Bătută solo (fr. *)	Țigăneasca II					2				2		0,40	(12)
	Ariciul ¹⁵	0		2		1						0,30	(11) (12)
3. Solo grolsc 1 (fr).	Capra		1			2	1	1	1	1		0,60	(16)

Tabelul V
Tipuri de joc - caractere morfologice

Clasă	Tip (Jocuri și variante)	Aspecte de ansamblu			Mișcare generală		Compoziție		Structura cinetică		Structură metrico-ritmică			Relații melodie-text	
		Formație	Componență	Ținută	Desfășurare	Tempo	Organizare	Succe-siune	Motive	Mișcări	Mă-sură	Categorii	M o t i v e	Forme speciale	suprapunere
I Horă mare	1 Horă dreaptă (3-22)	cerc	mixtă	de mină	cu ocolire	moderat	simplă	uniformă (mobilă)	plimbări cu ocolire	pași simpli și bătuți	$\frac{2}{4}$, $\frac{6}{8}$	ritm comun		uneori strigături speciale	variabilă
	2 Horă în 2 părți (1-2)	"	"	"	în punct fix	vioi	dezvoltată	fixă	plimbări bilaterale	"	$\frac{2}{4}$	"		"	concordantă.
	3 Horă bălută (2-2)	"	"	"	alternată.	"	simplă	"	plimbări, bătați pe sol	virf-toc.	"	"		"	"
	4 Hodoroagă (1-4)	"	"	"	"	"	variabilă	(mobilă)	plimbări bilaterale	pași simpli și bătuți, sărituri	$\frac{5}{8}$	ritm asimetric		comenzi	"
II Briu	1 Briu nou (5-11)	semicerc.	bărbătească (mixtă)	de umeri	variabilă.	"	"	fixă	plimbări	pași simpli, bătuți	$\frac{2}{4}$	ritm comun		"	"
	2 Briu mocănesc (4-17)	"	bărbătească	"	alternată	"	f. variabilă	mobilă	plimbări cu ocolire, bătați pe pe sol cirlige etc.	pași simpli, bătuți, încrucișați	"	ritm comun și dohmiac		strigături speciale, comenzi	variabilă.
	2 Sirbă (1-20)	"	mixtă (bărbătească)	"	" (cu ocolire)	accelerat	simplă	"	"	"	"	ritm comun		"	neconcordantă.
III Horă mică	1 Ciuleandra (1-3)	cerc mic (4-8 inși)	mixtă	cu brațele încrucișate la spate	în punct fix	accelerat	simplă	mobilă	plimbări cu ocolire, învîrtituri	pași simpli învîrtiți	"	ritm comun		comenzi	indiferentă
	2 Jieneasca (1-7)	cerc mic (4-8)	"	"	"	vioi	"	"	"	"	"	"		melodii libere, strig. speciale	"
IV Doi	1 Doi plimbat (3-3)	perechi în șir	"	lateral, de mină	cu ocolire la dreapta	vioi	simplă sau dezvoltată.	mobilă	plimbări cu ocolire, învîrtiri	pași simpli învîrtiți	"	ritm comun			concordantă.
	2 Doi schimbat (1-9)	perechi în șir cerc	"	lateral, de mină sau cu brațele încrucișate la spate	"	"	simplă	"	plimbări cu ocolire	pași simpli	$\frac{2}{4}$, $\frac{3}{4}$, $\frac{4}{7}$, $\frac{16}{16}$	ritm comun, ternar, asimetric.		comenzi	"
	3 Polcă șchioapă (2-2)	perechi în în șir, cerc sau libere	"	opus, de umeri și de mină	pe loc	"	"	fixă	plimbări bilaterale învîrtiri	pași simpli învîrtiți	$\frac{7}{16}$, $\frac{3}{4}$	ritm asimetric ternar			"
	4 Învertită dreaptă (3-22)	"	"	lateral de mină, opus îmbrățișat	alternată sau pe loc	"	simplă sau dezvoltată	mobilă	plimbări, învîrtiri, pîruete pe sub mină	"	$\frac{2}{4}$	comun		uneori comenzi	variabilă
	5 Învertită șchioapă (1-10)	perechi libere (cerc mic 3-8)	"	"	pe loc	moderat	variabilă.	"	"	"	"	dohmiac, comun			concordantă sau necoincidentă.
V Ceată	6 Purlată (1-1)	perechi în șir	mixtă	opus de o mină	bilateral	moderat	complexă	uniformă	plimbări, pîruete pe sub mină	pași simpli învîrtiți	"	ritm dactilic			concordantă
	7 Breaza (1-1)	perechi în șir (libere)	"	lateral de o mină opus îmbrățișat	alternată sau pe loc	accelerat	simplă sau dezvoltată	mobilă	plimbări, învîrtiri, pîruete pe sub mină	pași simpli, învîrtiți	"	ritm dohmiac			"
	Feciorească (1-10)	monom	bărbătească	liberă	pe loc	moderat	dezvoltată sau complexă	fixă	plimbări bilaterale, ponturi, pînteni	pași simpli, bătuți, încrucișați, pînteni, bătați pe picior, bătați în palme	"	ritm comun			"
VI Solo	Călușer (5-17)	"	"	"	"	variabil	"	"	plimbări, bătați pe sol, cirlige ponturi, învîrtiri	pași simpli, bătuți, încrucișați, pînteni, bătați pe picior, bătați în palme	"	"			"
	Ceată ciobănească (2-4)	"	"	"	"	vioi	simplă sau dezvoltată	variabilă	plimbări, pași bătuți	pași simpli, bătuți	"	ritm comun sau amfibrahic.			"
	Ceată distractivă (2-10)	"	bărbătească sau mixtă	"	"	"	"	"	plimbări bilaterale, învîrtiri	pași simpli, învîrtiți	"	ritm comun			"
	Bălută solistică (1-3)	solistică	bărbătească	"	"	"	variabilă	liberă	plimbări, bătați pe sol, cirlige, ponturi, etc.	pași simpli, bătuți, încrucișați, sărituri, etc.	"	"	f. variabile		indiferentă
VI Solo	Solo țigănesc (1-2)	"	bărbătească sau mixtă	"	"	"	"	"	plimbări, bătați pe sol, imitative	pași bătuți, mișcări speciale	"	"			"
	Solo grotesc (2-8)	"	"	"	"	"	simplă	"	imitative	mișcări speciale	$\frac{3}{4}$, $\frac{7}{16}$, $\frac{5}{16}$	ritm ternar sau asimetric			"

nu pare prea îndepărtată (*Sîrbă*¹⁰, *Hodoroagă*, *Feciorească*), cel puțin pentru zona noastră, apariția lor datorindu-se probabil contactului cu ținuturile învecinate (*Făgăraș*, sud-est etc.), prin transumanță sau altfel.

Perioada modernă (sec. al XIX-lea) nu a adus, pe cît știm, noutăți tipologice, ci doar în repertoriu, care s-a amplificat prin introducerea jocurilor călușerești de origine cultă și, probabil, și a altor jocuri, cristalizându-se în forma în care îl vedem astăzi.

Firește, tot ceea ce se referă la stratul vechi stă însă sub semnul incertitudinii, lipsa de informații trebuind să fie suplinită prin reconstituiri.

b) În ce privește stratul recent acesta s-ar putea data mai cu ușurință, deoarece avem știri mai precise. Dacă pentru perioada dinainte de primul război mondial avem încă unele dubii, după război informatorii noștri ne-au putut furniza informații mai precise¹¹. În orice caz, este cert că cele 9 tipuri recente au apărut puțin timp înainte sau după 1914—1918, prin influență extrazonală sau circulație culturală.

Perioada actuală nu a mai adus schimbări în tipologie. Ceea ce se poate observa însă este că, fie prin căminul cultural, fie datorită circulației localnicilor în zonele apropiate, s-au împrumutat diferite elemente noi, care s-au adaptat jocurilor vechi¹².

Astfel, și din acest punct de vedere se constată o permanentă legătură între condițiile de dezvoltare ale zonei și evoluția jocului local.

¹⁰ Jocul *Căteaua*, care face parte din același tip, ar putea să fie străvechi.

¹¹ Jocuri ca *Zuralia*, *Trei păzește*, *Alunelul* ne-au fost indicate ca aparținând epocii 1919—1921.

¹² V. jocul *Bătuta* din Poplaca, citat și mai sus.

NOTE LA TAB. IV

¹ La fiecare tip se înscrie în paranteză frecvența, cu coeficienții: 2 = ocazional, 1 = rar, 0 = dispărut, x = sporadic (v. cap.VII).

² Indicele de frecvență l-am calculat adunând coeficienții de la fiecare sat și împărțind suma la numărul satelor cercetate (10). Obținem astfel răspunderea generală a jocului în zonă.

³ Indicăm aici identificările făcute cu probabilitate în satele care n-au fost cercetate total, ci doar prin informații asupra repertoriului. Aceste sate sînt numerotate (ca și în Atlasul care însoțește studiul) astfel:

(1) Sugag, (5) Tilișca, (6) Galeș, (8) Săcel, (9) Dale, (11) Cacova, (12) Orlat, (16) Rîul Sadului, (19) Boița (Arhiva IEF nr. 25232, 25243, 25241, 19263, 21066, 20248, 19262, 24767, 25233 etc.).

⁴ În majoritatea satelor se numește pe scurt și *Hora*.

⁵ La Rășinari = *Strba ciobanilor* sau *Strba lui Zdrelea*, la Tălmăcel = *Strba baciului*; varianta mai îndepărtată din Săliște se numește *Strba lui Ghibol*.

⁶ Varianta mai îndepărtată din Sadu se numește *Brtul Siminic*.

⁷ La Sibiel și Săliște o variantă se numește *Brtleana*; la Poiana și Jina = *Tortoroiiul* Confuzia dintre aceste nume se petrece uneori și la *Jienele* în perechi.

⁸ La Tălmăcel = *Baraboiul*.

⁹ La Rășinari o variantă veche, dispărută se numește *Ungureasca*.

¹⁰ La Rășinari varianta pe care o jucau călușarii se numea *Resteul*.

¹¹ La Poplaca și Sadu se numea și *Căluțul*; la Rășinari o variantă se numea *Călușerul*.

¹² La Gura Rîului și Poplaca = *Romana*.

¹³ La Rășinari = și *Învîrtita bătută*; la Rod Bătuta II = *Călușerul*.

¹⁴ La Jina și Tălmăcel (situate la extremitățile zonei!) = *Brtul ca la ușa cortului*.

¹⁵ La Rod = *Capra*.

VI. ANALIZA STILISTICĂ

Conținutul noțiunii de stil în dans este greu de definit.

Fără a avea pretenția de a elucida acest lucru, vom încerca să menționăm aici anumite observații asupra manierei de interpretare a dansului popular din Mărginime.

Analizele de pînă acum au acordat doar un rol secundar stilului, al cărui studiu, foarte sumar de altfel, nu se baza pe un material concret pentru argumentare.

Preocupările noastre au privit :

- a) Determinarea elementelor pe care se bazează stilul.
- c) Mijloacele de a studia aceste elemente.
- c) Cîteva criterii de aplicare a metodei de lucru.

Cercetările făcute în colaborare cu Centrul de antropologie au deschis unele perspective în această privință.

Desigur că determinarea anumitor criterii a constituit și obiectul unor încercări precedente ; am căutat însă să le dăm o formă mai generală și mai complexă. Astfel, ghidîndu-ne după observațiile privind și jocurile altor regiuni ale țării, am ajuns la concluzia că ar trebui studiate următoarele elemente :

1. Mișcarea generală a grupului (în spațiu și timp).
2. Mișcările de picioare ale dansatorilor.
3. Mișcările altor segmente ale corpului.
4. Varietatea de interpretare.
5. Exteriorizarea afectivă.
6. Dinamica.

După ce a fost stabilită problematica procesului de lucru, s-au folosit următoarele procedee :

- a) fișe de observații pe teren (la orice ocazie de joc, am încercat să surprindem atît grupuri, cît și indivizi)¹,
- b) analiza filmelor efectuate,
- c) audierea înregistrărilor cu joc și strigături.

Deocamdată însă, baza cercetărilor a constituit-o observația directă. În viitor se vor folosi unele aparate speciale, capabile să măsoare diversele mișcări sau alte elemente. Pentru moment însă s-a obținut o bază de plecare care va servi viitoarelor cercetări.

Pentru ca rezultatele să fie cît mai eficiente, s-a ținut seama în procesul de lucru și de cîteva criterii metodologice.

Astfel, fiecare document studiat din acest punct de vedere a fost comparat, pe cît posibil, cu material aparținînd unor tipuri înrudite, dar din afara zonei mărginene (de ex. *Brîurile* și *Învîrtitele* locale cu *Brîurile* sau *Învîrtitele* din Făgăraș, Bran etc.).

De asemenea, s-a marcat o delimitare între ceea ce este *structură* și ceea ce reprezintă *maniera de interpretare* în dansul popular.

¹ Sistemul este încă în curs de perfecționare.

Desigur că nici în această privință nu se poate da un răspuns definitiv dar socotim că în general elementele morfologice reprezintă structura unui dans atunci când sînt obligatorii aceluia dans. În cazul cînd sînt folosite în mod variabil, ele sînt de natură stilistică².

1. În privința mișcărilor grupului sînt de observat următoarele: Spațiul folosit de către grupul care joacă este în general redus.

În cazurile cînd jucătorii ocolesc întreg spațiul de joc, aceasta se petrece într-un timp foarte lung, iar în puținele jocuri cu deplasări bilaterale, spațiul parcurs este, de asemenea, foarte mic.

Aceste trăsături sînt ilustrative pentru marea deosebire care există între jocurile din Mărginime și jocurile de la Dunăre.

Mișcarea în spațiu ar putea fi stabilită cu mai multă precizie cu ajutorul unui ecran gradat, pe care s-ar desfășura filmul³.

Pentru a determina viteza de execuție, adică tempoul, s-au audiat înregistrările de melodii cu pași, folosindu-se metronomul. Astfel, 52 de piese de diferite tipuri, înregistrate în diverse ocazii la Gura Riului, Poplaca, Sibiel și Jina, ne-au dat viteza medie ♩ = 140, cu extremele: Gura Riului 126, Jina 146, diferențele explicîndu-se mai mult prin tipologia distinctă⁴.

Se observă aici:

a) deosebirea față de jocurile din Valea Mureșului și a Tirnavelor, unde la jocuri de același tip ca și cele din Mărginime viteza este mult mai redusă (♩ = 100—110);

b) deosebirea față de jocurile din Valea Dunării, caracterizate printr-o viteză medie mult mai ridicată (♩ = 140—150).

În Oltenia se mai remarcă, de asemenea, o importantă creștere a tempoului spre sfîrșitul jocului, pe cînd în Mărginime diferențele sînt mici (*Briul* din Sibiel, de ex., joc cu un pronunțat caracter de virtuozitate și deci de creștere a intensității spre sfîrșit, ne-a arătat viteza ♩ = 132 < 144).

2. Una din trăsăturile frapante ale jocului mărginean este forța folosită în executarea pașilor.

Pentru determinarea acesteia am utilizat înregistrările cu pașii bătuți, existente în fiecare joc; deocamdată nu avem la dispoziție mijloace de măsurare mai precise.

Desigur că și structura jocurilor își are importanța sa, unele avînd figuri cu bătăi, altele nu; ceea ce trebuie luat în considerare la fiecare caz, supus cercetării caracterului de forță, este proporția reală de pași bătuți, care intervine în timpul jocului, în raport cu proporția structurală.

Din rezultatele obținute prin calculele noastre, reiese marea proporție de pași bătuți, care există în jocul mărginean.

Astfel, 18 jocuri din Jina, Sibiel și Poplaca, analizate în felul acesta, ne-au dat o proporție de circa 33% pași bătuți față de circa 20% cît

² Ele țin de maniera personală a individului, a grupului etc.

³ Acest procedeu a fost experimentat și în domeniul filmelor sportive; în cazul nostru se impune filmarea cu încetinitorul, ceea ce ridică încă probleme tehnice.

⁴ La Gura Riului s-au preferat pentru filmare, avîndu-se în vedere timpul scurt și nefavorabil, jocurile cetei de juni, care prezintă unele rarități specifice și care în general au un tempo mai scăzut.

ne furnizează datele structurale, ceea ce ne arată o importanță superioară⁵.

Tot în ce privește mișcările de picioare se observă că, față de alte regiuni, ca de ex. Valea Dunării, unde pasul se caracterizează printr-o însemnată amplitudine, în jocul din Mărginime există tendința contrară, jucătorii folosind în execuția figurilor mișcări de o amplitudine redusă sau mijlocie.

O altă particularitate care ilustrează sobrietatea mișcărilor de picior în Mărginime este slaba dezlipire a pasului de la sol, atât în mersul normal, cât și în salturi. Gîndindu-ne la înălțimea pasului în Valea Dunării (unde ea se manifestă în salturi continue și balansuri), remarcăm că și din acest punct de vedere diferența este însemnată.

Ca și la mișcarea grupului, se impune aici folosirea unui ecran gradat și pentru măsurarea ultimelor două particularități⁶.

3. O caracteristică generală, care se face remarcată urmărind evoluția jocului în această regiune, este sobrietatea participării celorlalte segmente ale corpului. Astfel:

Amintindu-ne de jocul bănățean *De doi* sau de jocurile de pe valea Mureșului, unde brațele au un rol atât de important în toată desfășurarea coregrafică, constatăm la dansurile din Mărginime o amplitudine relativ mică a mișcărilor de brațe, chiar și la jocurile de perechi, *Învîrtita* și *Hașegana* (în părțile de purtat cu trecerea fetei pe sub mină). Jocurile feciorești de ponturi nu se pot include în această analiză, deoarece mișcările de brațe aici reprezintă numai un element structural.

Aceeași sobrietate se observă și în ținuta corpului, care este dreaptă în timpul jocului, nemanifestîndu-se decît cu ușoare înclinații ale trunchiului și mișcări de umeri care însoțesc direcția pașilor.

Interesante de observat sînt mișcările de cap, în timpul dansului, mai ales la femeii, care instinctiv însoțesc învîrțirile sau rotirile rezezi pe sub mină cu aceste mișcări, caracteristice și pentru baletul clasic la piruetă — capul fiind factorul principal în menținerea echilibrului. (?)

În jocul bărbătesc, mișcările de cap sînt de alt gen — ele se fac remarcate în timpul figurilor de virtuozitate, cînd dansatorul își privește picioarele sau în momentele cînd vrea să acuze un anumit caracter vesel al jocului.

4. După trecerea în revistă a acestor particularități de execuție de ordin cinetic, vom încerca să vorbim și despre varietatea repertoriului mîrginean din punct de vedere al interpretării, ceea ce este, desigur, un fapt strîns legat de aspectul stilistic.

Luînd spre ex. *Brîul*, jucat într-o formă foarte încheșată la Sibiel și existînd cu același schelet în multe dintre satele cercetate monografic, acesta se pretează la mari variații de interpretare; faptul l-am putut constata în satele Săliște și Sadu, unde jucătorii executau pașii de *Brîu* în numeroase variante, menținînd ritmul caracteristic, dar totodată amplificînd sau reducînd motivul coregrafic. Aceste variații pot fi și de ordin structural — ca la Săliște de ex., unde se observă o tendință spre executarea figurilor cu pași bătuți mai accentuată decît în alte sate.

⁵ V. tabelul VII

⁶ Deocamdată acestea au fost determinate doar vizual.

În cadrul unui joc executat de către mai mulți inși, se poate de asemenea observa varietatea interpretării individuale, unde aproape fiecare dintre jucători execută după voie pași de improvizație momentană, respectînd însă ritmul general. Ca și la grup, variațiile individuale pot fi atît de ordin tehnic, cît și structural — unii jucători avînd tendința de a-și manifesta fantezia prin mișcări de diferite genuri, alții doar prin pași mai schematici care marchează ritmul jocului; în acest domeniu, posibilitățile sînt atît de multiple, încît credem că doar filmul le poate reda sugestiv.

Observînd jocurile de perechi, am putut constata diferența care există între felul de a juca al bărbaților și cel al femeilor. Pe cînd bărbații execută pași apăsați, viguroși, intercalînd bătăi, cîteodată ponturi, ca de ex. la *Învîrtită*, sau marcînd cu umerii schimbările de direcție la învîrtiri, femeile se mișcă lin, pașii sînt ușori, egali, pîrînd că plutesc în fazele de învîrtire.

Aceste deosebiri se percep și în maniera de joc, pe diverse vîrste; cei mai în vîrstă, deși interpretează cu vigoară figurile care cer mai multă tehnică, păstrează, în momentele mai calme, pasul lin, fără ridicări prea mari ale piciorului de la sol; tempoul, de asemenea, nu este iuțit în mod exagerat.

Comparînd și din acest punct de vedere repertoriul mîrginean cu cel al altor zone, constatăm că el diferă de cel oltenesc sau bănățean (cunoscut de noi), acestea posedînd o varietate de interpretare mai redusă, ca de altfel și unele zone carpatice (de ex. Muscelul, Făgărașul, Moldova de nord etc.), firește, în diferite grade.

5. Observînd jocul din Mărginime sub aspectul exteriorizării afective, se poate constata că participarea jucătorilor este destul de puternică.

Această exteriorizare se manifestă prin felurite mijloace de exprimare. Contrar multor alte regiuni, unde în timpul jocului executanții păstrează o fizionomie care prin expresia ei nu trădează participarea internă față de ambianța creată de jocul respectiv, jucătorul mîrginean se caracterizează printr-o mare mobilitate și diversitate a expresiei⁷.

Prin aceasta nu vrem să spunem că interpretul jonglează cu jocuri de mimică, teatrale, nefirești; în general gama de exprimare evoluează de la modul echilibrat la modul vesel, reflectînd o stare de spirit în care nota glumei mucalite este sesizabilă. În fizionomia zîmbitoare în timpul jocului, se citește un fel de ironie binevoitoare — care se adresează atît atmosferei generale și partenerilor, cît și propriei personalități.

Există însă cîteva jocuri figurative, în care mîrginenii își desfășoară un veritabil talent actoricesc, revelînd posibilități foarte variate de nuanțare în gama expresivității.

Dacă mobilitatea fizionomiei este un mijloc important de exprimare, în schimb participarea gestului în timpul dansului este mult mai discretă.

Chiar în momentele cele mai dinamice ale unui joc, gestul rămîne sobru, nu devine un factor important de subliniere a momentului culmi-

⁷ Studiul expresiei la mîrgineni a fost făcut în cadrul cercetărilor antropologice, cu ajutorul filmului, de către prof. T. Ghițescu și T. Păunescu, însă nu în cursul fazelor de joc.

nant. Desigur că există mici gesturi, ca ridicarea mîinii la iuțirea tempoului sau aruncarea pălăriei ori ici, colo pocnirea din degete — însă, în totalitate, ele nu sînt semnificative în domeniul exteriorizării. În acele jocuri figurative pomenite mai sus, gestul joacă un rol de prim plan, mergînd pînă la interpretări foarte crude.

Printre diversele mijloace de exteriorizare în jocul mărginean, strigătura și chiotele dețin un loc foarte important.

Strigătura ca un puternic factor de stimulare al atmosferei de joc este folosită în mod masiv; de asemenea, chiuiturile și fluierăturile apar destul de frecvent.

Versul strigat începe de obicei cu un aufтакт; de asemenea, ultima silabă se poate prelungi cu o jumătate de măsură, uneori cu o măsură întregă.

Accentuarea este foarte variată. Ea este de tip:

impar :	/	—	/	—		/	—	/	—
par :	—	—	—	/		—	/	—	/
sau mixt :	—	/	—	/		/	—	/	—

etc.

Toate aceste elemente nu numai că subliniază conținutul strigăturilor, conținut variat și legat de desfășurarea jocului, dar în același timp ilustrează momentele expresive ale acestuia.

6. Pînă acum s-a vorbit de diferitele elemente structurale și de interpretare ale coregrafiei mărginene, fără a menționa rolul pe care îl are dinamica în acest complex de elemente.

În genere, dinamicii i se acordă rolul de determinare a intensității mișcării, fiind o reprezentare a forței acesteia⁸.

Această caracterizare se referă la influența temperamentului și aptitudinilor individuale ale unui jucător — care își imprimă propria personalitate în execuția unui dans, el hotărînd, prin dispoziția sau inspirația sa, felul în care va evolua jocul; dar în același timp, dinamica depinde și de elementele jocului care îi dau acestuia un anumit caracter, astfel că ea apare ca o interacțiune a celor două serii de fapte, determinînd intensitatea și calitatea ei.

În jocurile din Mărginime intensitatea, după cîte ne-am putut da seama, înclină spre gradul viguros; desigur că acesta nu se menține constant, ci alternează cu momente mai calme, de la mijlociu la redus.

Trebuie menționată și calitatea acestei dinamici, care este în concordanță cu cele observate la exteriorizarea afectivă, indicînd o manifestare care trece de la echilibrat spre exuberant, neatingînd totuși momente culminante ca în Oltenia sau la călușarii argeșeni, unde virtuozitatea și repeziunea mișcărilor de picioare dau loc la stări aproape frenetice.

Ca și în alte părți din România, jocul în Mărginime are calități de interiorizare (dans introvertit abstract⁹) ca în *Briurile* bărbățești,

⁸ V. Proca-Ciorța, Vera, *Despre notarea dansului popular românesc*, în *Revista de folclor*, an. I, 1956, nr. 1—2, p. 18.

⁹ După terminologia lui Curt Sachs (*op. cit.*, cap. II: Subiecte și tipuri). De remarcat că între exteriorizarea afectivă și interiorizarea tematică contradicția este doar aparentă, terminologică. De ex. la un *Brtu*, participarea afectivă poate fi foarte puternică, tema rămînînd totuși abstractă.

jocurile feciorești etc. în care executanții se lasă purtați de plăcerea jocului — fiind stimulați de ritm și muzică, fără vreun substrat erotic.

În anumite jocuri de perechi, cum este *Hațegana*, structura mai simplă permite mai mult partenerilor de a intui elementele senzuale.

Calitățile actoricești specifice dansurilor din categoria figurativă (dansuri imitative extravertite), care se pare că lipsesc celor cu caracter de interiorizare, se manifestă puternic în dansurile groțești *Capra*, *Ariciul*, *Cățeaua*.

S-ar putea deci spune că dinamica jocului mărginean, ca și a celui românesc în general, este mai mult de tip introvertit, abstract. Există totuși destul de multe elemente extravertite.

Încercînd să caracterizăm maniera de interpretare a jocului din Mărginime, credem că ea se situează, prin cele de mai sus, pe linia asemănărilor (constatate și din alte puncte de vedere) cu Branul, Muscelul, Sita Buzăului, Vrancea, nordul Moldovei etc. Am putea deci, provizoriu, să aplicăm și aici eticheta de stil *carpatic*.

Tabelul VI
Viteza de execuție

Sate	Sibiul	Sibiul + Săliște	Gura Rîului	Jina	Poplaca	Poplaca
Ocazii de joc	Înreg. în studio + strig.	filmare (ianuarie 1962)	(filmare (iulie 1961)	petrecere (iulie 1962)	joc provocat (iulie 1962)	filmare (iulie 1962)
Informatori	grup de bătrîni	grup de bătrîni + maturi	grup de tineri	grup de bătrîni	grup de tineri + maturi	grup de maturi + tineri
1	2	3	4	5	6	7
Jiana	124	142	120—126	135	130—134	
Riureana	128					
Mocăncușa	146	150				
Învîrlita	114		106—109	103	118	152
Sirba la bătaie	158					
Slănicul	126—132	128				
Briul	144	128—138				
Tigăneasca	128—134	144				
Zuralia	138					
Războiul	104					108
Hațegana		152—160	152	131	152—172	174
Romana		112				
Sirba lui Ghiboiu		158				
Cățeaua		158				
Trei păzește		154				
Briul șchiop		128—142		138		
Călușul			104—112			
Călușerul			86—94			

(Tabelul nr. VI urmarc)

1	2	3	4	5	6	7
Fecioreasca			96—98			
Romana			106			118
Banul Mărăcine			176			106
Capra			162			
Sirba				163	110	206
Bătuta					118—124	122
Danțul					144—156	161
Siminicul						190
Briul ca la ușa cortului				132		
De bită				104		
Mușamaua				160		
Media metr.	131—132	141—143	123—126	133	142	144

Tabelul nr. VII

Proporția pașilor bătuți

Sate	Sibiel	Sibiel + Săliște	Jina	Poplaca
Ocazii de joc	inreg. în studio + strig. + pași (iunie 1962)	filmare (iulie 1961)	petrecere (iulie 1962)	joc provocat (iulie 1962)
Informatori	grup de bătrâni	grup de tineri	grup de bătrâni	grup de tineri + maturi
Sirba			10 %	25 %
Învirtita	20 %		20 %	60 %
Jiana		25 %	35 %	33 %
Hațegana			60 %	25 %
Briul		50 %	80 %	
Mușamaua			100 %	
Mocâncuța	100 %	40 %		
Țigăneasca	50 %	50 %		
Zuralia	80 %			

VII. CARACTERE GENERALE

Capitolele precedente au făcut să reiasă, analitic, trăsăturile principale care caracterizează jocul din Mărginime. Putem obține, prin regruparea datelor particulare, câteva coordonate generale care completează, ca să spunem așa, definirea jocului mărginean.

A. Un prim aspect care trebuie scos în evidență este acela al *complexității* manifestărilor coregrafice din această zonă, aspect ce rezultă din corelarea mai multor observații ale noastre.

Astfel, s-a putut vedea că, din punct de vedere numeric, repertoriul mărginean este destul de bogat, în raport cu restul Ardealului, unde

numai Branul și Sîta Buzăului prezintă cifre mai mari. Pe alocuri se ega-
lează bogăția numerică a satelor din Muntenia (Sibiel 32, Rășinari 26),
pe cînd numărul mic atins în alte cazuri (Poiana 11 etc.) s-ar putea datora
unei insuficiente documentări.

Studierea complexului de viață al jocului ne arată, de asemenea,
o mare diversitate. Bogatul număr de manifestări legate de joc, multipli-
citatea și intensitatea categoriilor funcționale care pot fi observate în
aceste ocazii ne arată ponderea pe care o are jocul în folclorul și viața
locală.

Nu mai puțin diversă ne apare și morfotipologia jocului mărginean.
Am putea spune chiar că una din trăsăturile lui dominante este această
varietate, care se manifestă pe trei planuri :

a) în aspectele morfologice ;

b) în tipologie, unde întîlnim o cifră pe care pînă acum nu am detec-
tat-o nicăieri pe o arie atît de mică, nici chiar pe unele arii mai mari
(23 de tipuri) ;

c) în structura internă a jocurilor, dintre care multe depășesc cite
10 figuri sau variații.

În sfîrșit, trebuie să ne mai oprim puțin asupra aspectului „teri-
torial” al problemei, aspect de care nu ne-am ocupat pînă acum, dar
care reiese din examinarea diferitelor tabele prezentate. Este vorba de
varietatea locală.

Într-adevăr, dacă ne referim atît la repertorii, cît și la repartitia
tipurilor și elementelor, observăm deosebiri destul de mari de la sat la
sat, chiar la cele mai apropiate¹, fapt care în alte zone și chiar regiuni
se întîmplă mult mai rar². Aceasta ne-a determinat să împărțim zona core-
grafică mărgineană în nu mai puțin de 6 subzone, repartizate în 3 gru-
puri, și anume :

Grupul vestic : a) Jina, Poiana (probabil și Sugag)

b) Rod

Grupul central : Săliște, Sibiel (probabil Tilișca, Cacova)

Grupul estic : a) Gura Rîului (probabil cu Orlat)

b) Poplaca, Rășinari (probabil și Rîul Sadului)

c) Sadu, Tălmăcel (probabil și Boița și Tălmăciu)

Toate aceste considerente ne arată cît de complex este jocul mărgi-
nean și cît de anevoioasă a fost analiza și regruparea elementelor lui.

B. O altă coordonată pe care va trebui să o analizăm este aceea
a *valorii specifice*. Se naște de la început întrebarea dacă acea complexitate
pe care am constatat-o nu ar fi tocmai semnul unei alterări a specificului,
deci al unei hibridizări. Întrebarea este legitimă, dacă ne gîndim în primul
rînd că folclorul mărginean stă la încrucișarea a trei arii de circulație,
care se suprapun aici. De fapt, nu putem să știm dacă această zonă
reprezintă un centru de convergență sau, dimpotrivă, de dispersiune. Ori-

¹ De ex. satele Gura Rîului, Poplaca, Sibiel, situate la o distanță relativ mică, au un
repertoriu destul de divers.

² În Muscel repertoriile sînt foarte unitare pe o arie largă, în Pădureni, cele 20 de sate
cercetate au un repertoriu aproape identic etc.

cum ar fi, este însă cert că influențele celor trei arii se îmbină într-o fuziune armonioasă, datorită, probabil, cristalizării lor într-un stadiu mult anterior. Deci nu poate fi vorba de hibridizare, ci de o *conservare* a specificului, fapt care se poate demonstra și prin strinsa înrudire cu zonele coregrafice vecine.

O altă întrebare care se pune este aceea dacă specificul coregrafic mărginean se prezintă totuși unitar, avînd în vedere marea fragmentare în subzone și chiar în sate izolate, pe care am constatat-o. Răspunsul îl putem căpăta cercetînd tabelele întocmite la capitolele respective. Observăm astfel că, din punct de vedere morfologic, caracterele generale stabilite pentru jocul mărginean se regăsesc în cea mai mare parte în toate satele cercetate. Comparația strict matematică ne arată că fiecare repertoriu concordă în general între 70—90% cu datele generale stabilite, exceptînd Săliștea și Poiana (60—65%) unde, credem, nu s-a putut reconstitui în întregime repertoriul³.

Același lucru se poate observa și în tipologie, unde întîlnim un număr de 11 tipuri, cu răspîndire aproape generală⁴. Confruntarea matematică ne arată și aici un minim de circa 67% reprezentînd repertoriul comun.

În sfîrșit, observațiile stilistice, deși pînă acum nu au fost în aceeași măsură de concludente, ne arată același lucru.

Astfel, se poate trage concluzia că, în ciuda diversității, există, așa cum lăsa să se întrevadă și comunitatea de viață a satelor respective, o puternică *unitate* și în domeniul coregrafic.

Ne rămîne acum să plasăm această mică unitate zonală în cadrul general al folclorului coregrafic românesc.

Cercetările noastre anterioare au arătat că există în dansul românesc 3 mari unități dialectale, conturate geografic în valea Dunării, în partea centrală și vestică a Ardealului și în jurul Carpaților⁵. Adîncirea problemei pe plan local a stabilit că zona mărgineană se integrează, după cum era de așteptat, în dialectul carpatic, neavînd cu celelalte două zone decît contingente reduse.

Am reușit să verificăm acest aspect și pe baza metodei noastre de analiză matematică, după cum arată tabelele comparative anexate⁶.

În aceste tabele am comparat tipologic și morfologic zona mărgineană cu patru zone înconjurătoare, și anume: *Orăștie* (satul Beriu),

³ Unele informații orale ne fac să credem că au existat în trecut și alte jocuri în aceste sate; timpul scurt al culegerii nu ne-a permis să verificăm acest lucru.

⁴ V. tabelul IV.

⁵ Aceasta a rezultat din cercetările provizorii ale autorilor acestei lucrări; firește însă că aceste date reprezintă doar liniile mari ale determinărilor făcute, problema delimitării dialectelor și zonelor specifice fiind cu mult mai complexă.

⁶ Calculul s-a făcut prin confruntarea coeficienților de frecvență. De ex. la tipologie (tab. IX), dacă unul din tipuri prezintă în Mărginime coef. 3 și în alte zone coef. 2, am socotit pe acesta din urmă coeficient comun. Suma coeficienților comuni am raportat-o la suma coeficienților din Mărginime, obținînd astfel procentajele înscrise în josul tabelului. Tipurilor însemnate cu asterisc le-am dat valoarea 0,20, indicînd astfel gradul lor redus de circulație.

La morfologie (tab. VIII) am dat numai 2 coeficienți: 2 = elementelor principale înscrise în col. I, 1 = elementelor secundare înscrise în col. II, la fiecare rubrică. În rest, s-a procedat ca mai sus. Deși cifrele nu pot avea aici decît o valoare relativă, credem că în linii mari ele pot ilustra concluziile noastre.

Tîrnave (satele Căpîlna și Tătirlaua), *Valea Lotrului* (satul Mălaia) și *Sibiul de est* (satul Veștem); de asemenea, am făcut comparație și cu următoarele zone ale Carpaților sudici: *Făgăraș* (3 sate), *Bran* (3 sate), *Muscel* (8 sate) și *Perșani* (satul Tințari). Din comparație au reieșit următoarele:

a) Zonele *Orăștie* și *Tîrnave* au destul de puține contingente cu *Mărginimea*, ceea ce ne arată că nu trebuie să căutăm afinități prea multe în părțile centrale și vestice ale Ardealului.

b) Atît morfologic cît și tipologic, zonele *Sibiului de est* și *Văii Lotrului* prezintă corespondențe foarte mari cu *Mărginimea*, cu care, probabil, formează o unitate.

c) *Făgărașul* prezintă mari asemănări morfologice, în schimb cele tipologice sînt mai puține, datorită probabil unei evoluții diferite; același lucru se poate spune, în mai mică măsură, despre *Muscel*.

d) O foarte mare asemănare prezintă *Branul*, din ambele puncte de vedere: lucrul ar putea surprinde, dată fiind distanța mai mare; trebuie însă să ne gîndim și la evoluția social-economică similară, care a putut unifica repertoriul mîrginean și brănean fie prin contact, pe drumurile de transhumanță, fie printr-o mai bună păstrare a fondului vechi, datorită izolării⁷.

e) Surprinzătoare este asemănarea pe care o prezintă repertoriul din satul Tințari, zona *Perșani*, care concordă cu cel mîrginean atît morfologic cît și tipologic, în proporție de circa 80—85%. Faptul vine să întărească pe cel precedent, făcîndu-ne să bănuim o unitate, mai strînsă în trecut, în cadrul Ardealului de sud. Această unitate s-ar păstra mai bine în ariile laterale, pe cînd centrul a inovat după norma cunoscută⁸.

Nu putem merge prea departe, dar menționăm că aceste asemănări de tipuri și aspecte se continuă de-a lungul Carpaților, după cum am putut constata în zonele: Buzăul ardelean, Teleajen, R. Sărat, Vrancea și pînă în nordul Moldovei și Ardealului; de asemenea, parțial, și spre Dobrogea⁹.

Toate acestea, împreună cu evidentele apropieri stilistice, ne duc la concluzia că jocul mîrginean se încadrează în dialectul *carpatic* al coregrafiei române, ale cărui trăsături esențiale le ilustrează foarte bine; ne dăm seama deci și de *valoarea lui specifică*¹⁰.

C. Pentru caracterizarea pe care ne-am propus-o, ne-a rămas să stabilim ultima și totodată cea mai greu de determinat dintre coordonate, aceea a *expresivității artistice*, proprie jocului mîrginean. Fără a încerca să definim acest termen, credem că în această operație trebuie să ne bazăm pe următoarele criterii:

⁷ Norma ariilor laterale, ca și aceea a ariilor izolate, a fost aplicată în tiide Bartoli pentru lingvistica spațială; credem însă că ele sînt aplicabile în domeniul nostru.

⁸ V. mai sus.

⁹ De ex. în com. Vulturul — fost Cartal — din zona Hirșova au fost semnalate mai multe asemănări cu repertoriile din sudul Ardealului (culegerea E. Balaci din sept. 1961). De altfel în acest sat au existat așezări mîrginene.

¹⁰ Cercetările noastre nu au atins încă zona de colonizare mîrgineană din nordul Olteniei. Cele cîteva informații pe care le avem din satele Vaideeni, Polovraci, Novaci ne arată însă un repertoriu foarte asemănător cu cel mîrginean. În viitor va fi necesară o cercetare și în această zonă, pentru că ea ne va putea furniza unele interesante date asupra vechiului strat comun.

a) reexaminarea elementelor funcționale, morfologice, adiacente și stilistice, extrăgând de data aceasta nu ceea ce reprezintă caracteristicile medii, sau statistic dominante, ci numai ceea ce este mai pregnant. Se vor vedea mai departe câteva exemple;

b) studierea modurilor de corelație dintre diversele serii de aspecte, pentru a stabili rezultatele respective, firește tot în ordinea pregnanței.

Vom sublinia de la început că aspectele determinate nu reprezintă cazuri excepționale din punct de vedere spectacular, cum ar fi, de pildă, *Călușul* argeșean sau *Roata feciorilor* din Oaș. Fenomenele funcționale, morfotipologice, stilistice, precum și celelalte, se situează aici pe linia generală a folclorului coregrafic românesc. De aceea, vom reține în primul rînd ceea ce, față de zonele vecine sau de cele aparținînd dialectului carpatic, pulsează mai cu tărie în Mărginime.

Să enumerăm numai câteva din aspectele care, fără a constitui rarități specifice, se conturează viguros în această zonă.

1. Din punct de vedere morfologic, semnalăm câteva elemente mai interesante :

a) jocul în grupuri mici de 4—10 persoane, care pare foarte caracteristic pe o arie redusă în această parte a Carpaților Meridionali; în restul țării îl mai întîlnim cu aceeași frecvență doar în unele părți ale Moldovei; fenomenul este cu atît mai semnificativ, cu cît el se extinde și asupra unor jocuri de perechi, pe care le modifică;

b) *neconcordanța* figurilor de joc cu melodiile respective, care în Mărginime este importantă ca frecvență nu numai față de restul Ardealului, dar și față de celelalte zone carpatice; ea este subliniată de câteva cazuri caracteristice;

c) *ritmul sincopat* care, întîlnit în diverse zone carpatice și chiar spre sud-estul țării, aici este deosebit de puternic și se singularizează în unele formule;

d) pașii încrucișați, a căror proporție îi situează aproape de cei întîlniți în Valea Dunării.

2. În cadrul elementelor adiacente, ni se par mai interesante următoarele fenomene :

a) *strigăturile* dau un deosebit relief jocului mărginean atît prin conținutul lor, cît și prin permanenta lor legătură cu caracterul jocului;

b) relația dintre unitățile coregrafice, muzicale și literare se caracterizează în special printr-o accentuată *poliritmie* care pare în general mai bogată în posibilități decît în multe alte regiuni.

3. În *tipologie*, se remarcă diversele forme de *Învîrtită* (dreaptă sau schioapă), *Jienele* în grup, unele *Brîuri* și *Sîrbe*, precum și unele jocuri groțești. Chiar dacă aceste tipuri se regăsesc și în alte părți, ele ne apar aici în forme particulare bine conturate.

4. Din punct de vedere *stilistic*, credem că ceea ce iese mai mult în evidență este *exteriorizarea afectivă*, care se caracterizează printr-o notă, am putea spune, predominant umoristică. Aceasta reiese atît din

TAB. VIII RĂSPÂNDIREA ȘI FRECVENȚA ASPECTELOR MORFOLOGICE (PE ZONE)

Aspecte caracteristice	Mărginimea Sibrului	Sibiu de est (Veștem)	Valea Lotrului (Malata)	Orăștie (Beriu)	Tîrnave (2 sate)	Făgăraș (4 sate)	Bran (3 sate)	Musel (8 sate)	Perșani (11 sate)
1. Formație	I II	∪, Π ○ ...	○, Π ∪, G	Π, ... T	Π, ○ ..., T	Π, ∪, ○	Π, ∪ ○, T	Π, ∪, ○	Π, ○, ...
2. Componentă	I II	⊕ ⊖	⊕	⊕, ⊖	⊕, ⊖	⊕ ⊖	⊕ ⊖	⊕	⊕ ⊖
3. Ținută	I II	○, ○, ○, ○ ○	○, ○ ○	○, ○ ○	○, ○ ○	○, ○, ○	○, ○, ○ ○, ○	○, ○, ○ ○	○, ○, ○ ○, ○
4. Desfășurare în spațiu	I II	~+, -→	+ →	+ ~	+ →, ~	+ ~ →	+ ~ →	+ ~ →	+ →
5. Tempo	I II	104, 128, 152	128- 104, 152	104- 128, 152	104- 128-152	104, 128- 152	128- 152, 104	128- 152-104	128, 104, 152
6. Construcție internă	I II	X, *	X, X	X, X, *	* X, X	X, X *	X, X *	X, X X	X, X X
7. Succesiune	I II	Π, Π Π, Π, Π	Π~Π, ΠΠ, Π	Π~Π ΠΠ	Π~Π, ΠΠ ΠΠ	Π~Π ΠΠ, ΠΠ	Π~Π, ΠΠ ΠΠ	Π~Π, ΠΠ, ΠΠ	Π~Π ΠΠ, ΠΠ
8. Motive cinetice	I II	A, A, B, V C, C, B, V, P, S	A, A, B, V C, B, V, S	A, B, V P, V, A	A, A, B, V P, V	A, A, V, P, B C, C, B	A, A, B, V, C C, B, S	A, B, V, C C, B	A, A, V B, B, C, V, P, S
9. Mișcări	I II	S, I, X O, X, S Δ, Δ, X	S, I, O X, X, X	S, O I, O, X, X	S, O, X X, X, Δ, Δ, Δ	S, I, O, X, X, Δ, Δ, Δ, Δ, Δ, σ, γ	S, O, I, X I, X, X, X, X	S, X, I, O I, X, X, X	S, O, X, I, X X, X, Δ, Δ, Δ, Δ, Δ, V, W
10. Măsură	I II	2 4	2 4	2 4	2 4	2 4	2 4	2 4	2 4
11. Categoria ritmice	I II	1a 2δ 1J	1a 2δ	1a 1d	1a, 1d	1a 2δ, 1d	1a, 2δ 2α	1a 2δ, 2α	1a 2δ, 2α, 1d
12. Motive ritmice	I II	cc, cā, bb, bc āā, ā, ac, dā, J, Π	cc, bc, bb, āā, ac cā, dā, ac	bb, bd cā, āā, ba, cc, bc	bb, bd cā, āā, ba, cc, bc	āā, bb, bc, cc bd, dd, cā, dā	cc, bc, āā, ā, bb, ac dā, dā, āā, ā, dā, cā	cc, bc, cā, āā āā, āā, dā, ā, ā	cc, cā, bc, bb āā, āā, dā, ā, ā, ā
13. Suprapunarea pe melodice	I II	= ≠	= ≠	= ≠	= ≠	= ≠	= ≠	= ≠	= ≠
Asemănare cu repertoriului mărginean		76%	74%	56%	57%	76%	79%	69%	85%

I = Aspecte principale
II = Aspecte secundare

expresia veselă a feței, din felul de a striga, ca și din conținutul însuși al strigăturilor, cât și din numeroasele elemente figurative ale unor jocuri cu caracter comic.

5. Dacă la încheierea acestor considerații am vrea să adăugăm o *notă calificativă* jocului mărginean, am putea spune că acesta nu se ilustrează atât de mult prin virtuozitate tehnică sau printr-o dinamică debordantă, cât printr-o *fantezie* deosebită. Multiplicitatea tipurilor și elementelor ca și variatele posibilități de improvizație existente demonstrează în egală măsură acest lucru.

La capătul acestei expuneri se impune să adăugăm câteva cuvinte despre locul jocului mărginean în cadrul folclorului coregrafic românesc. În ce privește valoarea artistică, ea a reieșit suficient, credem, din carac-

Tabelul IX

Răspîndirea și frecvența tipurilor de joc (pe zone)

Tipuri coregrafice	Mărginea Sibiului	Sibiul de est (Veștem)	Valea Lotru- lui (Mălaia)	Oraștie (Beriu)	Tirnavre (2 sate)	Făgăraș (4 sate)	Bran (3 sate)	Muscel (8 sate)	Perșani (Tințari)
I. Horă dreaptă	2	2	3	—	1	2	3	3	3
Horă în două părți	*	—	2	—	—	—	1	2	—
Horă bătută	*	—	—	—	—	—	—	*	—
Horă șchioapă	*	2	—	—	—	2	2	—	1
II. Briu nou	*	2	2	—	—	—	2	2	1
Sîrbă	3	3	4	—	2	—	3	3	3
Briu mocănesc	2	3	3	—	—	2	3	3	3
III. Jienească	1	—	3	—	—	*	—	—	—
Giuleandă	*	2	2	—	—	—	1	1	—
IV. Doi plîmbat	*	—	—	—	—	—	2	2	—
Doi schimbat	2	3	—	—	—	—	2	2	2
Învîrtită dreaptă	3	3	3	3	3	3	2	—	3
Învîrtită șchioapă	3	3	3	3	3	3	2	—	3
Brează	*	—	—	—	—	—	3	3	3
Polcă șchioapă	*	—	—	—	—	—	2	1	—
Purtală	*	3	—	—	1	3	—	—	—
V. Ceată distractivă	1	—	—	—	—	—	—	*	1
Ceată ciobănească	1	—	—	—	—	—	—	—	—
Călușer	1	2	—	2	—	*	—	—	2
Feciorească	1	3	—	2	3	3	—	*	3
VI. Bătută solo	*	—	—	—	—	—	—	*	—
Solo țigănesc	*	—	—	—	—	1	1	1	1
Solo grotesc	1	—	1	—	—	—	1	*	—
Purtală de fete	—	—	—	—	3	—	—	—	—
Horă pe cîrlige	—	—	2	—	—	—	—	*	—
Polcă	—	—	2	—	—	1	3	1	3
Sîrbă de doi	—	—	—	—	—	—	2	1	—
Horă-polcă	—	—	3	—	—	—	2	*	—
Solo ritual	—	—	—	—	—	2	1	*	—
Asemănare cu reper- toriuul mărginean		78%	77%	36%	47%	63%	70%	50%	81%

terizarea precedentă, ca și din numeroasele elemente pe care le-am analizat. Tot atât de importantă însă este și problematica științifică pe care o ridică acest fenomen. Aceasta iese în evidență nu numai în aspectele morfotipologice, ci și în acelea care indică modul de integrare a jocului în viața comunității însăși. Diversitatea momentelor și funcțiilor, ca și legătura dintre ariile de circulație ale jocului și curente de dezvoltare ale zonelor marginene, demonstrează o dată mai mult influența faptelor social-economice asupra celor culturale, ceea ce credem că studiul de față ilustrează cu prisosință.

JOCURI DIN MĂRGINIMEA SIBIULUI

(exemple)

Din cele 51 de jocuri, culese în 190 variante din cele 10 localități cercetate, am ales pentru volumul de față 18 jocuri în 27 variante, reprezentând exemplele cele mai tipice. Acestea aparțin la 12 tipuri, de asemenea, cele mai caracteristice folclorului coregrafic mărginean. Melodiile exemplor, cînd nu erau prea diferite, au fost redată pentru o singură variantă.


H o r a

General răspîndit în partea de sud a țării în diverse variante. De origine locală în Mărginime.

A fost cules în 12 variante, în toate satele mărginene; e cunoscut și sub numele de *Hora miresei*. Se joacă ocazional, în anumite momente ale nunții. Are funcție ceremonială*.

Cerc mixt, în lanț de brațe indoite. Desfășurare în ocolire spre dreapta, înainte și înapoi. Tempo moderat.

Cuprinde în general 1—2 figuri, cu pași simpli, încrucișați în față sau bătuți. Succesiunea figurilor este de obicei mobilă sau uniformă.

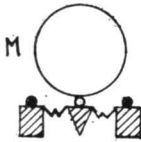
Ritm binar (2/4 sau 6/8). Motiv principal: 

Mai multe melodii proprii, cea mai răspîndită fiind *Hora de la Sinaia*.

Unele strigături proprii.

Suprapunere variabilă, dar mai mult concordantă.

* În satele Sibiel și Rod există 2 variante care nu sînt legate de ceremonialul nunții, ci se joacă separat la hora satului.



6/8; ♩ = 104-124

1 D. $\overset{\times}{\text{S}}$. D. $\overset{\times}{\text{S}}$. || nx || $\overleftarrow{\text{S}}$ || nx

2 \uparrow D. S. D. S. \downarrow D. S. D. S. | nx

Fig. 1. se execută și astfel:

d: $\overset{\times}{\text{S}}$. D. $\overset{\times}{\text{S}}$.

HORA

Mg. 1769 In

Sibiel
Inf. Aurel Stoica
Culeg. V. Dasias, R. Don
Tr. C. Georgescu

(Vioară)

Obs. Melodia circulă în toată zona.

Hora mireșii

Inf. : diverși
Com. : Rășinari

Ține Doamne pe nunu
Să mai cunune unu !
Ține Doamne pe nuna
Să mai cunune una !

Dragu mi-e la nuntă drag
Că mirele-i ca un steag,
Și mi-e drag la nuntă tare
Că mireasa-i ca o floare.

Mîndră e mireasa noastră
Ca garoafa din fereastră,
Dar mai mîndru-i mirele
Că-i ca trandafirele.

Uiuiu pe dealul gol
Că mireasa n-are țol,
Că i-l face mirele
Cînd și-o tunde cînele.


Hodoroga

Răspîndit în Ardealul de sud, mai ales în zona Făgăraşului. În Mărginime este de origine locală.

A fost cules în patru variante, în satele: Gura Riului, Poplaca, Sadu și Tălmăcel. Frecvență variabilă. Funcție distractivă.

De obicei se joacă în cerc (în genere bărbătesc), de umeri sau în lanț de brațe îndoite. Desfășurare pe loc și în ocolire la dreapta. Tempo vioi.

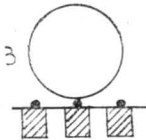
Cuprinde două figuri cu pași săriți și bătuți. Succesiune mobilă.

Ritm asimetric (5/8). Motiv principal: 

Melodie proprie. Text propriu (comenzi).

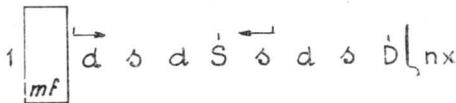
Suprapunere concordantă.

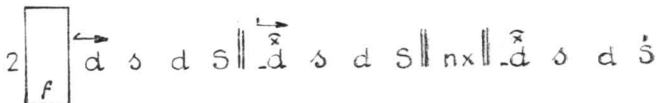
HODOROAGA (SADU)



Cg. 1447

$\frac{5}{8}$; $\text{♩} = 128-148$

1 

2 



HODOROAGA

Fg. r. 7646. c

Porumbacu de Sus *)
Inf. Gh. Diplăș
'Culeg. I. Cocișu (1939)
Tr. C. Georgescu (1966)

The musical score is written on three staves in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 3/8 time signature. The melody consists of eighth and sixteenth notes, with several triplet markings (indicated by a '3' below the notes) and accents (marked with 'v' above the notes). The first staff contains the first two measures. The second staff contains the next four measures, including a repeat sign in the third measure. The third staff contains the final four measures, ending with a double bar line.

*) *Circulă și în Mărginime, astfel că poate servi la ilustrarea variantei coregrafice din Sadu.*

B r i u l

În această formă, *Briul* este răspândit și în Făgăraș și Bran, dar și în regiunea subcarpatică : Valea Lotrului, Muscel ; pare însă în orice caz de proveniență locală.

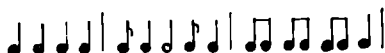
În Mărginime s-au depistat cinci variante, la Săliște, Sibiel, Gura Riului *, Sadu, Tălmăcel, cu o frecvență variabilă, mai mult în descreștere.

Are caracter de virtuositate.

Semicerc bărbătesc, de umeri. Desfășurare alternată, în ocolire spre dreapta și pe loc. Tempo vioi.

Are multiple figuri, care se pot încadra astfel : 1) plimbări, 2) fig. cu bățai, 3) fig. cu pinteni, 4) fig. cu cîrlige în spate, 5) fig. cu cîrlige în față etc. Succesiune mobilă (în varianta cea mai încheată, Sibiel) sau liberă.

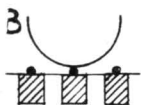
Ritm binar (3/4) simplu și sincopat. Motive principale :



Multe melodii proprii. Text propriu (și comenzi).


Suprapunere concordantă sau neconcordantă.


* Noreconstituită.




$\frac{2}{4}$; ♩ = 128-148


1  D S D S | nx


\sqrt{a}  'S'D 'S'D 'S'D 'S'D | nx


2  's d 'd s 's d 'D | nx


\sqrt{a}  's d 'd s 's d 'S | nx

3  d s d s d s D s d s d s d D | nx

4  's d 's d 's d 'D | nx

5  †s d 'd s s d 'D | nx

6  s d d s s d D | nx

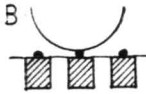
7  -s d S || -d s D | nx

BRÎUL

Săliște
Culeg. A. Bucșan, E. Balaci
Tr. C. Georgescu

(Țambur)

The musical score is written in treble clef with a 2/4 time signature. It consists of three staves of music. The first staff begins with a repeat sign and contains a sequence of notes: a quarter note G4, a quarter note A4, a quarter note B4, a quarter note C5, a quarter note B4, a quarter note A4, and a quarter note G4. The second staff contains a series of eighth notes: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, followed by a repeat sign, then G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4. The third staff contains a series of eighth notes: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, followed by a repeat sign, then G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4. The score concludes with a double bar line.



$\frac{2}{4}$; $\text{♩} = 128-148$

I₁ D S | nx

2 's D S d S | nx

va 's d' d 's 's d S | nx

II₁ -sD -sD -sD sD ↓ -s d̂ -d ŝ -s d Ŝ | 4x

2 + 's d̂ 's d̂ 's d̂ d̂ d̂ ŝ d̂ ŝ d̂ ŝ Ŝ | 4x

3 + -s d̂ -s d̂ ŝ d̂ d̂ | 4x

va -s d̂ ŝ d̂ ŝ d̂ Ŝ | 4x

4 's d̂ +ŝ d̂ ŝ d̂ +ŝ d̂ ŝ d̂ +ŝ d̂ ŝ d̂ Ŝ | 4x

5 -s d̂ -d ŝ -s d̂ -d ŝ -s d̂ -d ŝ -s d̂ Ŝ | 4x

* Melodia acestui joc se află la p. 167

√a $\begin{matrix} + \\ ff \end{matrix}$ -s $\overset{\checkmark}{d}$ - $\overset{\checkmark}{d}$ $\overset{\checkmark}{s}$ - $\overset{\checkmark}{s}$ $\overset{\checkmark}{d}$ $\overset{\checkmark}{s}$ | 4x

6 $\begin{matrix} + \\ ff \end{matrix}$ -s $\overset{\checkmark}{d}$ - $\overset{\checkmark}{d}$ $\overset{\checkmark}{s}$ $\overset{\checkmark}{s}$ $\overset{\checkmark}{d}$ $\overset{\checkmark}{d}$ $\overset{\checkmark}{s}$ $\overset{\checkmark}{d}$ - $\overset{\checkmark}{d}$ $\overset{\checkmark}{s}$ $\overset{\checkmark}{s}$ $\overset{\checkmark}{d}$ $\overset{\checkmark}{d}$ $\overset{\checkmark}{s}$ $\overset{\checkmark}{s}$ $\overset{\checkmark}{d}$ $\overset{\checkmark}{s}$ | 4x

√a $\begin{matrix} + \\ ff \end{matrix}$ -s $\overset{\checkmark}{d}$ $\overset{\checkmark}{d}$ $\overset{\checkmark}{s}$ $\overset{\checkmark}{s}$ $\overset{\checkmark}{d}$ $\overset{\checkmark}{d}$ $\overset{\checkmark}{s}$ $\overset{\checkmark}{d}$ | 4x

√b $\begin{matrix} + \\ ff \end{matrix}$ $\overset{\checkmark}{s}$ $\overset{\checkmark}{d}$ - $\overset{\checkmark}{s}$ $\overset{\checkmark}{d}$ $\overset{\checkmark}{s}$ $\overset{\checkmark}{s}$ $\overset{\checkmark}{d}$ - $\overset{\checkmark}{d}$ $\overset{\checkmark}{s}$ $\overset{\checkmark}{d}$ $\overset{\checkmark}{s}$ $\overset{\checkmark}{d}$ $\overset{\checkmark}{s}$ $\overset{\checkmark}{d}$ $\overset{\checkmark}{s}$ $\overset{\checkmark}{s}$ $\overset{\checkmark}{d}$ $\overset{\checkmark}{d}$ $\overset{\checkmark}{s}$ | 4x

7 $\begin{matrix} + \\ ff \end{matrix}$ $\overset{\checkmark}{s}$ $\overset{\checkmark}{d}$ $\overset{\checkmark}{s}$ $\overset{\checkmark}{d}$ $\overset{\checkmark}{s}$ $\overset{\checkmark}{d}$ $\overset{\checkmark}{s}$ | 4x

8 $\begin{matrix} + \\ ff \end{matrix}$ $\overset{\checkmark}{s}$ $\overset{\checkmark}{d}$ $\overset{\checkmark}{s}$ $\overset{\checkmark}{d}$ $\overset{\checkmark}{s}$ $\overset{\checkmark}{d}$ $\overset{\checkmark}{s}$ $\overset{\checkmark}{d}$ $\overset{\checkmark}{s}$ $\overset{\checkmark}{d}$ $\overset{\checkmark}{s}$ $\overset{\checkmark}{d}$ $\overset{\checkmark}{s}$ $\overset{\checkmark}{d}$ $\overset{\checkmark}{s}$ $\overset{\checkmark}{d}$ $\overset{\checkmark}{s}$ | 4x

Place-mi brîu românesc
Da nu ştiu cum să-l pornesc.
Unde se coteşte riul
Joacă Sibielenii Brîul,

.
Brîu frumos, sibielenesc
Mult îmi place să-l pornesc.

Foaie verde bob de linte,
Bate patru paşi nainte. (II fig. 1)

Săraci picioarele mele
Nu le pot purta de grele,
Dar cine le ştie rîndu
Le poartă pe cum li-i gîndu,
Şi iar verde trei scaieţi
La cîrlige măi băieţi. (II fig. 2)

Şi-am zis verde solz de peşte,
Şi mi-o bate cătăneşte. (II fig. 3)

Lelea de la stîlpu porţii
Dă gura la miezu nopţii,
Că şi eu lele ţi-oi da
Cînd îi fi la poarta mea.

Fă-ţi picioarele-mblăcii
Şi te ia după drăcii (II fig. 4)

Frunzuliţă dintre vii,
La cîrlige măi copii. (II fig. 5)

Cel din coadă rău o-nnoadă,
Cel din frunte rău o tunde,
La mijloc nu pot de loc,
Pe de lături busuioc.

Nu ştiu Doamne ce mi-e mie
De mă usc ca frunza-n vie,
Şi nimica nu mă doare
Dar mă usc de pe picioare.
Şi iar verde cucuruz
Cătăneşte tot mai sus (II fig. 6)

Şi iar verde şi-o lămîie
Şi mi-o bate la călcîie. (II fig. 7)

Şi iar verde solz de peşte,
Stai pe loc ş-o-mpleticeşte. (II fig. 8)

Cînd auz dipla zicînd
Picioarele nu mă ţin,
Cînd auz arcul pe diplă
Picioarele mă ridică.

Briul șchiop*

Răspîndit în Ardealul de sud, Muntenia de nord și Dobrogea. Este probabil forma cea mai veche a *Briului*.

În Mărginime este de origine locală. A fost cules în șapte variante, la Jina, Poiana (2), Rod, Sibiel, Tălmăcel (2). Se joacă ocazional sau rar. Caracter de virtuozitate.

Semicerc bărbătesc de umeri. Desfășurare în ocolire spre dreapta. Tempo vioi.

Cuprinde de obicei mai multe figuri sau variații cu pași simpli, pași bătuți, pași înercușiți, vîrf-toc. Succesiune mobilă sau liberă.

Ritm binar (2/4). Motive principale:

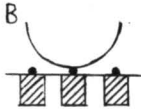


Melodie proprie. Text propriu.

Suprapunere neconcordanță, figurile avînd trei măsuri; uneori și frazele muzicale au cîte trei măsuri, astfel că se realizează concordanța.

BRIUL ȘCHIOP (Sibiel)

Cg. 262



$\frac{2}{4}$; ♩ = 128-148

1 $\left[\begin{array}{c} \text{f} \\ \text{f} \end{array} \right] \rightarrow \text{D S d S} \text{--} \overset{\vee}{\text{SD}} \text{--} \overset{\vee}{\text{SD}} \mid \text{nx}$

\sqrt{a} $\left[\begin{array}{c} \text{f} \\ \text{f} \end{array} \right] \rightarrow \text{D S d S} \text{--} \overset{\vee}{\text{SD}} \text{--} \overset{\vee}{\text{SD}} \mid \text{nx}$

\sqrt{b} $\left[\begin{array}{c} \text{f} \\ \text{f} \end{array} \right] \rightarrow \text{D S d} \overset{\vee}{\text{SD}} \overset{\vee}{\text{SD}} \overset{\vee}{\text{SD}} \mid \text{nx}$

\sqrt{c} $\left[\begin{array}{c} \text{f} \\ \text{f} \end{array} \right] \rightarrow \text{d} \overset{\vee}{\text{d}} \overset{\vee}{\text{d}} \overset{\vee}{\text{d}} \text{--} \overset{\vee}{\text{S}} \text{--} \overset{\vee}{\text{SD}} \text{--} \overset{\vee}{\text{SD}} \mid \text{nx}$

* Se numește în general *Briul*; am ales însă ca nume generic pe cel dat în Sibiel, pentru a-l diferenția de alte forme de *Briul*.

BRÎUL SCHIOP

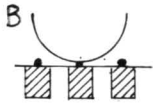
Mg. 1769 Ic

Sibieli
inf. Aurel Stoica
Culeg. V. Dasias, R. Don
Tr. C. Georgescu

(Vioară)



BRÎUL (Rod)



Cg.

2/4; ♩ = 128-148

1 mf D S D Š S Đ | nx

2 f 's D Š d S Đ Đ | nx

3 f 's D Š d S-ŠĐ-ŠĐ nx

3 f 's D S d S-ŠĐ-ŠĐ | nx

4 f 's d s d s d S-ŠĐ-ŠĐ | nx

BRÎUL

Mg. 2593 I f

Rod
 Inf. Gh. Popa
 Culeg. A. Bucșan, N. Coman,
 E. Balaci
 Tr. C. Georgescu

(Fluier)



FIGURI DE BRÎU SCHIOP (diverse variante)

Structură	Formulă ritmică	Notăție	Variante
1. Cu temă simplă		↳ ṠḊ ṠḊ	Jina
		↳ D S D Ṡ ṠḊ	Jina, Poiana, Rod, Tâlmăcel
		↳ ṠḊ Ṡ d Ṡ ṠḊ ṠḊ	Sibiel
		↳ ṠḊ Ṡ d Ṡ ṠḊ ṠḊ	Sibiel
		↳ ṠḊ Ṡ d Ṡ ṠḊ ṠḊ ṠḊ	Sibiel
		↳ d s d s d Ṡ Ḋ Ḋ	Poiana
		↳ d s d s d Ṡ Ṡ Ṡ	Poiana
		↳ Ṡ d s d s d Ṡ Ḋ	Poiana
		↳ Ṡ d s d s d Ṡ ṠḊ ṠḊ	Rod
	2. Cu temă de bățai		↳ D S D Ṡ Ḋ Ḋ Ḋ Ḋ Ḋ Ḋ Ḋ
		↳ Ṡ Ḋ Ṡ d Ṡ Ḋ Ḋ	Jina
		↳ Ṡ d Ṡ d Ṡ d Ṡ Ḋ Ḋ	Jina
3. Cu temă de cîrlige		↳ Ṡ Ḋ Ṡ d Ṡ Ḋ Ḋ	Rod
		↳ Ṡ Ḋ Ṡ d Ṡ ṠḊ ṠḊ	Rod
		↳ Ṡ Ḋ Ṡ d Ṡ ṠḊ ṠḊ	Rod
		↳ Ṡ d Ṡ d Ṡ Ṡ d Ṡ ṠḊ ṠḊ	Jina, Rod
	↳ Ṡ d Ṡ d Ṡ Ṡ d Ṡ ṠḊ ṠḊ	Sibiel	
	↳ Ṡ d Ṡ d Ṡ Ṡ d Ṡ ṠḊ ṠḊ	Jina	

D a n ț u l

Este o formă particulară de *Brîu*, pe numărătoare, specifică zonei marginene, unde a fost culeasă în 4 variante, la Rășinari, Poplaca, Gura Rîului și Sadu (aceasta din urmă, mai îndepărtată, se numește *Brîul Siminic*). Se joacă ocazional sau rar. E joc de virtuozitate.

Semicerc bărbătesc de umeri; la Gura Rîului se joacă astăzi însă în monom. Desfășurare alternată, în ocolire spre dreapta și pe loc. Tempo vioi.

Cuprinde mai multe secțiuni care diferă după variante; cele mai generale sînt: 1) plimbarea introductivă, 2) fig. cu bătăi, c) fig. cu pinteni; în structura lor intervin însă numeroase alte feluri de mișcări: sărituri, virf-toc etc. Succesiune mobilă.

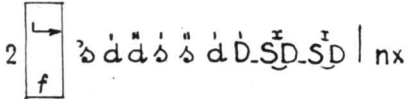
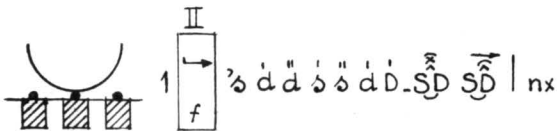
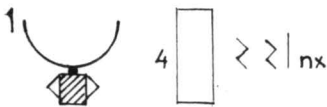
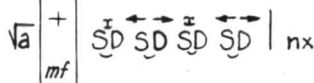
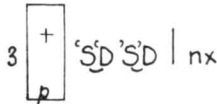
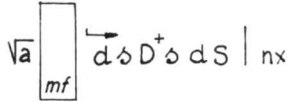
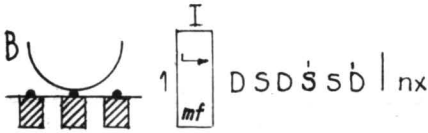
Ritm binar (2/4) simplu și sincopat. Motive principale:



Melodie proprie. Text propriu, cu numeroase comenzi pe numărătoare.

Suprapunere neconcordantă, figurile avînd de cele mai multe ori cîte 3 măsuri.

$\frac{2}{4}$; d = 128-148



III
 1 $\begin{array}{|c|} \hline \rightarrow \\ \hline f \\ \hline \end{array}$ $\text{'}\text{d}\text{'d}\text{'s}\text{'s}\text{'d}\text{D}\text{D}\text{S} \mid \text{nx}$

2 $\begin{array}{|c|} \hline + \\ \hline f \\ \hline \end{array}$ $\text{'}\text{d}\text{'d}\text{'s}\text{'s}\text{'d}\text{D}\text{D}\text{S}\text{D}\text{S} \mid \text{nx}$

3 $\begin{array}{|c|} \hline + \\ \hline f \\ \hline \end{array}$ $\text{'}\text{d}\text{'d}\text{'s}\text{'s}\text{'d}\text{D}\text{D}\text{S}\text{D}\text{S}\text{D}\text{S} \mid \text{nx}$

IV
 1 $\begin{array}{|c|} \hline \rightarrow \\ \hline f \\ \hline \end{array}$ $\text{'}\text{d}\text{'d}\text{'s}\text{'s}\text{'d}\text{D}\text{D} \mid \text{nx}$

$\begin{array}{|c|} \hline \rightarrow \\ \hline f \\ \hline \end{array}$ $\text{'}\text{d}\text{'d}\text{'s}\text{'s}\text{'d}\text{D}\text{D}\text{D} \mid \text{nx}$

$\begin{array}{|c|} \hline \rightarrow \\ \hline f \\ \hline \end{array}$ $\text{'}\text{d}\text{'d}\text{'s}\text{'s}\text{'d}\text{D}\text{d}\text{d} \mid \text{nx}$

V
 1 $\begin{array}{|c|} \hline \rightarrow \\ \hline f \\ \hline \end{array}$ $\text{'}\text{d}\text{'d}\text{'s}\text{'s}\text{'d}\text{D}\text{D} \mid \text{nx}$

2 $\begin{array}{|c|} \hline \rightarrow \\ \hline f \\ \hline \end{array}$ $\text{'}\text{d}\text{'d}\text{'s}\text{'s}\text{'d}\text{D}\text{D}\text{D} \mid \text{nx}$

1 $\begin{array}{|c|} \hline \rightarrow \\ \hline f \\ \hline \end{array}$ $\dot{s} \ddot{a} \ddot{s} \ddot{s} \ddot{a} \ddot{D} \overset{+}{\dot{s}} \ddot{a} \ddot{s} \ddot{a} \overset{\sim}{\dot{S}} \overset{\sim}{\dot{D}} | nx$



VI
1 $\begin{array}{|c|} \hline + \\ \hline + \\ \hline f \\ \hline \end{array}$ $_s \ddot{a} _d _d \ddot{s} _s \dot{a} \dot{D} | nx$

2 $\begin{array}{|c|} \hline + \\ \hline f \\ \hline \end{array}$ $_s \ddot{a} _d _d \ddot{s} _s \dot{a} \dot{D} _s \dot{a} \dot{D} | nx$

3 $\begin{array}{|c|} \hline + \\ \hline f \\ \hline \end{array}$ $_s \ddot{a} _d _d \ddot{s} _s \dot{a} \dot{D} _s \dot{a} \dot{D} _s \dot{a} \dot{D} | nx$

4 $\begin{array}{|c|} \hline + \\ \hline f \\ \hline \end{array}$ $_s \ddot{a} _d _d \ddot{s} _s \dot{a} \dot{D} _s \dot{a} \dot{D} _s \dot{a} \dot{D} _s \dot{a} \dot{D} | nx$

VII
1 $\begin{array}{|c|} \hline \rightarrow \\ \hline ff \\ \hline \end{array}$ $\overset{+}{\dot{s}} \ddot{a} _d _d \ddot{s} _s \dot{a} \dot{D} \overset{\uparrow}{\dot{S}} \overset{\sim}{\dot{D}} \overset{\rightarrow}{\dot{S}} \overset{\sim}{\dot{D}} | nx$

2 $\begin{array}{|c|} \hline \rightarrow \\ \hline ff \\ \hline \end{array}$ $_s \ddot{a} _d _d \ddot{s} _s \dot{a} \dot{D} \overset{\uparrow}{\dot{S}} \overset{\sim}{\dot{D}} \overset{\uparrow}{\dot{S}} \overset{\sim}{\dot{D}} | nx$

3 $\begin{array}{|c|} \hline \rightarrow \\ \hline ff \\ \hline \end{array}$ $_s \ddot{a} _d _d \ddot{s} _s \dot{a} \dot{D} | nx$

DANȚUL

Mg. 2346 g

Poplaca
Culeg. A. Bucșan, E. Bălaci
Tr. C. Georgescu

(Clarinet)

D a n ț u l

Inf.: Lungu Nicolae (36 ani)
Com. Poplaca

De la unu pîn-la doi,
Fost-am ciobănaș la oi
Cu capu pe mușinoi
Și cu gîndu tot la oi.

De la doi și pîn-la trii,
Nevăstuță cu copii
Daț-ar Dumnezeu și fii
Să le cumperi pălării,
Pălării și ciucurei,
Dar-ar Dumnezeu v-o trei.

De la trei și pîn-la patru,
Mi-a mîncat lupul mînzatu,
Las să-l mînce să-l ia dracu

Căci fată Bălana altu,
Fată unu, fată doi,
Mince-i lupu pe-amîndoi.

De la patru pîn-la cinci,
Vai de mine n-am opinci
Căci le-am rupt jucînd aici
Ș-o pereche de cipici.

De la cinci și pîn-la șase,
Leliță circiumăreasă
Lasă-mă puțin în casă
C-afară plouă de varsă,
Și nu plouă pe cum plouă
Căci udă cămașă nouă.

De la șase pîn-la șapte,
Taie-o oaie ș-un berbece
Și-l pune pe taraboi
Și să-l mîncăm amîndoi.

De la șapte pîn-la opt,
Cucuruzu nu s-a copt
Se coace noaptea pe lună
Ca ziua pe vreme bună, mă !

De la opt și pîn-la nouă,
Găinușa stă pe ouă,
Nu știu ouă sau clocește
Sau ce dracu mai gîndește.

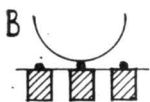
De la nouă pîn la zece,
Părăuț cu apă rece
Pe la poarta mîndrii trece,
Dar-ar Dumnezeu să sece,
Să rămîie petrile,
Să iubesc copilele,
Să rămîie numai una
Să iubesc și pe vecina.

Figurile :

Foaie verde busuioc
Și cu Danțu iar pe loc.
Foaie verde ca aluna
La pămînt să punem una. (III, fig. 1)

Foaie verde de pe rouă
La pămînt să punem două. (III, fig. 2)

- Foaie verde foi din vii
La pământ să punem trii. (III, fig. 3)
- Foaie verde foi din vii
Și s-o ștergem măi copii. (II, fig. 1)
- S-o atingem la călcie
Ca moara din căpătie. (II, fig. 2)
- Foaie verde ca aluna
Și să batem cîte una. (IV, fig. 1)
- Foaie verde foi cu rouă
Și să batem cîte două. (IV, fig. 2)
- Foaie verde de gutii
Și să batem cîte trii. (IV, fig. 2)
- Foaie verde foi din vie
S-o atingem la călcie. (V, fig. 1)
- Foaie verde foi cu rouă
La călcii cu cîte două. (V, fig. 2)
- Foaie verde de gutii
La călcii cu cîte trii. (V, fig. 3)
- Foaie verde trei scaieți
Despărțiți-vă băieți,
Foaie verde dedețică
Sus, sus, sus cu măruntică. (VI, fig. 1)
- Foaie verde ca aluna
Sus, sus, sus cu cîte una. (VI, fig. 1)
- Foaie verde foi cu rouă
Sus, sus, sus cu cîte două. (VI, fig. 3)
- Foaie verde ca iarba
Și să facem foarfeca. (VII, fig. 4)
- Foaie verde busuioc
Să lăsăm Danțu pe loc. (VII, fig.5)



DANȚUL (Rășinari)*

$\frac{2}{4}$; ♩ = 128-148

I *Introducerea*

1		D S D Ṡ S Ḋ nx
---	--	--------------------

II *Plimbarea*

1		↻ Ḋ ḋ ḋ ↻ ḋ ↻ ḋ Ṡ Ḋ nx
2		↻ D S d S D S nx
3		↻ D S ḋ Ṡ Ḋ Ṡ nx

III *Cîlcîiele*

1		↻ D ↓ S ḋ Ṡ Ḋ nx
2		↻ D ↓ S ḋ Ṡ Ḋ Ṡ Ḋ nx
3		↻ D ↓ S ḋ Ṡ ḋ ḋ Ṡ Ḋ nx

* Melodia exemplului de față nu a mai fost inclusă aici deoarece ea este o variantă a celei anterioare.

IV

Bătăile

1

f

 $\frac{1}{2}$ D | S $\overset{\curvearrowright}{\text{d}}$ | $\overset{\curvearrowright}{\text{s}}$ + $\overset{\curvearrowright}{\text{d}}$ | nx

2

f

 $\frac{1}{2}$ D | $\overset{\curvearrowright}{\text{s}}$ $\overset{\curvearrowright}{\text{s}}$ $\overset{\curvearrowright}{\text{s}}$ + $\overset{\curvearrowright}{\text{d}}$ | D | nx

3

f

 $\frac{1}{2}$ D | $\overset{\curvearrowright}{\text{s}}$ $\overset{\curvearrowright}{\text{s}}$ $\overset{\curvearrowright}{\text{s}}$ + $\overset{\curvearrowright}{\text{d}}$ | $\overset{\curvearrowright}{\text{d}}$ | nx

V

„Și mai tare”

1

+
ff

 $\frac{1}{2}$ $\overset{\curvearrowright}{\text{d}}$ | $\overset{\curvearrowright}{\text{d}}$ $\overset{\curvearrowright}{\text{s}}$ | $\overset{\curvearrowright}{\text{d}}$ S | $\overset{\curvearrowright}{\text{D}}$ - $\overset{\curvearrowright}{\text{S}}$ | nx

2

+
ff

 $\frac{1}{2}$ $\overset{\curvearrowright}{\text{d}}$ | $\overset{\curvearrowright}{\text{d}}$ $\overset{\curvearrowright}{\text{s}}$ | $\overset{\curvearrowright}{\text{d}}$ S | $\overset{\curvearrowright}{\text{S}}$ - $\overset{\curvearrowright}{\text{S}}$ | nx

„Două sus două de jos”

3

+
ff

 $\frac{1}{2}$ $\overset{\curvearrowright}{\text{d}}$ | $\overset{\curvearrowright}{\text{d}}$ $\overset{\curvearrowright}{\text{s}}$ | $\overset{\curvearrowright}{\text{d}}$ $\overset{\curvearrowright}{\text{d}}$ / $\overset{\curvearrowright}{\text{s}}$ $\overset{\curvearrowright}{\text{d}}$ / $\overset{\curvearrowright}{\text{s}}$ $\overset{\curvearrowright}{\text{d}}$ / $\overset{\curvearrowright}{\text{s}}$ $\overset{\curvearrowright}{\text{d}}$ | nx

„Trei pe sus și trei pe jos”

4

+
ff

 $\frac{1}{2}$ $\overset{\curvearrowright}{\text{d}}$ | $\overset{\curvearrowright}{\text{d}}$ $\overset{\curvearrowright}{\text{s}}$ | $\overset{\curvearrowright}{\text{d}}$ $\overset{\curvearrowright}{\text{d}}$ / $\overset{\curvearrowright}{\text{s}}$ $\overset{\curvearrowright}{\text{d}}$ / $\overset{\curvearrowright}{\text{s}}$ $\overset{\curvearrowright}{\text{d}}$ / $\overset{\curvearrowright}{\text{s}}$ $\overset{\curvearrowright}{\text{d}}$ | nx

„În stelung”

5

+
ff

 $\frac{1}{2}$ $\overset{\curvearrowright}{\text{d}}$ | $\overset{\curvearrowright}{\text{d}}$ $\overset{\curvearrowright}{\text{s}}$ $\overset{\curvearrowright}{\text{d}}$ | D - $\overset{\curvearrowright}{\text{S}}$ | 1x

Hai la Danțu măi băieți
Care vreți, care puteți,
Care nu, nu vă prindeți
Că de mine rămîneți.

Nu vă uitați Danțului
Ca mița cîrnațului.

.....

Jucați care cum puteți
Rușine să nu aveți,
Că rușinea nu-i a mea
Că-i a lelii de colea.
Sînt băieți din multe sate
Și joacă care cum poate,
Sînt băieți de pe cîmpie
Și joacă care cum știe.
Sus pe briu și pe curea
Și pe cingătoarea mea.
Ascultați băieți la mine
Să vă spun eu Danțu bine
Să nu pățim vreo rușine.

Foaie verde dedetică
Sus pe loc cu mărunțică (II, fig. 1)
Sus, sus, sus că verze nu-s,
Că le-o pus bătrîna sus,
Și le-o pus după cuptor
Și-o pus mița pázitor.
Mița mîncă verzele
Baba-și linge deștele.

Foaie verde ca aluna,
La călcii cu cîte una (III, fig. 1)
.....

Foaie verde de pe rouă
La călcii cu cîte două (III, fig. 2)
Două, două cu-amîndouă
Că se-nnoură și plouă.

Foaie verde de gutii
La călcii cu cîte trii (III, fig. 3)

Numa, numa, din picioare
Ca moara din rășchitoare ;
Numa, numa din călcie
Ca moara din căpătie ;
Numa din călcie fac
Și iubesc pe cin-mi-e drag,
Iubesc fete și neveste
O sută și cincisprezece
Ș-o fată de protopop
Care ține Danțu-n loc. (II, fig. 2)

Și iar verde foi de nucă
Să-i dăm drumul să se ducă. (II, fig. 3)
Și iar verde salbă mare
Să-i dăm drumul și mai tare.

Și iar verde ca aluna
La pământ cu cite una, (IV, fig.1)
Încă una tot așa
Să nu ne riză lumea.

Și iar verde fin cu rouă
La pământ cu cite două. (IV, fig. 2)

Și iar verde de gutii
La pământ cu cite trii. (IV, fig. 3)

De la trei și pîn la patru,
C-o mîncat lupii mînzatu
Las-să-l mînce mînce-l dracu
Că fată Bălana altu.

Cite cinci că n-am opinci
Că le-am rupt jucînd aici.
De la cinci și pîn la șase,
Nevăstuța spală vase.

Cite șapte la papuc,
Mi-o vent vremea să mă duc
Să pui mîinile la plug.
Cite opt că n-am cojoc
Și porumbu nu s-o copt,
De va fi vreo toamnă bună
S-o coace noaptea pe lună,

De va fi vreo toamnă grea
Se va coace cînd va vrea.

De la opt și pîn la nouă,
Găinușa stă pe ouă,
Nu știu ouă ori clocește
Ori ce dracu mai păzește.

De la nouă pîn-la zece,
Căpățîină de berbece
Bună cu coleșe rece.

Și iar verde troscățel
Aci-n loc și mărunțel. (II, fig. 1)

Tot pe loc, pe loc, pe loc,
Să v-arate neica joc. (II, fig. 2)
Tot pe loc și pe hodină
Ca dracu pe rogojină.
.....

Și ușor, și ușor
Ca să nu ne vătămăm
Că știi iarna ce-i păți
Din cenușă nu-i ieși
Tot acolo-i zgîmăi.

Ușurel și ușureaua
Să-i punem briul și șeaua,
Ușurel și ușurica
Să-i punem friul și chinga.

Foaie verde busuioc,
Hai s-o punem la mijloc,
La mijloc pară de foc,
Printre ele viorele
Să mă dau cu mîndra-n ele.

Și iar verde troscățel
Sus cu Danțu mărunțel. (II, fig. 1)

Și iar verde solz de pește
Hai s-o jucăm femeiește; (V, fig. 1)
Femeiește cînd și cînd
Să se ducă rumegînd,

Rumegînd la tată-său
Să-i dea strai și lepedeu,
Lepedeul neșesut
Straiu-n piuă nebătut.

Și iar verde iarbă mare
Să-i dăm drumu și mai tare.
Și iar verde cucuruz
Și să punem Danțu sus; (V, fig. 2)
Sus cu el și să-i dăm drumu
Că s-o-nfierbîntat nebunu,
Și nebunu cînd pornește
Joacă de se prăpădește.

Și iar verde foi din dos
Două sus, două pe jos. (V, fig. 3)

Și iar verde de gutii
Sus, sus, sus cu cîte trii (V, fig. 4)

Și iar verde foi de nuc
Hai s-o lăsăm în „ștelung”. (V, fig. 5).

S i r b a

Răspîndit astăzi în toată țara, fiind unul din jocurile românești cele mai populare.

În Mărginime poate fi considerat drept unul din jocurile de bază, deoarece poate fi văzut aproape peste tot *. S-au cules 11 variante (dintre care 2 la Sibiel și 2 la Tălmăcel **. În partea de est a zonei Sirba se joacă frecvent la hora satului; spre vest ea descrește atît ca frecvență cît și ca amploare.

Semicerc mixt de umeri. Desfășurare alternată, în ocolire spre dreapta și pe loc. Tempo accelerat.

Cuprinde în general 2 părți: plimbarea și jocul pe loc, care în unele variante mai bogate cunosc numeroase figuri și variații; predomină pașii simpli, dar în cazurile de mai sus întîlnim adeseori pași încrucișați în față și în spate, bătăi, sărituri. Succesiune mobilă.

Ritm binar (2/4). Motiv principal: ; motive secundare

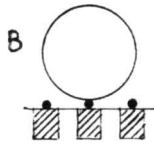
(în diferite variante):  etc.

Mai multe melodii proprii. Text propriu, uneori și comenzi.

Suprapunere neconcordanță: figurile au 3 măsuri și frazele muzicale 4 măsuri.

* Lipsa unei variante la Săliște se datorește, poate, informațiilor mai reduse.

** *Chindia* din Tălmăcel nu a fost reconstituită, dar pare a fi tot un fel de *Strbă*.



$$I1 \begin{array}{|l} \hline \rightarrow \\ \hline mf \\ \hline \end{array} D \ S \ D \ S \ | \ nx$$

$$\sqrt{a} \begin{array}{|l} \hline \rightarrow \\ \hline mf \\ \hline \end{array} d \ \acute{o} \ D \ \acute{o} \ d \ S \ D \ S \ | \ nx$$

$$\sqrt{b} \begin{array}{|l} \hline \rightarrow \\ \hline f \\ \hline \end{array} -d \ \acute{o} \ D \ -\acute{o} \ d \ S \ | \ nx$$

$$\sqrt{c} \begin{array}{|l} \hline \rightarrow \\ \hline f \\ \hline \end{array} -\tilde{D} \ S \ D \ -\tilde{\$} \ | \ nx$$

$$2 \begin{array}{|l} \hline + \\ \hline f \\ \hline \end{array} \tilde{D} \ S \ \acute{S}D \ \acute{S}D \ | \ nx$$

$$\sqrt{a} \begin{array}{|l} \hline + \\ \hline f \\ \hline \end{array} -\tilde{D} \ -\tilde{\$} \ | \ nx$$

$$\sqrt{b} \begin{array}{|l} \hline + \\ \hline f \\ \hline \end{array} -\tilde{d} \ \acute{o} \ \acute{S}D \ \acute{o} \ d \ -\acute{S}D \ -\acute{S}D \ \acute{S}D \ | \ nx$$

\sqrt{c} $\begin{array}{|c|} \hline \\ \hline mf \\ \hline \end{array}$ $\overrightarrow{d} s D S D \overleftarrow{s} d S D S | nx$

\sqrt{d} $\begin{array}{|c|} \hline + \\ \hline f \\ \hline \end{array}$ $\overrightarrow{\$D} \overleftarrow{\$D} | nx$

\sqrt{e} $\begin{array}{|c|} \hline \\ \hline f \\ \hline \end{array}$ $\overleftarrow{\$D} \overrightarrow{\$D} | nx$

II 1 $\begin{array}{|c|} \hline \\ \hline f \\ \hline \end{array}$ $\overrightarrow{D} S D \overleftarrow{S} D \$^+ D | 1x$

2 $\begin{array}{|c|} \hline \\ \hline f \\ \hline \end{array}$ $\overrightarrow{D} S D \overleftarrow{S} D \$^+ D D | 1x$

3 $\begin{array}{|c|} \hline \\ \hline f \\ \hline \end{array}$ $\overrightarrow{D} S D \overleftarrow{S} D \$^+ D D D | 1x$

4 $\begin{array}{|c|} \hline \\ \hline f \\ \hline \end{array}$ $\overrightarrow{D} S D \overleftarrow{S} D \$^+ D D D \overrightarrow{\$D} D S D | 1x$

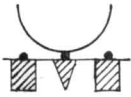
SÎRBA

Mg. 2346 k

Poplăca
Culeg. A. Bucșan, E. Balaci
Tr. C. Georgescu

(Clarinet)

The musical score is written for Clarinet in 2/4 time. It consists of five staves of music. The first staff begins with a treble clef, a 2/4 time signature, and a key signature of one flat (B-flat). The melody is characterized by eighth-note patterns, often grouped in triplets (indicated by a '3' below the notes) and some sixteenth-note runs. The second staff continues the melody with similar rhythmic patterns and includes some grace notes (marked with a 'w'). The third staff features more triplet-based eighth-note passages. The fourth staff continues with eighth-note patterns and includes some sixteenth-note runs. The fifth staff concludes the piece with a final eighth-note pattern and a fermata over the last note.


 $\frac{2}{4}; \text{♩} = 152-172$

→	mf	D S D S nx
=		

→	mf	D S D S' S D nx
√a		

→	mf	d s D s d' S D S nx
2		

→	mf	D S D d' s S s' d nx
√a		

→	mf	d s D s d S nx
√b		

+	mf	D S D S nx
II1		

↑	mf	D S D S nx
√a		

√b mf D S D S | nx

√c mf D S D S S D | nx

√d +
mf † d 'd š 's D 'D † Š 'S | nx

√e +
f -D -D -D -S | nx

2 +
f $\overrightarrow{\text{S}} \overrightarrow{\text{D}} \quad \overrightarrow{\text{S}} \overrightarrow{\text{D}} | nx$

3 +
mf † d s D š d S † D s | nx

S i r b a *

Inf. † diverși
(Com. Rășinari)

Asta-i Sîrba sîrbelor ¹,
Dragostea ficiorilor,
Hai cu toții măi băieți,
Care știți, care puteți,
Care nu, mai rămîneți ².

Foaie verde foi de nucă
Să-i dăm drumul să se ducă ³.
Foaie verde iarbă mare
Să-i dăm drumul și mai tare.

Tot pe loc, pe loc, pe loc ⁴
Să v-arate neica joc,
Tot pe loc și pe hodină
Ca dracu pe rădăcină.

* Se joacă pe melodii curențe.

¹ Încep jocul doi băieți.

² Încep să se prindă numai băieți.

³ Măresc pasul de plimbare (I, fig. 2).

⁴ Se opresc și joacă pe loc (II fig. 1).

Foaie verde cucuruz,
Și să punem Sîrba sus ⁵,
Tot mai sus și mai săltat
Cu piciorul ridicat
C-așa joacă la Banat.

Foaie verde trei scaieți
Ia lăsați-vă băieți ⁶
Una ! Două ! Trei !

Ușurel nu bubuiți ⁷
Că și mîine trebuiți,
Trebuie-vi-ți pe dracù'
Tot cu sapa la altù.
Numa, numa din călcîie ⁸
Ca moara din căpătîie,
Numa din călcîie fac,
Și iubesc pe cin-mi-e drag,
Iubesc fete și neveste
O sută și cincisprezece,
Ș-o fată de protopop
Care ține Sîrba-n loc.
Și pe loc ! ⁹
Foaie verde dedețică,
Și s-o punem mărunțică ¹⁰
Numa lin, dorule lin ¹¹
Că sîntem pe loc străin,
Cînd îi fi pe locul tău
Zi dorule tot mereu,
Cînd îi fi la casa ta
Zi dorule cît îi vrea.

Asta-i Sîrba femeiască ¹²
Cine știe s-o pornească,
Fie fată ori nevastă
Ori fată de protopop
Care m-a iubit cu foc.

etc. etc.

⁵ Joacă foarte săltat (II, fig. 2)

⁶ Se lasă pe vine și saltă de cîteva ori (II, fig. 3)

⁷ Fac pașii pe loc, foarte ușor

⁸ Fac aceiași pași mișcînd mai mult călcîiele

⁹ Se opresc timp de două măsuri, legînd corpul în ritm, apoi continuă cu pașii pe loc.

¹⁰ Joacă mărunț pe loc (II, fig. 4)







¹¹ Pașii pe loc, foarte moale

¹² Încep să se prîndă fetele între băieți și jocul continuă în același mod.

FIGURI DE SÎRBĂ (diverse variante)

Structură	Formulă ritmică	Notăție	Variante	
I. Plimbări a) simple		D S D \$	Jina, Sadu	
		D S D \$	Poiana, Rod, Gura Rîului, Poplaca, Tălmăcel	
		D S D \$	Gura Rîului, Sadu	
		D S D \$ SD	Sibiel II	
		D S D S	Sadu	
		d s D s d S D S	Rășinari	
		d s D s d S D S	Poplaca	
	b) cu pași săltați		\$D-\$D	Poplaca
			D-S-D-\$	Gura Rîului, Rășinari
			d s D s d S	Poplaca
c) cu cîrlige			D S D \$\hat{\\$}	Sibiel I
		D S D \$\hat{\\$}	Poplaca	
		d \$\hat{s}\$ d \$\hat{s}\$ D \$\hat{\\$}	Sibiel II	
	d) cu bătăi		D S D S S D	Sibiel II, Rășinari
		D S d s D s d S	Sibiel II	
		D S D d s S s d	Rășinari	

Structură	Formă ritmică	Notăție	Variante
II. Figuri pe loc a) simple		$\uparrow D S D S$ $\overleftarrow{D S} \overleftarrow{D S}$	Jina, Sibiel III, Gura Rîului, Rășinari, Tălmăcel
		$\uparrow D S D \uparrow S$	Poiana, Gura Rîului, Rășinari, Sadu
		$\uparrow D S D S \uparrow S$	Rășinari
		$\uparrow D S D S \uparrow S \uparrow S$	Sibiel II
		$\uparrow D S D S \uparrow S$	Poplaca
b) cu pași săltați		$\overleftarrow{d s} \overleftarrow{D S} \overleftarrow{d s} \overleftarrow{D S}$	Poplaca
		$\overleftarrow{D S} \overleftarrow{D S}$	Sadu
		$\overleftarrow{D S} \overleftarrow{D S}$	Poplaca
c) cu lăsări pe vine		$\overleftarrow{D S} \overleftarrow{D S}$	Rășinari
		$\uparrow D \check{S} D S$	Gura Rîului
d) cu cîrlige		$\uparrow d s D \check{d} s \uparrow \check{D} S$	Rășinari
		$\uparrow d \check{d} s \check{s} \check{D} \check{D} \check{S} \check{S}$	Rășinari
		$\overleftarrow{D S} \overleftarrow{D S} \overleftarrow{S D}$	Rășinari
		$\overleftarrow{D S} \overleftarrow{D S} \overleftarrow{D S} \overleftarrow{S \uparrow D}$	Poplaca
e) cu bătăi		$\overleftarrow{D S} \overleftarrow{D S} \overleftarrow{D S} \overleftarrow{D D}$	Poplaca
		$\overleftarrow{D S} \overleftarrow{D S} \overleftarrow{D S} \overleftarrow{D D}$	Poplaca
		$\overleftarrow{D S} \overleftarrow{D S} \overleftarrow{D S} \overleftarrow{D D}$	Poplaca
		$\overleftarrow{D S} \overleftarrow{D S} \overleftarrow{D S} \overleftarrow{D D}$	Poplaca

<i>Structură</i>	<i>Formulă ritmică</i>	<i>Notăție</i>	<i>Variante</i>
<i>f) combinate</i>		$\overline{DSDSDS} \overline{D} \overline{D} \overline{D} \overline{D}$	<i>Poplaca</i>
		$\overline{D} \overline{S} \overline{D} \overline{D} \overline{D}$	<i>Poplaca</i>
<i>g) diverse</i>		$\overline{D} \overline{S}$	<i>Gura Rîului</i>
		$\overline{D} \overline{S} \overline{S} \overline{D}$	<i>Poplaca</i>
		$\overline{D} \overline{S} \overline{D} \overline{S} \overline{D} \overline{S}$	<i>Poplaca</i>
		$\overline{D} \overline{S} \overline{D} \overline{S} \overline{D} \overline{S}$	<i>Poplaca</i>


Sirba la bătaie

Formă a *Sirbei* răspîndită în special în anumite zone carpatice; printre altele, *Lăzeasca*, *Sirba-n trei ciocane* și *Arcanul* fac parte din această categorie, care aparține probabil repertoriului de circulație pastorală.

În Mărginime s-au cules 5 variante (Jina, Săliște, Sibiel, Rășinari și Tălmăcel*). Cea din Săliște reprezintă o versiune separată; cea din Jina se apropie de *Sirba-n trei ciocane*. Frecvența lor e mai mult rară.

Semicerc mixt sau bărbătesc de umeri. Desfășurare în plimbare sau pe loc. Tempo vioi sau accelerat.

Cuprinde 2 părți: plimbarea cu pași simpli de *Sirbă* și figurile cu pași bătuți; în încheiere se face o genuflexiune. Succesiune mobilă.

Ritm binar (2/4). Motiv principal: ; motive caracteristice diverselor variante:



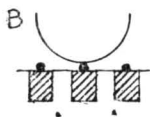
Melodie proprie. Text propriu (comenzi pe numărătoare, strigături amintind de viața pastorală).

Suprapunere neconcordanță, figurile putînd avea între 3 și 13 măsuri.

* Incomplet notată.

SÎRBA LA BĂTAIE

Cg. 282



$\frac{2}{4}$; $\text{♩} = 128-148$

1 mf D S D \hat{S} | nx

2 f D S D S \hat{D} \hat{D} \hat{S} \hat{S} \hat{D} \hat{D} \hat{D} \hat{D} | 2x

3 f D S D S \hat{D} \hat{D} \hat{S} \hat{S} | 2x \hat{D} \hat{D} \hat{D} \hat{D} | 2x

4 f D S D S \hat{D} | nx

5 f D S D S \hat{D} \hat{D} \hat{D} | 1x

6 f D S D S \hat{D} \hat{S} \hat{D} \hat{D} | 1x

SÎRBA LA BĂTAIE

Mg. 1769 I k

Sibiel
Inf. Aurel Stoica
Culeg. V. Dosios, R. Don
Tr. C. Georgescu

(Viara.)



Sîrba la bătaie

Inf.: Grup de bătrini
(Com. Sibiel)

Asta-i Sîrba românească,
Cine știe s-o pornească,
Ascultați cu toți la mine
Să vă spui io Sîrba bine
Să nu pățim vreo rușine.
Foaie verde grîu mărunt,
Grîu mărunt și de-arnăut
Cari să face vara mult
Pentru o vorbă și-un cuvînt
Toți cu dreptu la pămînt
Și cu stîngu să-i faci vînt. (fig. 2)
Și-ne-o dată iar așa
Să nu ne riză lumea.
Că noi nu putem juca.
Și-neă două cu-amîndouă (fig. 3)

La lelea cu fusta nouă
 Nici nu ninge nici nu plouă
 Nici noaptea nu cade rouă.
 Și-n-o dată iară, iară
 Puișor de primăvară
 Cu tine m-aș duce-n țară
 Ș-aș veni desară iară
 I-oite una la nebuna
 Cum face din deal cu mina
 Să mă duc să-i sărut gura.
 Dar gura e sărutată
 Nelăută, nespălată,
 De ciobanii de pe baltă.
 Uite două, cade rouă.
 Uite trei la verii mei.
 Uite patru că nu-i dracu,
 C-o mîncat lupii mînzatu,
 Las' să-l mînce mînce-l dracu
 Că fată Joiana altu,
 Las-să mînce și vițelu
 Trăiască ibovnicelu.
 I-oite cinci că n-am opinci
 Că le-am rupt jucînd aici,
 Ș-o rămas increșitura
 Să-și șteargă fetele gura.
 Uite șasă, n-am cămașă
 C-o am rupt după măceașă.
 Ș-alte șapte mă firtate
 C-o căzut lelița-n lapte
 Ș-o beut a treia parte
 Ș-o umplut burta de lapte
 Numa din urechi mai bate.
 I-oite opt la pătrupop,
 Pătrupop că-i pătrupop
 Și tot are șapte-opt
 Și vlădica că-i vlădică
 Tot are o ibovnică;
 Dar un băiețaș ca mine
 Să n-am două trei copile.
 I-oite nouă ficiorași
 Și pe zece să nu-l lași
 Mai ia una ș-un genunchi
 Nu poci că mă ține-un junghi.
 Taie curmu și-i dă drumu
 Că s-o înfierbîntat nebunu.

(fig. 4)

(fig. 5)

(fig. 6)

(fig. 1)

R i u r e a n a

Joc specific ciobănesc, răspîdit sub diferite nume pe ambele versante ale Carpaților sudici, între văile Jiului și Oltului; înainte se juca la nedeia de la Obirșia Lotrului.

În Mărginime s-au depistat 7 variante, la Sibiel (2 variante; cea nouă se cheamă *Jiana*), Săliște (nereconstituită), Tălmăcel (*idem*), Rod (*Jiana*), Poiana (*Tortoroiiul*), Jina (*idem* — nereconstituită), cu o frecvență foarte variabilă.

Cercuri mici (4—8 inși) mixte, cu brațele încrucișate la spate. Desfășurare pe loc. Tempo vioi.

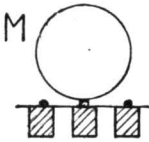
Constă în figuri de învîrtire ușoară sau uneori mai amplă, cu pași bătuți sau încrucișați. Succesiune mobilă.

Ritm binar (2/4). Motive principale:



Mai multe melodii proprii. Text propriu.

Suprapunere variabilă.



$\frac{2}{4} : d = 128-140$

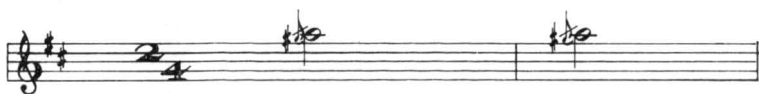


RÎUREANA

Mg. 1768 II n

Sibel
Inf. Stoica Aurel
Culeg. V. Dosias, R. Dan
Tr. C. Georgescu

(Vioară)



Hațegana

Răspîndit în tot Ardealul de sud. Numele arată proveniența dinspre Hațeg, fapt neverificat încă.

Este unul dintre jocurile de bază în Mărginime, jucîndu-se peste tot la hora satului. S-au cules 11 variante. La Rășinari, în afară de varianta clasică, s-a identificat și jocul înrudit *Ungureasca*, azi dispărut.

Perechi în cerc sau liber repartizate în spațiu; partenerii sînt așezați lateral, băiatul ținînd cu dreapta stînga fetei, sau față în față ca la *Polcă*. Uneori joacă și un băiat cu două fete sau două fete și doi băieți. În desfășurare se observă două versiuni: a) perechile, una după alta, ocolesc spațiul de joc spre dreapta (în ținută laterală), apoi se învîrtesc pe loc; b) tot jocul se petrece pe loc (față în față); ultima pare a fi o formă mai nouă. Tempo accelerat.


Cuprinde de obicei două părți: 1) plimbarea, 2) învîrtirea, cu paș-simpli, mai rar bătuți, și frecvente treceri pe sub mînă ale fetei. Succesiune mobilă.

Ritm binar (2/4). Motive principale:



Mai multe melodii proprii. Text propriu (și comenzi).

Suprapunere variabilă.

2f 

I

1 { B mf S D S D |
F mf D S D S | } nx

2 { B mf S D S D |
F mf D S D S D | } nx

II

1 { +^G f S D S D || nx || S D S | =D= || nx

HATEGANA

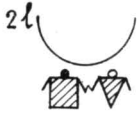
Mg. 1769 I p

Sibiel
Inf. Aurel Stoica
Culeg. V. Dosias, R. Don
Tr. C. Georgescu

(Vioară)



The musical score for Vioară consists of four staves of music. The first staff begins with a treble clef and a 2/4 time signature. The melody is characterized by a series of eighth and sixteenth notes, often with grace notes or ornaments. The score includes first and second endings, indicated by '1.' and '2.' above the staves. The music concludes with a final cadence.



B1

mf	S D S D
mf	D S D S

\sqrt{F}

mf	D S D S nx
----	--------------

2

+	D S D S nx
mf	

\sqrt{F}

+	D S D S D S nx
mf	

3

+	D S 7x D -S- -D- 1x
f	

\sqrt{F}

+	D
f	

HATEGANA

Mg. 2592 a

Rășinari
Inf. Bratu N., Trestaru I., Marcu N.
Culeg. N. Coman, A. Bucșan, E. Balaci
Tr. C. Georgescu

(3 fluiere)



H a ț e g a n a

Inf.: Fleschin, Aurel (23 ani)
(Com. Rășinari)

Înainte măi ficiori,
Că-i cu ochii negrișori
Și cu brațul plin de flori,
S-o săruți să nu mai mori. (fig. 1)

Pe sub mînă cite-o dată,
Să se facă fusta roată.
Să se uite lumea toată. (fig. 1 F)

Pe sub mînă și pe loc,
Să răsară busuioc. (fig. 2)

Pe sub mînă de trei ori,
Și la mînă măi ficiori,
S-o-nvîrtim de sărbători. (fig. 2 F)

Pe sub mînă și la mînă,
S-o-nvîrtim o săptămînă. (fig. 3)

Pe sub mînă și-nainte,
Să ne ție mîndra minte. (fig. 1)

FIGURI DE HATEGANĂ (diverse variante)

Structură	Formulă ritmică	Notăție	Variante
1. Plimbări (în jurul spațiului de joc)		→ SDSD(DSDS) → DSDS	Rod, Săliște, Sibiel Rășinari, Sadu Tălmăcel
		→ DSDS	Gura riului
		↗ ↘ sds dSD	Săliște
		→ sds'sds'sdsdsdS	Gura riului
		→ s'd's'd'sdsdsdS	Gura riului
	2. Figuri pe loc (cu unele deplasări în jurul axu- lui: perechii)		+ DS
		+ DSDS	Poiana
		→ DSD ⁺ S	Poplaca, Rășinari
		→ DSDSDS	Poiana
		* DSSD	Jina, Poiana, Rod
		↑ DSDS SDS	Jina
		→ DSDSSD	Poplaca
		→ ← dsDsdS → ← dsD.sds	Rășinari II Poplaca

Structură	Formulă ritmică	Notăție	Variante
3. Învertiri		 <i>Toate satele</i>	
		 <i>Poiana</i>	
		 <i>Jina</i>	
		 <i>Gura riului</i>	
		 <i>Poplaca</i>	
		 <i>Poplaca</i>	
		 <i>Poiana</i>	
		 <i>Rășinari</i>	
4. Treceți pe sub mână*		 <i>Sadu</i>	
		 <i>Poplaca</i>	
		 <i>Sibiel, Tălmăcel</i>	
		 <i>Jina, Gura riului, Poplaca</i>	
		 <i>Jina</i>	
		 <i>Rășinari</i>	

*) Treceți pe sub mână am întâlnit în toate satele cercetate, ele însă nefiind notate pretutindeni

J i a n a I

Reprezintă o formă de *Învîrtită dreaptă* răspîdită pe ambele versante ale Carpaților sudici între Văile Oltului și Jiului. De circulație pastorală.

În Mărginime s-au cules șapte variante, la Jina, Poiana, Rod, Sibiel, Gura Riului, Sadu (2). Se joacă mai mult ocazional.

Perechi liber repartizate în spațiu, uneori așezate în cerc, în ținută laterală, băiatul ținînd cu dreapta stînga fetei, sau față în față, ca la *Polcă*. Desfășurare în general pe loc. Tempo vioi.

Cuprinde în general două figuri: 1) plimbarea, 2) învîrtirea, cu pași simpli sau bătuți, și numeroase treceri pe sub mină. Succesiune mobilă, chiar liberă, băiatul putînd improviza diverse variații spectaculoase.

Ritm binar (2/4). Motive principale:



Mai multe melodii proprii. Text propriu.

Suprapunere în general concordantă.

2f- liber 

1 { B $\begin{matrix} (*) \\ mf \end{matrix} \overline{D \dot{S} S \dot{D} | nx}$

F $\begin{matrix} (*) \\ mf \end{matrix} \underline{D \overset{\textcircled{1}}{S} D \overset{\textcircled{1}}{S} S D \overset{\textcircled{1}}{S} D | nx}$

\sqrt{Ba} $\begin{matrix} \\ mf \end{matrix} \overline{D S D \dot{S} S D S \dot{D} | nx}$

\sqrt{Bb} $\begin{matrix} \\ f \end{matrix} \overline{d \dot{s} D \dot{s} d s | nx}$

2 $\begin{matrix} + \\ f \end{matrix} \overline{D \dot{S} S \dot{D} || 2x || \overset{\textcircled{C}}{D} S D S D \dot{s} d ||}$
 $\underline{\underline{\dot{s} d \dot{s} d || nx || \ddot{S} \dot{D} | nx (\dot{S} \dot{S})}}$

\sqrt{a} $\begin{matrix} + \\ f \end{matrix} \overset{\textcircled{C}}{S} D S D | nx$

\sqrt{b} $\begin{matrix} + \\ f \end{matrix} \overset{\textcircled{C}}{s} d s d | nx$

\sqrt{c} $\begin{matrix} + \\ f \end{matrix} \overset{\textcircled{C}}{\dot{s}} d s | nx$

JIANA

Mg. 2342 g


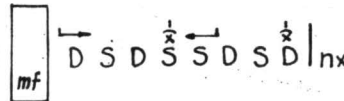
Jina
Culeg. A. Bucşan, E. Balaci
Tr. C. Georgescu.


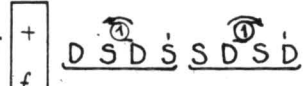

Fluier


Musical score for Flute (Fluier) in G major, 2/4 time. The score consists of four staves of music. The first staff begins with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 2/4 time signature. The melody starts with a quarter rest, followed by a quarter note G4, a quarter note A4, and a quarter note B4. The second staff continues with a quarter note C5, a quarter note B4, and a quarter note A4. The third staff has a quarter note G4, a quarter note F#4, and a quarter note E4. The fourth staff concludes with a quarter note D4, a quarter note C4, and a quarter note B3. Various musical notations are present, including slurs, trills (tr), and accents (acc).

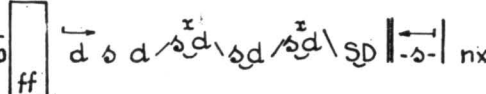
JIANA (Sibiel) *

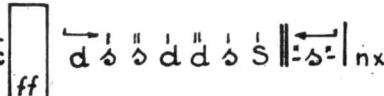
$\frac{2}{4}$; $\text{♩} = 128-148$


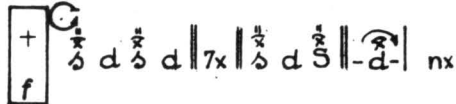
2l —————
 2l  1  $\overrightarrow{D} \overrightarrow{S} \overrightarrow{D} \overrightarrow{S} \overrightarrow{S} \overrightarrow{D} \overrightarrow{S} \overrightarrow{D} |_{nx}$

(2f-Liber )
 2 { F  $\overrightarrow{D} \overrightarrow{S} \overrightarrow{D} \overrightarrow{S} \overrightarrow{S} \overrightarrow{D} \overrightarrow{S} \overrightarrow{D} |$
 B  $\overrightarrow{D} \overrightarrow{S} \overrightarrow{D} \overrightarrow{S} \overrightarrow{S} \overrightarrow{D} \overrightarrow{S} \overrightarrow{D} |$

\sqrt{Ba}  $\overrightarrow{d} \overrightarrow{s} \overrightarrow{D} \overrightarrow{s} \overrightarrow{d} \overrightarrow{S} |_{nx}$

\sqrt{Bb}  $\overrightarrow{d} \overrightarrow{s} \overrightarrow{d} \overrightarrow{s} \overrightarrow{d} \overrightarrow{s} \overrightarrow{D} |_{-s-} |_{nx}$

\sqrt{Bc}  $\overrightarrow{d} \overrightarrow{s} \overrightarrow{s} \overrightarrow{d} \overrightarrow{d} \overrightarrow{s} \overrightarrow{S} ||_{-s-} |_{nx}$

 3  $\overset{G}{s} \overrightarrow{s} \overrightarrow{d} \overrightarrow{s} \overrightarrow{d} ||_{7x} ||_{s} \overrightarrow{d} \overrightarrow{S} ||_{-d-} |_{nx}$

* Se joacă pe melodia precedentă.

FIGURI DE JIANĂ (diverse variante)

Structură	Formulă ritmică	Notăție	Variante
Figuri pe lac și plimbări		D S D S	Sadu II
		D S D S	Gura riului
		B: D S D S S D S D (F: S D S D D S D S)	Sadu (I)
		+ S S D S	Rod
		D S S D (*)	Jina, Poiana
		D S D S S D S D	Jina, Gura riului
		D S D S S D S D	Sibiel, (II)
		d s d s d s	Jina, Sibiel (II)
		B: d s s d d s s = s =	Sibiel (II)
		B: d s d s d s d s = s =	Sibiel (II)
2. Învîrtiri		B: d s s d d s s d	Rod
		G S D S D (D S D S)	Sadu I, Jina
		G D S D S nx D S D S = S =	Sadu II
		+ D S S D 2x D S D S D s d	Jina
		G d s d s nx S D = S =	Rod

Structură	Formulă ritmică	Notatie	Variante
		$\overset{C}{\curvearrowright} s d s' s d s$	Sibiel
		$\overset{C}{\curvearrowright} s d s d s d s$	Rod
		$\overset{C}{\curvearrowright} s d s d \parallel n x \parallel s d s \mid = d =$	Gura riului
		$\overset{C}{\curvearrowright} s d s d \parallel n x \parallel s d s \mid = d =$	Gura riului
		$\overset{C}{\curvearrowright} s d s \parallel n x \parallel s d s \overset{C}{\curvearrowright} = d =$	Sibiel II
		$\overset{C}{\curvearrowright} s d s d s d s d$	Jina
		$\overset{C}{\curvearrowright} d s d s d s d s$	Poiana
		$\overset{\textcircled{1}}{F} : S D S D$	Sadu I
3. Treceți pe sub mână *)		$\overset{\textcircled{1}}{F} : D S D S$	Gura riului
		$\overset{\textcircled{1}}{F} : D S D S \overset{\textcircled{1}}{S D S D}$	Jina, Sibiel II

*) Treceți pe sub mână există și în variantele în care nu au fost notate

Învirtita

Joc specific Ardealului de sud și de centru.

În Mărginime are însă unele forme particulare în desfășurare și în ritm. A fost culeasă în zece variante, cu două versiuni principale. Este jocul cel mai iubit al localnicilor, putînd fi văzut la orice ocazie de joc.

Perechi față în față de umeri sau grupuri mici de trei (un băiat și două fete), patru sau chiar 6—8 inși în partea de vest (unde această formație predomină). Desfășurare pe loc. Tempo moderat.

Cuprinde două părți principale: 1) plimbarea, 2) învîrtirea, cu pași simpli, uneori bătuți (în variațiile executate de băieți) și numeroase treceri pe sub mînă. Succesiune mobilă.

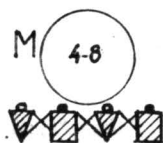
Ritm binar (2/4) mai mult sincopat. Motive general răspîndite :

; alte motive :

 etc.

Multe melodii proprii. Text comun.

Suprapunere concordantă ; uneori însă, bătrînii obișnuiesc să înceapă jocul pe măsura a 4-a a frazei muzicale, ceea ce creează o suprapunere necoincidentă.



1 $\begin{matrix} \text{mf} \\ \text{D} \text{ } \text{D} \text{ } \text{D} \text{ } \text{D} \text{ } \text{S} \text{ } \text{d} \text{ } \text{S} \text{ } \text{d} \text{ } \text{S} \end{matrix} |_{nx}$

$\frac{2}{4}; \downarrow = 104-124$

\sqrt{a} $\begin{matrix} \text{mf} \\ \text{D} \text{ } \text{D} \text{ } \text{D} \text{ } \text{d} \text{ } \text{S} \text{ } \text{d} \text{ } \text{S} \text{ } \text{d} \text{ } \text{d} \end{matrix} |_{nx}$

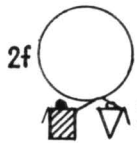
\sqrt{b} $\begin{matrix} \text{mf} \\ \text{D} \text{ } \text{d} \text{ } \text{S} \text{ } \text{D} \text{ } \text{S} \text{ } \text{d} \text{ } \text{D} \text{ } \text{S} \end{matrix} |_{nx}$

\sqrt{c} $\begin{matrix} \text{mf} \\ \text{D} \text{ } \text{D} \text{ } \text{D} \text{ } \text{D} \text{ } \text{S} \text{ } \text{d} \text{ } \text{S} \text{ } \text{d} \text{ } \text{S} \end{matrix} |_{nx}$

2 $\begin{matrix} + \\ f \\ \text{Y} \text{ } \text{d} \text{ } \text{S} \text{ } \text{Y} \text{ } \text{d} \text{ } \text{S} \end{matrix} | \text{d} \text{ } \text{d} \text{ } \text{S} \text{ } \text{d} \text{ } \text{S} \end{matrix} ||_{3x} | \begin{matrix} \text{C} \\ \text{Y} \text{ } \text{d} \end{matrix} | = \begin{matrix} \text{C} \\ \text{Y} \text{ } \text{d} \end{matrix} |_{tx}$

\sqrt{a} $\begin{matrix} + \\ f \\ \text{d} \text{ } \text{d} \text{ } \text{d} \text{ } \text{d} \text{ } \text{S} \end{matrix} |_{nx}$
(m3-f)

\sqrt{b} $\begin{matrix} \text{C} \\ f \\ \text{d} \text{ } \text{d} \text{ } \text{d} \text{ } \text{d} \text{ } \text{S} \end{matrix} |_{nx}$
(m3-f)



B $\begin{matrix} \text{C} \\ \text{mf} \\ \text{D} \text{ } \text{D} \text{ } \text{D} \text{ } \text{D} \text{ } \text{S} \text{ } \text{d} \text{ } \text{S} \text{ } \text{d} \text{ } \text{S} \end{matrix} |_{nx}$

F $\begin{matrix} + \\ \text{mf} \\ \text{D} \text{ } \text{D} \text{ } \text{D} \text{ } \text{D} \end{matrix} |_{nx}$

ÎNVÎRTITA

Poiana Sibiului
Inf. Ilie Dobrotă
Culeg. I. R. Nicola
Tr. C. Georgescu

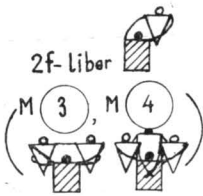
(Fluier)

The musical score is written for a flute in treble clef. It begins with a 4+3+3 time signature and a 16-measure rest. The melody consists of six staves of music. The first staff contains the initial 16 measures, including a repeat sign. The second staff continues the melody with a first ending bracket over measures 17-18. The third staff continues with a second ending bracket over measures 19-20. The fourth staff continues with a first ending bracket over measures 21-22. The fifth staff continues with a first ending bracket over measures 23-24. The sixth staff concludes the piece with a first ending bracket over measures 25-26. The notation includes various note values, rests, and dynamic markings such as 'mf'.

ÎNVÎRTITA (Rășinari)

Cg. 1375

$\frac{2}{4}$; $\text{♩} = 104-124$



1 $\begin{array}{|c|} \hline \\ \hline \end{array} \begin{array}{l} \text{mf} \\ \text{D } \grave{\text{a}} \text{D } \acute{\text{a}} \text{D } \grave{\text{S}} \text{d } \text{S } \text{d } \text{S} | \text{nx} \end{array}$

$\sqrt{\text{a}}$ $\begin{array}{|c|} \hline \\ \hline \end{array} \begin{array}{l} \text{mf} \\ \text{D } \acute{\text{a}} \text{D } \text{S } \text{d } \text{S } \text{d } \text{S } \text{D } \acute{\text{a}} | \text{nx} \end{array}$

$\sqrt{\text{b}}$ $\begin{array}{|c|} \hline \\ \hline \end{array} \begin{array}{l} \text{mf} \\ \text{D } \acute{\text{a}} \text{D } \acute{\text{a}} \text{d } \acute{\text{S}} \text{S } \text{d } \text{S } \text{d } \acute{\text{d}} | \text{nx} \end{array}$

$\sqrt{\text{bc}}$ $\begin{array}{|c|} \hline \\ \hline \end{array} \begin{array}{l} \text{f} \\ \grave{\text{a}} \acute{\text{a}} \acute{\text{a}} \acute{\text{a}} \text{d } \acute{\text{S}} \text{D } \acute{\text{S}} | \text{= } \acute{\text{a}} \text{= } | \text{nx} \end{array}$

$\sqrt{\text{bd}}$ $\begin{array}{|c|} \hline \\ \hline \end{array} \begin{array}{l} \text{f} \\ \text{d } \acute{\text{S}} \acute{\text{S}} \acute{\text{d}} \acute{\text{d}} \text{S } \acute{\text{S}} | \text{= } \acute{\text{a}} \text{= } | \text{nx} \end{array}$

2 $\begin{array}{|c|} \hline + \\ \hline \end{array} \begin{array}{l} \text{f} \\ \text{y } \text{a } \text{S } \text{y } \text{a } \text{S} | \text{d } \text{S } \text{d } \text{S } \text{d } \text{S} | \text{3x} | \text{= } \text{y } \text{S} \text{= } | \text{= } \text{y } \text{d} \text{= } | \\ \text{1x} \end{array}$

$\sqrt{\text{B}}$ $\begin{array}{|c|} \hline + \\ \hline \end{array} \begin{array}{l} \text{f} \\ \text{d } \text{S } \text{d } \text{S } \acute{\text{S}} \text{D} (\text{S } \text{d } \text{S } \text{D} \acute{\text{d}} \text{S}) | \text{nx} \end{array}$
 (ult. 2m)



2 { B \leftarrow S $\hat{2}$ D $\hat{2}$ D | nx
 mf
 F + D $\hat{2}$ D $\hat{2}$ D $\hat{2}$ S $\hat{2}$ D $\hat{2}$ S $\hat{2}$ D | nx
 mf

\sqrt{Fa} + D $\hat{2}$ D $\hat{2}$ D | nx
 mf

\sqrt{Fb} + D $\hat{2}$ D $\hat{2}$ D | nx
 mf

ÎNVÎRTITA

Mg. 2591 j

Răşinari
 Inf. N. Bratu
 Culeg. A. Bucşan, E. Balaci
 Tr. C. Georgescu

(Fluier)

Musical notation for the first staff, including a 4+3+3 time signature and trills.

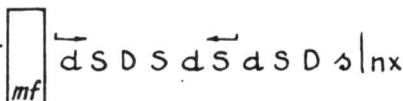
Musical notation for the second staff, including first and second endings.

Musical notation for the third staff, including trills.


Musical notation for the fourth staff, including first and second endings.

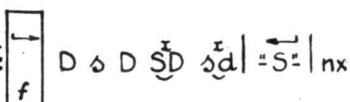
2f-Liber 1  $\overrightarrow{D} \text{ } \overleftarrow{s} \text{ } \overrightarrow{D} \text{ } \overleftarrow{s} \text{ } \overrightarrow{D} \text{ } \overleftarrow{S} \text{ } \overrightarrow{d} \text{ } \overleftarrow{S} \text{ } \overrightarrow{d} \text{ } \overleftarrow{S} \text{ } | \text{ } n_x$
(M 3-4)


\sqrt{a}  $\overrightarrow{D} \text{ } \overleftarrow{s} \text{ } \overrightarrow{D} \text{ } \overleftarrow{S} \text{ } \overrightarrow{d} \text{ } \overleftarrow{S} \text{ } \overrightarrow{d} \text{ } \overleftarrow{S} \text{ } \overrightarrow{D} \text{ } \overleftarrow{s} \text{ } | \text{ } n_x$
mf


\sqrt{b}  $\overrightarrow{d} \text{ } \overleftarrow{S} \text{ } \overrightarrow{D} \text{ } \overleftarrow{S} \text{ } \overrightarrow{d} \text{ } \overleftarrow{S} \text{ } \overrightarrow{d} \text{ } \overleftarrow{S} \text{ } \overrightarrow{D} \text{ } \overleftarrow{s} \text{ } | \text{ } n_x$
mf

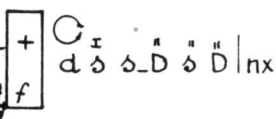
\sqrt{c}  $\overrightarrow{D} \text{ } \overleftarrow{s} \text{ } \overrightarrow{D} \text{ } \overleftarrow{S} \text{ } \overrightarrow{\gamma} \text{ } \overleftarrow{S} \text{ } \overrightarrow{d} \text{ } \overleftarrow{S} \text{ } \overrightarrow{D} \text{ } \overleftarrow{\gamma} \text{ } | \text{ } n_x$
f

\sqrt{bd}  $\overrightarrow{d} \text{ } \overleftarrow{s} \text{ } \overrightarrow{d} \text{ } \overleftarrow{s} \text{ } \overrightarrow{d} \text{ } \overleftarrow{S} \text{ } \overrightarrow{d} \text{ } \overleftarrow{s} \text{ } \overrightarrow{d} \text{ } \overleftarrow{s} \text{ } | \text{ } n_x$
f

\sqrt{bc}  $\overrightarrow{D} \text{ } \overleftarrow{s} \text{ } \overrightarrow{D} \text{ } \overleftarrow{S} \text{ } \overrightarrow{D} \text{ } \overleftarrow{s} \text{ } \overrightarrow{d} \text{ } \overleftarrow{S} \text{ } | \text{ } n_x$
f

2  $\overrightarrow{\gamma} \text{ } \overleftarrow{d} \text{ } \overleftarrow{S} \text{ } \overrightarrow{\gamma} \text{ } \overleftarrow{d} \text{ } \overleftarrow{S} \text{ } \overrightarrow{d} \text{ } \overleftarrow{S} \text{ } \overrightarrow{d} \text{ } \overleftarrow{S} \text{ } \overrightarrow{d} \text{ } \overleftarrow{S} \text{ } | \text{ } 3x \text{ } | \text{ } \overset{C}{=} \text{ } \overset{C}{=} \text{ } | \text{ } 1x$
f

\sqrt{a}  $\overrightarrow{d} \text{ } \overleftarrow{s} \text{ } \overrightarrow{d} \text{ } \overleftarrow{S} \text{ } \overrightarrow{D} \text{ } \overleftarrow{s} \text{ } | \text{ } n_x$
(m.3-4) f

\sqrt{b}  $\overrightarrow{d} \text{ } \overleftarrow{s} \text{ } \overrightarrow{s} \text{ } \overleftarrow{D} \text{ } \overrightarrow{s} \text{ } \overleftarrow{D} \text{ } | \text{ } n_x$
m.3-4 f
30/56

* Melodia acestui joc se află în volumul de față, la p. 401

$$\begin{array}{l}
 \left. \begin{array}{l} B \\ F \end{array} \right\} \begin{array}{l} \boxed{\begin{array}{c} + \\ f \end{array}} \\ \boxed{\begin{array}{c} + \\ f \end{array}} \end{array} \begin{array}{l} \overset{C}{D \text{ } \grave{\text{S}} \text{ } D \text{ } S \text{ } \acute{\text{d}} | n_x} \\ D \text{ } \overset{\textcircled{1}}{\text{S}} \text{ } \overset{\textcircled{2}}{D} \text{ } \overset{\textcircled{3}}{S} \text{ } \overset{\textcircled{4}}{\acute{\text{d}}} \text{ } S \text{ } \overset{\textcircled{5}}{\acute{\text{d}}} \text{ } \overset{\textcircled{6}}{S} \text{ } \overset{\textcircled{7}}{D} \text{ } \overset{\textcircled{8}}{\text{S}} | n_x \end{array} \\
 \sqrt{B} \begin{array}{l} \boxed{\begin{array}{c} + \\ f \end{array}} \\ \boxed{\begin{array}{c} + \\ f \end{array}} \end{array} \overset{C}{D \text{ } \grave{\text{S}} \text{ } D \text{ } \text{ } \acute{\text{D}} | n_x}
 \end{array}$$

FIGURI DE ÎNVÎRTITĂ (diverse variante)

Structură	Formulă ritmică	Notăție	Variante
1. Pl. în Pași		D̄sD̄sD̄S̄dsds	Toat satele cercetate
		* D̄sD̄sD̄S	Gura riului
		** D̄S̄-d̄s̄.D̄S̄-d̄s̄D̄S	Gura riului
		D̄sD̄sD̄S̄d̄s̄d̄s̄	Jina
		** D̄sD̄sD̄	Rășinari
		** S̄s̄D̄sD̄	Sibiel, Tălmăcel
		D̄sD̄s̄S̄d̄s̄D̄	Săliște, Rășinari, Sadu
		D̄sD̄s̄d̄S̄d̄s̄D̄s	Săliște, Sibiel, Gura-Riului, Rășinari, Sadu
		** D̄sD̄S̄d̄	Rășinari, Sadu
		D̄sD̄S̄s̄ S̄d̄s̄D̄d̄	Gura riului, Sadu
		D̄sD̄S̄D̄s̄d̄S̄d̄s̄D̄S̄d̄s̄	Rășinari
		D̄s̄d̄s̄D̄S̄d̄s̄D̄S	Jina, Poiana, Rod
		d̄S̄D̄S̄d̄ s̄D̄S̄D̄s̄	Rășinari
D̄sD̄s̄d̄s̄S̄d̄s̄d̄s̄d̄	Jina, Poiana, Săliște Sibiel, Gura riului, Poplaca		
D̄sD̄s̄d̄d̄S̄d̄S̄d̄s̄s̄	Poiana, Rod		

* Pe primele măsuri (pașii spre dreapta)

** Pașii de ocolire ai băiatului, la trecerile pe sub mână ale fetei

Structura	Formula ritmică	Notatie	Variante
		$\overrightarrow{D} \acute{s} \acute{d} \acute{s} \acute{d} \acute{s} \overleftarrow{S} \acute{d} \acute{s} \acute{d} \acute{d}$	Paiana, Rod
		$\overrightarrow{d} \acute{s} \acute{s} \acute{d} \acute{d} \acute{S} \acute{s}$	Sibiel
		$\overrightarrow{\acute{d} \acute{x} \acute{d} \acute{x} \acute{d} \acute{s} \acute{s} \acute{D} \acute{s}} \mid \overleftarrow{=: \acute{s} =}$	Sibiel
		$\overrightarrow{\acute{d} \acute{x} \acute{d} \acute{x} \acute{d} \acute{S} \acute{d} \acute{s} \acute{d}}$	Rășinari
		$\overrightarrow{\acute{d} \acute{x} \acute{d} \acute{s} \acute{s} \acute{d} \acute{d} \acute{s} \acute{s}}$	Rod
2. Învirtiri a) fig. de bază		$G \acute{r} \acute{d} \acute{s} \acute{r} \acute{d} \acute{s} \mid \acute{d} \acute{s} \acute{d} \acute{s} \acute{d} \acute{s} \mid \acute{n} \acute{x}$	Jina, Săliște, Sibiel Gura riului, Poplaca, Rășinari.
Variații la încheiere (ultimele 2 măsuri)		$\acute{D} \acute{s} \acute{d} \acute{S} \overset{C}{: \acute{s} =}$	Gura riului
		$\acute{D} \acute{s} \acute{D} \acute{s} \acute{D}$	Poplaca
		$\acute{D} \acute{s} \acute{D} \acute{S} \overset{C}{: \acute{s} =}$	Gura riului
		$\acute{d} \acute{s} \acute{d} \acute{s} \acute{s} \acute{D} \overset{C}{: \acute{s} =}$	Sibiel
		$\acute{d} \acute{s} \acute{s} \acute{D} \acute{s} \acute{D}$	Poplaca
		$\acute{d} \acute{s} \acute{s} \acute{D} \acute{s} \acute{D}$	Rășinari
		$\acute{d} \acute{s} \acute{d} \acute{s} \acute{s} \acute{d} \acute{S}$	Jina
		$\acute{d} \acute{s} \acute{d} \acute{s} \acute{d} \acute{d} \acute{S}$	Jina

Structură	Formulă ritmică	Notafie	Variante
b) alte figuri		G y d S y d S d s d S D s 1-3x = s =	Sadu
		G y d S y d S y d S d S y nx = y s =	Sadu
3. Tregeri pe submână		G d S y d S y d s d S d S nx nx = S = = d =	Poiana, Săliște
		G d S y d S y d s d S d S nx nx = S = = d =	Poiana
		G S D y s D y s d s D s D 3x nx = d = = s =	Rod
		G d s d S d s nx	Poplaca
		D s D s D	Jina
		+ D s D s D	Sibiel
		+ D s D s D s d s d S	Poplaca
		+ D s D s D s d s d S	Tălmăcel
		+ D s D s D s d s d S +	Sibiel
		D s D s d s d s d S	Rășinari
	D s D s d s	Sibiel	
	S y d y s y d	Sadu	



Mocăncuța

Derivă probabil dintr-o *Brează*, cu schimbarea ritmului. Este de circulație pastorală.

În Mărginime a fost culeasă într-o singură variantă, la Sibiel. Se joacă rar.

Perechi în cerc sau semicerc; băiatul ține lateral cu dreapta stînga fetei sau ambii parteneri stau față în față, ținindu-se de ambele mâini. Desfășurare cu ocolire spre dreapta, perechile mergînd una după alta, sau pe loc. Tempo vioi.

Cuprinde o singură figură, care însă poate fi interpretată variat ca direcții; pași simpli sau bătuți.

Ritm binar (2/4) sincopat; în ultima vreme se tinde însă spre simplificarea ritmului. Motiv principal: ; motiv secundar: .


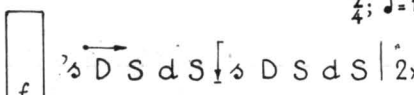
Melodie proprie. Text comun.


Suprapunere concordantă.

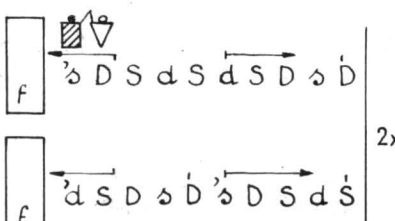
MOCĂNCUȚA (Sibiel)

Cg. 272


$\frac{2}{4}$; $\text{♩} = 128-148$


2l  1 



\sqrt{B} 
m. III-IV

2 

Alte figuri
oazionale

1 

2 

2f  3 

MOCĂNCUȚA

Mg. 1769 I i

Sibel
Inf. Aurel Stoica
Culeg. V. Dosias, R. Don
Tr. C. Georgescu

The image displays a musical score for the piece 'Mocăncuța'. It consists of five staves of music, all written in a single melodic line using a treble clef. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 2/4. The score includes various musical notations such as eighth and sixteenth notes, rests, and dynamic markings like 'mf' and 'f'. There are also repeat signs with first and second endings indicated by '1.' and '2.' above the staff lines. The piece concludes with a double bar line and repeat dots.


Războiul

Răspîndit sporadic în unele regiuni ale țării, în Ardealul de sud și cel de nord. Pare de circulație pastorală.

În Mărginime a fost cules în 8 variante, în satele Jina, Sibiel, Gura Rîului, Poplaca, Rășinari (2; varianta *Resteul*, mai îndepărtată, aparține repertoriului călușeresc*). Se joacă mai mult ocazional pe la nunți și petreceri. Funcție distractivă. Caracter comic.

Ceată mică (4 inși) mixtă sau bărbătească, în cerc, cu ținuta liberă; la varianta *Resteul* din Rășinari, ceata e formată pe 2 coloane de câte 6 inși. Desfășurare pe loc, bilateral sau în adîncime. Tempo vioi sau moderat.


Cuprinde 2 figuri: 1) pe loc, cu pași simpli sau sălțați, 2) schimbarea locurilor, care se face între jucătorii care stau față în față (pe rînd fiecare pereche) prin traversare și încrucișare în mijloc cu pași sălțați. Succesiune mobilă sau fixă.


Ritm binar (2/4). Motive principale: 


Melodie proprie. Text propriu (și comenzi).

Suprapunere concordantă.

* Ca și varianta din Poplaca.

1B  $\frac{2}{4}$; $\text{♩} = 104-124$

1  $\text{d s D s s S s d S d d D} | \text{nx}$

2  $\text{d.d s.s d.d S} | \text{=|} =| 2x$

RĂZBOIUL

Mg. 1769 I h

Sibiel
 Inf. Aurel Stoica
 Culeg. V. Dasias, R. Don
 Tr. C. Georgescu

(vioara)



FIGURI DE RĂZBOI (diverse variante)

Structură	Formulă ritmică	Notăție	Variante
1. Plimbări		$\overrightarrow{d} \overrightarrow{s} D \overrightarrow{s} \overrightarrow{d} \overrightarrow{s}$	Jina
		$\uparrow d s D \uparrow s d S$	Gura riului
		$\overline{\overline{d}} \overline{\overline{s}} D \overline{\overline{s}} d s$	Rășinari (I-II)
		$\overline{\overline{D}} \overline{\overline{s}} \overline{\overline{s}} \overline{\overline{s}} \overline{\overline{s}} d s \overline{\overline{d}} \overline{\overline{d}} \overline{\overline{d}}$	Sibiel
		$\overline{\overline{d}} \overline{\overline{s}} D \overline{\overline{s}} d s d s D \overline{\overline{s}} D \overline{\overline{s}} \overline{\overline{d}} \overline{\overline{d}}$ $\overline{\overline{s}}$	Poplaca
2. Schimbarea locurilor		$\overline{\overline{s}} d \overline{\overline{d}} s \overline{\overline{s}} d \overline{\overline{d}} s$	Sadu
		$\uparrow D S D S D s d s D \mid \overline{\overline{s}} \overline{\overline{s}}$	Rășinari (II)
		$\uparrow d d s s d d s \uparrow$	Sibiel, Rășinari (I)
		$\uparrow d d s s d d s s$ $\overline{\overline{s}} \mid \overline{\overline{s}} \mid \overline{\overline{s}} \mid \overline{\overline{s}} \mid \overline{\overline{s}} \mid \overline{\overline{s}} \mid \overline{\overline{s}} \mid \overline{\overline{s}}$	Jina, Gura riului
		$(\overline{\overline{s}} \overline{\overline{s}} d d s s d d$ $\overline{\overline{s}} \mid \overline{\overline{s}} \mid \overline{\overline{s}} \mid \overline{\overline{s}} \mid \overline{\overline{s}} \mid \overline{\overline{s}} \mid \overline{\overline{s}} \mid \overline{\overline{s}}$	Poplaca Sadu

Siminicul

Joc propriu zonei mărginene; jocuri oarecum asemănătoare se mai întâlnesc și în alte părți ale lanțului carpatic (la Sita Buzăului, în Moldova de nord etc.).

A fost cules în 2 variante, la Rășinari și Poplaca; ele diferă însă prin formație. Se joacă rar.

Ceată mixtă de 6 inși în cerc la Rășinari, semicerc bărbătesc de umeri la Poplaca. Desfășurare alternată, în ocolire spre dreapta și pe loc. Tempo vii.

Cuprinde 2 părți principale: 1) plimbarea, cu pași simpli, 2) bătăile pe numărătoare. Succesiune mobilă.

Ritm binar (2/4). Motive: ♪♪ ♪♪ ♪♪ ♪♪ | ♪♪ ♪♪ ♪♪ ♪♪ |.

Melodie proprie. Text propriu (comenzi).
Suprapunere concordantă.

SIMINICUL

Cg. 1366

$\frac{2}{4}$; ♩ = 128-148

1M 6

1 $\begin{matrix} \boxed{f} \\ \rightarrow d \ s \ D^+ \ s \ d \ S \mid nx \end{matrix}$

√a $\begin{matrix} \boxed{f} \\ \rightarrow d \ s \ D \overset{\oplus}{s} \ d \ S \mid nx \end{matrix}$

2 $\begin{matrix} \boxed{i} \\ \boxed{ff} \\ \rightarrow s \ d \ d \ s \ s \ d \ D \mid 1-10x \end{matrix}$

SIMINICUL

Mg. 2597

Rășinari
Inf. N. Bratu
Culeg. N. Coman, A. Bucșan,
E. Balaci
Tr. C. Georgescu

(Fluier)

The musical score is written on three staves in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 2/4 time signature. The first staff begins with a treble clef, a sharp sign, and a 2/4 time signature. The melody consists of eighth and sixteenth notes, with some slurs and accents. The second staff continues the melody, featuring a repeat sign and a fermata. The third staff shows a measure rest for 17 measures, followed by a measure rest for 12 measures, and then continues the melody. The score ends with a double bar line and repeat dots.

C ă l u ț u l

Nu este cunoscut în altă parte.

În Mărginime a fost cules într-o singură variantă, în comuna Gura Rîului, unde este local. Se joacă ocazional. Joc de exhibiție, probabil de origine rituală — face parte din jocurile jucate la sărbătorile de iarnă de către ceata de juni.

Ceată bărbătească în semicerc, cu ținuta liberă. Desfășurarea : înaintare în șir, apoi executarea figurilor pe loc. Tempo lent.

Cuprinde șapte figuri, cu pași săriți lateral încrucișați, pinteni, călcii, vîrf, „pas de cal”. Succesiune fixă.

Ritm binar (2/4). Motive principale : 

Melodie proprie.

Suprapunere concordantă.



$\frac{2}{4}$; $\downarrow = 100$

1 $\left[\begin{array}{c} \rightarrow \\ mf \end{array} \right] - \underset{\cdot}{s} \underset{\cdot}{d} \underset{\cdot}{d} - \underset{\cdot}{s} \underset{\cdot}{d} \quad | \quad 4x$

2 $\left[\begin{array}{c} + \\ mf \end{array} \right] \begin{array}{c} \leftarrow \leftarrow \leftarrow \leftarrow \\ - \underset{\cdot}{s} \underset{\cdot}{d} - \underset{\cdot}{s} \underset{\cdot}{d} - \underset{\cdot}{s} \underset{\cdot}{d} - \underset{\cdot}{s} \underset{\cdot}{d} \end{array} | \quad 4x$

3 $\left[\begin{array}{c} + \\ mf \end{array} \right] - \underset{\cdot}{s} \underset{\cdot}{d} \underset{\cdot}{d} - \underset{\cdot}{d} \underset{\cdot}{s} \underset{\cdot}{s} \begin{array}{c} \leftarrow \leftarrow \\ - \underset{\cdot}{d} \underset{\cdot}{s} - \underset{\cdot}{d} \underset{\cdot}{s} \end{array} \underset{\cdot}{s} \underset{\cdot}{d} \underset{\cdot}{d} || - \underset{\cdot}{d} \underset{\cdot}{s} || \quad 2x$

$\sqrt{\left[\begin{array}{c} + \\ f \end{array} \right] - \underset{\cdot}{s} \underset{\cdot}{d} \underset{\cdot}{d} - \underset{\cdot}{d} \underset{\cdot}{s} \underset{\cdot}{s} \underset{\cdot}{d} \underset{\cdot}{d} \underset{\cdot}{d} \underset{\cdot}{d} || - \underset{\cdot}{d} \underset{\cdot}{s} || \quad 2x$

4 $\left[\begin{array}{c} + \\ mf \end{array} \right] - \underset{\cdot}{s} \underset{\cdot}{d} \underset{\cdot}{d} - \underset{\cdot}{d} \underset{\cdot}{s} \underset{\cdot}{s} \underset{\cdot}{d} \underset{\cdot}{d} \underset{\cdot}{d} || - \underset{\cdot}{s} \underset{\cdot}{d} || \quad 2x$

5 $\left[\begin{array}{c} \\ f \end{array} \right] \begin{array}{c} \rightarrow \\ - \underset{\cdot}{s} \underset{\cdot}{d} \underset{\cdot}{d} - \underset{\cdot}{d} \underset{\cdot}{s} \underset{\cdot}{d} \end{array} \underset{\cdot}{d} \underset{\cdot}{s} \underset{\cdot}{s} \begin{array}{c} \leftarrow \leftarrow \\ - \underset{\cdot}{d} \underset{\cdot}{s} - \underset{\cdot}{d} \underset{\cdot}{s} \end{array} \underset{\cdot}{s} \underset{\cdot}{d} \end{array} | \quad 2x$

6 $\left[\begin{array}{c} \\ f \end{array} \right] \underset{\cdot}{d} - \underset{\cdot}{d} \underset{\cdot}{s} \underset{\cdot}{s} - \underset{\cdot}{d} \underset{\cdot}{s} \underset{\cdot}{s} - \underset{\cdot}{d} \underset{\cdot}{s} \underset{\cdot}{s} | \quad 1x$

CĂLUȚUL

Mg. 2142 c

Gura Rîului
Inf. I. Brădescu = vioară
Culeg. A. Bucșan, E. Balaci
Tr. C. Georgescu

vioară



Căluțul

Inf. : Grup de tineri
(Com. Gura Rîului)

Decît la călușerie,
Mai bine cu sapa-n vie.
Că din vie vii acasă,
Din Căluț nu te mai lasă.

Decît june și-nsurat
Mai bine-n fiare legat;
Decît june cu muiere
Mai bine legat în fiere.

Bată-te crucea măi dor,
Și pe tine bădișor,
C-am trecut dealul cu tine
Și n-ai pus mina pe mine.

Hop, căluț, căluț, căluț,
Mînca-i-ai capul la miț,
Dacă nu ti-i sătură
Să-i mănîncei și codiță.

B ă t u t a l

Reprezintă, după părerea noastră, o formă mai veche a jocului *Fecioreasca*, cu mișcări de brațe mai reduse. Răspîndită în sudul și centrul Ardealului, în numeroase variante.

În Mărginime a fost culeasă în 3 variante, destul de îndepărtate unele de altele, la Jina (*Jocul de bîtă*), Sibiel și Rășinari (*Învîrtita bătută*). E în dispariție, nemaifiind cunoscută decît de cîțiva bătrîni. Caracter de virtuozitate.

În ceată sau solistică, bărbătească, cu ținuta liberă sau de bîtă. Desfășurare pe loc. Tempo moderat.

Cuprinde figuri variate, cu pași încrucișați în față și în spate, bătăi pe picior, sărituri, pinteni, bătăi din palme etc. Succesiune variabilă.

Ritm binar (2/4) comun și dactilic. Motive mai frecvente :




Melodie proprie. Text comun.

Suprapunere concordantă.

JOC DE BÎTĂ (Jina)

Cg. 1431

$\frac{2}{4}$; ♩ = 104-124

1B  1

+

 's ḋ ḋ ṡ || 3x || ṠḊ d s | nx

$\frac{2}{4}$; ♩ = 104-124 2

+
f

 ṠḊ ḋ^ψ ḋ[≤] ṡ[≤] || ṠḊ ḋ[≤] ṡ[≤] || ṠḊ ḋ[≤] ṡ[≤] || ṠḊ ḋ[≤] ṡ[≤] | 2x

3

+
f

 ṠḊ[↓] ṡ[↓] ḋ ṡ - ṠḊ[↓] ṡ[↓] ḋ ḋ - ṠḊ[↓] ṡ[↓] ḋ ṡ | 2x

4

+
f

 Ṡ[≤] ḋ[≤] ṡ[≤] || 2x || 's ḋ ḋ ṡ ṠḊ d s | 2x

JOC DE BÎTĂ (FECIOREAȘCA)

Mg. 2342

(Fluier)

Jina
Inf. V. Dănuleț
Culeg. A. Bucșan, E. Balaci
Tr. C. Georgescu

The musical score is written for a flute in G major (one sharp) and 4/4 time. It consists of five staves of music. The first staff begins with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 4/4 time signature. The first measure contains a 4-measure rest, followed by a 3-measure rest, and then a 3-measure rest. The second measure of the first staff contains a 4-measure rest, followed by a 3-measure rest, and then a 3-measure rest. The second staff contains four measures of music, with the first measure starting with a 4-measure rest. The third staff contains four measures of music, with the first measure starting with a 4-measure rest. The fourth staff contains four measures of music, with the first measure starting with a 4-measure rest. The fifth staff contains four measures of music, with the first measure starting with a 4-measure rest. The score includes various musical notations such as eighth notes, sixteenth notes, and rests, along with dynamic markings like 'mf' and 'f'.

BĂTUTA

Mg. 795e

Sibiel
Inf. Aurel Stoica
Culeg. V. Dosias, R. Doa
Tr. C. Georgescu

(vioară)

The musical score is written for violin in treble clef, with a key signature of one sharp (F#) and a 3/4 time signature. The piece consists of six staves of music. The notation includes various rhythmic patterns, primarily eighth and sixteenth notes, often grouped in triplets. Dynamic markings such as 'mf' (mezzo-forte) are present throughout. The score concludes with a double bar line and repeat signs, indicating the end of the piece.

B ă t u t a 11

Răspîndit în Ardealul de sud și de centru, cu forme mai pregnante în Făgăraș și Tîrnave.

În Mărginime pare ceva mai nouă *. S-au cules 5 variante, în Rod (*Călușorul*), Sibiel, Poplaca (*De bîță, Fecioreasca*), Gura Riului (fără notație) și Sadu. Se joacă mai mult ocazional**. Joc de exhibiție, cu caracter de virtuozitate.

Ceață bărbătească în semicerc sau cerc, cu ținuta liberă. Desfășurare în general pe loc. Tempo moderat.

Cuprinde un număr variabil de figuri de virtuozitate, cu bătăi pe segmentele picioarelor, sărituri, bătăi din palme, pîteni, bătăi etc. între care se pot intercala plimbări cu pași simpli sau bătăuți. Succesiune fixă sau semifixă.

Ritm binar (2/4), comun și dactilic. Motive principale :

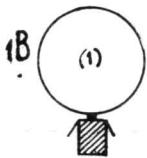


Melodie proprie. Text comun.

Suprapunere concordantă.

* Unele variante cuprind figuri învățate în ultimii ani de la echipele de amatori sau recent create de jucătorii locali.

** La Poplaca, de către ceata de juni.



I
1 $\begin{matrix} \text{I} \\ \text{mf} \end{matrix}$ $\overrightarrow{D} \gamma \delta \gamma d \gamma \overset{\leftarrow}{\delta} \overrightarrow{S} \gamma d \gamma \delta \gamma d$

$\begin{matrix} \\ f \end{matrix}$ $D \gamma \delta \gamma d \gamma \overset{+}{\delta} \overrightarrow{\delta d} \overrightarrow{\delta d} \overrightarrow{\delta d} \overrightarrow{\delta d} \overrightarrow{\delta d} \overrightarrow{\delta d} | nx$

va $\begin{matrix} + \\ \text{mf} \end{matrix}$ $\overrightarrow{\gamma} d \gamma \delta \gamma d \overset{\leftarrow}{\delta} \overset{\leftarrow}{\delta} | nx (\overset{\leftarrow}{\gamma} \overset{\leftarrow}{\delta})$

II
1 $\begin{matrix} + \\ f \end{matrix}$ $\overset{\leftarrow}{r} \overset{\leftarrow}{\delta} \overset{\leftarrow}{r} \overset{\leftarrow}{\delta}^3 d \overset{\leftarrow}{r} \overset{\leftarrow}{s} \overset{\leftarrow}{\delta} \overset{\leftarrow}{d} | 3x || \overset{\leftarrow}{\delta} \overset{\leftarrow}{r} \overset{\leftarrow}{\delta}^3 d \overset{\leftarrow}{r}$

2 $\begin{matrix} \\ f \end{matrix}$ $\overset{\leftarrow}{s} x \overset{\leftarrow}{\Delta} \overset{\leftarrow}{D} | 2x$

2 $\begin{matrix} + \\ f \end{matrix}$ $\overset{\leftarrow}{\gamma} \overset{\leftarrow}{\delta}^3 \overset{\leftarrow}{\gamma} \overset{\leftarrow}{\delta}^3 \overset{\leftarrow}{\gamma} d \overset{\leftarrow}{r} \overset{\leftarrow}{s} || 3x || \overset{\leftarrow}{\delta} \overset{\leftarrow}{r} \overset{\leftarrow}{\delta}^3 d \overset{\leftarrow}{r} \overset{\leftarrow}{\delta} \overset{\leftarrow}{D} | 2x$

3 $\begin{matrix} + \\ f \end{matrix}$ $\overset{\leftarrow}{\delta} \overset{\leftarrow}{r} \overset{\leftarrow}{\delta}^3 \overset{\leftarrow}{\delta} \overset{\leftarrow}{r} \overset{\leftarrow}{\delta}^3 d \overset{\leftarrow}{r} \overset{\leftarrow}{s} \overset{\leftarrow}{\delta} \overset{\leftarrow}{d} | 3x || \overset{\leftarrow}{r} \overset{\leftarrow}{\delta} \overset{\leftarrow}{r} \overset{\leftarrow}{\delta}^3 | \overset{\leftarrow}{D} | 2x$

$\begin{matrix} + \\ f \end{matrix}$ $\overset{\leftarrow}{s} \overset{\leftarrow}{d} \overset{\leftarrow}{\gamma} \overset{\leftarrow}{\delta}^3 d \overset{\leftarrow}{s} \overset{\leftarrow}{d} \overset{\leftarrow}{\gamma} \overset{\leftarrow}{r} \overset{\leftarrow}{s} || 3x || \overset{\leftarrow}{\gamma} \overset{\leftarrow}{s} \overset{\leftarrow}{\delta}^3 \overset{\leftarrow}{s} \overset{\leftarrow}{d} \overset{\leftarrow}{\gamma} \overset{\leftarrow}{\Sigma} \overset{\leftarrow}{\Delta} | 2x$

5

+
f

 $\Psi \overset{C}{\delta} \Psi \Psi \Psi \Psi \Psi \Psi \Psi \delta^3 d \sigma S_x \Delta^2 D \parallel = \gamma \sigma = 2x$

6

f

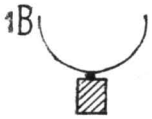
 $\uparrow \hat{x} \hat{x} \hat{x} \hat{x} \parallel 2x \parallel \downarrow d \delta d \sigma \overset{1}{S} \overset{2}{\Delta} D \Psi \overset{3}{\delta} \gamma \delta^3$

f

 $\Psi \gamma \delta^3 \sigma \overset{1}{\delta} \delta \delta \delta \delta^3 d \sigma \overset{1}{S} \overset{2}{\Delta} D \parallel 2x$

* Se joacă după orice melodie de Învîrtită sau Bătută din zonă.

$\frac{2}{4}$; ♩ = 104-124



1	I f	D s d \tilde{s} \tilde{s} \tilde{s} S d s \tilde{D} \tilde{d} \tilde{d} 2x
1	+ f	D \tilde{s} d s \tilde{d} s d s \tilde{D} \tilde{d} \tilde{d} 2x
2	+ f	Ψ $\overset{1}{\delta}$ $\overset{1}{\sigma}$ Ψ $\overset{\sim}{\delta^3}$ $\overset{\sim}{\sigma}$ Ψ $\overset{2}{\delta}$ $\overset{2}{\sigma}$ d s \tilde{D} \tilde{d} \tilde{d} 2x
3	+ f	Ψ $\overset{\sim}{\delta^3}$ Ψ $\overset{\sim}{\delta^3}$ Ψ $\overset{\sim}{\sigma}$ Ψ $\overset{\sim}{\sigma}$ $\overset{2}{\delta}$ $\overset{2}{\sigma}$ γ $\overset{\sim}{\delta^3}$ D \tilde{d} 2x
4	+ f	Ψ $\overset{\sim}{\gamma}$ Ψ $\overset{\sim}{\delta^3}$ $\overset{\sim}{\sigma}$ Ψ $\overset{\sim}{\gamma}$ Ψ $\overset{\sim}{\sigma^3}$ d s \tilde{D} \tilde{d} \tilde{d} 2x
5	+ f	γ $\overset{\sim}{\delta^3}$ Ψ $\overset{\sim}{\delta^3}$ d γ $\overset{\sim}{\sigma}$ s $\overset{2}{\delta}$ $\overset{2}{\sigma}$ γ $\overset{\sim}{\sigma^3}$ $\overset{\sim}{\delta^3}$ \tilde{D} 2x

* Se joacă după melodia Bătutei I din Sibiel (v. p. 237).

Briulețul

Întîlnim forme asemănătoare, ca jocuri de unul singur, prin diverse părți ale țării.

În Mărginime îl întîlnim sporadic. A fost cules în trei variante, la Jina, Tălmăcel (nenotat) și Rășinari (*Briulețul*). Caracter de virtuozitate.

Solistic bărbătesc; îl pot juca și mai mulți bărbați de o dată, dar tot pe bază solistică. Desfășurare variabilă. Tempo vioi.

Cuprinde diverse figuri derivate probabil din figuri ale Briurilor locale, dar executate solistic, cu mișcări foarte variate, între care pot interveni uneori și ponturi feciorești. Succesiune liberă.

Ritm binar (2/4). Motive mai frecvente :




Melodie proprie. Text comun.

Suprapunere mai mult concordantă.

BRÎULEȚUL (Rășinari)

Cg. 1386

2/4; ♩-128-148

1  $\begin{array}{|c|} \hline + \\ \hline mf \\ \hline \end{array} \begin{array}{l} \rightarrow \text{D} \leftarrow \text{S} \leftarrow \text{S} \text{D} | nx \end{array}$

2 $\begin{array}{|c|} \hline + \\ \hline f \\ \hline \end{array} \begin{array}{l} \hat{\hat{d}} \hat{\hat{d}} \hat{\hat{d}} \hat{\hat{d}} \hat{\hat{s}} \hat{\hat{s}} \hat{\hat{s}} \hat{\hat{s}} | nx \end{array}$

3 $\begin{array}{|c|} \hline * \\ \hline f \\ \hline \end{array} \begin{array}{l} \flat \text{d} \text{s} \text{d} | \text{s} \text{d} \text{s} \text{d} | nx | \text{s} \text{d} \text{S} | nx \end{array}$

4 $\begin{array}{|c|} \hline + \\ \hline f \\ \hline \end{array} \begin{array}{l} \flat \text{d} \text{d} \text{s} | \text{s} \text{d} \text{d} \text{s} | nx | \text{s} \text{d} \text{D} | nx \end{array}$

5 $\begin{array}{|c|} \hline \\ \hline f \\ \hline \end{array} \begin{array}{l} \uparrow \flat \text{d} \text{d} \text{s} | nx | \text{s} \text{d} \text{S} | \uparrow = | nx \end{array}$

6 $\begin{array}{|c|} \hline + \\ \hline ff \\ \hline \end{array} \begin{array}{l} \text{d} \text{s} \text{d} \text{s} | \text{s} \text{D} \text{d} \text{d} \text{S} \text{s} | nx | \text{s} \text{d} \text{s} \text{D} | nx \end{array}$

7 $\begin{array}{|c|} \hline + \\ \hline ff \\ \hline \end{array} \begin{array}{l} \uparrow \flat \text{d} \text{d} \text{s} \text{s} \text{d} \text{s} | \uparrow = | \uparrow \text{s} \text{d} \text{d} \text{s} | 3x | \hat{\text{S}} \hat{\text{D}} \check{\text{S}} \check{\text{D}} | nx \end{array}$

BRÎULEȚUL

Mg. 2591

fluier

Rășinari
Inf. I. Marcu
Culeg. A. Bucsan, E. Balaci,
N. Coman
Tr. C. Georgescu

The musical score is written for flute in G major (one sharp) and 2/4 time. It consists of three staves. The first staff begins with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 2/4 time signature. The melody starts with a quarter rest, followed by a quarter note G4, a quarter note A4, a quarter note B4, and a quarter note C5. This is followed by a repeat sign. The second staff continues the melody with a quarter note B4, a quarter note A4, a quarter note G4, and a quarter note F#4. It then has a repeat sign, followed by a first ending bracket over two measures: a quarter note G4 and a quarter note A4. The second ending bracket covers two measures: a quarter note B4 and a quarter note C5. The third staff continues with a quarter note B4, a quarter note A4, a quarter note G4, and a quarter note F#4. It then has a repeat sign, followed by a quarter note G4 and a quarter note A4. The piece ends with a double bar line.

ATLAS COREGRAFIC AL MĂRGINIMII SIBIULUI

INDICATOR

A/ Numerotarea satelor

1. Șugag
2. Jina
3. Poiana
4. Rod
5. Tilișca
6. Gales
7. Săliște
8. Săcel
9. Vale
10. Sibiel
11. Cacova
12. Orlat
13. Gura Riului
14. Poplaca
15. Rășinari
16. Riul Sadului
17. Sadu
18. Tălmăcel
19. Boița
20. Tălmăciu

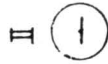
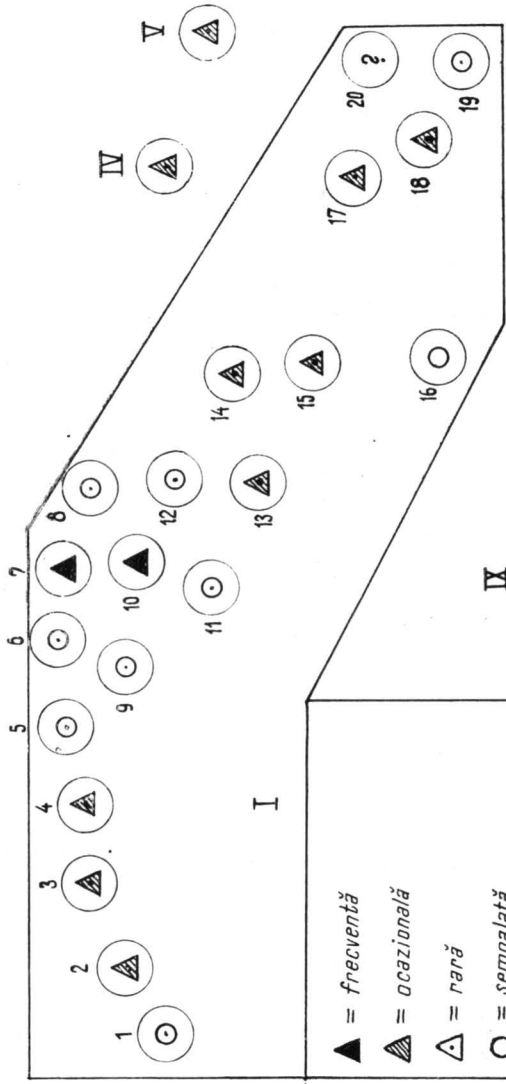
B/ Numerotarea zonelor

- I. Mărginimea Sibiului
- II. Orăștie
- III. Tîrnave
- IV. Sebeș-Olt
- V. Făgăraș
- VI. Perșani
- VII. Bran
- VIII. Muscel
- IX. Valea Lotrului

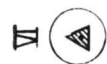
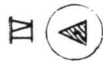
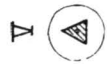
Semne speciale

- ▲ = fenomen frecvent sau principal
- ▩ = fenomen ocazional sau secundar
- △ = fenomen rar sau incidental
- + = fenomen dispărut
- = fenomen semnalat
- = fenomen neatestat
- ? = localitate necercetată

CLASA I (Jocuri în cerc)

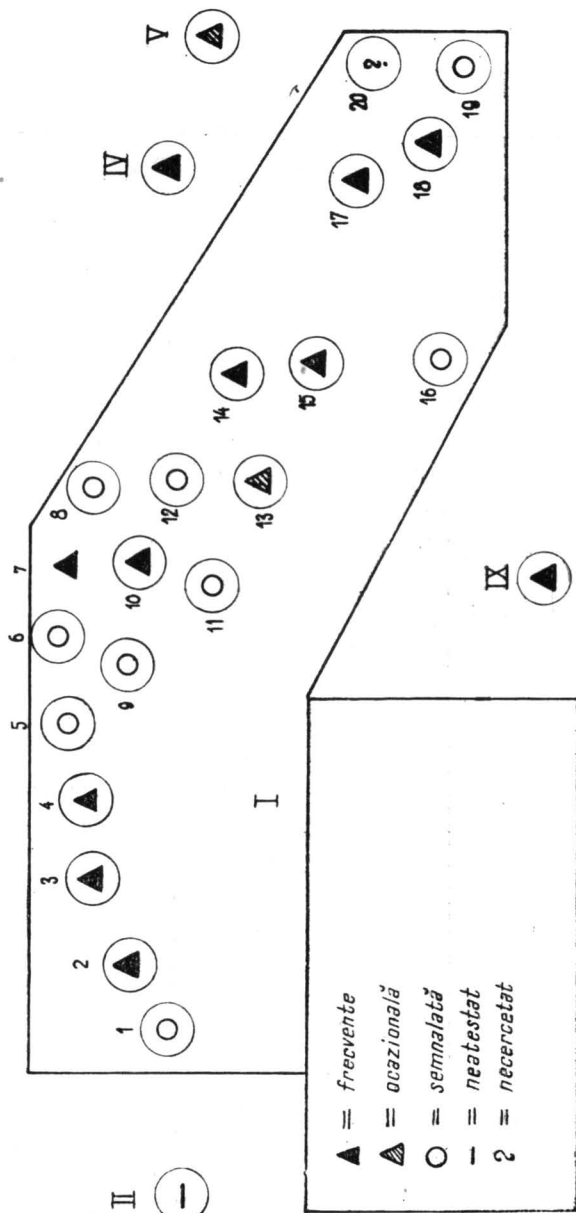


- ▲ = frecventă
- ▴ = ocazională
- △ = rară
- = semnalată
- = neatestată
- ? = necercetată

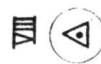
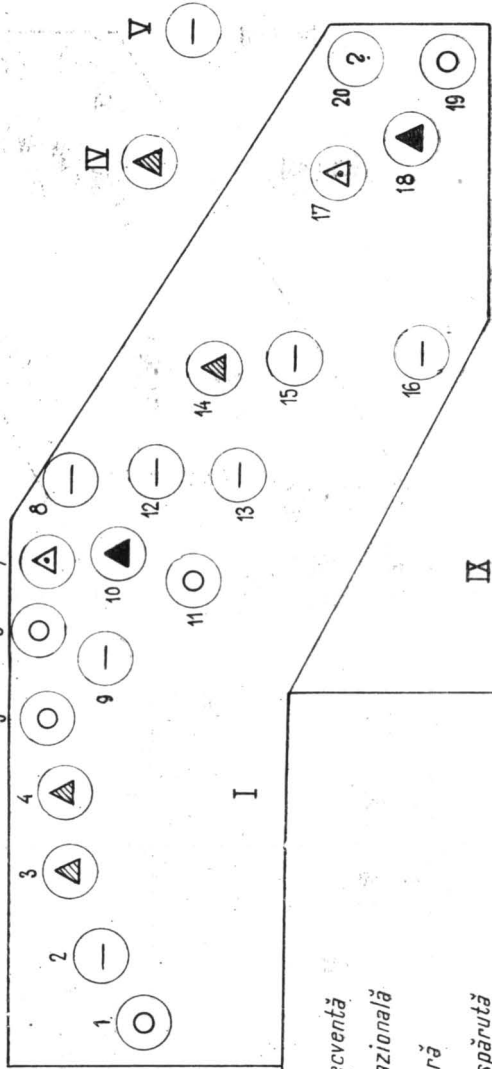
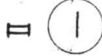


I

CLASA II (Jocuri de linie)

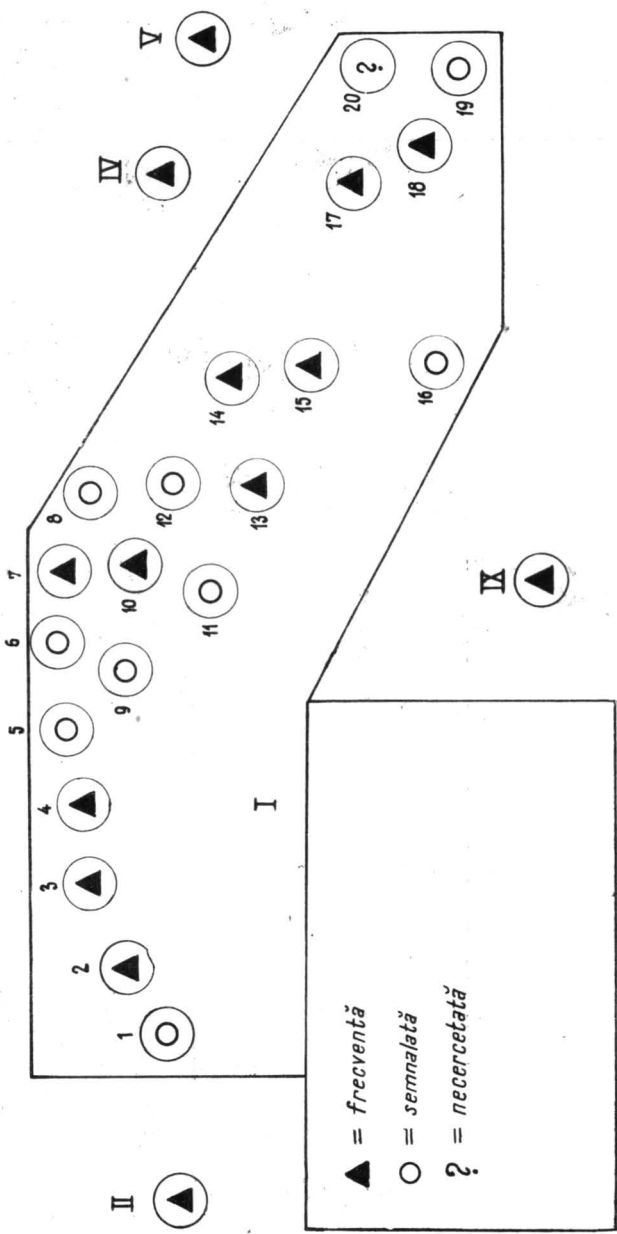


CLASA III (Jocuri de grup mic)

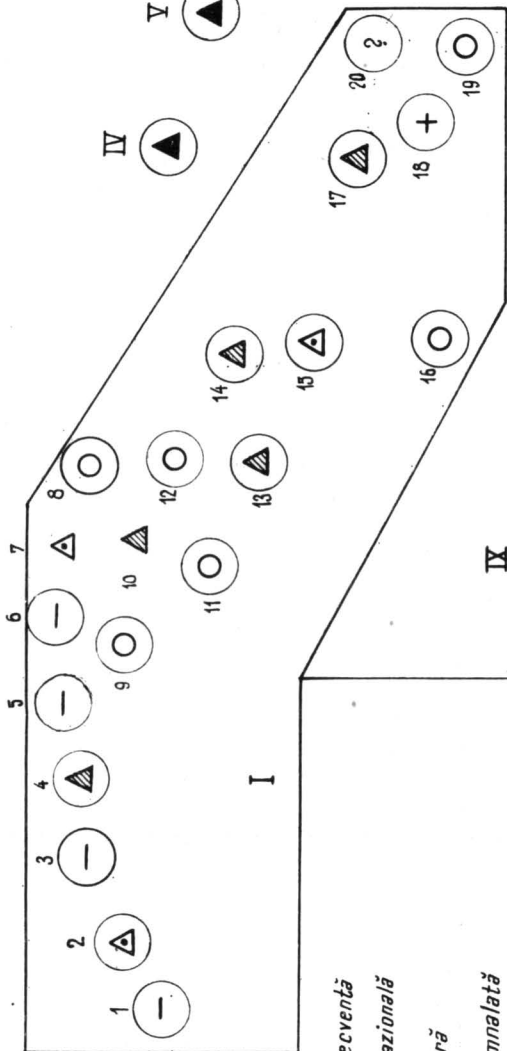


▲	=	frecvență
▲	=	ocazională
▲	=	rară
+	=	disparută
○	=	semnalată
—	=	neatestată
?	=	ne cercetată

CLASA IV (Jocuri de perechi)



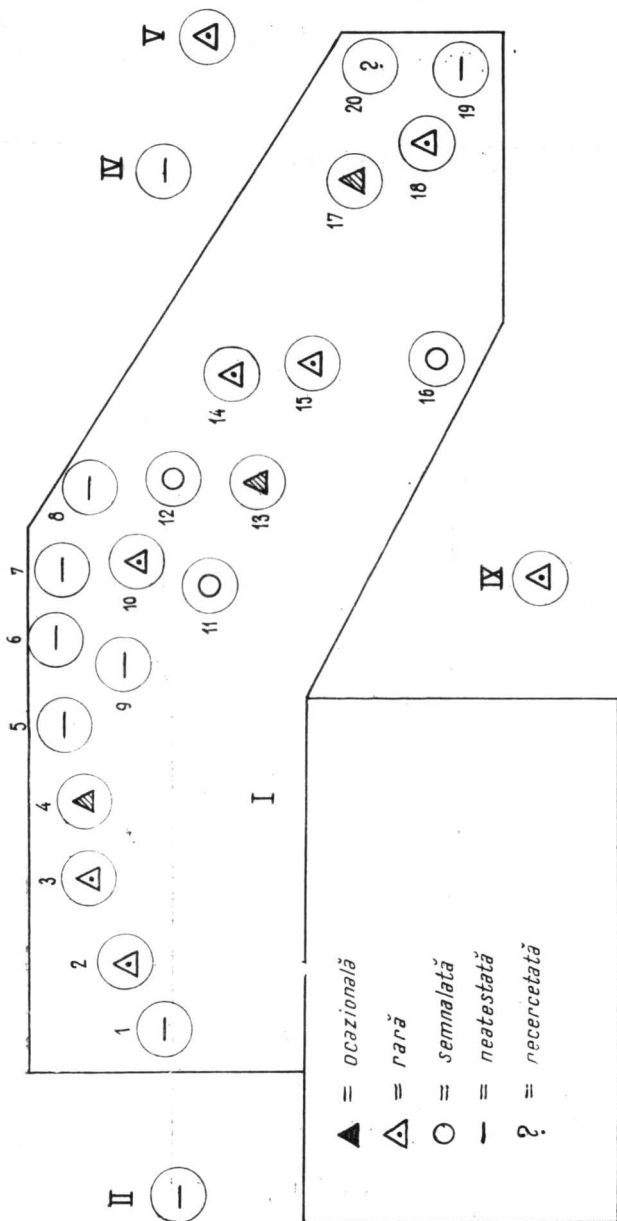
CLASA V (Jocuri de ceată)



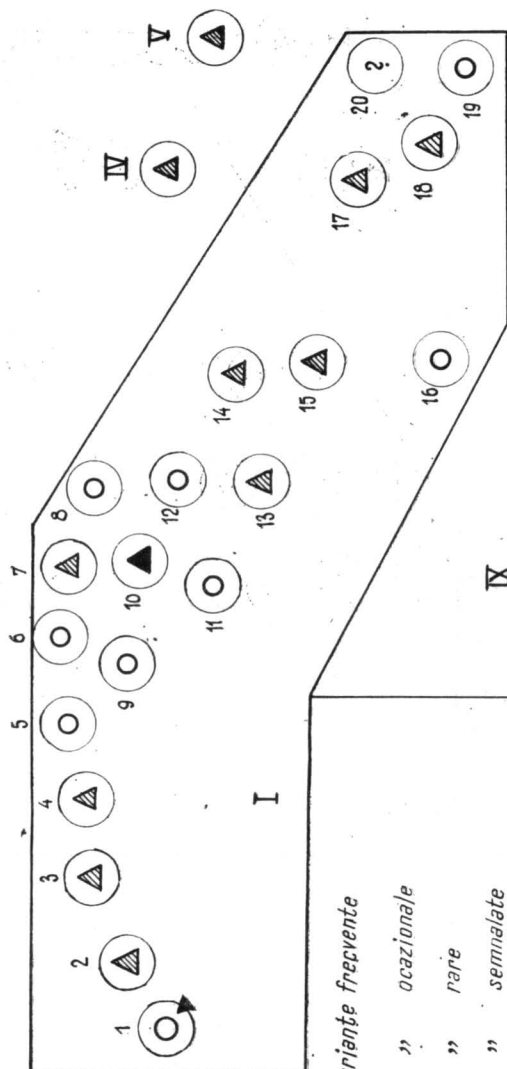
- ▲ = frecvență
- △ (diagonal) = ocazională
- △ (circle with triangle) = rară
- = semnalată
- = neatestată
- ? = necercetată
- + = dispărută

CLASA VI (Jacuri solistice)

III —



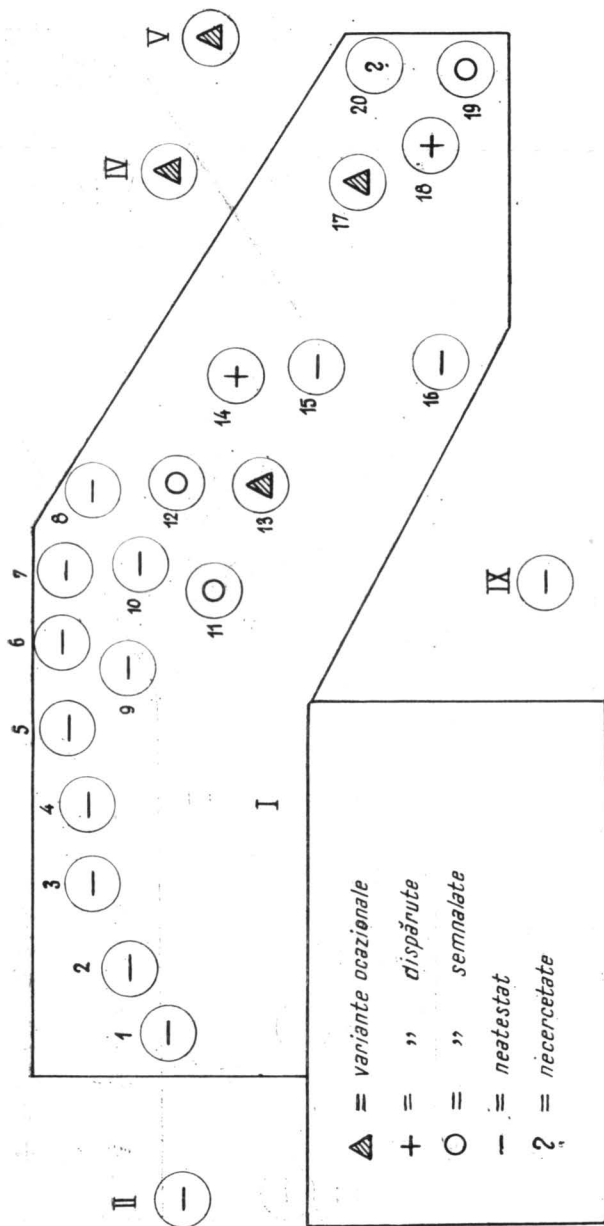
VARIANTA DE HORĂ DREAPTĂ



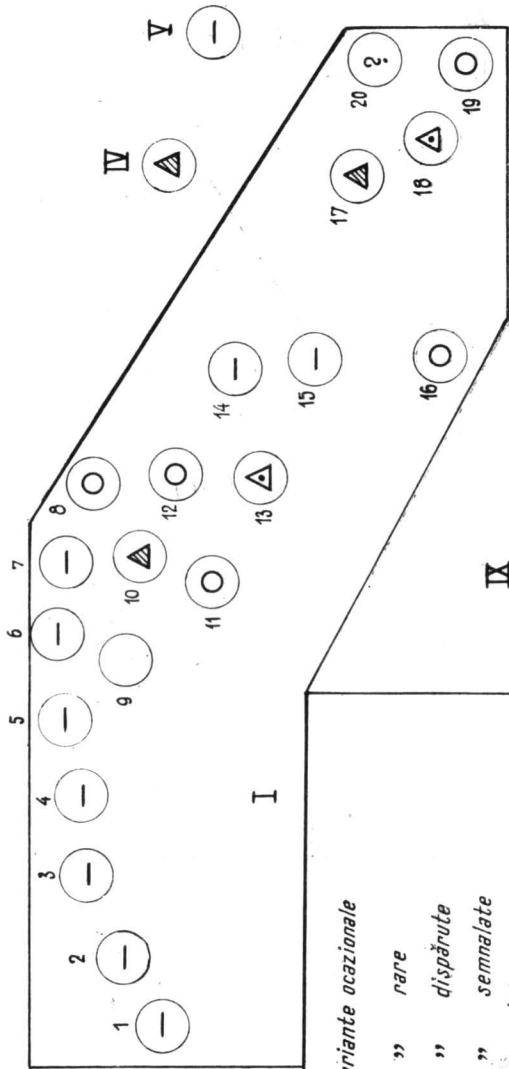
- ▲ = *variante frecvente*
- ▴ = " *ocazionale*
- △ = " *rare*
- = " *semnalate*
- = *semnalate*
- ? = *neatestate*

VARIANTE DE HODOROAGA

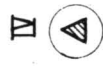
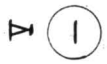
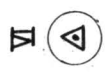
III —



VARIANTE DE BRÛ NOU

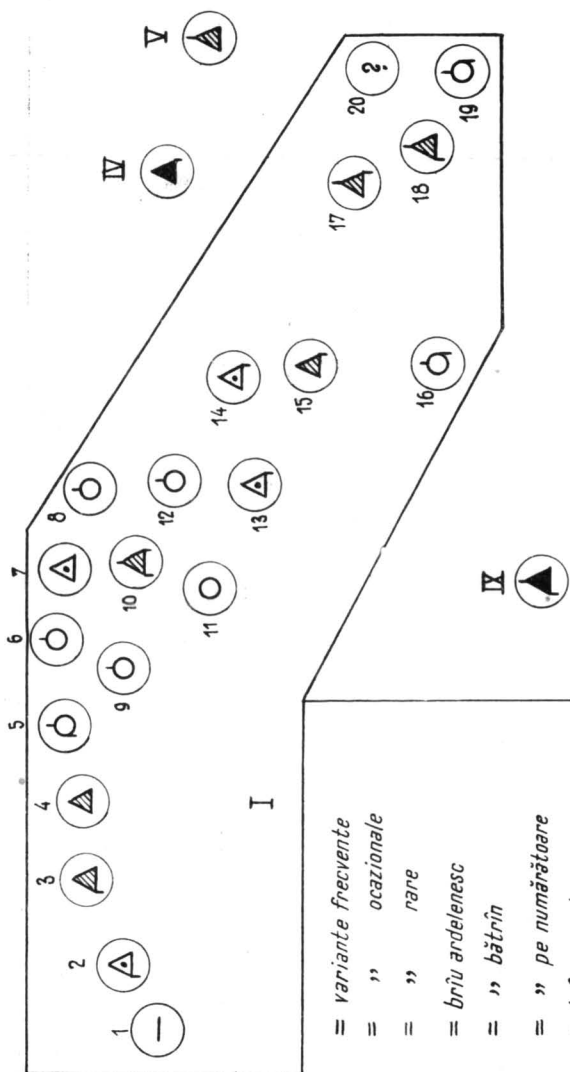


- ▲ = variante ocazionale
- △ = " rare
- + = " disprute
- = " semnalate
- = neceretat
- ? = neatestat



SUBTIPURI ȘI VARIANTE DE BRIŪ MOCĂNESC

III —

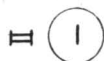
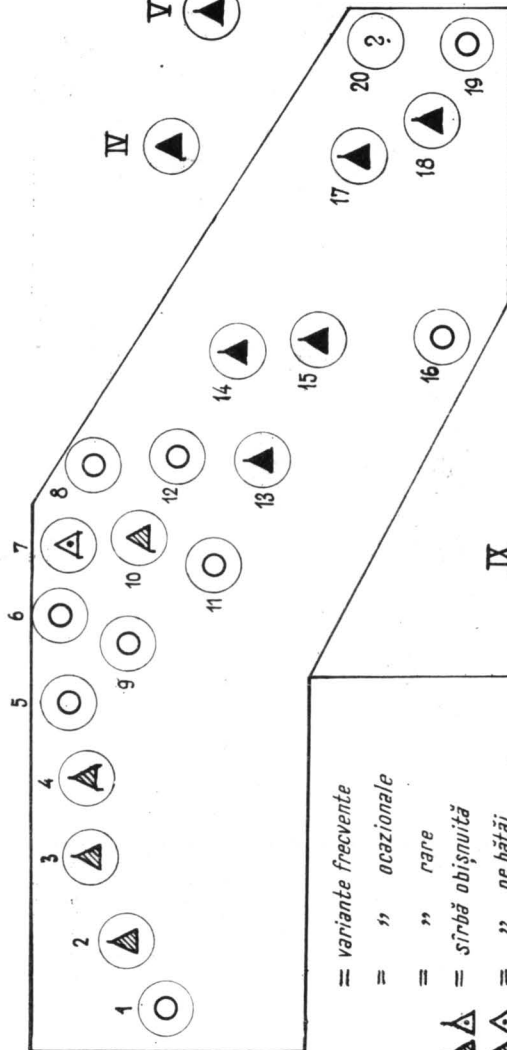


II —

I

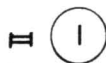
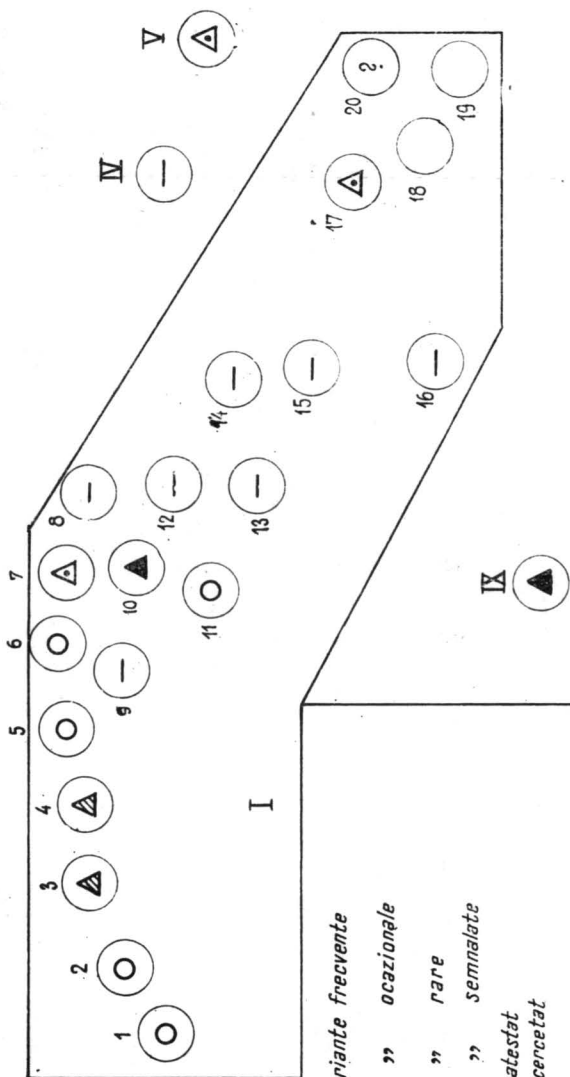
▲	=	varianțe frecvente
▲	=	" ocazionale
▲	=	" rare
▲▲	=	briū ardelenesc
▲▲	=	" bătrîn
▲▲	=	" pe numărătoare
▲	=	briū muscelean
○	=	varianțe semnalate
?	=	necercetat

SUBTIPURI ȘI VARIANTE DE SÎRĂ



▲	=	varianțe frecvente
▲	=	" ocazionale
▲	=	" rare
▲	=	sîrbă obișnuită
▲	=	" pe bățai
▲	=	" distractivă
○	=	varianțe semnalată
?	=	necercetat

VARIANTE DE JIENEASCĂ *)



= variante frecvente

= „ ocazionale

= „ rare

= „ semnalate

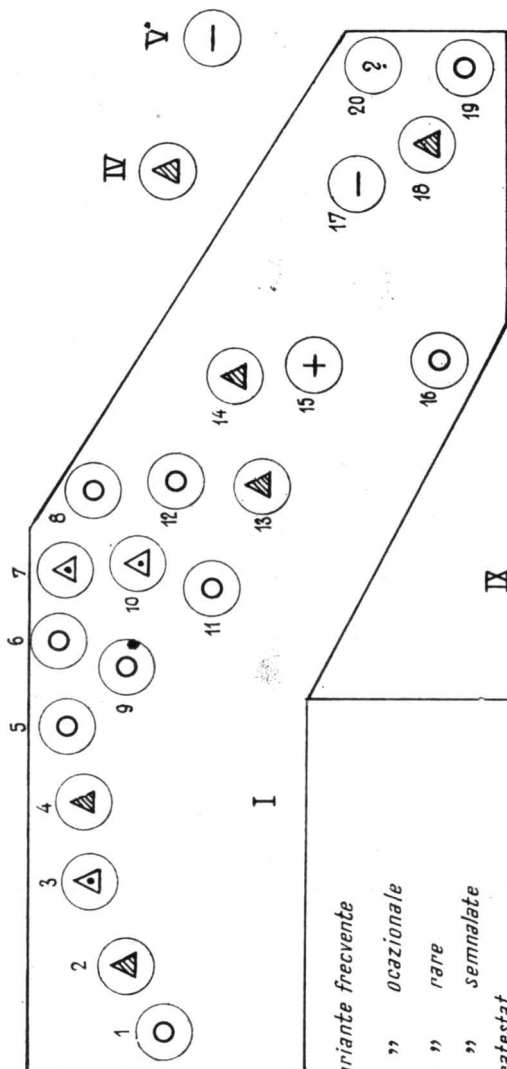
= neatestat

= necercetat

*) Este vorba de Jienele în grupuri mici

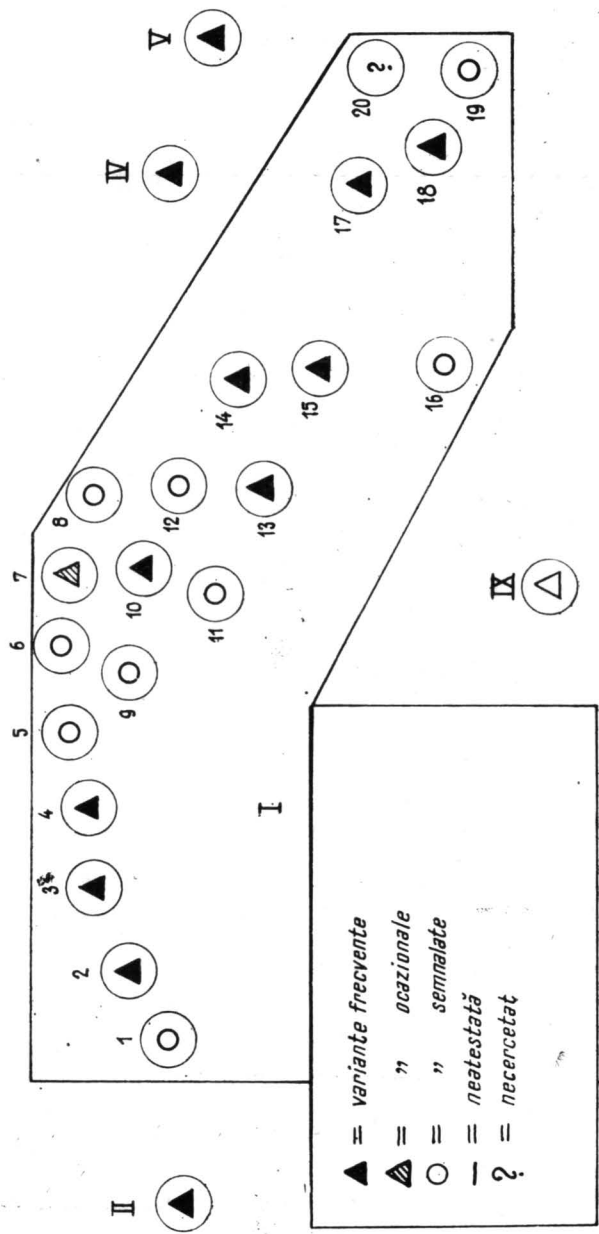
VARIANTE DE DOI SCHIMBAT

III —



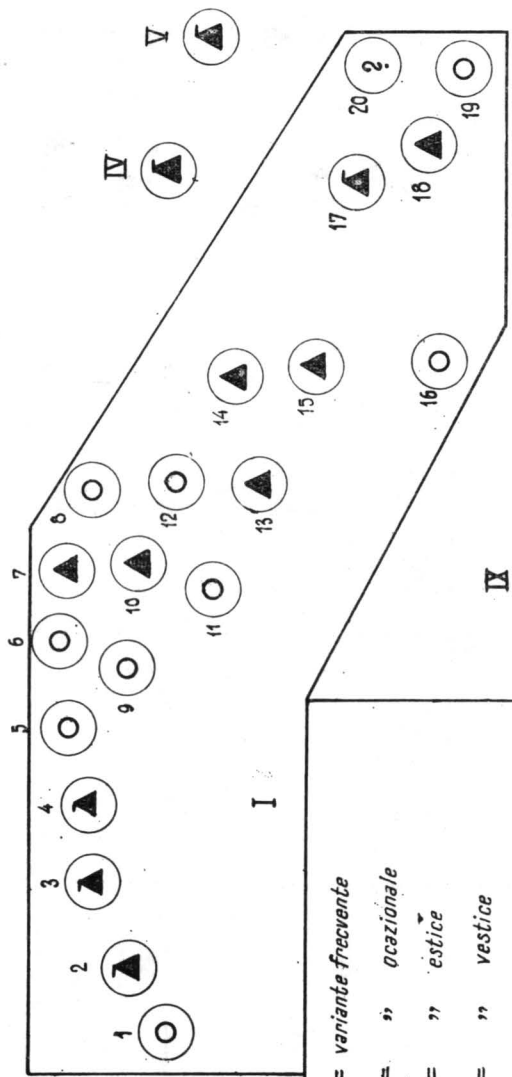
▲ = variante frecvente
 ▴ = " ocazionale
 △ = " rare
 ○ = " semnalate
 — = neatestat
 ? = necercetat

VARIANTE DE ÎNVÎRTITĂ DREAPTA



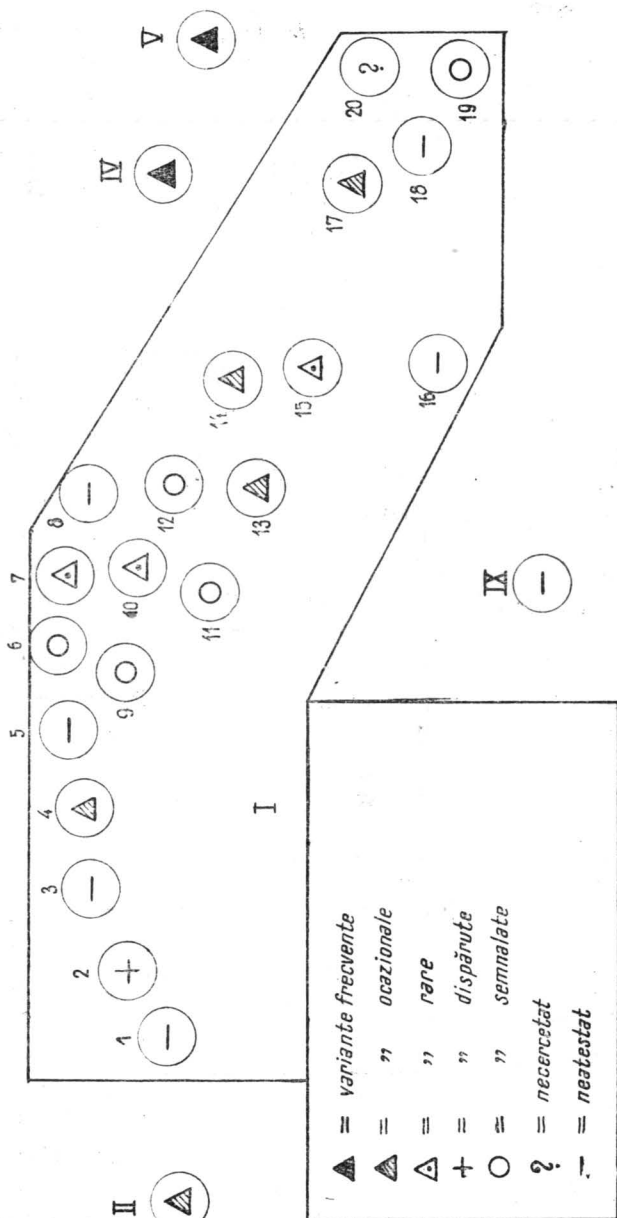
- ▲ = variante frecvente
- ▧ = " ocazionale
- = " semnelate
- = neatestată
- ? = necercetat

VARIANTE DE ÎNVÎRTITĂ ȘCHIOAPĂ



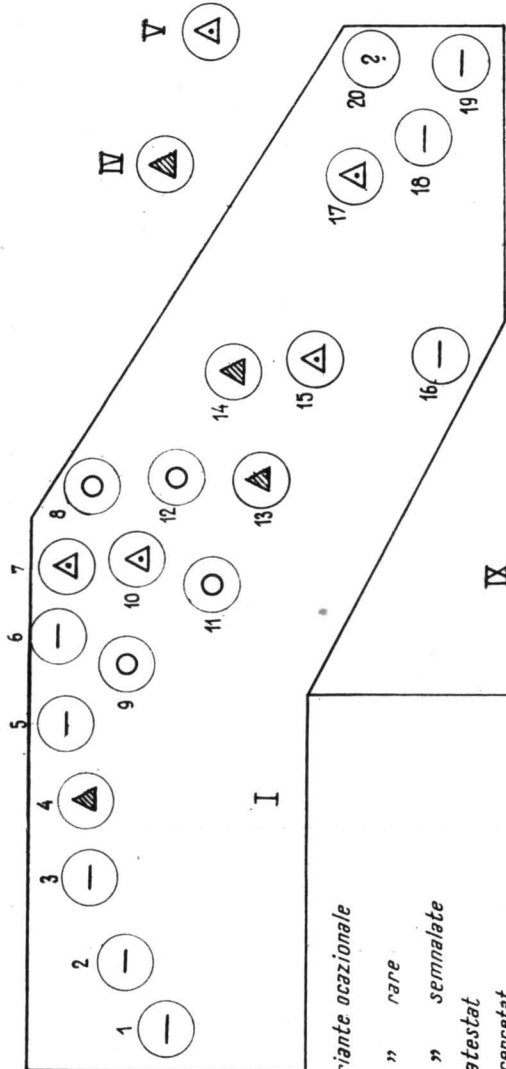
▲	=	variante frecvente
▴	=	" " ocazionale
▲	=	" " estive
▲	=	" " vestive
○	=	" " semnalate
—	=	neclestat
?	=	necercetat

VARIANTE DE FECIOREASCA



VARIANTE DE CĂLUȘER

III —



II ▲

I

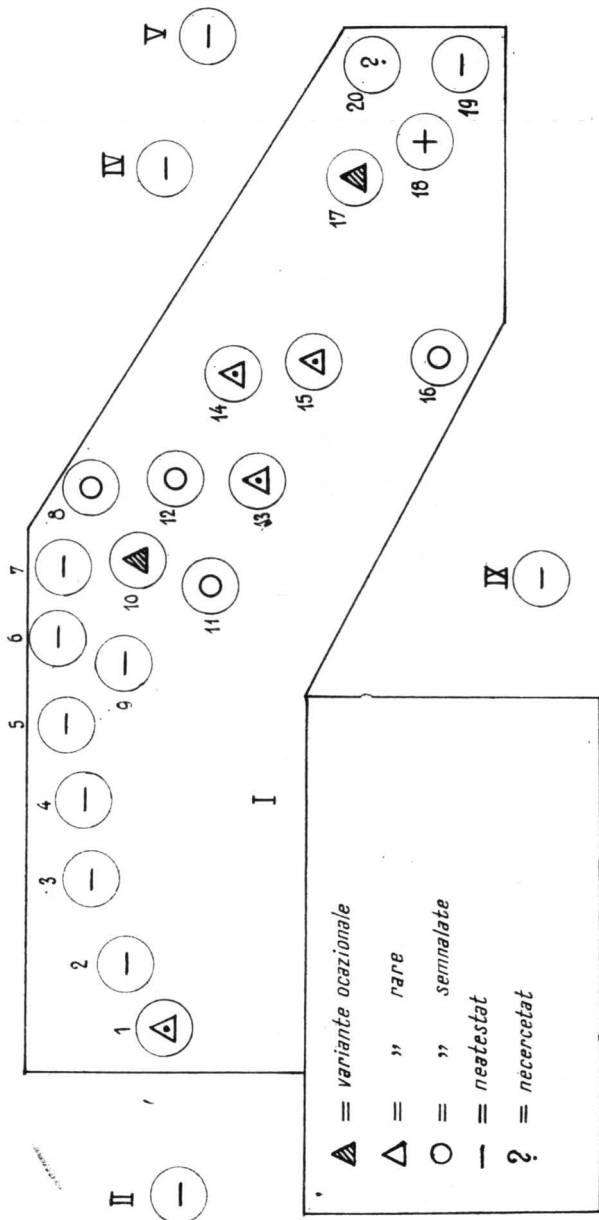
- ▲ = variante ocazionale
- △ = " rare
- = " semnalate
- = neatestat
- ? = necercetat

VIII —

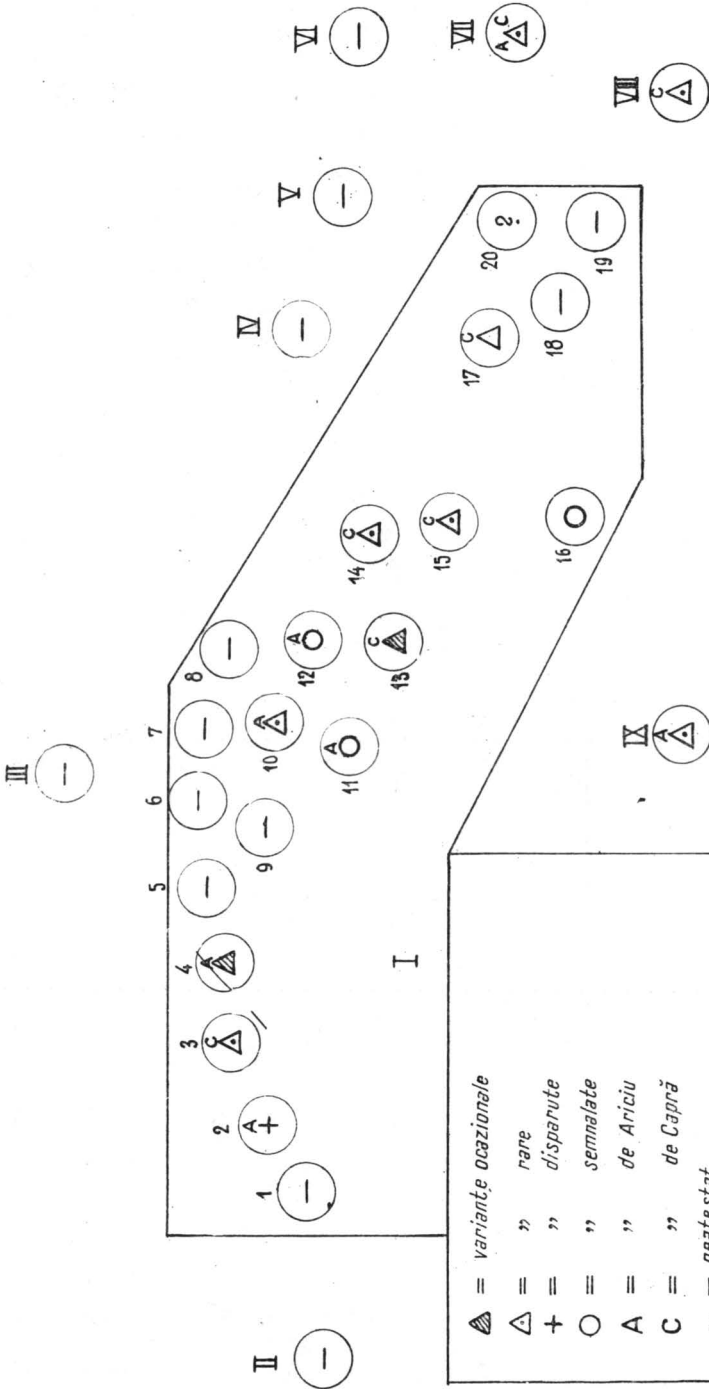
VII —

VI ▲

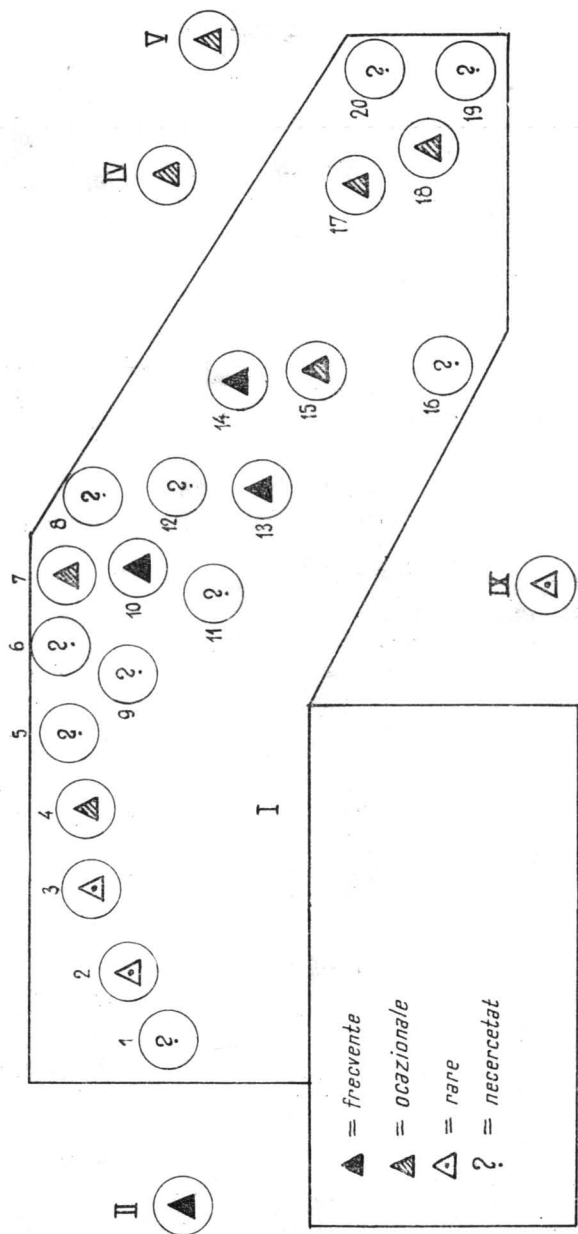
VARIANTE DE CEATA CIOBĂNEASCĂ



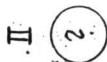
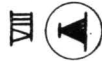
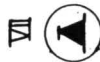
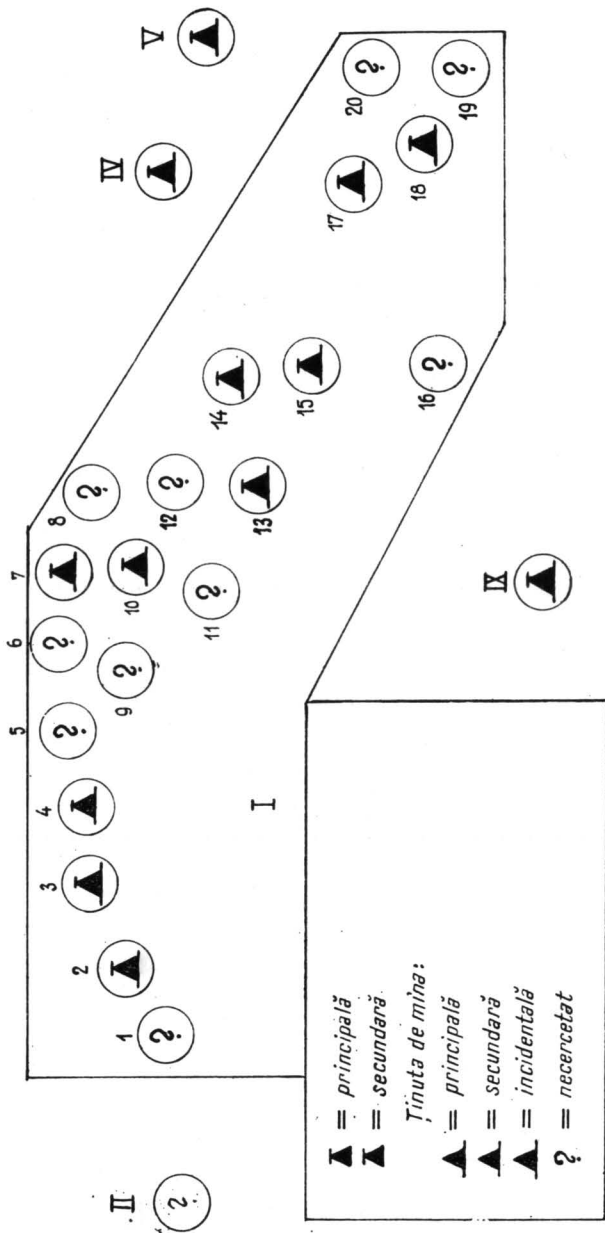
VARIANTE DE SOLO GROTESC



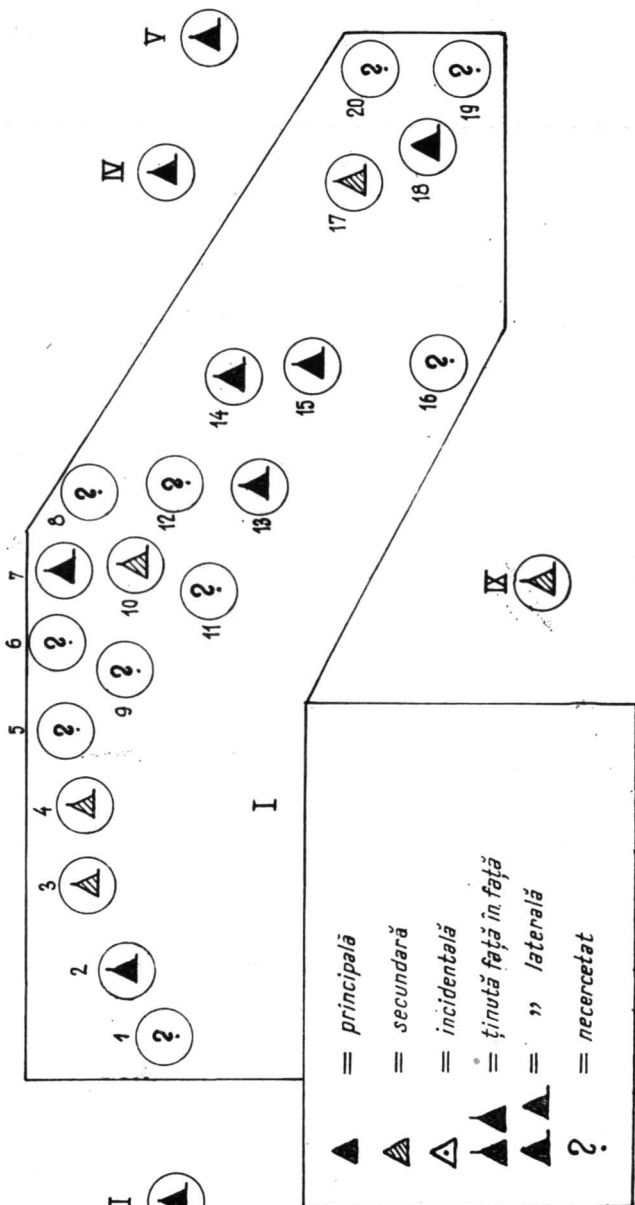
JOCURI CU COMPONENTĂ BĂRBĂTEASCĂ



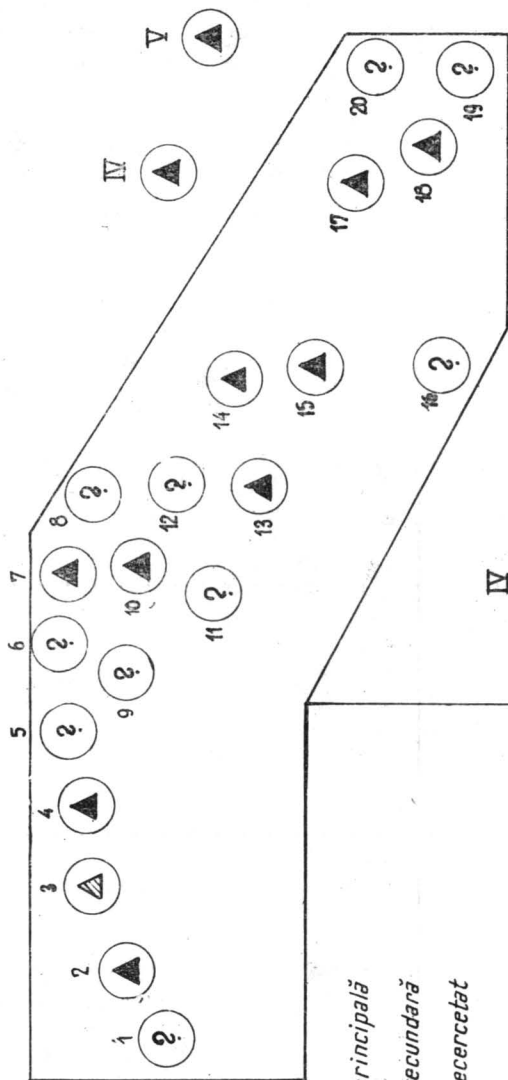
ȚINUTA LA JOCURILE DE GRUP



ȚINUTA LA JOCURILE DE PERECHI

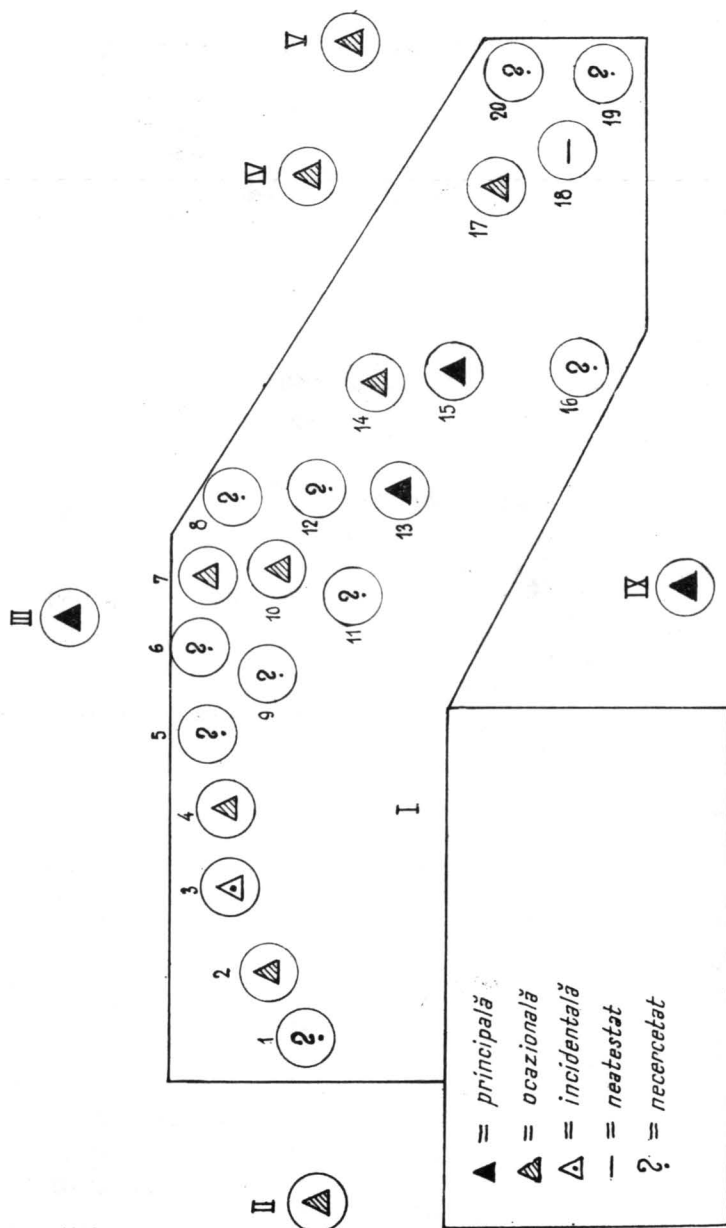


DESFĂȘURAREA ALTERNATĂ ÎN SPAȚIU

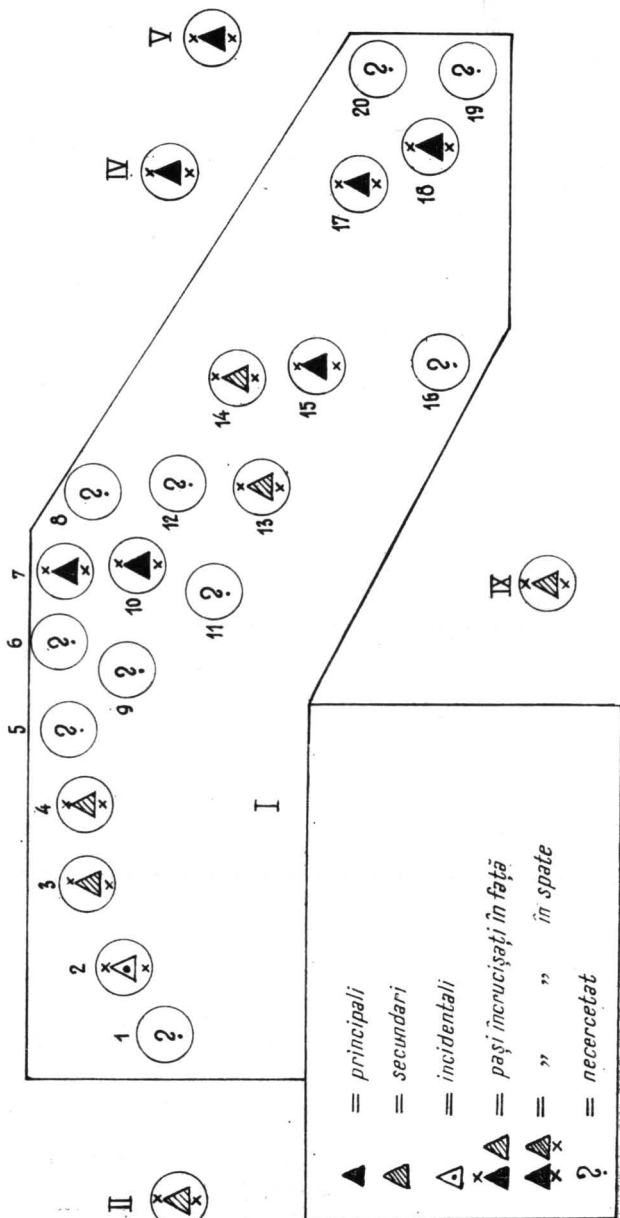


- ▲ = principală
- ▲ = secundară
- ? = necercetat

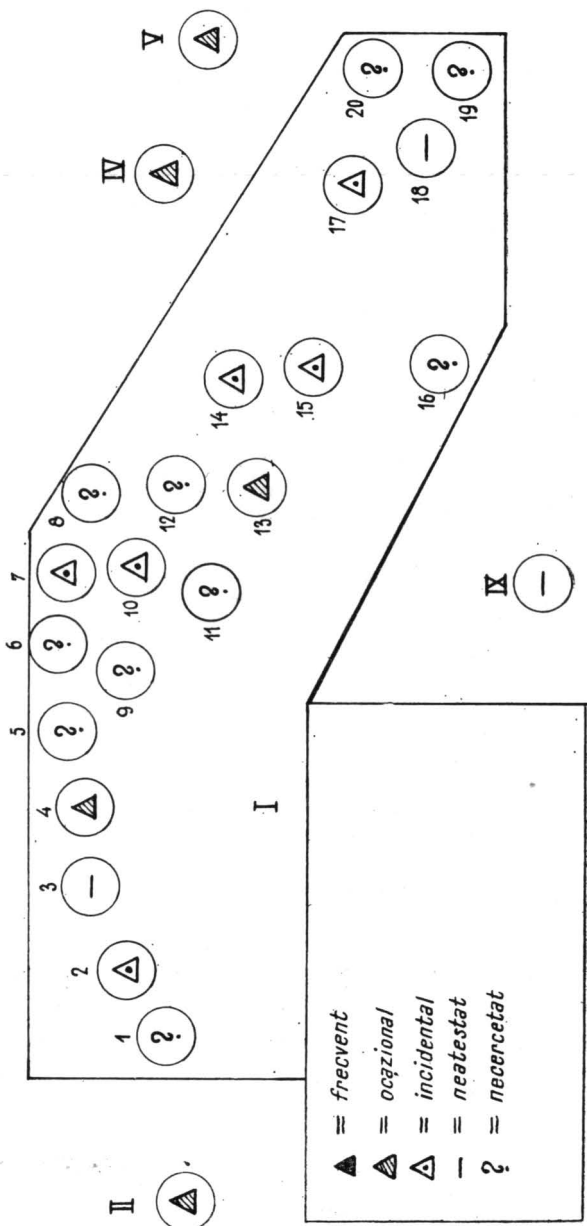
SUCCESIUNEA FIXĂ A FIGURILOR



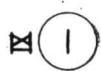
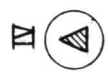
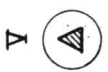
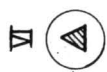
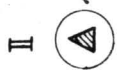
PAȘI ÎNCRUCIȘAȚI



RITMUL DACTILIC

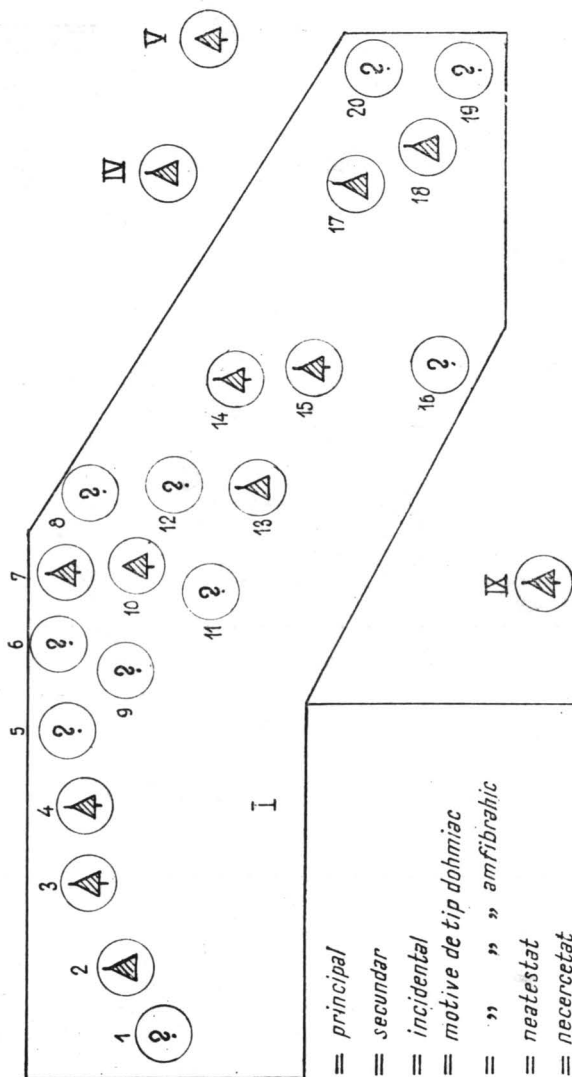


- = *frecvent*
- = *ocazional*
- = *incidental*
- = *neatestat*
- = *ne cercetat*



RITMUL SINCOPAT

III —



II —

VI

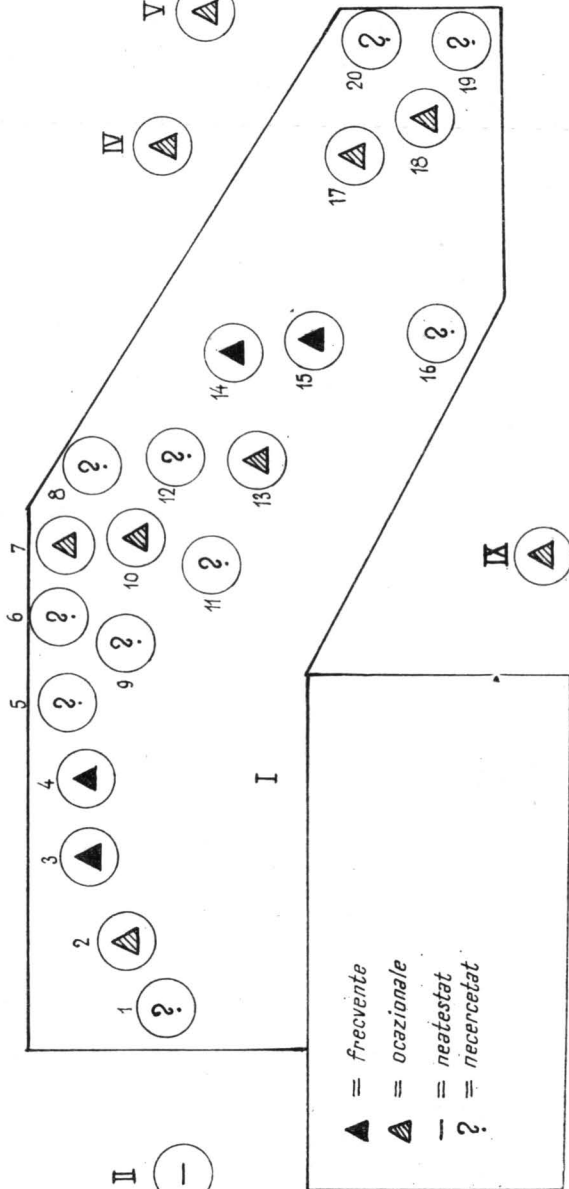
VII

VIII

I

- | | | |
|---|---|------------------------------|
| | = | <i>principal</i> |
| | = | <i>secundar</i> |
| | = | <i>incidental</i> |
| | = | <i>motive de tip dohmiac</i> |
| | = | " " " <i>amfibrahic</i> |
| — | = | <i>neatestat</i> |
| ? | = | <i>necercetat</i> |

SUPRAPUNEREA NECONCORDANTĂ



I. DEFINIRE PROVIZORIE

A. Cadrul general: Brîul

Printre numeroasele categorii de jocuri care ilustrează folclorul coregrafic — atât de variat — al țării noastre, se reliefează puternic *Brîul*, socotit în mod obișnuit drept una dintre cele mai interesante creații în domeniul respectiv.

Abordînd în studiul de față analiza amintitei categorii, trebuie să eliminăm de la început orice echivoc, lămurind conținutul acestui nume, în accepția lui populară, cît și în sfera convențională pe care i-o vom acorda; aceasta, deoarece ele dau naștere încă la multe confuzii, datorită în primul rînd domeniului larg pe care-l îmbrățișează, dar și unei insuficiente aprofundări a materialului.

Ce înțelege poporul român prin *Brîu*? Părerea cea mai răspîdită este aceea conform căreia denumirea respectivă s-ar aplica acelor jocuri de grup în care jucătorii se prind cu mîinile de brîie sau pe după mijlocul partenerilor. Unele informații date de călătorii străini în secolul trecut fac să confirme această părere, deși nu știm încă ce bază se poate pune pe aceste impresii, care pot fi influențate. Ne grăbim să adăugăm însă că astăzi ipoteza nu se verifică decît într-o anumită măsură: într-adevăr, la marea majoritate a jocurilor care poartă numele de *Brîu* jucătorii se prind de umeri. Pentru trecutul apropiat știrile sînt identice; nu este însă exclus, desigur, ca la origine situația să fi fost alta.

Există totuși în morfologia *Brîului* un element evident a cărui existență, astăzi ca și în trecut, în peste 90% din variantele de acest nume, ne dă de gîndit. Este vorba de *formația* de joc, care în proporția amintită este în *linie*: curbă sau, mai rar, dreaptă. Și mai rar întîlnim formația de cerc; vom vedea că acest fapt este însoțit aproape totdeauna de oarecare atenuare a elementelor tipice; firește însă că el se poate datora și altor cauze¹. După părerea noastră, forma geometrică a ansamblului de joc, predominantă în semicerc, ar fi putut influența denumirea jocului, prin asemănarea cu *brîul* care încinge mijlocul țaranului. Ipoteza este tot atât de plauzibilă ca și cealaltă, ea fiind de altfel susținută de fapte.

Oricum ar fi, iată că avem de pe acum întrunite 2 din elementele de bază ale *Brîului*: formația și țînuta jucătorilor. Ele ne ajută să intuim

¹ De exemplu: spațiului restrîns în care se desfășoară jocul.

cadrul provizoriu al categoriei, firește, ca o generalitate ; lucrul este necesar, deoarece aria terminologică nu coincide, ca și în alte cazuri, cu cea tipologică². Într-adevăr, analizând materialul vast care stă la baza categoriei amintite, constatăm în cadrul fiecărui tip existența multor variante cu denumiri de altă natură. Numele de *Brîu* este însă predominant și, ceea ce este mai important, pare să fie înțeles ca indicativ nu numai al unui joc, ci al unei categorii.

Determinînd provizoriu cadrul acesteia, să facem un pas mai departe în analiza conținutului, pentru a determina obiectul lucrării de față, întrucît intenția noastră nu este de a aborda o categorie atît de largă, ci doar un compartiment al ei.

Astfel, clasificarea morfologică în curs de efectuare, actualmente, ne-a permis să depistăm deocamdată în cadrul acestei largi categorii 3 grupe principale :

1. O grupă *dunăreană*, după localizarea geografică, cu următoarele tipuri :

a) *Brîul bănățean* — cu variante denumite mai ales *Brîuri*, dar și *Poșovăci* și *Iedere* ;

b) cîteva subtipuri *oltenesti*, pe care le denumim, după jocurile principale, *Brîuleț*, *Alunel*, *Rustem* ;

c) un tip mai *nou*, cu cîteva jocuri care par mai puțin autentice (*Sîrba lui 22*, *Brîul Zbarcii* etc.).

2. O grupă localizată mai ales *carpatic*, cu următoarele tipuri :

a) *Brîul mocănesc*, de care ne ocupăm în lucrarea de față ;

b) alte cîteva tipuri carpatice izolate : *Brîul pădurenesc*, *Roata din Oaș*, *De tare din Vrancea*, poate unele jocuri din Moldova de nord etc.

3. Grupa *Sîrbelor*, cu jocul principal : *Sîrba* (numită în multe părți *Brîu*³).

Firește, între cele 3 grupe și între tipurile componente există afinități mai mici sau mai mari, din punct de vedere structural, pe care nu este locul să le analizăm aici⁴. N-ar fi exclus ca mai tîrziu să putem stabili o unitate genetică între toate aceste forme ; acest lucru se poate întrevădea deocamdată în interiorul fiecărui grup, în cîteva elemente, fără a le absolutiza. O altă trăsătură comună importantă ne-o arată însuși *caracterul* acestor jocuri, ele fiind socotite în general jocuri de *virtuozitate*, prin excelență bărbătești⁵.

După cum am enunțat însă, scopul nostru este limitat la un singur tip : *Brîul mocănesc*. Vom căuta deci ca, în cele ce urmează, să-i determinăm conținutul propriu, făcînd, bineînțeles, de cîte ori va fi nevoie, referiri la tipurile înrudite.

² Multe *Brîuri* autentice poartă nume diferite, iar pe de altă parte multe din jocurile cu numele *Brîu* aparțin cu totul altei categorii.

³ Și, de altfel, foarte înrudită structural cu tipul de care ne ocupăm.

⁴ Aceste probleme vor fi întrucîtva abordate în studiul de față ; pentru jocul românesc în general, vezi A. Bucșan, *Clasificarea morfologică a dansurilor populare românești*, în Rev. etn. folc., tom. 12, nr. 3, p. 169—186, București, 1967.

⁵ Spre deosebire de ex. de celelalte categorii ale jocului în grupuri mari : *Horele mari de mîna*.

Îngustind astfel cercul anchetei noastre, problema nu scade nici în amploare, nici în importanță, deoarece abordăm analiza unui tip morfologic de o răspîndire atît de mare în țara noastră și de o factură artistică atît de ridicată, încît a constituit totdeauna, pare-se, una din pregnanțele folclorului nostru coregrafic.

Briul mocănesc, a cărui analiză o inițiem, este într-adevăr un tip de jocuri foarte răspîndit, aria lui întinzîndu-se de pe malurile Dunării pînă la ambele versante ale Carpaților Meridionali și Orientali. El cuprinde aproape toată Muntenia de nord și Ardealul de sud, cu fișii din Oltenia, Dobrogea și Muntenia de sud, Moldova de sud și vest, Ardealul de est. Este unul din tipurile de mare circulație și mare frecvență în toată aria menționată și cu deosebire în jurul Carpaților Meridionali, unde întîlnim formele cele mai numeroase și mai variate.

Este ceea ce ne-a îndemnat de altfel să-i dăm și numele de *Briu mocănesc*, nume convențional, desigur, dar care, după părerea noastră, reprezintă și o realitate folclorică : aceea a cristalizării lui în regiunile cu o puternică viață pastorală și a vehiculării lui pe aceleași cale spre ținuturile dunărene. Vom reveni asupra acestei probleme.

Dintre toate tipurile înrudite pe care le-am semnalat, *Briul mocănesc*, alături de *Briul bănățean*, păstrează, în multiplele lui variante, cel mai frecvent numele generic, fie simplu : *Briu*, fie cu derivate sau adăugiri determinative : *Briulețul*, *Briul bătrîn*, *Briul ăl mare*, *Briul pe trei*, *Briul pe cinci*, *Briul pe nouă*, *Briul șchiop*, *Briul Siminic* etc. Cazurile în care un joc aparținînd acestei categorii poartă un nume divers se pot număra pe degete. Astfel, în cîteva zone distanțate unele de altele întîlnim, sporadic, numele *Slănicul*⁶. Marea dispersiune a variantelor culese, marea lor similitudine, precum și faptul că ele coexistă pretutindeni cu alte variante locale, cărora le formează dublet, ne arată că a putut exista cîndva o formă comună cristalizată în regiunea subcarpatică, unde acest nume se întîlnește frecvent în toponimie⁷. Și asupra acestei probleme vom reveni, deoarece ea nu trebuie să preceadă definirea analitică a *Briului mocănesc*.

Pentru aceasta, vom căuta în cele ce urmează să reconstituim drumul anevoios al analizei făcute. Redăm aici, sumar, diferitele faze ale procesului de lucru.

a) Firește, am pornit de la cunoașterea unui număr mare de jocuri, în cadrul cărora am putut face cîteva sistematizări provizorii ; un profil inițial, brut, al *Briului mocănesc* a putut să ne apară astfel cu delimitarea lui morfologică și geografică.

⁶ În Ardealul de sud, Muntenia de nord, Dobrogea.

⁷ Probabil în zona riului Slănic, afluent al Teleajenului, care izvorzște din Carpații sudici, între trecătorile Predeluț și Bratocea ; zona este situată pe unul din numeroasele drumuri ale oilor, vezi I. Vlăduțiu, *Noțiunea de „mocan” în păstoritul românesc*, în Rev. etn. folc., an. IX, nr. 2, p. 143—158, București, 1964.

b) Acest profil a fost verificat prin culegeri succesive, care au permis îmbogățirea materialului, împreună cu restrângerea lui acolo unde era cazul.

c) S-a făcut apoi extragerea caracterelor generale ale tipului prin depistarea aspectelor dominante din variantele culese și confruntarea lor cu trăsăturile celorlalte tipuri înrudite.

d) În sfârșit, analiza aspectelor dominante și a celor parțiale ne-a permis determinarea subtipurilor principale și a cazurilor particulare.

Fixînd astfel cadrul cercetărilor noastre, să trecem acum la examinarea succesivă a aspectelor stabilite.

II. ASPECTE MORFOLOGICE

A. Aspecte de ansamblu

Primele aspecte de care trebuie să ne ocupăm sînt acelea care privesc ansamblul formației : forma, ținuta și componența pe sexe a grupului de jucători. Ele dau nota principală, în primul rînd pentru că sînt legate de însăși esența jocului, fenomen artistic prin excelență colectiv. În expunere, de altfel, ele trebuie să primeze, întrucît sînt cele mai evidente : orice observator, cît de nespecialist ar fi, le poate descrie cu ușurință. În sfârșit, importanța lor pentru noi rezidă și în faptul că ele formează principala trăsătură de unire a *Brîului mocănesc* cu celelalte tipuri înrudite.

Să vedem deci care ar fi aceste aspecte :

1. Forma geometrică a ansamblului de jucători are aici o importanță primordială, care nu e numai teoretică, ci se datorește, probabil, și legăturii ei cu numele jocului, așa cum am arătat. Într-adevăr, dacă marea majoritate a jocurilor care se numesc *Brîuri* adoptă formația de cerc deschis și, invers, dacă majoritatea jocurilor în cerc deschis se numesc *Brîuri*, faptul devine semnificativ, arătînd cît de strînse sînt cele două noțiuni în accepția populară ; el este cu atît mai interesant cu cît, teritorial, se verifică pe o mare întindere.

Importanța fenomenului ar rămîne însă pur terminologică, dacă nu i s-ar suprapune o funcție morfologică cu rol determinant pentru întreaga categorie de jocuri la care se aplică. Ea constă în însăși deschiderea cercului de jucători. Crearea a două capete libere este rezultatul unei necesități de dinamizare a jocului și de altfel aceasta îi este și consecința. Libertatea de mișcare a extremităților facilitează formarea unor impulsuri energetice diferite, cu intensitatea crescîndă de la mijlocul șirului spre unul sau amîndouă din capete. Dacă mișcările formației se desfășoară bilateral sau pe loc, creșterea se poate produce în cele două sensuri ; dacă jocul se desfășoară prin ocolire, există de obicei un capăt activ în direcția mișcării, celălalt acționînd chiar sub nivelul punctului central.

De aici rezultă și gruparea spre capete a jucătorilor celor mai buni, precum și o anume etichetă care reglementează conducerea jocului. De pildă, la *Brîul* din Jugur-Muscel (ca și la *Sîrba* locală, de altfel), după ce primul conducător și-a epuizat figurile, el trece, împreună cu perechea lui, în mijlocul șirului, ca să se odihnească, sau chiar iese din joc. Cel din coadă, care pînă atunci de-abia schițase mișcările, îi ia locul; după el, al doilea și al treilea din coadă încheie ciclul fixat dinainte.

S-ar mai putea cita numeroase exemple; credem însă că ele nu interesează aici. În orice caz, importanța capitală a elementului de care ne ocupăm este evidentă. Ținînd seama de cele spuse anterior, lipsa oricărui alt element nu poate constitui decît o excepție la aspectul dominant. Dar schimbarea formației la *Brîul mocănesc*, chiar dacă celelalte elemente se păstrează, transformă total caracterul jocului. Vom vedea mai tîrziu asemenea exemple hibride.

2. Un alt element important — deși nu în măsura în care i se atribuie — pentru determinarea *Brîurilor* în general este ținuta jucătorilor, adică felul în care se prind jucătorii între ei în cadrul formației. Dacă ținuta de mînă este caracteristică *Horelor*, iar la anumite jocuri bărbățești de grup brațele sînt complet libere, *Brîurile* se caracterizează prin ținuta de umeri, mai rar de mijloc (pe după talie sau cu mîinile încrucișate în față și prinse de bete). Aceste diferențe se explică și printr-o necesitate funcțională. Ținuta de brațe convine mișcărilor mai ușoare, mai relaxate ale *Horelor*; la jocurile *feciorești*, brațele, trebuind să acționeze independent, rămîn libere; la *Brîuri*, ținuta mai strînsă de umeri sau de mijloc creează între membrii grupului acea unitate ritmico-dinamică aici indispensabilă pentru păstrarea unui echilibru în mișcările ușoare și totodată atletice ale jocului. Există o vibrație comună imprimată de conducătorul grupului, care se comunică tuturor jucătorilor de la un capăt la altul. Iată de ce la jocurile amintite nu întîlnim aproape niciodată ținuta de brațe, ci numai ținutele citate ¹; avînd în vedere cele de mai sus, le putem considera legate de specificul *Brîului* (în speță cel mocănesc).

3. O altă trăsătură caracteristică, deși mai puțin pregnantă astăzi, se referă la componența formației pe sexe. Pretutindeni *Brîul mocănesc* este preferat de bărbăți; chiar dacă în unele părți îl întîlnim și mixt, există indicii că într-un trecut foarte apropiat situația a fost alta. Prin acest caracter, el se opune din nou *Horelor*, jocuri mixte prin excelență.

Există numeroase excepții de la această regulă. Este însă de remarcat că în general acestea sînt întîlnite în cazul formelor hibride ² sau în repertoriile supuse unei acțiuni externe puternice, prin căminul cultural, influențe regionale diverse etc. Astfel se poate observa că unele *Brîuri* din Muntenia, pierzîndu-și o parte din elementele caracteristice (între altele, evoluînd spre formația de cerc), au devenit totodată mixte ³. Faptul este rela-

¹ Cu variante, de exemplu, pe după cap, cu mîinile prinse în față sau în spate de brietele vecinilor; ținuta de mînă apare uneori izolat în cadrul grupului, în cazul cînd se individualizează jocul unei perechi, mai ales în fruntea șirului.

² V. mai jos la cap. III. E.

³ Ibid.

tiv recent și se datorește unei evoluții generale a mentalității, care, ridicând poziția socială a femeii, îi permite să rivalizeze cu bărbatul în anumite întreceri.

Un proces oarecum asemănător, dar probabil anterior, trebuie pus la baza apariției pe alocuri a unui *Brîu* de fete, replică a celui bărbătesc, jucat însă în formație de cerc și cu caractere mai atenuate⁴.

În orice caz, cu toate excepțiile întâlnite, *Brîul mocănesc* rămîne un joc bărbătesc prin excelență; aceasta rezultă nu numai din constatările făcute, dar și din analiza aspectelor structurale, care, după cum vom vedea, îi dau o notă athletică.

B. Aspecte ale mișcării generale

1. Dacă trăsăturile amintite pînă acum erau comune tuturor jocurilor de „linie”, în privința *desfășurării în spațiu*, *Brîul mocănesc* se desparte de grupele de tipuri dunărene (*Brîu bândăjean* și *oltenesc*), pentru ca, împreună cu *Sîrba*, să urmeze o altă cale.

Într-adevăr, pe cînd primele se desfășoară pe loc, cu deplasări bilaterale mai mari sau mai mici, *Brîul mocănesc* cunoaște o desfășurare alternată, la care se disting două părți: ocolirea spațiului de joc cu pași vioi, și figurile, în general de virtuositate, executate pe loc (la comandă), totul repetat după voia jucătorilor.

Nu avem multe de adăugat aici, deoarece faptul este atît de general, încît aproape că nu cunoaște excepții. Subliniem însă că alternarea celor două părți nu înseamnă neapărat o diferență de dinamică, plimbarea neconstituind — prin ea însăși — o scădere, ci doar o variație a intensității; firește, însă, că elementele structurale dau aici ponderea.

2. La același capitol al mișcării generale, privind însă evoluția în timp, menționăm diferența esențială care desparte de data aceasta *Brîul mocănesc* de *Sîrba*, cu care arată altminteri atîtea înrudiri.

Este vorba de *tempo*. Este de notat că teritoriile de răspîndire ale celor două tipuri coincid în mare parte; confruntarea este deci ușor de făcut și rezultatele ei nu credem că pot înșela pe nimeni. Și de o parte, și de alta există o mare uniformitate, *Brîul mocănesc* stabilizîndu-se peste tot la 130—150 de pulsații metronomice, iar *Sîrba* depășind în genere 150 de pulsații. Faptul dezmente astfel opinia curentă după care jocurile de virtuositate se desfășoară neapărat în tempo rapid. Viteza la *Brîul mocănesc* este destul de moderată în medie; se poate observa o creștere a intensității în unele faze, neatingînd însă media *Sîrbei*. Aceasta se explică prin structura figurilor, care nu mai au nevoie de o creștere în tempo pentru a ajunge un maxim de dinamică acumulată dinainte. Vom reveni asupra acestei probleme.

Ex.: *Brîul fetelor* (Bucium, Zona Făgăraș), *Brîulețul* (Mitreni, zona Oltenița) etc.

Să trecem acum la elementele care privesc aspectul *cinetic* al jocului și care îi sînt, poate, cele mai specifice. De altfel, dacă pentru determinarea categoriilor mari ne-am servit în mod special de aspectele de ansamblu, adîncirea analizei variantelor va fi dominată de importanța pe care trebuie s-o acordăm elementelor *cinetice*.

La acestea vom urmări cîteva aspecte, într-o ordine care ține seama de gradul lor de complexitate.

1. Începînd cu aspectul cel mai simplu, trebuie să remarcăm în primul rînd diversitatea mișcărilor întîlnite în *Brîul mocănesc*, fapt care-l situează printre tipurile cu cea mai mare bogăție morfologică internă. Din acest punct de vedere, el se aseamănă din nou cu tipul *Sîrbă*, amîndouă prezentînd o oarecare înrudire în elementele caracteristice, care cuprind aproape toată gama celor cunoscute în jocurile românești de grup. Totuși, dozajul este diferit, el înclinînd balanța în favoarea *Brîului mocănesc* în ce privește elementele care furnizează caracterul de virtuozitate al jocului.

Astfel, dacă cercetăm tabelul II, p. 359, constatăm că frecvența pașilor *simpli* este în *Brîul mocănesc* mult mai scăzută decît la majoritatea tipurilor existente, proporția lor nedepășind în medie circa 33%.

Un procent destul de apropiat ne prezintă pașii *bătuți* (peste 25%), care joacă un rol important atît în determinarea unor figuri, cît și în însoțirea celorlalte feluri de mișcări.

Fără a determina conținutul unor figuri anume, un loc destul de mare ocupă pașii speciali numiți convențional „virf-toc” datorită execuției lor prin ridicarea și coborîrea rapidă a tocurilor, partea anterioară a labei piciorului rămînînd sprijinită pe podea (peste 10%). Se întîlnesc de obicei la începutul figurii și au proprietatea de a transfera accentul pentru întreaga serie de pași următoare de pe timpul 1 pe timpul 2 (sau de pe jumătatea primă pe jumătatea secundă a fiecărui timp — vezi mai jos), din această cauză îi mai numim și „pași de contratimp”. Se execută în marea majoritate a cazurilor cu piciorul stîng.

În procesul de execuție intervin însă unele nuanțe structurale sau de intensitate care schimbă complet caracterul pasului. Astfel, uneori această mișcare este abia percepută „cerebral” de către jucători, pentru observator ea neapărînd decît ca un fel de pauză introductivă. Alteori, dimpotrivă, în special în figurile de virtuozitate, dinamica fazei cere o amplificare a mișcării, care devine astfel un pas mai mult sau mai puțin săltat.

De altfel, săriturile nu au un rol determinativ pentru figurile *Brîului mocănesc*, ele neintervenind decît ca pregătitoare sau însoțitoare ale celorlalte serii de mișcări. Proporția lor e totuși destul de mare (10%).

În schimb, există alte mișcări care „colorează” puternic, ca să spunem așa, conținutul unor figuri caracteristice: pașii *încrucișați* numiți de multe ori popular „*cîrlige*”, în *spate* (circa 5%) sau în *față* (circa 4%), și *pintenii* (circa 5%). Deși aceste procente par scăzute, trebuie să le raportăm la frecvența generală pe țară, care nu este cu mult mai ridicată.

Prezența acestora din urmă se face remarcată și în jocurile de linie din spațiul dunărean.

Sporadic apar și alte mișcări: *bătăi șterse*, *bătăi cu vârful sau cu tocul*, *ușoare genuflexiuni*, *lăsări pe vine* etc., care, neavînd un caracter de generalitate, vor fi amintite aici doar pentru completarea acestui variat tablou.

2. Pe această bază cinetică se organizează motivele și figurile de pași. Pentru a înlătura de la început orice echivoc între acești doi termeni, precizăm că diferența care le separă nu se referă la dimensiunile respective, ci este de ordin pur convențional: pe cînd motivele reprezintă faza structurală cea mai încheată, figurile sînt primul factor activ în construcția cinetică a jocului. Distincția interesează prea puțin aici, deoarece elementele componente sînt identice, de aceea ele vor fi analizate împreună.

De altfel, ele aproape se confundă, în cazul nostru, ca și pe plan dimensional. La jocul românesc, motivul ritmico-cinetic se axează în genere pe două măsuri. Acestui motiv primar i se adaugă cîteodată o particulă constînd dintr-o singură celulă ritmico-cinetică: îl considerăm un motiv

dezvoltat⁵. Exemple: a) $\text{'}\text{D}\overset{\text{''}}{\text{S}}\overset{\text{''}}{\text{S}}$, b) $\text{'}\text{D}\overset{\text{''}}{\text{S}}\overset{\text{''}}{\text{S}}\text{'d}\text{S}$. Sînt cele mai frecvente cazuri din *Briul mocănesc*.

Mai rar întîlnim și figuri *complexe*, adică formate din două sau mai multe motive. Și în acest caz însă, de cele mai multe ori, figura se poate reduce la un motiv de bază repetat prin procedeul *reduplicării* (repetare identică) sau al *inversării* (repetare prin schimbarea piciorului sau a direcției), cel puțin în ce privește partea caracteristică. Exemple:

a) $\text{'}\overset{\text{''}}{\text{d}}\text{'d}\overset{\text{''}}{\text{s}}\text{'d}\overset{\text{''}}{\text{s}}\text{'d}\overset{\text{''}}{\text{d}}\overset{\text{''}}{\text{s}}\text{'d}\text{S}$

b) $\text{s}\overset{\text{''}}{\text{d}}\overset{\text{''}}{\text{d}}\overset{\text{''}}{\text{s}}\text{'d}\overset{\text{''}}{\text{d}}\overset{\text{''}}{\text{s}}\overset{\text{''}}{\text{d}}\text{'d}\overset{\text{''}}{\text{s}}\overset{\text{''}}{\text{d}}\overset{\text{''}}{\text{s}}\text{'d}\overset{\text{''}}{\text{s}}$

Și mai rare sînt figurile compuse din două motive complet diferite⁶. Se vede deci că, în imensa majoritate a cazurilor, motivul și figura nu cuprind elemente diferite. Pentru simplificare, vom vorbi de acum înainte de *figuri* cinetice, păstrînd termenul de *motive* domeniului ritmic, unde el este absolut necesar. Orice confuzie va fi astfel evitată.

Revenind la ceea ce s-a spus despre faza cinetică a figurilor și suprapunînd acesteia rolul lor funcțional, ajungem la determinarea principalelor tipuri de formule cinetice comune tuturor exemplor de *Briu mocănesc* detectate pînă în prezent. Astfel, se pot distinge două feluri de figuri:

⁵ În metoda noastră de analiză prezentăm de obicei aspectele de construcție înaintea celor cinetice, ceea ce este normal, întrucît pornim de la general la particular. În cazul de față însă, am considerat necesar să procedăm invers, pentru a arăta întîi structura mișcărilor și apoi organizarea lor în formule mai complexe. În orice caz, cele două subcapitole rămîn organic legate, astfel că trecerea de la unul la altul se face pe nesimțite. Credem că mica abatere de la drumul nostru obișnuit nu va influența cu nimic înțelegerea problemelor.

⁶ Cele de mai sus reprezintă, desigur, și o problemă de construcție; am inclus-o totuși în subcapitolul de cinetică, întrucît ea continuă firul ideilor precedente; se vede deci că cele afirmate în nota 5 despre legătura acestor două subcapitole se confirmă de data aceasta.

a) *Figuri de acomodare*, cărora le dăm acest nume pentru că, în general, corespund perioadelor de relaxare, între două perioade de joc mai încordat. În majoritatea cazurilor, ele se desfășoară în *plimbare*, adică cu ocolirea spațiului de joc.

În structura lor pot să predominie pașii *simpli*, uneori încheiați cu *bătăi*; destul de des acestea din urmă, ca și *cîrligele* sau alte feluri de mișcări, pot interveni în temă.

Tot în aceeași categorie intră și unele figuri desfășurate pe loc, mai mult cu pași *simpli*, uneori încheiați cu *bătăi*.

Menționăm că, între multiplele posibilități existente, întâlnim și figuri asemănătoare cu cele de *Sîrbă*⁷, care constituie de obicei introducerea jocului.

b) *Figuri de virtuozitate*, adică cele care realizează momentele de maximă intensitate ale jocului. După structura dominantă a mișcărilor, și aceste se pot împărți în figuri cu *bătăi* (diferite feluri: cu toată talpa, cu vârful, cu tocul, șterse), cu *cîrlige în față*, cu *cîrlige în spate*, cu *pinteni*, *combinat* (cu mai multe feluri de mișcări) sau *diverse*. Ele se desfășoară de obicei pe loc, dar uneori și prin ocolire. Clasificarea celor două categorii de figuri nu a fost ușoară. Desigur, ea s-a făcut în general pe baza structurii dominante, stabilindu-se gradul de importanță al elementelor. Nu s-a neglijat însă rolul lor funcțional. Astfel, s-a întâmplat uneori ca, unor figuri cu exact aceeași structură, să le dăm o repartizare diferită, datorită locului divers pe care-l ocupau în organizarea jocului. Iată, de exemplu, plimbările pe care de obicei le-am clasificat în rîndul figurilor de acomodare, devin figuri de virtuozitate dacă sînt considerate de jucători ca atare, în raport cu desfășurarea generală a jocului.

Între cele două categorii există, firește, o diferență de dinamică în favoarea celor din urmă; faptul constituie regula generală, dar întâlnim și excepții. Astfel, în corelație cu cele mai sus menționate, se întâmplă de multe ori ca unele figuri cu rol de acomodare, datorită structurilor lor, să atingă gradul maxim de intensitate al jocului.

Cele două categorii se echilibrează ca importanță; ca număr, figurile de virtuozitate predomină de puțin, în schimb, ca timp real de desfășurare, se pare că ele trec în urma celor de acomodare, lucru normal dacă ne gîndim că perioadele de relaxare trebuie să fie ceva mai lungi, pentru a permite refacerea suflului.

D. Aspecte de construcție

1. O altă problemă este aceea a organizării interne a figurilor. La analiză, schema lor se poate considera formată din trei părți:

a) *Introducerea*, constituind pregătirea întregii serii de pași următoare prin producerea impulsului necesar. Constă de obicei într-un pas de contratimp (vîrf-toc) executat cu piciorul stîng. Precum am văzut,

⁷ V. de ex. variantele A₁, A₂, A₄, A₅, A₇, A₈, A₉, A₁₀, A₁₁, A₁₂, A₁₃, A₁₆, A₁₇, A₁₈, A₃₄, A₂₅, A₂₆, A₂₇, A₂₈, A₃₀, A₃₁, B₂, B₉, B₁₂, B₁₄, C₁, C₆, C₁₃ etc.

intensitatea variind, acesta se poate transforma în pauză sau în pas-săltat. Există însă și o altă posibilitate, și anume aceea a introducerii printr-o ușoară bătaie în acord, mai mult o alunecare, cu piciorul opus celui de contratimp, restul pașilor rămânând neschimbați.

b) *Scheletul* figurii reprezintă partea ei compactă; implicit, ar trebui să fie și cea mai caracteristică; într-adevăr, în majoritatea cazurilor o putem considera *tema* ei. Totuși, ca la orice regulă, există și excepții, în sensul că elementele caracteristice se deplasează uneori spre finalul figurii, îngreunând operația încadrării, pentru care se vor folosi criteriile de mai sus.

c) *Finalul* ne apare, în *Brîul mocănesc*, foarte bine conturat, ca o concluzie a figurii, constituind totodată o „pauză” de respirație în vederea reluării ei. El poate fi pur *ritmic*, și atunci constă în încheierea cu un singur pas pe valoarea lungă (pătrime), așa cum întâlnim foarte des în multe alte jocuri. Ex.: 's d s d s d S.

Există și un final *structural*, frecvent în jocurile de virtuositate, care transformă ultimul pas sau ultimii pași într-o valoare cINETICĂ diferită: pinten, bătaie, săritură, lăsare pe vine etc.

Exemplu: -s ḋ ḋ ṡ ḋ Ṡ.

În sfârșit, întâlnim și finalul *prin augment*, specific unei mari părți a *Brîului mocănesc*, și care constă în adăugarea unei întregi celule ritmico-cinetice, cu același rol. Vom reveni asupra ei. Ex. 's D S d S 's d S.

Este de la sine înțeles că cele trei procedee se pot și suprapune:

Ex.: 's D Ṡ ṡ ṡ ḋ ḋ Ṡ.

Încheind aceste considerații, ținem să precizăm că, dacă am insistat asupra lor, nu am făcut-o pentru că ar constitui rarități specifice. Multe jocuri românești cunosc această organizare internă a figurilor; ceea ce este însă de reținut pentru noi este *obligativitatea* acestui mod de organizare la *Brîul mocănesc* pentru evasitotalitatea figurilor alese.

2. Un alt aspect — și dintre cele mai importante — al desfășurării construcției jocului este felul în care se organizează *succesiunea* figurilor.

Rămânând în domeniul jocurilor de linie, observăm că *Brîul bănățean*, de exemplu, cunoaște o desfășurare simplă, fixă: cele două-trei figuri ale jocului se succedă într-o ordine precisă, fiecare repetându-se de un număr invariabil de ori. La polul opus, se situează *Brîul pădurenesc*, caracterizat printr-o extremă libertate: pe baza citorva teme existente, jucătorii improvizează individual, fără nici o regulă, diferite suite de pași — pare să fie stadiul cel mai arhaic.

Împreună cu *Sîrba*, *Brîul mocănesc* ocupă o poziție intermediară, care, după părerea noastră, se plasează printre notele cele mai specifice ale jocului românesc, avînd în vedere frecvența fenomenului pe tot teritoriul național și în special în regiunile carpatice. La tipul care ne inte-

reseză, succesiunea figurilor nu este reglementată dinainte pe o întindere și într-o ordine fixă, dimpotrivă, fiecare fază se poate intercala și repeta după bunul plac al jucătorilor.

Aceasta face ca desfășurarea să varieze de la caz la caz. Se poate observa totuși existența unui fir conducător, care, deși creează de fiecare dată o altă succesiune, păstrează anumite criterii comune, ceea ce dă jocului un aspect oarecum organizat. Aceste criterii sînt :

a) Alternarea plimbărilor cu figurile de virtuozitate executate mai mult pe loc, fenomen care a mai fost menționat în legătură cu desfășurarea în spațiu a ansamblului de jucători, și cu diferitele categorii de figuri; deocamdată ne interesează periodicitatea acestui element.

b) Existența *comenzilor* care reglementează succesiunea momentană a figurilor; ele constau de obicei în strigături speciale care indică mișcările următoare. Uneori un chiot ajunge pentru a determina schimbarea; alții aceasta se produce înspre capul șirului, comunicîndu-se treptat tuturor jucătorilor fără nici o altă indicație, sau prin intermediul unor pași bătuti constituind trecerea de la o figură spre alta; în toate cazurile însă, se poate considera că, exprimată sau tacită, comanda există.

c) Implicit, prezența unui *conducător* de joc, fapt întilnit la multe jocuri de virtuozitate, dar care aici devine obligatoriu prin însăși deschiderea cercului.

Aceasta ar fi, în linii mari, problematica aspectului general al organizării elementelor cinetice la *Brîul mocănesc*, care, după cum am arătat, ocupă din acest punct de vedere o poziție intermediară, în cadrul celorlalte jocuri de linie.

Elementele citate ilustrează îndeajuns cele spuse, acestea situîndu-se între tendința naturală spre o desfășurare mai liberă și aceea a reglementării și organizării jocului. Ele aproape se echilibrează, cu o ușoară predominare a primei, după cum ne demonstrează de asemeni, în ciuda chenarului oarecum fix al figurilor, marele număr de variații posibile. Structura analizată se poate numi, în opoziție cu celelalte, *mobilă*. După părerea noastră, ei i s-ar datora o bună parte din „coloritul” specific al *Brîului mocănesc*, și anume varietatea și armonia.

E. Aspectele metrico-ritmice

Dacă aspectele de ansamblu și ale mișcării generale ne-au arătat părțile comune ale *Brîului mocănesc* cu celelalte jocuri de linie, structura cinetică și construcția au restrîns această comunitate, făcînd să reiasă în special asemănările cu *Sîrba*, celălalt tip de mare circulație. Într-adevăr, din ceea ce s-a văzut pînă acum, cu excepția tempoului și a unor detalii interne ale figurilor, s-a putut desprinde cvasiidentitatea celor două tipuri, în formație, ținută, componență și desfășurare în spațiu a formației, ca și în structura și organizarea mișcărilor. Ne rămîne să vedem prin ce anume se individualizează *Brîul mocănesc*, căpătînd o fizionomie proprie față de toate celelalte jocuri de linie. Acest lucru ni-l arată aspectele *metrico-ritmice*, al căror studiu este atît de important pentru determinarea

specificului în general. Aici, el ne va servi mai mult la stabilirea principalelor variante; dar deocamdată să ne oprim asupra a ceea ce este general, din acest punct de vedere, la *Brîul mocănesc*.

1. Prima observație care se poate face este de ordin foarte general: aceea că *Brîul mocănesc* aparține familiei de jocuri în ritm binar $\left(\frac{2}{4}\right)$.

Constatarea ar părea superfluă, de vreme ce imensa majoritate a tipurilor de joc din țara noastră se încadrează aici. Și totuși ea nu este inutilă, deoarece în *Brîurile* dunărene întâlnim de multe ori un ritm asimetric $\left(\frac{5}{8}, \frac{5}{16}, \frac{7}{16}\right)$. Iată deci o primă îndepărtare a tipului studiat aici de materialul sudic.

2. O constatare mai importantă privește definirea structurii ritmice a figurilor de *Brîu*. Aceasta stă sub semnul pregnanței deosebite pe care o capătă aici motivele *sincopate*, care depășesc, în general, ca frecvență pe cele comune (52,3% față de 47,7%, v. tabelul III, p. 360). Nu știm dacă există în țara noastră un tip de joc care să cunoască atât de puternic această caracteristică, mai ales că ea se întinde pe un teritoriu atât de mare și la evasitotalitatea exemplurilor culese.

Motivele sincopate le putem împărți în două subcategorii distincte:

a) de tip *amfibrahic*, adică cele care conțin cel puțin un amfibrah

(♩ ♩ ♩) în temă;

b) de tip *dohmiac*, adică cele rezultate din contopirea a două măsuri, care formează un corp comun, bara de măsură căzînd în mijlocul unei valori lungi, deci al unei sincope. Amintim ca mai frecvente motive de

acest fel: ♩ ♩ ♩ ♩ și ♩ ♩ ♩ ♩.

Vorbim, firește, de motivele *primare* (pe două măsuri), de care ne-am ocupat cînd a fost vorba de figuri. În acestea, în afară de cele de mai sus,

există și celule simple, în special *dipiricul* (♩ ♩) și *anapestul* (♩ ♩) în ce privește motivele *dezvoltate* (pe trei măsuri), augmentul ritmic al

acestora este de obicei un anapest, mai rar un spondeu (♩ ♩).

În cazul figurilor pe patru și mai multe măsuri, menționăm că există și aici unele posibilități indicate în domeniul cinetic: reduplicarea și alăturarea de motive diferite.

Cu privire la răspîndirea motivelor sincopate, observăm că în *Brîurile* din partea de nord a ariei de răspîndire (în special în Ardealul de sud și Carpații răsăriteni) predomină *dohmiacul*, în timp ce spre Dunăre *amfibrahul* devine preponderent; în partea sub-carpatică pînă spre nord de București, cele două tipuri se echilibrează ca frecvență.

O ultimă observație se referă la repartizarea motivelor sincopate în *Brîul mocănesc*, unde le întâlnim în mod special în figurile de acomodare;

lucrul este valabil în special pentru cele de tip dohmiac. Tabelele speciale de figuri, pe care le adăugăm la sfârșitul studiului, ne vor lămuri în acest sens.

2. În directă legătură cu aceasta trebuie pusă, credem, accentuarea specială a valorilor ritmice la *Briul mocănesc*. Este vorba de accentul în *contratimp*, care poate fi întâlnit destul de des și la alte tipuri de joc, dar care aici constituie o regulă generală pentru toate variantele. El poate fi urmărit în cursul desfășurării figurilor, de la cele mai simple pînă la cele mai complexe, pe o linie de dezvoltare logică.

Să luăm de exemplu pașii simpli ai plimbării introductive, existentă la multe din variante :

$\tilde{D} \tilde{S} \tilde{D} \tilde{S}$ sau $\tilde{D} \tilde{S} \tilde{D} \tilde{S} \tilde{S} \tilde{D}$ (pași de *Sîrbă*).

Această fază este de obicei abia schițată, de cîteva ori, la început ; în continuare, figura își schimbă accentul :

$D \tilde{S} D \tilde{S}$ sau $D \tilde{S} D \tilde{S} S \tilde{D}$,

ceea ce se indică cinetic printr-o ușoară flexare din genunchi a piciorului purtător de accent.

Numai un observator atent și avertizat poate însă percepe faza imediat următoare, care constă într-un început de divizare a valorilor ritmice, pentru a putea pregăti figura de plimbare principală. Spunem „început de divizare” pentru că de fapt pașii pe pătrime nu se divizează fiecare în doi pași pe optime, ci într-un pas pe optime introdus într-o pauză, de exemplu :

$\gamma \tilde{d} \gamma \tilde{s} \gamma \tilde{d} \tilde{S}$ sau $\gamma \tilde{d} \gamma \tilde{s} \gamma \tilde{d} \tilde{S} \gamma \tilde{d} \tilde{S}$

Se observă că în exemplul de față ultimul pas al motivului primar și al figurii își păstrează accentul normal, datorită necesității de a forma un final ; întilnim însă și exemple cu accentul modificat transmis finalului motivului primar nu însă și finalului de figură :

$\gamma \tilde{d} \gamma \tilde{s} \gamma \tilde{d} \gamma \tilde{s} \gamma \tilde{d} \tilde{S}$.

Schemele anterioare se pot transforma ele însele mai departe, așa cum se și întîmplă în practică, fie pur grafic prin contopirea pauzelor cu pașii anteriori :

$\gamma \tilde{d} \tilde{d} \tilde{s} \tilde{s} \tilde{d} \tilde{S}$ sau $\gamma \tilde{d} \tilde{d} \tilde{s} \tilde{s} \tilde{d} \tilde{S} \gamma \tilde{d} \tilde{S}$,

realizându-se astfel un exemplu al motivului ritmic sincopat, de care s-a vorbit, fie prin transformarea pauzelor în pași „virf-toc” (și apoi în mici pași sălțați), așa cum s-a mai spus la capitolul anterior :

’s ḍ’ ḍ’ ṣ’ ṣ’ ḍ’ ṣ’ sau ’s ḍ’ ḍ’ ṣ’ ṣ’ ḍ’ ṣ’ ṣ’ ḍ’ ṣ’ .

Bineînțeles, s-au folosit numai câteva scheme minimale, excluzând transcrierea variațiilor cinetice care nu interesează aici; de asemenea, subliniem că există numeroase alte formule ritmice care urmează, credem, aceleași reguli de derivație, dar a căror prezentare completă nu este necesară, întrucât ele vor fi incluse într-un tabel final. Ceea ce este, după noi, important de reținut este în primul rând derivarea motivelor sincopate din motivele simple cu accentul în contratimp, fapt care aici pare să se reliefeze cu putere.

În al doilea rând, este caracteristică generalitatea fenomenului. După cum am mai spus, accentul în contratimp este frecvent la jocurile românești, în special la cele de virtuozitate, în nici un tip însă nu-l întâlnim atât de legat de specificul propriu și atât de răspândit în toate formulele, transmițându-se cu regularitate de la cele simple la cele divizate, ca la *Brîul mocănesc*.

F. Aspecte complementare

Pentru a completa imaginea morfologică a *Brîului mocănesc*, ne rămîne să spunem câteva cuvinte despre unele aspecte care, deși prin structura lor se îndepărtează de specificul problemei, păstrează totuși un însemnat rol morfofuncțional: *melodiile* și *strigăturile* care însoțesc jocul. În cele ce urmează vom parcurge sumar câteva din aspectele lor legate de desfășurarea jocului.

1. În consecință, la partea muzicală, nu ne vom ocupa de structura melodică, problemă de strictă specialitate. Vom lăsa de asemenea la o parte unele aspecte particulare interesînd variantele tipului. Rămînînd în domeniul generalităților, constatăm în materialul cules cel puțin două trăsături valabile pentru marea majoritate a exemplurilor. Acestea sînt :

a) Marea libertate a formei melodice, bazată în primul rînd pe existența unui mare număr de motive de bază, la care se adaugă multiple variații, și în același timp pe combinarea lor în succesiune diferită. Aceasta face ca melodia *Brîului mocănesc* să prezinte rareori o formulă fixă bine încheiată; chiar atunci cînd o vom socoti ca atare, putem fi siguri că la o a doua execuție vom întîlni aceleași motive, dar combinate diferit. Faptul se verifică aproape pe tot teritoriul de răspîndire⁸, comparînd

⁸ El este însă foarte puternic în zonele pastorale, unde se poate vorbi uneori de o formă pur motivică; la muzicanții din celelalte zone, există libertatea de desfășurare limitată mai ales la succesiunea frazelor muzicale.

piesele culese care aparțin aceluiași tip între ele (la execuții diferite), precum și cu alte melodii de joc.

b) Tot atît de general ne apare, cel puțin pînă acum, modul de accentuare folosit în execuția melodiilor de *Brîu mocănesc*. Accentul muzical urmează în general accentul pașilor, păstrînd contratimpul specific. Aceasta reiese uneori numai din acompaniament; de obicei însă melodia însăși poartă acest accent. Deosebit de interesante din acest punct de vedere sînt unele variante muscelene. Concordanța de accent se explică aici prin necesitatea pentru muzicant de a urma un ritm dificil de păstrat datorită complexității pașilor sau — în unele cazuri — neconcordanței de durată între frazele muzicale și figurile cinetice.

Nu insistăm asupra celorlalte aspecte muzicale, rezervîndu-le, precum am spus, cercetătorilor de specialitate; ținem să adăugăm totuși la aceste considerente impresia personală a unei mari unități între diferitele melodii de *Brîu mocănesc* culese pe tot teritoriul de răspîndire. Sîntem convinși că o eventuală anchetă în acest sens ar confirma această părere; pînă atunci însă, ea rămîne o simplă ipoteză.

2. Cu privire la textele strigate care însoțesc jocul, vom lăsa de asemenea la o parte problemele ridicate de aspectul lor literar, pentru a face loc celor legate direct de desfășurarea jocului. Observațiile noastre nu sînt prea multe; din ele totuși credem că se pot desprinde cîteva puncte mai importante.

a) *Brîul mocănesc* este unul din tipurile de joc care folosesc strigături relativ numeroase. Desigur, aceasta se întîmplă în funcție de importanța locală a strigăturilor: astfel, în Muntenia, unde în general ele sînt în dispariție, le vom întîlni, deși reduse, totuși în proporție mai mare la *Brîuri*; în Ardealul de sud, zonă de mare înflorire a textelor strigate, lungimea lor va atinge proporțiile cîntecelor epice, folosindu-se uneori 200—300 de versuri. Pretutindeni însă ele intră, am putea spune, în „ceremonialul” de desfășurare al *Brîului mocănesc*.

b) După cum ne face să presupunem desfășurarea jocului, rolul cel mai important îl au aici strigăturile de comandă care determină schimbările de figuri, de exemplu :

Foaie verde trei scaieți,
La cîrlige, măi băieți !

sau :

Foaie verde de-artăraș,
Sus la pînteni, feciorași !

Alături de acestea, există însă unele strigături legate de conținutul jocului, constituind introducerea, ca un fel de îndemn pentru adunarea jucătorilor :

Hai la Brîu, la Brîu, la Brîu,
Ca la secera de grîu...
De trei ani n-am jucat Brîu
Ia să văz dacă mai știu...

sau referindu-se la unele detalii de desfășurare :

Și de briu și de curea,
Și de cingătoarea mea !⁹

În sfârșit, întâlnim și strigăturile obișnuite, cu caracter satiric, improvizate sau intrate în repertoriul jocului pentru completare; acestea au aici o funcție mai puțin importantă, neavând un caracter permanent.

Mai trebuie remarcată asemănarea cu strigăturile de *Șîrbă*, unde întâlnim toate cele trei categorii și chiar un număr mai mare de versuri comune.

c) Cu privire la execuția strigăturilor, avem de observat că ea urmează regulile cunoscute, putînd fi solistică, dialogată sau antifonică, fapt care ține de specificul local. De obicei însă conducătorul șirului inițiază comenzile, pe care le poate continua tot el singur sau cu concursul celorlalți. De cele mai multe ori, între versuri se încadrează o pauză, care depinde de lungimea figurii : la figurile cu trei măsuri, se strigă pe primele două, a 3-a constituind pauza ; la figurile cu două sau patru măsuri, pauzele cuprind două măsuri sau dispar uneori, în cazul că strigătura e dialogată.

Existența pauzei e necesară, desigur, în primul rînd pentru a permite conducătorului să-și recupereze suflul ; altelei însă, ea subliniază modificarea figurii care cade tocmai în finalul motivului, ca în exemplul următor :

Foa-ie ver-de ca a- lu-na,

ʒ D Š d S D S

La căl-cii să punem u-na !

ʒ D Š d S D S (A8)

d) Un ultim aspect provine din accentuarea strigăturilor, care aici, ca și în cazul melodiilor, urmează accentul pașilor. Astfel vom avea un ritm iambic

˘ ˘ ˘ ˘
Foaie verde didițel,

˘ ˘ ˘
Uitè Briul mărunțel !

Se observă în cazul de față că accentul tonic normal este, exceptînd finalul, pretutindeni contrazis. Credem că de data aceasta avem de-a face cu o prelungire a efortului muscular asupra emisiunii vocale. Se realizează astfel armonia dintre elemente, accentul vocal suprapunîndu-se celui coregrafic, care, la rîndul lui, coincide cu cel muzical.

⁹ De remarcat că, la jocurile unde există această strigătură, ținuta este totdeauna de umeri, ceea ce ne arată că și cei ce le practică fac o confuzie în această privință.

Înceind cu trecerea în revistă a principalelor elemente care dau *Brîului mocănesc* unitatea tipologică, e bine să încercăm o regrupare a diferitelor aspecte, pentru a-i putea defini caracterul și funcția în cadrul repertoriului național. Rezumînd cele de pînă acum, credem că o descriere generală morfologică s-ar putea formula astfel :

Brîul mocănesc este un tip de joc în formație de cerc deschis, cu un conducător, ținuta obișnuită fiind de umeri, componența prevalent bărbătească și desfășurarea în spațiu alternată (cu ocolire sau pe loc), în tempo uniform, vioi; structura lui cinetică este foarte complexă, cu succesiune mobilă, alternînd figurile de plimbare cu cele de virtuozitate într-o mare varietate de motive și pași; ritmic, se caracterizează prin multiple sincope și accente în contratimp; se mai remarcă, de asemenea, forma liberă a melodiilor, mulțimea strigăturilor, mai ales a celor de comandă, precum și concordanța de accent între pași, muzică și strigături.

Ce rezultă din cele de mai sus în sensul definirii pe care o încercăm? Să ne închipuim un grafic unic, care să reducă totalitatea elementelor active ale jocului la un numitor dinamic comun exprimat convențional în ordine de intensitate crescîndă¹⁰. Sîntem convinși că la o asemenea experiență unanimitatea determinărilor s-ar găsi grupate în partea superioară a tabelului, indicînd o creștere a dinamicii; de asemenea media lor aritmetică ar depăși, credem, pe cele similare ale majorității tipurilor de joc.

Speculația este pur teoretică. Pentru a o verifica nu avem încă decît mijloacele descriptive. Dacă ne reamintim însă cele spuse cu ocazia studierii fiecărui element în parte, vedem că există de fiecare dată serioase prezumții în acest sens.

Astfel, am văzut că însăși deschiderea cercului indică, prin consecințele ei, creșterea de care am vorbit; preferarea acestor jocuri de către bărbați, ținuta strînsă, complexitatea ritmico-cinetică, desfășurarea mobilă și alternată, pe comandă, precum și toate celelalte elemente, ne duc la aceeași concluzie, și anume că tipul *Brîu mocănesc* se încadrează între jocurile cu pronunțat caracter de virtuozitate.

De aici decurge în mod normal și funcția lui similară în cadrul jocului sătesc, unde el rămîne în general (acolo unde există) expresia cea mai puternică, din acest punct de vedere, a creației locale.

Este însă de remarcat că în evoluția lui se ivesc două căi diferite. Dacă el își păstrează intact caracterul de virtuozitate, se poate observa tendința (în multe zone) de a-l elimina din cadrul obișnuit al horei satului, împingîndu-l în fondul secundar al repertoriului curent, ca factor ilustrativ al unui anumit moment sau ca apanaj exclusiv al unui grup selecționat. În schimb, rămînerea lui în repertoriul curent implică o lărgire a participării și deci, datorită necesității de a-l face cît mai accesibil tuturor, o scădere a caracterului de virtuozitate, înfîlțită în special în zonele peri-

¹⁰ Adică fiecare element îl socotim ca posedînd un grad de intensitate propriu, care nu ține, de exemplu, de modul de execuție, ci este intrinsec.

ferice. Adoptarea formației mixte este, credem, primul pas spre această evoluție ; pierderea unora dintre figurile specifice și de multe ori chiar închiderea cercului desăvârșesc procesul de dezintegrare și de trecere dintr-un fond într-altul. Avem astfel o schimbare a funcției, care încă nu atrage schimbarea totală, ci numai reducerea anumitor trăsături ale caracterului inițial. De aceea putem considera că gradul de intensitate și deci caracterul de virtuozitate al jocului variază de la sat la sat, dar într-o zonă dată el rămâne constant în raport cu restul repertoriului, constituind una din expresiile cele mai dinamice. Este ceea ce apare evident oricărui observator, chiar nespecialist.

III. SUBDIVIZIUNI

A) Probleme de tipologie

Reconstituirea unei formule unitare a *Briului mocănesc* nu a fost posibilă fără cercetarea unui mare număr de variante aparținând unor zone folclorice foarte diferite. Dacă în studiul actual nu putem considera epuizate toate zonele care interesează problematica noastră, considerăm că ceea ce există cules reprezintă un bagaj suficient pentru a servi ca bază încercării de față. În această afirmație ne sprijinim pe următoarele :

a) marele număr de variante notate, complexitatea lor și faptul că ele provin din zone atât de distanțate (Sibiu—Făgăraș—Bran—Buzăul ardelean—Muscel—Prahova—R. Sărat—București—Dobrogea—Moldova de sud etc).

b) multiplele variante pe care le-am putut vedea personal în diferite ocazii (hora de sat, mici anchete pe teren, concursuri etc.), care n-au fost notate, însă ale căror trăsături caracteristice nu au deviat de la trunchiul comun luat ca model ;

c) informațiile căpătate din diferite surse : alte publicații¹, vechi cercetări folclorice, comunicări verbale ale specialiștilor și amatorilor, care toate confirmă cele spuse.

Ne socotim deci în măsură de a susține formula construită din atâtea elemente.

Dar, departe de a se fi epuizat, problematica fenomenului se reîmprospătează inversându-se : reconstituirii îi urmează necesitatea unei noi analize, de data aceasta orizontală, pentru a determina aspectele tipologice.

¹ V. de ex. Al. Dobrescu, *Jocuri românești*, Craiova, Ed. Serisul românesc (f.a.), din care s-a luat pentru studiul de față *Briul* din R. Sărat, și Gh. Popescu-Județ, *Briul*, Editura de Stat pentru imprimare și publicații, București, 1957, care poate fi folosit doar ca material comparativ, întrucât majoritatea figurilor descrise nu dau indicația culegerii ; el confirmă însă, în linii mari, concluziile asupra materialului nostru.

Acestea, la rîndul lor, se încadrează în două categorii. Unele privesc difuziunea exterioară a tipului, altele, dimpotrivă, vizează subdiviziunile interne.

Despre primele nu avem prea multe de adăugat aici. Prin însăși natura lor, ele ies oarecum din cadrul fixat; de altfel, documentarea insuficientă încă nu permite abordarea lor. Precizăm însă că prin „difuziune exterioară” înțelegem totalitatea manifestărilor morfologice care vădesc față de tipul nostru apropieri atât de importante, încît să ne facă să bănuim filiații comune. Asemenea apropieri am întîlnit la tot pasul cu celelalte tipuri de jocuri de „linie”, în special în studiul aspectelor de ansamblu², și nu este cazul să mai revenim. Mai jos, la un capitol special, vom cita alte cîteva înrudiri probabile.

Mai interesantă pentru noi este problema subdiviziunilor interne, pe care le numim *subtipuri*. Cu toată marea unitate a tipului, ele există închegate în cîteva formule distincte, mai cu seamă din punct de vedere ritmic.

Cerculă în general părerea după care diversele forme de *Briu mocănesc* s-ar grupa în două variante cărora li se aplică etichetele de *Briu pe șase* și *Briu pe opt*. Aceste numiri nu au nimic popular: ele au fost inventate probabil de unii culegători mai vechi pentru a desemna convențional desfășurarea figurilor de bază (sau mai degrabă a frazelor muzicale) pe trei sau patru măsuri, deci pe șase sau opt timpi. Inexistența termenilor respectivi în popor nu ne deranjează, faptul fiind în linii mari real; noi înșine aplicăm un titlu convențional tipului studiat. Ceea ce ne determină să nu-i adoptăm este insuficiența acoperire pe care o dau repertoriului de *Briuri*. Într-adevăr, în cadrul așa-zisului *Briu pe șase* există o divergență care duce la crearea unui al treilea subtip, la fel de îndepărtat morfologic de primele două.

Acestea sînt problemele pe care ne propunem să le analizăm. Vom vedea în cele ce urmează dacă acest mod de a privi lucrurile este justificat.

B) Subtipul estic: Briul bătrîn

În ordinea de prezentare a variantelor am ales pentru început subtipul care dă titlul acestui capitol. Alegerea a fost determinată de mai mulți factori, dintre care unul — gradul de vechime — credem că va reieși întrucîtva din cele ce urmează; de asemeni, un alt motiv l-a constituit răspîndirea lui mai mare decît a celorlalte două, de la un capăt la altul al ariei de circulație. Vom vedea mai tîrziu dacă titlul corespunde realității.


Așa cum s-a mai spus, marea unitate a tipului exclude de la început o prea organică diferențiere a variantelor. Ea rămîne totuși vizibilă prin cîteva trăsături capitale, care constituie tot atîtea abateri de la modelul unic prezentat de noi, prea puțin în domeniul elementelor de ansamblu, dar mai ales în ce privește structura ritmico-cinetică. În lumina acestor

² Am văzut că mai ales *Sirba* prezintă asemănări izbitoare.

observații, putem trece la caracterizarea subtipului pe care l-am numit *Brîu bătrîn*.

1. Într-adevăr, ceea ce atrage atenția de la prima vedere este tocmai faptul remarcat de toți cercetătorii de pînă acum: organizarea pe trei măsuri a unanimității figurilor principale. Faptul este rar în folclorul nostru (probabil și al altor popoare), și nu ne putem opri de a nu constata o nouă concordanță, din acest punct de vedere, a variantei respective cu tipul *Sîrbă*, singura categorie mai mare de jocuri cu această caracteristică, ceea ce ne face să ne gîndim la o origine comună. De altfel, peste tot acest *Brîu* începe cu plimbarea în pași de *Sîrbă*³.

2. Organizarea interioară a motivului ritmic primar pe care se bazează figurile cunoaște cîteva scheme absolut fixe. Astfel, în plimbare întîlnim:

a) 

Pe acest schelet ritmic întîlnim ca formule cinetice frecvente următoarele:

’ D S d S

și


’ D S S S

b) 

(amfibrah + anapest)

Poate să rezulte din prima prin divizarea valorii mediane. Este foarte răspîndită în Valea Dunării.

În figurile de virtuozitate cel mai frecvent motiv primar este

c)  (dipiric + anapest)

cu elemente cinetice variate.

Mai rar apare

d)  (dipiric + dipiric).

Se vede clar că motivele sincopate și cele simple se echilibrează ca frecvență.

3. Am făcut abstracție în cele de mai sus de augmentul ritmico-cinetic, nu pentru că l-am considera dezlegat de motivul primar, dar pentru că el merită cîteva considerații aparte.

³ V. mai sus cap. II, E, 2, privind accentuarea pașilor în contratimp, și tabelul final de figuri.

Reprezintă aproape întotdeauna un anapest sau un spondeu. În primul caz (cel mai frecvent), el are o înfățișare care reproduce, în mic, organizarea motivului primar. Din cei trei pași, primul constituie introducerea și este un pas de contratimp (virf-toc), o mică săritură sau o bătaie în acord cu dreptul, conform regulilor stabilite anterior. Pasul al doilea reproduce elementul dominant în scheletul motivului (bătaie, pas încrucișat etc.). Al treilea pas constituie o încheiere (temporală sau structurală). Dăm câteva exemple :

a) $\overset{+}{s} \overset{\bar{x}}{d} s d s d s \quad \overset{\bar{x}}{s} \overset{\bar{x}}{d} s$

b) $\overset{d}{d} \overset{D}{D} \overset{s}{s} \overset{s}{s} \overset{d}{d} \overset{s}{s} \quad \overset{d}{d} \overset{s}{s}$

c) $\overset{+}{s} \overset{x}{d} \overset{x}{d} \overset{x}{s} \overset{x}{d} s \overset{x}{s} \overset{x}{d} s$

d) $\overset{+}{s} \overset{x}{d} \overset{x}{d} \overset{x}{d} \overset{x}{s} \overset{x}{s} \overset{x}{d} s$

Bineînțeles, există și numeroase excepții.

În cazul unui augment spondaic, faptele nu se mai petrec chiar așa, din cauza reducerii numărului de pași, astfel că toată construcția se simplifică.

4. O trăsătură esențială a *Briului bătrîn*, ca o consecință a constituirii figurilor pe trei măsuri, este neconcordanța cu fraza muzicală formată din patru măsuri. Fenomenul se petrece identic și la *Sîrbă*.

Aici însă credem că el apare mai atenuat, datorită formei libere a melodiilor. Libertatea în organizarea și înlănțuirea motivelor muzicale face ca începutul și sfîrșitul lor să fie oarecum indiferente, astfel că figura de pași poate intra în acțiune în orice moment al frazei melodice, reze-mîndu-se doar pe accentele ritmice.

Oricum ar fi, rezultatul este neconcordanța de care ne ocupăm, specifică multor jocuri din sudul țării, dar care aici capătă acest aspect particular.

Întîlnim însă, la unele variante, tendința de a aduce, în cele din urmă, figurile și fraza muzicală la același numitor de durată, și iată cum : melodiile se cristalizează în câteva motive grupate în trei perioade a câte opt măsuri, deci $3 \times 8 = 24$ măsuri. Figurile, cuprinzînd câte trei măsuri, se vor executa în acest timp tot de opt ori, astfel că reînceperea melodiei se face în aceeași fază ca și prima dată⁴. Acest procedeu constituie puntea de trecere față de ceea ce vom întîlni la celelalte subtipuri.

5. O ultimă caracteristică importantă este prezența figurilor executate pe numărătoare (bătăi pe podea sau pinteni în special) câte 1, 2

⁴ V. varianta A_8 : *Danțul*, Rășinari, Zona Mărginimii Sibiului, a cărui melodie cuprinde trei fraze muzicale de câte opt măsuri (nerepetate), astfel că concordanța este periodică.

sau 3, după comandă. Fără îndoială, ele sînt favorizate de existența augmentului, care, prin rolul său de „concluzie” a figurii, pare indicat să primească o parte din elementele ei caracteristice.

Dăm cîteva exemple :

Foaie verde ca aluna,

La călcii să punem una ! ${}^+{}_3\text{D S d S } \overset{\text{I}}{\text{S D}}$

Foaie verde fin cu rouă

La călcii să punem două ! ${}^+{}_3\text{D S d S } \overset{\text{I}}{\text{S D}} \overset{\text{I}}{\text{S D}}$

Foaie verde de gutii

La călcii să punem trei ! ${}^+{}_3\text{D S d S } \overset{\text{I}}{\text{S d}} \overset{\text{I}}{\text{S d}} \overset{\text{I}}{\text{S D}}^5$

La unele variante din părțile Sibiului, întîlnim pînă la 8 bătăi, cu comenzile respective ⁶.

Toate aceste trăsături (la care, bineînțeles, pot să existe și frecvente excepții) dau acestui subtîp o unitate cu atît mai remarcabilă cu cît ea se întinde, așa cum am spus, pe un teritoriu vast, cuprinzînd zone folclorice foarte diverse. Într-adevăr, îl întîlnim pe toată aria *Briului mocănesc*, singur sau în concurență cu celelalte subtîpuri, din sud-vestul Ardealului pînă în Dobrogea. Dacă totuși în titlul acestui capitol l-am calificat drept „estic” am făcut-o deoarece principalul lui teritoriu de răspîndire îl formează jumătatea estică a ariei, unde îl întîlnim singur și, mai ales la munte, în expresia cea mai puternică. După părerea noastră, el își are centrul de radiație în zona situată între izvoarele Dîmboviței și ale Buzăului, pe ambele versante ale lanțului carpatic.

O răspîndire atît de largă este uneori în detrimentul lui. Îndepăr-tîndu-se de nucleul principal, el își pierde adeseori caracterul inițial, împrumutînd trăsături din specificul zonelor de adopție. Astfel, cu cît coborîm spre Dunăre, întîlnim, alături de forme bine păstrate, variante foarte diluate, de multe ori sub aspectul unui joc în cerc mixt ceva mai vioi, deci cu caracterul de virtuozitate atenuat.

Își păstrează în general numele specific, cu derivatele lui (*Briul, Briul pe trei*?, *Briul bătrîn* etc.). În rare cazuri adoptă un alt nume

⁵ Din exemplul de mai sus.

⁶ V. variantele A_{12} (Veștem), descrisă și în întregime, și A_{13} (Sadu).

⁷ Numele de *Briu pe trei* se întîlnește în zona Bran — Țara Birsei ca dublet pentru numele obișnuit de *Briu bătrîn* și în opoziție cu *Briul pe cinci* (*Briuleful*) și *Briul pe nouă*, din aceeași zonă. Informatorii noștri ne spun că toate aceste apelative indică numărul de „bătăi”, mai bine zis de accente principale, din figurile curente :

$\overset{\text{I}}{\text{S D}} \overset{\text{I}}{\text{S d S}} \overset{\text{I}}{\text{S d S}}$

(*Briul pe trei*)

(*Slănicul, Danțul, Ursăreasca* etc.), fără a-și pierde în conștiința localnicilor sensul de „Briu”. În Moldova și pe versantul ardelenesc al Carpaților răsăriteni apare frecvent numele *Corăbeasca*⁸ la acest tip.

Pentru desemnarea lui convențională am ales termenul de *Briu bătrîn*, întilnit ca apelativ popular în zona Bran—Țara Birsei, între altele, deci într-un punct geografic unde, existînd toate cele trei subtipuri, sînt anumite șanse ca denumirea să corespundă gradului de vechime exprimat. Aceasta însă nu ar fi fost suficient pentru a formula ipoteza că acest subtip ar fi anterior celorlalte două, ipoteză pentru care ne sprijinim pe următoarele considerente:

a) Răspîndirea lui pe toată aria *Briului mocănesc* (cu unele mici discontinuități).

b) Aspectul lui mai puțin organizat, evident mai cu seamă prin neconcordanța dintre fraza muzicală și figura de pași, caracter incontestabil mai vechi decît cel al concordanței.

Ne grăbim să adăugăm că tocmai acest caracter îi conferă *Briului bătrîn* o valoare folclorică deosebită. Pe de o parte, el îi apropie de specificul național, care cunoaște adeseori acest fenomen ca una din trăsăturile cele mai vechi⁹. Pe de altă parte, el nu dăunează aspectului artistic, ci, dimpotrivă, îl valorifică, prin adăugarea unei note de varietate în plus și prin ferirea de schematicismul unora dintre variantele celorlalte subtipuri. Este un considerent în plus pentru a acorda *Briului bătrîn* o importanță particulară.

C) Subtipul central: Briul muscelean

După *Briul bătrîn*, abordarea celorlalte subtipuri este mai ușoară, deoarece credem că între timp s-a înțeles pe ce criterii se va desfășura noua fază a analizei. Aflîndu-ne în posesia unor puncte de reper, ne putem permite să adaptăm cele ce vor urma la chenarul fixat, ceea ce înseamnă o prescurtare a operațiilor.

În ordinea logică ne vom ocupa acum de un al doilea subtip care, geografic, se situează în apropierea centrului de iradiație presupus al primului, iar morfologic îi aparține — cel puțin aparent — după determinările de pînă acum.

→ $\overset{\sim}{\text{D}} \overset{\sim}{\text{D}} \overset{\sim}{\text{D}} \overset{\sim}{\text{D}} \overset{\sim}{\text{D}} \overset{\sim}{\text{D}} \overset{\sim}{\text{D}} \overset{\sim}{\text{D}}$ sau $\overset{\sim}{\text{D}} \overset{\sim}{\text{D}} \overset{\sim}{\text{D}} \overset{\sim}{\text{D}} \overset{\sim}{\text{D}} \overset{\sim}{\text{D}} \overset{\sim}{\text{D}} \overset{\sim}{\text{D}}$ (*Briul pe cinci*)

→ $\overset{\sim}{\text{D}} \overset{\sim}{\text{D}} \overset{\sim}{\text{D}} \overset{\sim}{\text{D}} \overset{\sim}{\text{D}} \overset{\sim}{\text{D}} \overset{\sim}{\text{D}} \overset{\sim}{\text{D}}$ (*Briul pe nouă*)

O asemenea determinare pare mai probabilă decît cele presupuse de numirile fictive *Briu pe șase, Briu pe opt*.

⁸ Care poate fi însă și o *Strbă* sau un joc de perechi.

⁹ Cel puțin se poate presupune astfel, avîndu-se în vedere marele număr de jocuri care prezintă neconcordanța (de diferite feluri) și care aparțin totodată fondului specific.

Mai puțin răspîndit decît *Brîul bătrîn*, el se limitează la centrul ariei, ocupînd Muscelul și zonele învecinate (Argeș, Dimbovița), cu o infiltrație spre nordul zonei București; de asemeni îl întîlnim, în variante foarte puternice, dincolo de munți, în zona Bran — Țara Birsei. Păstrează pretutîndeni numele specific, simplu sau cu derivate (*Brîul*, *Brîulețul*, *Brîul pe cinci*, *Brîul pe șapte*, *Brîul nou* etc). Ca nume special mai întîlnim *Bughianul* prin părțile argeșene.


L-am numit *Brîu muscelian* pentru a scoate în evidență nucleul central al zonei de răspîndire (care, la rîndul ei, ocupă o poziție centrală în cadrul ariei generale). Nu știm în ce măsură numirea corespunde originii; există însă această probabilitate, dată fiind marea bogăție a variantelor muscelene; dar nu trebuie uitat că ea se continuă în zona brăneană. Aceasta ne face să credem în existența anterioară a unor elemente, poate dispartate, a căror cristalizare ar fi produs forma de astăzi, pe linia Muscel-Bran. Ideea apariției lui mai recente pe un spațiu redus pare să se susțină prin faptul că subtipul respectiv este atît de unitar încheșat, încît de fapt se poate vorbi de existența unui singur joc cu variante pe tot teritoriul citat.

Să vedem în ce constă această unitate care în general se consideră subordonată precedentei.


1. La prima vedere s-ar părea că așa stau de fapt lucrurile. Într-adevăr, și aici figurile se construiesc întotdeauna pe 3 măsuri; iar dacă subtipul prim cunoaște destule excepții la regulă, în cazul de față putem afirma că n-am întîlnit nici una.

2. Aici se oprește asemănarea; căci în structura ritmică a motivelor primare, chiar dacă sincopele ocupă același loc predominant, organizarea este cu totul alta. Astfel, la analiză găsim următoarele motive ritmice predominante (bineînțeleș, facem abstracție pentru moment de augment):

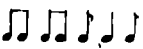
În plimbare :

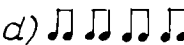
a)  ; această succesiune a trei sincope este de o mare


putere stilistică.

b)  (amfibrah + amfibrah).

Acest ultim motiv constituie de fapt indicația pe care o dă conducătorul pentru trecerea de la figura pe loc la plimbare. Ambele motive există și în celelalte figuri, împreună cu :

c)  (dipiric + amfibrah); există și în plimbări,

d)  (dipiric + dipiric),

e)  (amfibrah + dipiric); se întâlnește rar.

Se vede clar că, exceptând motivul d), organizarea motivelor ritmice de *Brîu muscelean* nu are nimic comun cu aceea a *Brîului bătrîn*.

3. Unele diferențe apar și în modul de tratare a finalului de figură. Ca și la *Brîul bătrîn*, augmentul este întotdeauna de tip spondaic sau anapestic. Primul se întâlnește aproape exclusiv în plimbări; nici aici el nu ridică probleme speciale.

Al doilea are o organizare similară cu aceea din subtipul anterior, diferă însă prin primul pas, care de data aceasta nu mai este un virf-toc ori săritură cu stîngul sau o bătaie alunecată cu dreptul, ci un pas simplu, cel mult încrucișat sau bătut.

Nu aceasta interesează, ci faptul că astfel valorile cinetice citate (virf-toc, săritură, bătaie alunecată) se transferă pe ultimul pas din măsura a II-a, deci pe finalul motivului primar propriu-zis (în afară de cazul cînd celula a doua este un dipiric). Totodată se produce și schimbarea piciorului care execută obișnuit aceste mișcări. Dăm cîteva exemple:

a) $\overset{+}{\text{3}} \overset{\curvearrowright}{\text{d}} \overset{\curvearrowright}{\text{s}} \overset{\curvearrowright}{\text{d}} \overset{\curvearrowright}{\text{s}} \overset{\curvearrowright}{\text{D}} \overset{\curvearrowright}{\text{d}} \overset{\curvearrowright}{\text{s}} \overset{\curvearrowright}{\text{d}} \overset{\curvearrowright}{\text{S}}$ (B₁, B₈)

b) $\overset{+}{\text{3}} \overset{\curvearrowright}{\text{d}} \overset{\curvearrowright}{\text{s}} \overset{\curvearrowright}{\text{d}} \overset{\curvearrowright}{\text{s}} \overset{\curvearrowright}{\text{D}} \overset{\curvearrowright}{\text{d}} \overset{\curvearrowright}{\text{s}} \overset{\curvearrowright}{\text{d}} \overset{\curvearrowright}{\text{S}}$ (B₅, B₆, B₇)

c) $\overset{+}{\text{3}} \overset{\curvearrowright}{\text{D}} \overset{\curvearrowright}{\text{s}} \overset{\curvearrowright}{\text{s}} \overset{\curvearrowright}{\text{D}} \overset{\curvearrowright}{\text{s}} \overset{\curvearrowright}{\text{s}} \overset{\curvearrowright}{\text{d}} \overset{\curvearrowright}{\text{S}}$ (B₅, B₆, B₇)

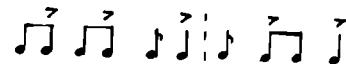
Uneori valoarea se prelungește, devenind sincopată, iar mișcarea se repetă:

$\overset{+}{\text{3}} \overset{\curvearrowright}{\text{d}} \overset{\curvearrowright}{\text{s}} \overset{\curvearrowright}{\text{d}} \overset{\curvearrowright}{\text{s}} \overset{\curvearrowright}{\text{D}} \overset{\curvearrowright}{\text{D}} \overset{\curvearrowright}{\text{d}} \overset{\curvearrowright}{\text{S}}^{10}$.

Mai mult decît atît, acestei deplasări a valorii cinetice îi urmează o deplasare a accentului. Datorită apariției unui pas „virf-toc” (sau a variantelor lui) la sfîrșitul măsurii a II-a, primul pas din măsura a III-a (augmentul normal) devine purtător de accent. Ca ultimă consecință, constatăm că se creează astfel o nouă tăietură ritmică care nu ține seama de bara dintre măsurile II și III. Pasul de contratimp se integrează în augment, formînd partea lui introductivă, iar valoarea lungă dinaintea lui devine final al motivului primar.

Astfel, într-unul din exemplele de mai sus, avem:

$\overset{+}{\text{3}} \overset{\curvearrowright}{\text{d}} \overset{\curvearrowright}{\text{s}} \overset{\curvearrowright}{\text{d}} \overset{\curvearrowright}{\text{s}} \overset{\curvearrowright}{\text{D}} \overset{\curvearrowright}{\text{d}} \overset{\curvearrowright}{\text{s}} \overset{\curvearrowright}{\text{d}} \overset{\curvearrowright}{\text{S}}$



¹⁰ Am dat în tabelul final de figuri puține exemple de acest fel, întrucît nu am întîlnit multe în variantele culese de noi, ci numai în unele variante de a căror autenticitate nu ne îndoim, dar care ne-au parvenit indirect.

Bara punctată reprezintă aici limita dintre cele două noi subdiviziuni create în cadrul motivului dezvoltat, care, cuprinzând 12 optimi, se divide în 7 + 5.

Poate că această demonstrație va părea prea subtilă; ea însă exprimă o realitate ușor de perceput la o examinare mai atentă și totodată extrem de caracteristică subtipului de *Brîu muscelean*, în opoziție nu numai cu *Brîul bătrîn*, dar și cu celelalte jocuri din restul repertoriului nostru folcloric. Avem de-a face cu o trăsătură cu totul specială și care deci merită să fie menționată.

4. Raportînd cele de mai sus la melodia jocului, constatăm că, spre deosebire de *Brîul bătrîn*, aici întîlnim o concordantă perfectă între figuri și fraze muzicale. Aceasta se remarcă în primul rînd examinînd durata respectivă, care este în ambele cazuri de trei măsuri, ceea ce constituie un alt caz rar. În plus, tăietura ritmică specială pe care o observăm în pași se perpetuează și asupra unei bune părți din motivele muzicale. Melodia și pașii se împletesc atît de bine, încît putem vorbi de existența unor tipuri ritmice comune căror legătură se extinde și asupra tipurilor melodice. De multe ori, asistînd la un joc viu, am avut impresia că bunii conducători de joc schimbă figurile după motivele pe care le aud executate de lăutari, sau invers, dar în orice caz că între ele există un fel de atracție. Faptul ar merita să fie cercetat.

5. Această concordantă perfectă explică poate o altă caracteristică referitoare la folosirea comenzilor. Deși există strigături, ele se întrebunțează mai rar, preferîndu-se comanda prin schimbarea de către conducător a figurii fără altă indicație sau prin intermediul unor pași bătuți care atrag atenția restului șirului. Este probabil că prin corespondența pașilor cu melodia se creează condițiile pentru automatizarea desfășurării, și deci cea mai mică mișcare a conducătorului se comunică imediat întregului grup, care reacționează la fel.

Oricum ar fi în acest ultim caz, cele anterioare ne dau dreptul să considerăm că *Brîul muscelean* cuprinde unele trăsături care indică un stadiu mai evoluat, vizibil în special în tendința de a se realiza concordanța între elemente, păstrîndu-se mobilitatea desfășurării.

Această cristalizare, care îl desparte de *Brîul bătrîn*, îi adaugă detalii de o deosebită frumusețe, care pe drept cuvînt îl situează printre jocurile cele mai realizate din folclorul românesc.

D) Subtipul vestic: *Brîul ardelenesc*

Printre subtipurile de care ne ocupăm, *Brîul ardelenesc*, ultimul studiat de specialiști, face oarecum figură de „cenușăreasă”. Concentrarea mai mare pînă nu prea de mult a mișcării de amatori în București a făcut ca majoritatea jocurilor studiate să fie din Muntenia. Mulți instructori originari din această provincie și-au adus repertoriul respectiv. Astfel,

multă vreme nu s-au cunoscut decît *Brîul muscelean* și varianta din R. Sărat a *Brîului bătrîn*.

În momentul în care s-a început adunarea jocurilor ardelenesti, *Brîul* a căzut pe planul al doilea, fiind socotit o prelungire a celui din Muntenia. Faptul este adevărat numai în măsura în care cele două variante citate le găsim și pe versantul ardelenesc. Există însă șanse ca, atît istoric, cît și morfologic, lucrurile să fie tocmai inverse, avînd în vedere marea bogăție și varietate a variantelor ardelenene.

Și totuși, în afară de cele de mai sus, există un *Brîu* propriu ardelenesc. Recent „descoperit”, ca să zicem așa, el nu a mai prea fost luat în seamă de cercetători ca joc bărbătesc al regiunii, fiind pus în umbră de noutatea prezentată de jocurile *feciorești*. Din punct de vedere științific, a servit doar la confecționarea etichetei așa-zisului *Brîu pe opt*, dacă nu cumva aceasta se referă mai degrabă la caracteristica respectivă din domeniul muzical.

Nu este mai puțin adevărat că însuși domeniul lui e destul de limitat. Lipsind cu desăvîrșire în sud-estul Ardealului, el se concentrează spre sud-vest, mai ales în Sibiu și Făgăraș, unde însă nu-l întîlnim singur, ci în concurență cu *Brîul bătrîn*, care pe alocuri îl elimină. Dacă totuși l-am socotit specific ardelenesc, am făcut-o pentru că el depășește rareori granițele ardelenesti, prin unele infiltrații în nordul Olteniei și în nord-estul Munteniei, ușor de presupus (și uneori chiar documentat) ca atare. Ca numiri am întîlnit *Brîul* (în majoritatea variantelor), *Brîul ăl mare*, *Brîul pe șase*, *Brîul bătrîn*, *Slănicul*, *Brîul pe vale*.

Acest tip de *Brîu* nu este cu nimic mai prejos decît celelalte ca bogăție și varietate de elemente, cu toate că astăzi rămîne pretutindeni împins în fondul secundar al repertoriului curent. Nu s-au cules decît cîteva variante, din analiza cărora nu a reieșit în aceeași măsură ca la precedentele tipuri un model unitar, observîndu-se, dimpotrivă, o oarecare tendință centrifugală. Rămîn totuși, ca peste tot, o serie de trăsături comune. Să vedem în ce constau ele.

1. Față de tot ce am văzut pînă acum, iese în evidență mai ales numărul rar de măsuri pe care se bazează figurile : 2, 4, cîteodată chiar 8, respectiv 4, 8 sau 16 timpi. Observăm că terminologia curentă nu se justifică întru totul : termenul de *Brîu pe opt*, fie că se aplică la măsură, fie că se aplică la timpi, acoperă în cel mai bun caz abia jumătate din exemple.

Figurile pe două măsuri și cele pe patru măsuri se echilibrează aproape ca frecvență. Primele par cele mai vechi, ultimele fiind, după părerea noastră, rezultatul unei evoluții amplificatoare.

Procedeele de formare a figurilor de patru măsuri sînt cele cunoscute : a) alăturarea a două motive diferite, b) reduplicarea, c) inversarea.

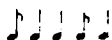
Primul procedeu pare stadiul cel mai înaintat al acestei evoluții. În acest caz, se observă că uneori motivul al doilea devine oarecum un al doilea motiv de bază al jocului care se repetă la mai multe figuri, așa

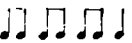
cum întâlnim frecvent la o variantă făgărășeană, cea mai evoluată din acest punct de vedere :

↑_bš_bš s_ă_s↓_s_ă-d_ș-s_ă_s
 +_s_ă_s_ă_s_ă_s_ă_s_ă-d_ș-s_ă_s_ă_s etc. (C₃)

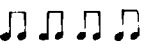
și, uneori, și la cea sibiană ¹¹.

2. Figurile de două măsuri formează baza întregului sistem. Ele corespund, în genere, motivelor primare din celelalte subtipuri, cuprinzând aceleași elemente. Analiza lor ritmică arată o mare apropiere cu *Brîul bătrîn*, principalele motive de bază întâlnite aici fiind :

a)  (pentadohmiac II), mai ales în plimbare ;

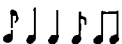
b)  (dipiric + anapest), mai ales în figurile executate pe loc.


Foarte frecvent este și motivul :


c)  (dipiric + dipiric), întâlnit în combinație cu motivul b), care în acest caz apare ca o reduplicare :


-s_ă-d_ș-s_ă-d_ș-s_ă-d_ș_s_d D^IŠ (C₁)


Dispersiunea morfologică mai mare a tipului face ca să existe și multe alte motive sporadice, ca de ex. :

d)  (hexadohmiac II)

e)  (hexadohmiac IV)

f)  (amfibrah + spondeu)

g)  (spondeu + spondeu)

h)  (amfibrah + anapest) etc.

¹¹ Remarcăm însă că în construcția figurii el trebuie considerat ca un motiv auxiliar față de primul, care conține elementele determinante (v. tabelul final de figuri).

După cum se vede, amfibrahul ocupă un loc mult mai mic decât la celelalte *Brîuri*.

Ca și la *Brîul bătrîn*, motivele sincopate și cele simple se echilibrează ca frecvență.

3. Lipsa augmentului face ca finalul de figură să capete o altă înțărare. Astfel, la figurile de două măsuri, simțindu-se nevoia unei încheieri mai puternice, ultimul pas în afară de lungirea temporală, primește aproape întotdeauna o modificare structurală: bătaie, pinten etc.

ex.: a) $\overset{1}{\underset{|}{s}} \overset{2}{\underset{|}{d}} \overset{3}{\underset{|}{d}} \overset{4}{\underset{|}{s}} \overset{5}{\underset{|}{s}} \overset{6}{\underset{|}{d}} \overset{7}{\underset{|}{d}} \overset{8}{\underset{|}{s}} \overset{9}{\underset{|}{d}}$ (C₁)

b) $\overset{1}{\underset{|}{s}} \overset{2}{\underset{|}{d}} \overset{3}{\underset{|}{d}} \overset{4}{\underset{|}{s}} \overset{5}{\underset{|}{s}} \overset{6}{\underset{|}{d}} \overset{7}{\underset{|}{d}} \overset{8}{\underset{|}{s}}$ (C₂)

c) $\overset{1}{\underset{|}{s}} \overset{2}{\underset{|}{d}} \overset{3}{\underset{|}{d}} \overset{4}{\underset{|}{s}} \overset{5}{\underset{|}{s}} \overset{6}{\underset{|}{d}} \overset{7}{\underset{|}{d}} \overset{8}{\underset{|}{s}}$ (C₃)

La figurile de patru măsuri cu reduplicare, acest lucru nu este necesar pentru că ultima celulă joacă rolul augmentului. La figurile compuse prin inversare sau din două motive diferite, fiecare motiv își păstrează finalul specific. Totuși modificarea structurală a ultimului pas se întâlnește frecvent.

4. Oricare ar fi lungimea figurii, concordanța cu melodia se realizează, deoarece aceasta își are frazele muzicale axate întotdeauna pe patru măsuri. Prin această trăsătură *Brîul ardelenesc* se distanțează de *Brîul bătrîn*, mergînd, ca și *Brîul muscelan*, spre uniformizare, dar cu mijloace diferite.

5. În organizarea jocului există de asemeni tendința de a se asigura o desfășurare mai legată. Astfel, am întilnit frecvent convenția tacită de a se executa figurile de cîte patru ori pe întindere de una sau două fraze muzicale repetate, sau de mai multe ori, dar tot pe durata completă a perioadelor muzicale, astfel că încheierea unei faze de joc coincide cu finalul unei perioade. Întilnim însă deopotrivă și tendința ca jocul să se desfășoare exclusiv pe variații, ca și în *Brîul pădurenesc*¹².

Ce concluzie putem trage din cele de mai sus? Problema este aici ceva mai complexă. Dacă între *Brîul bătrîn* și *Brîul muscelan* există un raport de anterioritate vizibil, al 3-lea subtip este mai greu de plasat în timp. Există aici, după părerea noastră, două straturi care s-au suprapus fără a se elimina unul pe altul. Primului i-ar aparține figurile mai rudimentare, formate dintr-un singur motiv, a cărui concordanță cu melodia este oarecum indiferentă, deoarece ea nu se realizează pe o durată mai mare. Este foarte posibil chiar ca această fază să fie anterioară celei în care apare augmentul de la *Brîul bătrîn*, admitînd filiația directă între

¹² De ex. în *Brîul* din Sadu (C), din Săliște etc.

ele, ceea ce, avînd în vedere structura ritmico-cinetică, nu este de loc exclus. Orice ipoteză rămîne însă riscată.

De aici, prin faza intermediară a inversării și reduplicării, s-a ajuns la crearea figurii din două motive diferite, executată în perfectă concordanță cu fraza și perioada muzicală și chiar de un număr fix de ori. Amestecul acesta de faze îi situează închegarea, ca timp, între celelalte forme. Totodată îi dă, prin acest contrast, o fizionomie proprie nelipsită de personalitate. În orice caz, *Brîul ardelenesc* nu rămîne, din punct de vedere morfologic și artistic, în urma celorlalte subtipuri.

E. Forme înrudite, derivate și combinate

Determinarea conținutului tipologic al *Brîului mocănesc* a avut ca scop definirea relațiilor dintre cadrul general și compartimentele principale ale problemei. Ne rămîne să abordăm, pe scurt, cîteva aspecte particulare, privind filiația, difuziunea și unele întrepătrunderi morfologice.

Credem că s-a înțeles de la început că studiul *Brîului mocănesc* nu tinde a-l izola ca pe un caz unic în folclorul românesc. Dimpotrivă, s-a accentuat de cîteva ori că el reprezintă doar una din notele pregnante ale specificului național coregrafic și, ca atare, îl considerăm deschis oricărei apropieri.

Am semnalat de altfel la tot pasul ceea ce ni s-a părut că oferă asemănări, morfologic vorbind, cu domeniul nostru. Astfel, am văzut cîte trăsături comune există între *Brîul mocănesc* și celelalte jocuri de linie, în special în elementele de ansamblu; am constatat chiar că în ce privește *Sîrba* există de multe ori identitate. Toate aceste asemănări sînt interesante, fără îndoială, și înseamnă mai mult decît niște simple coincidențe. Nu avem însă posibilitatea de a verifica dacă ele reprezintă doar paralelisme în evoluția morfologică sau indică o îndepărtată origine comună.

Invers stă cazul, pe de altă parte, cu unele jocuri răspîndite mai ales în zonele muntoase ale țării și care prezintă corespondențe fiind de structură ritmică și cinetică. Fiind vorba de data aceasta de trăsături specifice unor zone pe care le presupunem apropiate de aria *Brîului mocănesc*, nu numai teritorial, ci și etnografic și folcloric, am putea să le socotim indicii genealogice. Un astfel de exemplu este jocul *De tare* din Vrancea, cu atîtea elemente structurale care aduc aminte de *Brîul* nostru, dar cu o evoluție diferită, tinzînd astăzi spre forma solistică, cel puțin în variantele culese¹³. Aparținînd tot lanțului carpat, însă părții lui nordice, *Roata feciorilor* din Oaș, împreună, se pare, cu unele variante sătmărene și maramureșene, prezintă aspecte uimitor de apropiate tipului descris de

¹³ Avem însă motive să credem că el derivă dintr-un vechi *Brîu*. De comparat cu jocul *Brulețul* din Rășinari — Sibiu (v. mai jos), care cuprinde de altfel unele elemente ciudat de asemănătoare cu cîteva din cele întîlnite la jocul *De tare*, ceea ce, dacă nu reprezintă o simplă coincidență, se poate pune pe seama unei evoluții comune în cadrul unui repertoriu carpatic.

noi. În sfârșit, unele hore de mină din Muntenia și Moldova par să conțină fragmente de *Brîu*.

Aceste exemple denotă o mai largă răspîndire în trecut a *Brîului mocănesc* sau poate a unei forme anterioare, „strămoș” comun tuturor manifestărilor citate. Dovezi despre aceasta avem la tot pasul, prin existența atîtor jocuri cu derivație sigură din *Brîul mocănesc*, dar pe care astăzi, datorită unei intense hibridizări, doar informațiile căpătate și uneori numele le mai demonstrează ca atare.

Am avut ocazia să vedem cum se petrece transformarea morfologică a unui *Brîu* (pierderi, atenuări sau adoptări de elemente) paralel cu evoluția diferită a caracterului și funcției lui. Acestui fapt îi datorăm o serie de exemple mai ales din Muntenia, care arată trecerea *Brîului* spre *Horă*. Integrat în fondul prim al horei satului, jocul își schimbă categoria morfologică prin modificarea componenței și apoi a formației. Așa se explică formarea, ca antipod al *Brîului bărbătesc*, a unui *Brîu femeiesc*. Ca exemple avem între altele :

Brîul fetelor din părțile făgărășene, *Brîulețul* din com. Mitreni zona Oltenița, ambele jocuri de fete, uneori mixte, în formația de cerc, dublete ale *Brîurilor bărbătești* locale, dar cu elemente structurale mai atenuate. De aici pînă la crearea unui joc unic mixt în formație de cerc nu e decît un pas. Ex. : *Brîul* din Peretu, zona Roșiorii de Vede; *Brîul* din Bătrîni, zona Teleajen etc. Și să nu se creadă că este vorba numai de o interpretare ; informațiile ne arată că în general așa s-au petrecut lucrurile.

Fără îndoială că în toate exemplele citate avem de-a face cu *Brîuri* hibride, așa cum ne demonstrează echilibrul dintre elementele păstrate : mobilitatea desfășurării, ritmul sincopat, unele figuri de bază etc., și cele pierdute : formația, componența, cîteva figuri caracteristice etc.

Întîlnim însă și cazuri cînd faza de tranziție a fost complet depășită, și astăzi evoluția a determinat formarea unui joc cu totul nou. Ex. : *Brîulețul* de la Rășinari, Zona Mărginimii Sibiului care, după cum arată numele, informațiile primite, precum și unele detalii structurale, derivă dintr-un mai vechi *Brîu* ; astăzi însă el se joacă solistic¹⁴, amestecînd uneori și elemente de joc fecioresc. Aici nu se mai poate vorbi de un *Brîu*, nici măcar hibrid, ci de o transpunere totală dintr-o categorie morfologică într-alta.

Dacă am menționat toate aceste forme (a căror listă nu este nici pe departe epuizată), am făcut-o în primul rînd pentru a arăta difuziunea *Brîului mocănesc* în exterior, ca și acțiunea exterioară asupra lui, firește, în sensul întrepătrunderii morfologice. În același timp însă am voit să punem în gardă pe cei care se interesează de aceste probleme împotriva determinărilor tipologice pripite și deci de a limita cadrul specific. În toate cazurile semnalate mai sus, cu toate înrudirile evidente, aspectul general se îndepărtează de modelul tipului studiat. De fiecare dată doza-jul elementelor, în funcție de importanța lor absolută și relativă, ne-a arătat că avem de-a face cu o încadrare diferită.

Există însă o altă categorie de exemple care, îndepărtîndu-se parțial de ceea ce am considerat normele generale, îi rămîn totuși subordonate

¹⁴ V. mai sus, nota 13.

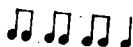
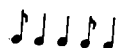
prin majoritatea particularităților. De la început am amintit că orice clasificare se face pe baza reunirii mai multor aspecte dominante, deci cu valoare de circulație generală. Lipsa unui singur element nu constituie un criteriu de eliminare a exemplului.

Astfel, *Brîul dl mare* din com. Nucșoara (zona Curtea de Argeș) nu cunoaște alternarea plimbărilor cu figurile pe loc; *Brîul pe șase* din com. Jugur (zona Muscel) are cele două figuri desfășurate în suită, fiecare repetându-se de câte opt ori în concordanță cu frazele muzicale. În ambele cazuri restul caracteristicilor sînt păstrate. Asemenea exemple, ca și altele de același fel, formînd excepții de la regula stabilită, se încadrează totuși tipului de *Brîu mocănesc*.

Dacă adîncim mai departe conținutul tipului, constatăm noi abateri și în ceea ce privește compartimentele rezervate subdiviziunilor principale. Întrepătrunderile dintre subtipuri sînt frecvente, ceea ce demonstrează o dată mai mult că un anumit coeficient de elasticitate este inerent oricărei clasificări. Amintim în treacăt că unele variante de *Brîu bătrîn* pot adopta figuri sau alte elemente din *Brîul ardelenesc*¹⁵ sau din cel *muscelean*¹⁶; un *Brîu ardelenesc* poate avea și elemente de *Brîu bătrîn*¹⁷ etc.

Dar cel mai interesant caz de întrepătrundere l-am întilnit în zona Bran — Țara Birsei, deci în punctul de confluență a celor trei subtipuri. Este vorba de *Brîul pe nouă* (D_{1-3})¹⁸. Analiza a dovedit că acest joc, păstrînd trăsăturile generale ale unui *Brîu mocănesc*, cuprinde elemente din toate cele trei subtipuri, diferit dozate. Să ne oprim puțin asupra lui.

Figurile acestui joc se bazează în general pe schema ritmică a *Brîului muscelean*, căreia însă i se pot substitui, ad libitum, motive din *Brîul bătrîn*. Acestor motive dezvoltate de trei măsuri li se adaugă însă o măsură, astfel că fiecare figură cuprinde în cele din urmă patru măsuri, ceea ce ne duce la subtipul *ardelenesc*. Ultima măsură nu este altceva decît repetiția augmentului, sau, mai bine zis, adăugarea unui al doilea augment, care poate fi tot primul, dar poate fi și altul din seria existentă; de obicei se adaugă augmente folosite în *Brîul bătrîn*. Fiecare figură este formată astfel din două motive ritmice, unul de bază, care poate fi oricare din cele existente:



etc.

¹⁵ *Slănicul* din Sibiel (A_{15}) are o figură pe opt măsuri etc.

¹⁶ *Brtul bătrîn* din Bran (A_3) adoptă uneori formule ritmice din *Brtul muscelean* etc.

¹⁷ *Brtul din Bucium* (C_9) are o figură pe trei măsuri etc.

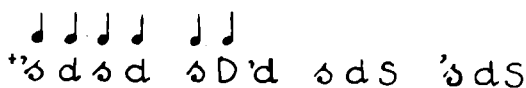
¹⁸ Asupra numelui, v. p. 311 *Brtul bătrîn*. Un exemplu asemănător ne oferă și *Brtul Lenii* din Valea Lotrului (D_4).

și altul nou format, de ex. :



Bineînțeles, structura cinetică folosește tot ceea ce există în *Briurile* locale, ceea ce creează o rară împletire de valori tehnice și artistice.

Și mai interesant este faptul că melodia urmează aceleași reguli, căpătînd o măsură în plus, care, din punct de vedere ritmic, ca și melodic, nu înseamnă decît repetarea augmentelor existente. În sfîrșit, mai remarcăm că, deși figurile devin de patru măsuri, pauza dintre versurile strigate rămîne de o singură măsură, astfel că motivele ritmico-cinetice nu coincid totdeauna cu versurile, de ex. :



Foa—ie ver—de trei sca—ieți — La cîr—li—ge



măi bă—ieți —ca—re ști—ți ca—re pu—teți

Avînd în vedere cele de mai sus, putem considera că acest joc reprezintă mai mult decît o simplă combinare de elemente, o adevărată creație nouă.

În sfîrșit, un ultim exemplu va demonstra modul în care îndepărtarea de la normele generale poate să dea unei variante un profil deosebit. *Briul* din Frumoasa (zona Zîmnicea) cuprinde marea majoritate a elementelor tipului, dîndu-le o organizare diferită. El cuprinde nouă părți, compuse fiecare din patru figuri. Figurile 1, 2 și 4 din fiecare parte sînt identice; părțile nu diferă între ele decît prin figura 3. Majoritatea figurilor conțin elemente de *Briu*; ele însă cunosc o succesiune fixă, mobilitatea apare doar în succesiunea părților. Acest mod de construcție prezintă o asemănare cu cel folosit în *Călușul* din acea regiune și reprezintă o deosebită realizare artistică¹⁹.

Ne oprim aici. Acest capitol, izvorît din necesitatea precizării cadrului, s-ar putea lungi foarte mult. Nu insistăm însă, deoarece credem că s-a înțeles ceea ce am urmărit: difuziunea cazurilor particulare în raport cu normele generale de organizare ale *Briului* *mocănesc*.

¹⁹ S-au cules exemple dintr-un asemenea *Briu* și în alte sate din zona Zîmnicea (Conțești, Bragadiru, Căvenia).

A) Unele determinări

La capătul acestei încercări de a caracteriza morfologia *Brîului mocănesc*, ne rămîne să mai atingem cîteva puncte care în cele expuse pînă acum au făcut mai mult obiectul unor determinări parțiale; este momentul să revenim asupra lor.

1. Astfel, deși s-au indicat de mai multe ori zonele de răspîndire ale tipului și ale subtipurilor lui, o regrupare se impune, pentru a preciza vitalitatea *Brîului mocănesc*, ca forță de expansiune și autenticitate, în toată aria pe care o ocupă. Din constatările noastre rezultă că această arie s-ar putea împărți astfel, din punctul de vedere care ne preocupă :

a) o regiune a *Carpaților* sudici, situată pe ambele versante, între Munții Buzăului și ai Sebeșului (după determinările de pînă acum); aici găsim aglomerate toate subtipurile, în multiple variante, adeseori 2, 3, chiar 4 într-un sat; este regiunea în care *Brîul mocănesc* pulsează cu cea mai mare intensitate, fiind unul din cele 5—6 tipuri de bază;

b) o regiune *dunăreană*, a Bărăganului și Dobrogei, în care *Brîul mocănesc* joacă încă un rol puternic, dar într-un singur subtip (*Brîul bătrîn*) și cu mult mai puține variante;

c) o regiune *centrală*, situată în partea de mijloc a Munteniei; aici întîlnim în general variante hibride, mai reduse ca elemente și cu o importanță mai mică în folclorul local.

d) o regiune a *Carpaților Orientali*, cuprinzînd Moldova dintre Siret și Prut (împreună cu mici părți adiacente din Ardealul de est); aici întîlnim forme cunoscute sub numele de *Corăbească*¹; variante hibride se pot vedea și în sudul Moldovei²; subtipul de *Brîu bătrîn* este aici cel mai frecvent, deși se întîlnește sporadic.

2. O altă chestiune importantă este aceea a nucleului de *origine* sau mai bine zis de *crystalizare* a acestui tip de *Brîu*. Aparținînd unei categorii coregrafice cu o mare răspîndire nu numai în țara noastră, dar și în tot sud-estul european, încă din antichitate, el a trebuit să se închege ca tip aparte într-o zonă sau o regiune din care și-a împrumutat majoritatea notelor specifice. Acest nucleu, după părerea noastră, nu poate să aparțină decît regiunii carpatice sudice, unde pulsează și astăzi cu putere atîtea variante ale *Brîului mocănesc*, din motive atît coregrafice, cît și istorice, pe care le putem rezuma astfel :

¹ Cu privire la originea acestei denumiri, circulă unele păreri care o pun în legătură fie cu plutașii de pe Siret și Bistrița, fie cu corăbierii genovezi. Mărturisim sincer că nu prea credem în validitatea unor asemenea ipoteze.

² De ex. *Mocăneasca* din Botuș (Zona Cîmpulung Moldovenesc), la care numele pare semnificativ, *Corăbeasca* din Capul Cîmpului (Zona Gura Humorului) etc.

a) marea asemănare morfologică a tipului studiat cu alte tipuri carpatice a căror vechime, credem, nu poate fi pusă la îndoială (*Brîul pădurenesc*, *Roata din Oaş*, *Jocul de tare* etc.) și deosebirea mai mare față de grupul dunărean al jocurilor de linie; de altfel, multe din elementele tipului le întâlnim mult mai frecvent la jocurile carpatice în general (desfășurarea alternată, succesiunea mobilă, ritmul sincopat dohmiac etc.);

b) fenomenul pendulării continue a populației pe cale pastorală între Carpați și Dunăre, fenomen atestat în toată istoria poporului român și care a pornit totdeauna dinspre munți, iar nu invers; s-ar putea obiecta că anumite elemente coregrafice au putut fi aduse de ciobanii transhumânți la întoarcerea lor de la locurile de iernat; întrebarea este dacă populația românească din Dobrogea și lunca Dunării a avut cândva aceste elemente și tipuri pe care astăzi (cu excepția *Brîului*) nu le mai are și care, în schimb, se găsesc din abundență în Carpați.

În consecință, fără a absolutiza argumentele de mai sus, credem că există serioase prezumții în acest sens.

3. Oricum ar fi, credem că punctele anterioare au dat o justificare folosirii termenului de *Brîu mocănesc*, care ni se pare nimerit în măsura în care necesitatea de a-l diferenția de celelalte *Brîuri* ne-a impus această formulare convențională.

Fie că ne referim la maxima intensitate a tipului în Carpații de sud, regiune cu o viață pastorală puternică în trecut, în mai multe zone (Mărginime, Bran, Săcele, Muscel, Valea Buzăului etc.) și cu o populație denumită prin excelență *mocănească*; fie că ne gândim la agentul de transmisiune care a fost transhumanța, în oricare sens ar fi acționat ea; orișicum, credem că acest nume acoperă suficient ceea ce este momentan de strictă necesitate, ca formulă, repetăm, convențională³. Sperăm că ea va fi înțeleasă ca atare.

B) Cuvint de incheiere

La capătul fiecărui studiu se obișnuiește să se formuleze anumite concluzii, fie printr-un rezumat al problemelor cercetate, fie printr-o expunere sumară a rezultatelor atinse. De data aceasta contravenim acestui obicei, deoarece, forma expunerii fiind foarte concentrată, atât problemele, cât și rezultatele lor ocupă un loc prea mare și deci nu s-ar putea include în câteva rînduri finale. Pe de altă parte, în cazul nostru concluziile nu se bazează pe confruntarea diferitelor probleme, fiecare capitol cît de mic avîndu-și concluziile lui, a căror repetare ar fi fastidioasă.

Ne rămîn totuși două puncte pe care vrem să le subliniem :

³ De altfel, în Dobrogea 1 se spune adeseori *Brtu mocănesc*, *păcureț* etc.

1. Marea importanță pe care o prezintă studiile de acest fel pentru lămurirea problemelor coregrafice. Oricare ar fi valoarea studiului de față sau a altora similare, cercetarea în sine a aspectelor morfologice și stabilirea unei tipologii constituie un pas înainte în metodologia științei coregrafice române. Cu cât mai multe vor fi încercările de acest fel, cu atât se vor elucida mai ușor punctele rămase obscure pînă acum.

O egală importanță prezintă aceste studii pentru creația scenică, pentru care, fără o cunoaștere amănunțită a aspectelor morfologice și tipologice, orice încercare rămîne ruptă de realitatea folclorică. Desigur, nu negăm rolul — am putea spune — instructiv al personalității coregrafului, ca și valoarea experienței lui practice, care poate tranșa dificultățile ivite în cursul transpunerii pe scenă. Este totuși preferabil să existe o sistematizare prealabilă a materialului pentru evitarea improvizațiilor, care — așa cum se întîmplă frecvent — dăunează atât prezentării artistice, cît — mai ales — autenticității.

2. Pe linia acestui considerent, mai avem de adăugat cîteva cîvinte în legătură cu valoarea folclorică a *Briului mocănesc*, care credem că a reieșit suficient din cele expuse.

Folclorul coregrafic românesc nu este sărac în asemenea manifestări puternice, care i-au dus, în repetate rînduri, faima peste hotare. *Călușul*, jocurile *fecioarești*, *Roata feciorilor* din Oaș sînt numai cîteva exemple ale acestei bogate creații populare. În aceeași categorie se situează și *Briul*, care, îndrăznim să credem, trece pe primul plan, dacă nu ca grad de virtuozitate, cel puțin din punct de vedere al complexității de elemente, la care se adaugă o mai spontană și pronunțată accentuare a caracterelor specificului național. Este ceea ce justifică încercarea de față.

A) Briul bătrîn

- | | |
|-------------------------|---------------------------------|
| 1. Briul bătrîn | — Măgura, z. Bran |
| 2. Briul bătrîn | — Zărnești, z. Bran |
| 3. Briul bătrîn | — Bran, z. Bran |
| 4. Briul | — Sita Buzăului, z. Buzaia |
| 5. Briul | — Dumitrești, z. Rîmnicul Sărat |
| 6. Briul | — Țințari, z. Perșani |
| 7. Briul | — Vultur, z. Hîrșova |
| 8. Danțul | — Rășinari, z. Mărginime |
| 9. Slănicul | — Bătrîni, z. Teleajen |
| 10. Briul | — Mitreni, z. Oltenița |
| 11. Briul | — Zimnicele, z. Zimnicea |
| 12. Briul | — Veștem, z. Sebeș-Olt |
| 13. Briul Siminic | — Sadu, z. Mărginime |
| 14. Briul șchiop | — Sibiel, z. Mărginime |
| 15. Slănicul | — Sibiel, z. Mărginime |
| 16. Slănicul | — Sita Buzăului, z. Buzaia |
| 17. Ursăreasca | — Sita Buzăului, z. Brașov |
| 18. Slănicul | — Vultur, z. Hîrșova |
| 19. Briul | — Mălaia, z. Lotru |
| 20. Briul din șapte | — Tălmăcel, z. Mărginime |
| 21. Briul | — Porumbacul de jos, z. Făgăraș |
| 22. Briulețul la stînga | — Furești, z. Găești |
| 23. Briul | — Lupșanu, z. Lehliu |
| 24. Briul | — Bătrîni, z. Teleajen |
| 25. Briul | — Ologeni, z. Snagov |
| 26. Briul | — Otopeni, z. București |
| 27. Briul la patru | — Cocioac, z. Snagov |
| 28. Briul | — Poroschia, z. Alexandria |
| 29. Briulețul | — Mitreni, z. Oltenița |
| 30. Briul | — Peretu, z. Roșiori de Vede |
| 31. Chindia | — Bătrîni, z. Teleajen |
| 32. Briul | — Sabangia, z. Babadag |
| 33. Briul mocănesc | — Pecineaga, z. Măcin |
| 34. Briul | — Zurbaua, z. București |
| 35. Slănicul | — Pecineaga, z. Măcin |
| 36. Slănicul | — Făgărașul Nou, z. Hîrșova |
| 37. Briul | — Făgărașul Nou, z. Hîrșova |
| 38. Briul de pe Slănic | — Seimenii Mici, z. Cernavodă |
| 39. Briul | — Traian, z. Turnu Măgurele |
| 40. Briul | — Rod, z. Mărginime |
| 41. Danțul | — Gura rîului, z. Mărginime |
| 42. Danțul | — Poplaca, z. Mărginime |
| 43. Briul | — Jina, z. Mărginime |
| 44. Corăghește | — Cotumba, z. Moinești |

- | | |
|------------------------|-----------------------------|
| 45. Corăghește | — Brețcu, z. Oituz |
| 46. Corăgheasca | — Mărtănuș, z. Oituz |
| 47. Slănicul | — Valea Mare, z. Covasna |
| 48. Brîul | — Valea Mare, z. Covasna |
| 49. Brîul lui Zbarcea | — Pecineaga, z. Măcin |
| 50. Brîul | — Zorile, z. Băneasa |
| 51. Slănicul | — Făgărașul Nou, z. Hîrșova |
| 52. Brîul | — Gîrliciu, z. Hîrșova |
| 53. Brîul | — Poiana, z. Mărginime |
| 54. Brîulețul | — Poiana, z. Mărginime |
| 55. Brîul | — Tîrgușor, z. Medgidia |
| 56. Corăbeasca | — Ghimeș, z. Ciuc |
| 57. Corăghește | — Poiana, z. Oituz |
| 58. Brîul | — Independența, z. Călărași |
| 59. Brîul | — Limanu, z. Mangalia |
| 60. Brîul | — Săcele, z. Săcele |
| 61. Slănicul | — Gîrliciu, z. Hîrșova |
| 62. Brîul | — Vlcele, z. Sf. Gheorghe |
| 63. Brîulețul | — Oltina, z. Ostrov |
| 64. Brîul | — Schitu, z. Constanța |
| 65. Brîulețul | — Schitu, z. Constanța |
| 66. Slănicul | — Teșila, z. Doftana |
| 67. Brîul | — Brebu, z. Doftana |
| 68. Corăbeasca | — Livezi, z. Ciuc |
| 69. Brîul vechi | — Frecăței, z. Tulcea |
| 70. Corăghește | — Bîrsești, z. Vrancea |
| 71. Brîul | — Voinești, z. Covasna |
| 72. Brîul de pe Slănic | — Voinești, z. Covasna |

Figură	Formula ritmică	Notația	Varianta A
I. Figuri de acomodare I ¹ . Plimbări a) simple		↳ D S D S	3
		↳ D S D S	4, 11, 16, 17, 24, 25, 31, 68, 71
		↳ D S D ⁺ S	10, 27
		D S $\$$ D $\$$ D	26, 28
		↳ D S D S	12, 13, 42
		↳ D S n x \tilde{D} S	39
		'S D 'S D 'S D 'S D	13, 43
		D S D \dot{S} S D	41
		↳ 's d S 's d S	38
		↳ - d s D ⁺ s d S	42
		↳ 's d S 's d S 's d S	35
		↳ D S s d S D S	28
		↳ 's D S D 's s d S	5, 33
		⁺ 's D S D 's s d S	26
	↳ 's D S d S \dot{S} D - \dot{S} D	14	
	↳ 's D S d S 's d S	1, 2, 3, 4, 16, 17, 23, 33	
	↳ 's D S d S \dot{S} d S	27	

Figura	Formula ritmică	Notația	Variante A
		↳ $\dot{s} d s d s D \dot{s} s d s$	34
		↳ $\dot{s} d s d s D \dot{s} s d s$	72
		$\dot{s} d s d s d s \dot{s} d s$	18,34
<i>b) simple cu final de bătai</i>		$D \dot{S} S D \dot{D}$	69
		↳ $D S D \dot{S} S \dot{D}$	11,13,18, 32,36, 60,71
		↳ $D S D \dot{S} S \dot{D}$	1,2,4,5,9, 16,17,24, 30,40,42, 43,44,45, 46,48,51
		↳ $D S D \dot{S} S \dot{D}$	53,71 4,8
		↳ $D S D \dot{S} S \dot{D}$	27
		↳ $D S D \dot{S} S \dot{D}$	62
		↳ $D \dot{S} D \dot{S} S \dot{D}$	62
		↳ $D S D \dot{S} S \dot{D}$	13,26
		↳ $\dot{s} D S d S D$	16
		↳ $D \dot{d} s d s S \hat{S} \hat{D} \hat{S} \hat{D}$	44




Figura	Formula ritmică	Notăția	Varianta A
		<p>↖ D S d Š D Š</p> <p>↖ D S d Š D Š</p> <p>↖ D S d Š Š D</p> <p>↖ D S d Š Š D</p> <p>↖ D S d Š Š D</p> <p>↖ D S d Š Š D</p> <p>↖ D S d Š Š D</p>	<p>4,16,17</p> <p>71</p> <p>47</p> <p>6</p> <p>14</p> <p>52</p> <p>14</p>
		<p>↖ D S d Š d Š D</p> <p>↖ D S d Š d Š D</p> <p>↖ D S d Š d Š D</p> <p>↖ D S d Š d Š D</p> <p>↖ D S d Š d Š D</p> <p>↖ D S d Š d Š D</p>	<p>4,16,17,60</p> <p>71</p> <p>36</p> <p>1,2,3,4,16,17</p> <p>37</p>
		<p>↖ d s d s d s d s</p> <p>↖ d s d s d s d s</p> <p>↖ d s d s d s d s</p> <p>↖ d s d s d s d s</p>	<p>40</p> <p>52</p> <p>52</p>

Figura	Formula ritmică	Notăția	Varianta A
c) cu bătăi în temă		D S S D	68
		D S D S D D D D D D	20
		♩ D S d S S S	31,32
		♩ D S S S D D	71
		♩ D S d S ♩ d S	27,57
		♩ D S S D ♩ d S	26,33
		♩ D S S S ♩ d D	3,5,10, 12
		♩ D S S S ♩ d S	26
		♩ D S S S ♩ d D	29
		d D S d S d d S	1,2,3
		d D S S S d d S	5
		d D S S S d d D	71
		♩ D S S S d S d S	50
		♩ D S S D ♩ d S	26

Figura	Formula ritmică	Notația	Varianta A
c) cu bătaie în temă		 $\dot{3}D \dot{3} \ddot{3} d S D S$	38
		 $\dot{3}D \dot{3} \ddot{3} d S \dot{3} S$	10
		 $\dot{3}D \dot{3} \ddot{3} d S \dot{3} S$	10
		 $\dot{3}D \dot{3} \ddot{3} d \ddot{3} S D S D$	21
		 $\dot{3}D \dot{3} \ddot{3} d S D S$	11
		 $\dot{3}D \dot{3} \ddot{3} d S \dot{3} S$	50
		 $\dot{3}D \dot{3} d \dot{3} d S \dot{3} d S$	34
		 $\dot{3} \ddot{3} \dot{3} \ddot{3} d S \dot{3} d S$	33
		 $\dot{3}D \dot{3} \ddot{3} d S \dot{3} d \ddot{3}$	7
		 $\dot{3}D \dot{3} \ddot{3} d S \dot{3} \ddot{3} S$	21
		 $\dot{3}D \dot{3} \ddot{3} d S \dot{3} \ddot{3} S$	1,2,3,10 23,29,50
		 $\dot{3}D \dot{3} \ddot{3} d S D \dot{3} d S$	26
		 $\dot{3}D \dot{3} \ddot{3} d S \dot{3} \ddot{3} d \dot{3}$	58
		 $\dot{3}D \dot{3} \ddot{3} d S \dot{3} \ddot{3} d \dot{3} S$	50
		 $\dot{3} \ddot{3} \dot{3} \ddot{3} d S D \dot{3} d S$	35
 $\dot{3}D \dot{3} \ddot{3} d S \dot{3} d \dot{3}$	29		
 $\dot{3}D \dot{3} \ddot{3} d S d \dot{3} S$	29		





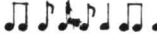












Figura	Formula ritmică	Notăția	Varianta A
c) cu bătăi în temă		 $\dot{d} \dot{D} \dot{s} \dot{s} \dot{d} \dot{S} \dot{d} \dot{d} \dot{S}$	1,2:3
		 $\dot{s} \dot{S} \dot{d} \dot{s} \dot{s} \dot{D} \dot{d} \dot{d} \dot{S}$	3
		 $\dot{s} \dot{D} \dot{s} \dot{s} \dot{d} \dot{s} \dot{d} \dot{s} \dot{d} \dot{s} \dot{D} \dot{S} \dot{D}$	50
		 $\dot{s} \dot{d} \dot{d} \dot{S} \dot{s} \dot{s}$	33
		 $\dot{d} \dot{s} \dot{s} \dot{D} \dot{d} \dot{D} \dot{S} \dot{D} \dot{S} \dot{D}$	68
		 $\dot{d} \dot{s} \dot{s} \dot{D} \dot{d} \dot{D} \dot{S} \dot{D} \dot{S} \dot{D}$	68
		 $\dot{d} \dot{s} \dot{s} \dot{D} \dot{s} \dot{D} \dot{d} \dot{s} \dot{D}$	68
		 $\dot{d} \dot{s} \dot{s} \dot{D} \dot{s} \dot{D} \dot{d} \dot{s} \dot{D}$	68
		 $\dot{d} \dot{d} \dot{s} \dot{d} \dot{s} \dot{D} \dot{s} \dot{s} \dot{d} \dot{s}$	72
		 $\dot{s} \dot{d} \dot{d} \dot{s} \dot{s} \dot{d} \dot{D}$	41
		 $\dot{s} \dot{d} \dot{d} \dot{s} \dot{s} \dot{d} \dot{S} \dot{D} \dot{S} \dot{D}$	35
		 $\dot{s} \dot{d} \dot{d} \dot{s} \dot{s} \dot{d} \dot{D} \dot{S} \dot{D} \dot{S} \dot{D}$	41
		 $\dot{s} \dot{d} \dot{d} \dot{s} \dot{s} \dot{d} \dot{D} \dot{S} \hat{D} \hat{S} \hat{D}$	41
	 $\dot{s} \dot{d} \dot{d} \dot{s} \dot{s} \dot{d} \dot{D} \dot{S} \hat{D} \hat{S} \hat{D}$	42	
	 $\dot{s} \dot{d} \dot{d} \dot{s} \dot{s} \dot{d} \dot{D} \dot{D} \dot{D}$	41	
	 $\dot{s} \dot{d} \dot{d} \dot{s} \dot{s} \dot{d} \dot{D} \dot{S} \hat{D} \hat{S} \hat{D}$	42	
	 $\dot{d} \dot{s} \dot{d} \dot{s} \dot{d} \dot{s} \dot{D} \dot{D} \dot{D}$	53	







Figura	Forma ritmică	Notăția	Varianta A
c) cu bătăi în temă		↳ d s d s d s D D	53
		↳ 's d s d s d S D	53
		↳ 's d d s s d S s d s	33
		↳ 's d d s s d S s d S	33
		↳ 's d d s s d D d s D	68
		↳ d s s d d s S D d s D	56
		↳ s d d s s d D d s D	68
d) cu cîrlige în temă		↳ D S D S	11
		↳ S D d S s s S D S D	44
		↳ 's D S D s s d s	23
		↳ 's D S d S	21
		↳ 's D S d S	38
		↳ 's D S d S D D	40
		↳ 's D S d S S D S D	40
		↳ 's S d S S D S D	40

Figura	Formula ritmică	Notăția	Varianta A
		↳ d ^x D s D' d s D ↳ d s D s D s d D	36 36
		↳ d ^x D s d s d D ↳ d ^x D s d s d D	36 23
		↳ d s d s d s d D	49
		D' d s d s D s ^x s ^x	36
		↳ d s D s d s ⁺ D	69
		↳ d ^x D s d s D s	36
		↳ d s s d d s s d s D	68
		↳ d ^x s d s d s	13
		↳ d ^x d s s d s	13
		↳ s d d s s d s s ^x s ^x	14
		↳ d s s d d s D d s D	56
		↳ s d d s s d s s d s	37
I ² Figuri pe loc a) simple		↳ s ^x D s ^x D s ^x D s ^x D	42
		↳ d s s d s ⁺ D s	61
		↳ d s D s d s D s	8

Figura.	Formula ritmică	Notăția	Varianta A
a) simple		+ D S d S d S d S	19,26,60
		+ D S d S d S d S	60
		+ D S d S d S d S	60
		→ ← d S D S S D	61
		+ D S d S d S d S	60
		+ d S d S d S D	70
		+ D d S d S D S D	39
		+ D d S d S D S D S D S D	39
		+ d S d S D S D S	25
		+ d S d S D d S d S	25
		+ d S d S d S d S	4,5,37
		+ d S d S d S d S	48
		+ d S d S d S d S	26
	← → d S d S d S d S D	22	
b) cu final diferit		→ ← D S D S S D	7
		+ D S d S D S	6
		+ D S d S D S	61,63

Figura	Formula ritmică	Notăția	Varianta A
b) cu final diferit		+ 3/8 D S d S s d s d	4
		+ 3/8 D S d S s D S d S	26
		D s d S	
		+ 3/8 D s d S D D	39
		d S D s d S D	28
		+ d S D s d S D D	28
		+ 3/8 d S d S D D S	25
		+ 3/8 d S d S d S S D S D	4
		+ 3/8 d S d S d S S D S	8
		+ 3/8 d S d S d S S S	4
		+ 3/8 d S d S d S S S D S D	14
		+ 3/8 d S d S d S S D S D	21
		3/8 d S d S d S s d S	4
	+ 3/8 d s d s d S s d S	4	












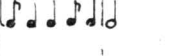





Figura	Formula ritmică	Notăția	Varianta A
II. Figuri de virtunzitate a) cu bătăi		$\frac{3}{8}$ $\overset{\curvearrowright}{D} S d s d d D D$	13
		$+\frac{3}{8}$ $\overset{\times}{D} S b d s S D D D D$	12
		$\frac{3}{8}$ $\overset{\curvearrowright}{D} S d s d d D D D$	13
		$+\frac{3}{8}$ $\overset{\times}{D} S b d s S d d D D D$	12
		$\frac{3}{8}$ $\overset{\curvearrowright}{D} S d s d d D d d D$	13
		$+\frac{3}{8}$ $\overset{\times}{D} S b d s S d d D d d D$	12
		$\frac{3}{8}$ $D S d s d d D d d D D$	13
		$\frac{3}{8}$ $D S d s d d D d d D D D$	13
		$\frac{3}{8}$ $\overset{\times}{D} S b d s S d d D d d D D D$	12
		$+\frac{3}{8}$ $d \overset{\curvearrowright}{S} d \overset{\curvearrowright}{S} d \overset{\curvearrowright}{S} d \overset{\curvearrowright}{S} 3x $	
		$d \overset{\curvearrowright}{S} d \overset{\curvearrowright}{S} d \overset{\curvearrowright}{S}$	3
		$\frac{3}{8}$ $\overset{\curvearrowright}{D} s \overset{\curvearrowright}{S} D D S \overset{\curvearrowright}{T} \frac{3}{8}$ $\overset{\curvearrowright}{D} s \overset{\curvearrowright}{S} D D S$	25
		$+\frac{3}{8}$ $d \overset{\curvearrowright}{S} \overset{\curvearrowright}{S} D D S$	25
	$+\frac{3}{8}$ $D s \overset{\curvearrowright}{S} d S D$	11	
	$d \overset{\curvearrowright}{S} s d s D D$	30	
	$+\frac{3}{8}$ $D d s d S \overset{\curvearrowright}{S} D$	39	
	$+\frac{3}{8}$ $D s \overset{\curvearrowright}{S} d S D S$	59	

Figura	Formula ritmică	Notația	Varianta A
a) cu bătăi		<p>+ 3/8 Ḋ Ḋ Ṡ Ṡ ḋ Ṡ Ḋ Ṡ</p> <p>+ 3/8 Ḋ Ḋ Ṡ Ṡ ḋ Ṡ Ḋ Ṡ</p> <p>+ 3/8 Ḋ Ḋ Ṡ Ṡ ḋ Ṡ Ḋ Ṡ</p> <p>+ 3/8 Ḋ Ḋ Ṡ Ṡ ḋ Ṡ Ḋ Ṡ Ḋ Ṡ</p> <p>+ 3/8 Ḋ Ḋ Ṡ Ṡ ḋ Ṡ Ḋ Ṡ</p> <p>+ 3/8 Ḋ Ḋ Ṡ Ṡ ḋ Ṡ Ḋ Ṡ</p> <p>+ 3/8 Ḋ Ḋ Ṡ Ṡ ḋ Ṡ Ḋ Ṡ</p> <p>+ 3/8 Ḋ Ḋ Ṡ Ṡ ḋ Ṡ Ḋ Ṡ</p> <p>+ 3/8 Ḋ Ḋ Ṡ Ṡ ḋ Ṡ Ḋ Ṡ</p> <p>+ 3/8 Ḋ Ḋ Ṡ Ṡ ḋ Ṡ Ḋ Ṡ</p> <p>+ 3/8 Ḋ Ḋ Ṡ Ṡ ḋ Ṡ Ḋ Ṡ</p> <p>+ 3/8 Ḋ Ḋ Ṡ Ṡ ḋ Ṡ Ḋ Ṡ</p> <p>+ 3/8 Ḋ Ḋ Ṡ Ṡ ḋ Ṡ Ḋ Ṡ</p> <p>+ 3/8 Ḋ Ḋ Ṡ Ṡ ḋ Ṡ Ḋ Ṡ</p> <p>+ 3/8 Ḋ Ḋ Ṡ Ṡ ḋ Ṡ Ḋ Ṡ</p> <p>+ 3/8 Ḋ Ḋ Ṡ Ṡ ḋ Ṡ Ḋ Ṡ</p> <p>+ 3/8 Ḋ Ḋ Ṡ Ṡ ḋ Ṡ Ḋ Ṡ</p> <p>+ 3/8 Ḋ Ḋ Ṡ Ṡ ḋ Ṡ Ḋ Ṡ</p> <p>+ 3/8 Ḋ Ḋ Ṡ Ṡ ḋ Ṡ Ḋ Ṡ</p> <p>+ 3/8 Ḋ Ḋ Ṡ Ṡ ḋ Ṡ Ḋ Ṡ</p>	<p>11,65</p> <p>11</p> <p>11</p> <p>11</p> <p>11</p> <p>64</p> <p>63</p> <p>25</p> <p>25</p> <p>39</p> <p>1,2</p> <p>7</p> <p>19</p> <p>19</p> <p>1,2,9, 23</p> <p>55</p> <p>37</p>

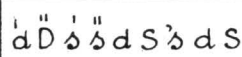

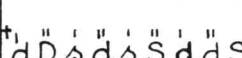
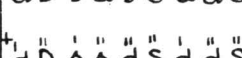
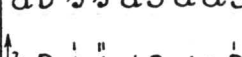
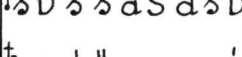
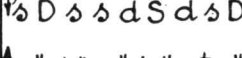
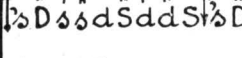
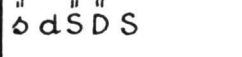

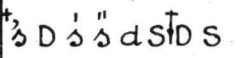
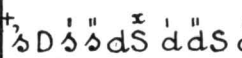

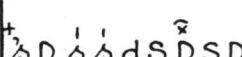
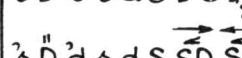
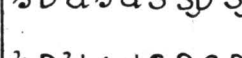
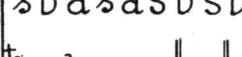
Figura	Formula ritmică	Notati a	Varianta A
a) cu bătăi			60
			19
			60
			1,8
			25
			10
			10
			10
			10
			10
			10
			10
			64
			39
			39
			39
			39

Figura	Formula ritmică	Notația	Varianta A
a) cu bătăi		$\text{♩} \text{♩} \text{♩} \text{♩} \text{♩} \text{♩} \text{♩} \text{♩} \text{♩}$ ♩̇ ♩̇ ♩̇ ♩̇ ♩̇ ♩̇ ♩̇ ♩̇	10
		$\text{♩} \text{♩} \text{♩} \text{♩} \text{♩} \text{♩} \text{♩} \text{♩}$ ♩̇ ♩̇ ♩̇ ♩̇ ♩̇ ♩̇ ♩̇ ♩̇	71
		$\text{♩} \text{♩} \text{♩} \text{♩} \text{♩} \text{♩} \text{♩} \text{♩}$ ♩̇ ♩̇ ♩̇ ♩̇ ♩̇ ♩̇ ♩̇ ♩̇	71
		$\text{♩} \text{♩} \text{♩} \text{♩} \text{♩} \text{♩} \text{♩} \text{♩}$ ♩̇ ♩̇ ♩̇ ♩̇ ♩̇ ♩̇ ♩̇ ♩̇	60
		$\text{♩} \text{♩} \text{♩} \text{♩} \text{♩} \text{♩} \text{♩} \text{♩}$ ♩̇ ♩̇ ♩̇ ♩̇ ♩̇ ♩̇ ♩̇ ♩̇	23
		$\text{♩} \text{♩} \text{♩} \text{♩} \text{♩} \text{♩} \text{♩} \text{♩}$ ♩̇ ♩̇ ♩̇ ♩̇ ♩̇ ♩̇ ♩̇ ♩̇	42
		$\text{♩} \text{♩} \text{♩} \text{♩} \text{♩} \text{♩} \text{♩} \text{♩}$ ♩̇ ♩̇ ♩̇ ♩̇ ♩̇ ♩̇ ♩̇ ♩̇	30
		$\text{♩} \text{♩} \text{♩} \text{♩} \text{♩} \text{♩} \text{♩} \text{♩}$ ♩̇ ♩̇ ♩̇ ♩̇ ♩̇ ♩̇ ♩̇ ♩̇	41
		$\text{♩} \text{♩} \text{♩} \text{♩} \text{♩} \text{♩} \text{♩} \text{♩}$ ♩̇ ♩̇ ♩̇ ♩̇ ♩̇ ♩̇ ♩̇ ♩̇	42
		$\text{♩} \text{♩} \text{♩} \text{♩} \text{♩} \text{♩} \text{♩} \text{♩}$ ♩̇ ♩̇ ♩̇ ♩̇ ♩̇ ♩̇ ♩̇ ♩̇	11,25,64
		$\text{♩} \text{♩} \text{♩} \text{♩} \text{♩} \text{♩} \text{♩} \text{♩}$ ♩̇ ♩̇ ♩̇ ♩̇ ♩̇ ♩̇ ♩̇ ♩̇	11
		$\text{♩} \text{♩} \text{♩} \text{♩} \text{♩} \text{♩} \text{♩} \text{♩}$ ♩̇ ♩̇ ♩̇ ♩̇ ♩̇ ♩̇ ♩̇ ♩̇	42
		$\text{♩} \text{♩} \text{♩} \text{♩} \text{♩} \text{♩} \text{♩} \text{♩}$ ♩̇ ♩̇ ♩̇ ♩̇ ♩̇ ♩̇ ♩̇ ♩̇	41
	$\text{♩} \text{♩} \text{♩} \text{♩} \text{♩} \text{♩} \text{♩} \text{♩}$ ♩̇ ♩̇ ♩̇ ♩̇ ♩̇ ♩̇ ♩̇ ♩̇	42	

Figura	Formula ritmică	N o t a ț i a	Varianta A
a) cu bătaï		$\begin{matrix} \\ + \\ \text{d s d s d s d d} \end{matrix}$	25
		$\begin{matrix} + \\ \text{d}'' \text{s}'' \text{d}'' \text{s}'' \text{d}'' \text{s}'' \text{d}'' \end{matrix}$	4,9
		$\begin{matrix} \rightarrow \\ \text{s}'' \text{d}'' \text{s}'' \text{d}'' \text{s}'' \text{d}'' \end{matrix}$	16
		$\begin{matrix} + \\ \text{d}'' \text{s}'' \text{d}'' \text{s}'' \text{d}'' \text{s}'' \text{d}'' \end{matrix}$	16
		$\begin{matrix} + \\ \text{s}'' \text{d}'' \text{s}'' \text{d}'' \text{s}'' \text{d}'' \end{matrix} \text{ s}'' \text{d}'' \text{s}''$	5
		$\begin{matrix} + \\ \text{s}'' \text{d}'' \text{s}'' \text{s}'' \text{d}'' \text{s}'' \text{d}'' \end{matrix}$	46
		$\begin{matrix} \rightarrow \\ \text{s}'' \text{d}'' \text{s}'' \text{s}'' \text{d}'' \end{matrix} \text{ d}'' \text{d}'' \text{d}''$	42
		$\begin{matrix} + \\ \text{s}'' \text{d}'' \text{s}'' \text{s}'' \text{d}'' \text{d}'' \end{matrix} \text{ s}'' \text{d}'' \text{d}''$	42
		$\begin{matrix} + \\ \text{s}'' \text{d}'' \text{s}'' \text{s}'' \text{d}'' \end{matrix} \text{ d}'' \text{s}'' \text{d}'' \text{s}''$	42
		$\begin{matrix} + \\ \text{s}'' \text{d}'' \text{s}'' \text{s}'' \text{d}'' \end{matrix} \text{ d}'' \text{s}'' \text{d}'' \text{s}'' \text{d}'' \text{s}''$	42
		$\begin{matrix} + \\ \text{s}'' \text{d}'' \text{s}'' \text{s}'' \text{d}'' \end{matrix} \text{ s}'' \text{d}'' \text{s}'' \text{d}'' \text{s}'' \text{d}'' \text{d}''$	42
		$\begin{matrix} + \\ \text{s}'' \text{d}'' \text{s}'' \text{s}'' \text{d}'' \end{matrix} \text{ s}'' \text{d}'' \text{d}'' \text{s}'' \text{d}'' \text{s}'' \text{d}''$	42
		$\begin{matrix} + \\ \text{s}'' \text{d}'' \text{s}'' \text{d}'' \text{s}'' \text{d}'' \end{matrix}$	23
		$\begin{matrix} \text{s}'' \text{d}'' \text{s}'' \text{d}'' \text{s}'' \text{d}'' \text{s}'' \text{d}'' \end{matrix}$	4
		$\begin{matrix} \text{d}'' \text{s}'' \text{d}'' \text{s}'' \text{d}'' \text{s}'' \end{matrix} \text{ s}'' \text{d}'' \text{s}''$	60,62

Figura	Formula ritmică	N o t a ț i a	Varianta A
b) cu cîrlige în față		s̄ d̄ s̄ d̄ s̄ d̄ s̄ d̄ s̄ d̄ s̄	62
		s̄ d̄ s̄ d̄ s̄ d̄ s̄ d̄ s̄ d̄ s̄	71
		s̄ d̄ s̄ d̄ s̄ d̄ s̄ d̄ s̄ d̄ s̄	60
		s̄ d̄ s̄ d̄ s̄ d̄ s̄ d̄ s̄ d̄ s̄	62
		s̄ d̄ s̄ d̄ s̄ d̄ s̄ d̄ s̄ d̄ s̄	4,5,7
		s̄ d̄ s̄ d̄ s̄ d̄ s̄ d̄ s̄ d̄ s̄	43
		s̄ d̄ s̄ d̄ s̄ d̄ s̄ d̄ s̄ d̄ s̄	43
		s̄ d̄ s̄ d̄ s̄ d̄ s̄ d̄ s̄ d̄ s̄	67
		s̄ d̄ s̄ d̄ s̄ d̄ s̄ d̄ s̄ d̄ s̄	67
		D̄ s̄ d̄ s̄ D̄ s̄ d̄ s̄	45
c) cu cîrlige în spate		s̄ d̄ s̄ d̄ s̄ d̄ s̄ d̄ s̄ d̄ s̄	4
		s̄ d̄ s̄ d̄ s̄ d̄ s̄ d̄ s̄ d̄ s̄	66
		s̄ d̄ s̄ d̄ s̄ d̄ s̄ d̄ s̄ d̄ s̄	4
		s̄ d̄ s̄ d̄ s̄ d̄ s̄ d̄ s̄ d̄ s̄	21











Figura	Formula ritmică	N o t a ț i a	Varianta A
c) cu cîrlige în spate		+ 3 d' d' s' s' d' s' D'	30
		+ d' s' d' s' d' s' D' D'	6
		+ s' d' d' s' s' d' s' s' D' s' D'	43
		- s' d' d' s' s' d' s' s' D' s' D'	38
		3 d' d' s' s' d' s' s' D' s' D'	21,62
		+ 3 d' d' s' s' d' s' D' s'	8,71
		+ s' d' d' s' s' d' s' D' s' D'	24
		+ s' d' d' s' s' d' s' s' D' s' D'	8
		+ s' d' d' s' s' d' s' D' s' D'	4
		+ s' d' d' s' s' d' s' D' s'	4
		- s' d' d' s' s' d' s' s' D' s' D'	8
		+ 3 d' d' s' s' d' s' D' s'	8
		+ s' d' d' s' s' d' s' s' D' s' D'	48
		+ s' d' d' s' s' d' s' D' s'	38
		+ s' d' d' s' s' d' s' s' D' s' D'	40
		+ 3 d' d' s' s' d' s' s' D' s'	39

Figura	Formula ritmică	Notația	Varianta A
c) cu cîrlige în spate		+ 3 ḋ s ḋ s ḋ s 3 ḋ s	4
		+ 3 ḋ s d s ḋ s 3 ḋ s	4
		+ 3 ḋ ḋ ṡ 3 ḋ ṡ 3 ḋ s	16,23,53
		+ s ḋ ḋ ṡ s ḋ s s d s	1,2,5, 62
		+ s ḋ ḋ ṡ s ḋ s s ḋ s	4,3
		+ s ḋ ḋ ṡ s d s ḋ s ḋ	24
		+ 3 ḋ ḋ ṡ 3 ḋ ṡ 3 ḋ s	18
		+ s ḋ ḋ ṡ s d ṡ 3 ḋ s	7,60
		+ 3 ḋ ḋ ṡ s d ṡ 3 ḋ s	10
		+ s ḋ ḋ ṡ s ḋ s s ḋ s	33,60, 62
d) cu pintenii		3 ḋ s ḋ ṡ ḋ ṡ 3 ḋ s	37
		+ 3 ḋ ḋ ṡ 3 ḋ ṡ 3 ḋ ṡ	48
		→ Ḋ S Ḋ S Ḋ S Ḋ S Ḋ S Ḋ S Ḋ S	21
		Ṡ Ḋ Ṡ Ḋ Ṡ Ṡ Ḋ Ṡ Ṡ Ḋ Ṡ	42
		+ Ḋ S Ḋ Ṡ Ḋ Ṡ	1,2
		+ Ḋ S Ḋ Ṡ Ḋ Ṡ Ḋ Ṡ	1,2
		→ 3 Ḋ S d s Ḋ Ṡ	13

Figura	Formula ritmică	N o t a ț i a	Varianta A
d)cu pinteni		$^+ \flat \text{D}^{\checkmark} \text{D}^{\checkmark} \text{d}^{\checkmark} \text{s} \text{D}^{\checkmark}$ $\flat \text{D} \dagger \text{s} \text{d} \dagger \text{s} \text{D}^{\checkmark}$	1.2 8
		$\flat \text{D} \dagger \text{s} \text{d} \dagger \text{s} \text{D}^{\checkmark} \text{D}^{\checkmark}$ $\flat \text{D} \text{s} \text{d} \text{s} \text{D}^{\checkmark} \checkmark \sigma$	8 13
		$^+ \flat \text{D} \text{s} \flat \text{d} \flat \text{s} \text{s} \text{D}^{\checkmark} \text{s} \text{D}^{\checkmark}$	12
		$\text{d} \text{s} \text{D} \text{s} \text{d} \text{s} \text{D}^{\checkmark} \text{s} \text{D}^{\checkmark}$	71
		$\flat \text{D} \text{s} \text{d} \text{s} \text{d}^{\checkmark} \text{d}^{\checkmark} \text{D}^{\checkmark}$ $\flat \text{D}^{\checkmark} \checkmark \text{d}^{\checkmark} \text{s} \flat \text{d}^{\checkmark} \text{s}$	8 55
		$\flat \text{D} \text{s} \text{d} \text{s} \checkmark \text{d} \text{s} \text{D}$	60
		$\flat \text{D} \text{s} \text{d} \text{s} \text{D}^{\checkmark} \checkmark \sigma \text{D}^{\checkmark} \checkmark \sigma$	13
		$^+ \flat \text{D} \text{s} \flat \text{d} \flat \text{s} \text{s} \text{D}^{\checkmark} \text{s} \text{D}^{\checkmark} \text{s} \text{D}^{\checkmark} \text{s} \text{D}^{\checkmark}$	12
		$^+ \flat \text{D}^{\checkmark} \text{D}^{\checkmark} \text{d}^{\checkmark} \text{s}^{\checkmark} \text{d}^{\checkmark} \text{s}^{\checkmark} \text{d}^{\checkmark} \text{s}^{\checkmark} \text{D}$	2
		$^+ \text{s} \text{D}^{\checkmark} \text{D}^{\checkmark} \text{d}^{\checkmark} \text{s}^{\checkmark} \text{d}^{\checkmark} \text{s}^{\checkmark} \text{d}^{\checkmark} \text{s}^{\checkmark} \text{d}^{\checkmark} \text{s}^{\checkmark} \text{d}^{\checkmark}$	2
	$^+ \text{s} \text{D}^{\checkmark} \text{s} \text{d}^{\checkmark} \text{s} \text{d}^{\checkmark} \text{s} \text{d}^{\checkmark} \text{s} \text{d}^{\checkmark} \text{s} \text{d}^{\checkmark}$	60	
	$^+ \text{s} \text{D} \text{s} \text{D} \text{s}^{\checkmark} \text{d} \text{s} \text{d} \text{s}^{\checkmark} \text{d}$	21	
	$^+ \text{s} \text{d} \text{s} \text{d} \text{s} \text{d} \text{s} \text{D}^{\checkmark}$ $\flat \text{d} \text{d} \text{s} \text{s} \text{d} \text{D}^{\checkmark} \text{D}^{\checkmark}$	4 42	

Figura	Formula ritmică	Notafia	Varianta A	
e) diverse (combinat etc.)		t s ḋ s ḋ s ḋ s Ḋ Ṡ	4	
		t s ḋ ḋ ṡ ṡ ḋ Ḋ Ṡ	8	
		t s ḋ ḋ ṡ ṡ ḋ ṡ Ṡ Ḋ Ṡ Ḋ	71	
		t ṡ ḋ ṡ ḋ ṡ ḋ s	29	
		}	t s ḋ s ḋ ṡ ṡ ḋ ṡ ḋ Ṡ Ḋ Ṡ 1x	7
			t ṡ ḋ ḋ ṡ ṡ ḋ ṡ ṡ ḋ ṡ 3x	
		t ṡ ḋ ḋ ṡ ṡ ḋ ḋ ṡ ḋ ṡ ḋ Ṡ Ḋ Ṡ Ḋ	3	
		t ṡ ḋ ḋ ṡ ṡ ḋ ḋ ṡ ḋ ṡ ḋ ṡ ḋ ṡ ḋ Ṡ Ḋ Ṡ Ḋ	6	
		t ṡ ḋ ḋ ṡ ṡ ḋ ḋ ṡ ḋ ṡ ḋ ṡ ḋ ṡ ḋ Ṡ Ḋ Ṡ Ḋ	8	
		}	t ṡ ḋ ḋ ṡ ṡ ḋ ṡ ḋ ṡ 2x t ṡ ḋ ḋ ṡ ṡ ḋ ṡ ḋ Ṡ Ḋ Ṡ Ḋ	17
t ṡ ḋ ṡ ḋ ṡ ḋ ṡ ḋ ṡ 3x t ṡ ḋ ṡ ḋ ṡ ḋ Ṡ Ḋ Ṡ Ḋ Ṡ				

B) Briul muscelan

1. Briul — Jugur, z. Muscel
2. Briul — Malu cu flori, z. Muscel
3. Briul — Pucheni; z. Muscel
4. Briul — Rucăr, z. Muscel
5. Briulețul — Briulețul-Zărnești, z. Bran
6. Briulețul (— pe cinci) — Măgura, z. Bran
7. Briulețul (— pe cinci) — Bran, z. Bran
8. Briul — Nucșoara, z. Curtea de Argeș
9. Briul (Bugheanul)! Micești, z. Pitești
10. Briul — Furești, z. Găești
11. Briul — Anișoasa, z. Muscel
12. Briulețul (pe șase) — Cocioac, z. Snagov
13. Briul — Tamaș, z. Snagov

- | | |
|-------------------|----------------------|
| 14. Briul | — Buriși, z. Snagov |
| 15. Briul pe șase | — Aref, z. Loviște |
| 16. Briul | — Teșila, z. Doftana |
| 17. Slănicul | — Teșila, z. Doftana |







BRÎUL MUSCELEAN			
Figura	Formula ritmică	Notația	Varianta B
<i>I. Figuri de acomodare</i>			
<i>I'. Plimbări:</i>			
<i>a) simple</i>			
		→ D S D S †	12
		← D S D S	14
		← D S D' D s d S	9
		→ S D S D s D S	11
		← S D S D s D S	1,4,5,8, 7,8,11
		← S D S D' d s d S	1,5,6,8, 9,13
		← d D S D' d s d S	5
		← d S D S' d s d S	15
		→ S D S D s s d S	17
		→ s d s d s D' d s d S	2
		← s d s d s D. d s d S	1,6
		→ s d s d s D̈ d s d S̈	16
<i>b) simple cu final de bățai</i>			
		← S D S D s S S	3

Figura	Formula ritmică	Notăția	Varianta B
c) cu bătaie în temă		↔ ♩ Ḍ Ṣ Ḍ ♪ Ḍ Ṣ	14
		↔ ♩ Ḍ Ṣ Ḍ ♪ Ḍ Ṣ	14
		↔ ♩ Ḍ Ṣ Ḍ ♪ Ḍ Ṣ	14
		↔ ♩ Ḍ Ṣ Ṣ ♪ Ḍ Ṣ	14
		↔ ♩ Ḍ Ṣ Ḍ ♪ Ḍ Ṣ	4
		↔ ♩ Ḍ ♪ Ṣ Ḍ Ḍ Ṣ	14
		↔ ♩ Ḍ ♪ à Ḍ ♪ Ḍ Ṣ	8
		↔ ♩ Ḍ ♪ Ṣ Ḍ ♪ Ḍ Ṣ	14
		↔ ♩ Ḍ ♪ Ṣ Ḍ ♪ Ṣ à Ṣ	4,5,6 7
		↔ ♩ Ḍ ♪ Ṣ Ṣ Ḍ ♪ Ṣ à Ṣ	5,6,7
		↔ à Ḍ ♪ Ṣ Ṣ Ḍ ♪ Ṣ à Ṣ	5,6,7
	↔ ♩ Ḍ ♪ Ṣ Ṣ Ḍ ♪ Ṣ Ṣ ḍ Ṣ - ḍ	1	
	↔ ♩ à Ṣ ḍ Ṣ Ḍ ♪ Ḍ Ṣ	14	
	↔ ♩ à Ṣ ḍ Ṣ ḍ Ṣ ḍ Ṣ ḍ Ṣ	14	
	↔ ♩ à ḍ Ṣ Ṣ ḍ Ṣ Ḍ Ṣ	14	

Figura	Formula ritmică	Notația	Varianta B
d) cu cîrlige in temă		$\overrightarrow{D} \overleftarrow{S} D \cdot D' d s$	9
		$\overrightarrow{\frac{3}{2}} D \overleftarrow{S} D \cdot s D S$	1,8
		$\overrightarrow{\frac{3}{2}} D \overleftarrow{S} D \cdot s' s' d s$	16
		$\overleftarrow{\frac{3}{2}} D \overleftarrow{S} D' d s d s$	16
		$\overrightarrow{\frac{3}{2}} D \overleftarrow{S} d s' s d s$	17
		$\overrightarrow{\frac{3}{2}} \overleftarrow{d} s d \overleftarrow{S} d \overleftarrow{s} D$	12
I. ² Figuri simple pe loc a) simple		$\overrightarrow{+} D S D \overleftarrow{S} s d s$	2
		$\overrightarrow{\frac{3}{2}} D S D \cdot s D S$	8,10
		$\overrightarrow{\frac{3}{2}} D S D \cdot d s d s$	2
		$\uparrow \overrightarrow{\frac{3}{2}} D S \cdot \overleftarrow{S} D \overrightarrow{\frac{3}{2}} D S$	14
		$\overrightarrow{\frac{3}{2}} D S D \cdot d \uparrow s d s$	6,7,13
		$\overrightarrow{\frac{3}{2}} d s D S \cdot s \uparrow d s D$	15
		$\overrightarrow{\frac{3}{2}} d s d s D \cdot d s d s$	2,4
		$\overrightarrow{\frac{3}{2}} d s d s D \cdot d \uparrow s d s$	1
		$\overrightarrow{\frac{3}{2}} d s d s D \cdot d' s d s$	1,11
		$\overleftarrow{\frac{3}{2}} d s d s D \cdot d s d s$	3
	$\overrightarrow{\frac{3}{2}} d s d s D \cdot d s d s$	16	

Figura	Formula ritmică	Noțiția	Variantă B
		$\frac{3}{8}$ d s d s d s d s d s $\frac{3}{8}$ d s d s d s d s d s $\frac{3}{8}$ d s d s d s d s d s $\frac{3}{8}$	1,2,6,8 3,6 4
		$\frac{3}{8}$ d s d s d s d s d s d	1
b) cu final diferit		 D S D S S D	2
		$\frac{3}{8}$ D S D S d s d s	9
		$\frac{3}{8}$ D S D S S D	3
		$\frac{3}{8}$ D S D S d s d s	9
		$\frac{3}{8}$ d s d s D s d s D	2
		$\frac{3}{8}$ d s d s D s s d s	10
		$\frac{3}{8}$ d s d s D d s d s	3
		$\frac{3}{8}$ d s d s D d s d s	11
	$\frac{3}{8}$ d s d s d s d s - D S - D S	10	
	 $\frac{3}{8}$ d s d s d s d s d s	10	









Figura	Formula ritmică	Notăția	Varianta B
<u>I. Figuri de virtuozitate</u>			
a) cu bătăi		$\frac{+}{3} \overset{\cdot}{D} \overset{\cdot}{S} \overset{\cdot}{D} \overset{\cdot}{S} \overset{\cdot}{S} \overset{\cdot}{D}$	2.
		$\frac{+}{3} \overset{\cdot}{D} \overset{\cdot}{S} \overset{\cdot}{D} \overset{\cdot}{S} \overset{\cdot}{D} \overset{\cdot}{S}$	5,6,7
		$\frac{+}{3} \overset{\cdot}{D} \overset{\cdot}{S} \overset{\cdot}{S} \overset{\cdot}{S} \overset{\cdot}{D} \overset{\cdot}{S}$	14
		$\frac{+}{3} \overset{\cdot}{d} \overset{\cdot}{D} \overset{\cdot}{S} \overset{\cdot}{D} \overset{\cdot}{S} \overset{\cdot}{D} \overset{\cdot}{S}$	5,6,7
		$\frac{+}{3} \overset{\cdot}{D} \overset{\cdot}{S} \overset{\cdot}{d} \overset{\cdot}{s} \overset{\cdot}{d}$	12
		$\frac{+}{3} \overset{\cdot}{D} \overset{\cdot}{S} \overset{\cdot}{S} \overset{\cdot}{D} \overset{\cdot}{S} \overset{\cdot}{S} \overset{\cdot}{d} \overset{\cdot}{S}$	1,5,6,7
		$\frac{+}{3} \overset{\cdot}{D} \overset{\cdot}{S} \overset{\cdot}{S} \overset{\cdot}{D} \overset{\cdot}{S} \overset{\cdot}{S} \overset{\cdot}{d} \overset{\cdot}{S}$	5,6,7
		$\frac{+}{3} \overset{\cdot}{D} \overset{\cdot}{S} \overset{\cdot}{S} \overset{\cdot}{d} \overset{\cdot}{S} \overset{\cdot}{d} \overset{\cdot}{S} \overset{\cdot}{d} \overset{\cdot}{S}$	5,6,7
		$\frac{+}{3} \overset{\cdot}{D} \overset{\cdot}{S} \overset{\cdot}{S} \overset{\cdot}{d} \overset{\cdot}{S} \overset{\cdot}{d} \overset{\cdot}{S} \overset{\cdot}{d} \overset{\cdot}{S}$	1,6
		$\frac{+}{3} \overset{\cdot}{d} \overset{\cdot}{s} \overset{\cdot}{d} \overset{\cdot}{s} \overset{\cdot}{D} \overset{\cdot}{d} \overset{\cdot}{s} \overset{\cdot}{d} \overset{\cdot}{S}$	12
		$\frac{+}{3} \overset{\cdot}{d} \overset{\cdot}{S} \overset{\cdot}{d} \overset{\cdot}{S} \overset{\cdot}{D} \overset{\cdot}{S} \overset{\cdot}{S} \overset{\cdot}{d} \overset{\cdot}{S}$	1
		$\frac{+}{3} \overset{\cdot}{d} \overset{\cdot}{S} \overset{\cdot}{d} \overset{\cdot}{S} \overset{\cdot}{D} \overset{\cdot}{S} \overset{\cdot}{S} \overset{\cdot}{d} \overset{\cdot}{S}$	8
		$\frac{+}{3} \overset{\cdot}{\hat{d}} \overset{\cdot}{-s} \overset{\cdot}{\hat{d}} \overset{\cdot}{-s} \overset{\cdot}{\hat{D}} \overset{\cdot}{-d} \overset{\cdot}{-s} \overset{\cdot}{\hat{d}} \overset{\cdot}{s}$	3
		$\frac{+}{3} \overset{\cdot}{\hat{S}} \overset{\cdot}{\hat{d}} \overset{\cdot}{\hat{S}} \overset{\cdot}{\hat{d}} \overset{\cdot}{\hat{S}} \overset{\cdot}{\hat{d}} \overset{\cdot}{\hat{S}} \overset{\cdot}{\hat{d}} \overset{\cdot}{\hat{S}} \overset{\cdot}{\hat{d}} \overset{\cdot}{\hat{S}}$	3
		$\frac{+}{3} \overset{\cdot}{s} \overset{\cdot}{\downarrow} \overset{\cdot}{d} \overset{\cdot}{s} \overset{\cdot}{\uparrow} \overset{\cdot}{d} \overset{\cdot}{s} \overset{\cdot}{\downarrow} \overset{\cdot}{d} \overset{\cdot}{s} \overset{\cdot}{\uparrow} \overset{\cdot}{d}$	4
		$\frac{+}{3} \overset{\cdot}{s} \overset{\cdot}{\downarrow} \overset{\cdot}{d} \overset{\cdot}{s} \overset{\cdot}{\downarrow} \overset{\cdot}{d} \overset{\cdot}{s} \overset{\cdot}{\downarrow} \overset{\cdot}{d} \overset{\cdot}{s} \overset{\cdot}{\downarrow} \overset{\cdot}{d}$	10

Figura	Formula ritmică	Notafia	Varianta B
b) cu cîrlige în față		+ ^x D S D' D ^x s d S ^x	9
		+ ^x D S D' d s d S ^x	9
		+ ^x D S D' d s d S ^x	2
		+ ^x D S D' d s d S ^x	2
		+ ^x D S D' d s d S ^x	2
		+ ^x d s d s D' d s d S ^x	5,6,7
		+ ^x d s d s D' d s d S ^x	8
		+ ^x d s d s D' d s d S ^x	2
		+ ^x d s d s D' d s d S ^x	1,6,8
		+ ^x d s d s D' d s d S ^x	6
		+ ^x d s d s D' d' d' d S ^x	10
		+ ^x d s d s D' d s d S ^x	10
		← ^x d s d s D' d s d S ^x →	8
		+ ^x d s d s D' d s d S ^x	1,3,8,9
	+ ^x d s d s D' d s d S ^x	16	
	+ ^x d s d s D' d s d S ^x	16	





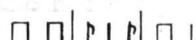



Figura	Formula ritmică	Notația	Varianța B
		$\begin{matrix} + \\ \text{d} \end{matrix} \text{d} \text{s} \overset{\bar{x}}{\text{d}} \text{s} \text{d} \text{s} \text{d} \text{s} \text{d} \text{s} \text{d} \text{S}$ 11 $\begin{matrix} + \\ \text{d} \end{matrix} \text{s} \overset{\bar{x}}{\text{d}} \text{s} \overset{\bar{x}}{\text{d}} \text{s} \text{d} \text{s} \text{d} \text{s} \overset{\bar{x}}{\text{d}} \text{s} \text{d} \text{S}$ 8 $\begin{matrix} + \\ \text{d} \end{matrix} \text{s} \overset{\bar{x}}{\text{d}} \text{s} \text{d} \text{s} \text{d} \text{s} \overset{\bar{x}}{\text{d}} \text{s} \text{d} \text{s} \overset{\bar{x}}{\text{d}} \text{s} \text{d} \text{S}$ 5,6,7 $\begin{matrix} + \\ \text{d} \end{matrix} \text{s} \overset{\bar{x}}{\text{d}} \text{s} \text{d} \text{s} \overset{\bar{x}}{\text{d}} \text{s} \text{d} \text{s} \overset{\bar{x}}{\text{d}} \text{s} \text{d} \text{S}$ 1 $\begin{matrix} + \\ \text{d} \end{matrix} \text{s} \overset{\bar{x}}{\text{d}} \text{s} \text{d} \text{s} \text{d} \text{s} \overset{\bar{x}}{\text{d}} \text{s} \text{d} \text{s} \overset{\bar{x}}{\text{d}} \text{s} \text{d} \text{S}$ 3 $\begin{matrix} + \\ \text{d} \end{matrix} \text{s} \overset{\bar{x}}{\text{d}} \text{s} \text{d} \text{s} \text{d} \text{s} \text{d} \text{s} \text{d}' \text{s} \text{d} \text{s} \text{d} \text{S}$ 16 $\begin{matrix} + \\ \text{d} \end{matrix} \text{s} \overset{\bar{x}}{\text{d}} \text{s} \text{d} \text{s} \text{d} \text{s} \overset{\bar{x}}{\text{d}} \text{s} \text{d} \text{s} \overset{\bar{x}}{\text{d}} \text{s} \text{d} \text{s} \overset{\bar{x}}{\text{d}} \text{s} \text{d} \text{S}$ 1	
		$\begin{matrix} + \\ \text{d} \end{matrix} \text{s} \overset{\bar{x}}{\text{d}} \text{s} \text{d} \text{s} \overset{\bar{x}}{\text{d}} \text{s} \text{d} \text{s} \overset{\bar{x}}{\text{d}} \text{s} \text{d} \text{s} \overset{\bar{x}}{\text{d}} \text{s} \text{d} \text{S}$ 1	
c) cu cîrlige în spate		$\begin{matrix} \uparrow \\ \text{d} \end{matrix} \text{s} \overset{\checkmark}{\text{d}} \overset{\checkmark}{\text{s}} \overset{\checkmark}{\text{d}} \overset{\checkmark}{\text{s}} \text{s} \uparrow \text{d} \text{s} \text{d}$ 15	
		$\begin{matrix} + \\ \text{d} \end{matrix} \text{s} \text{d} \text{d} \text{s} \text{s} \text{d} \text{d} \overset{\hat{S}}{\text{d}} \overset{\hat{S}}{\text{s}} \overset{\vee}{\text{d}} \overset{\vee}{\text{s}} \text{d}$ 5,6	
		$\begin{matrix} + \\ \text{d} \end{matrix} \text{s} \overset{\checkmark}{\text{d}} \text{s} \overset{\checkmark}{\text{d}} \text{s} \text{d} \text{d}' \text{d}' \text{d}' \text{s}$ 10	
		$\begin{matrix} + \\ \text{d} \end{matrix} \text{s} \overset{\checkmark}{\text{d}} \text{d} \overset{\checkmark}{\text{s}} \text{s} \overset{\checkmark}{\text{d}} \text{d} \text{s} \text{d} \text{s}$ 5,6,8,11	
		$\begin{matrix} + \\ \text{d} \end{matrix} \text{s} \overset{\checkmark}{\text{d}} \text{s} \overset{\checkmark}{\text{d}} \text{s} \text{d} \text{d}' \overset{\checkmark}{\text{s}} \overset{\checkmark}{\text{d}} \overset{\checkmark}{\text{s}}$ 10	
		$\begin{matrix} + \\ \text{d} \end{matrix} \text{s} \overset{\checkmark}{\text{d}} \text{s} \overset{\checkmark}{\text{d}} \text{s} \overset{\checkmark}{\text{d}} \text{d} \text{s} \overset{\checkmark}{\text{s}} \overset{\checkmark}{\text{d}} \overset{\checkmark}{\text{s}}$ 1,4,11	
		$\begin{matrix} + \\ \text{d} \end{matrix} \text{s} \overset{\checkmark}{\text{d}} \text{d} \overset{\checkmark}{\text{s}} \text{s} \overset{\checkmark}{\text{d}} \text{d}' \overset{\checkmark}{\text{s}} \overset{\checkmark}{\text{d}} \overset{\checkmark}{\text{s}}$ 1,11	
		$\begin{matrix} + \\ \text{d} \end{matrix} \text{s} \overset{\checkmark}{\text{d}} \text{s} \overset{\checkmark}{\text{d}} \overset{\checkmark}{\text{s}} \overset{\checkmark}{\text{d}} \overset{\checkmark}{\text{s}} \text{d} \text{s} \text{d} \text{S}$ 11 $\begin{matrix} + \\ \text{d} \end{matrix} \text{s} \overset{\checkmark}{\text{d}} \text{s} \text{d} \text{s} \overset{\bar{x}}{\text{d}} \text{s} \text{d} \overset{\checkmark}{\text{s}} \overset{\checkmark}{\text{d}} \overset{\checkmark}{\text{s}}$ 11 $\begin{matrix} + \\ \text{d} \end{matrix} \text{s} \overset{\checkmark}{\text{d}} \text{d} \overset{\checkmark}{\text{s}} \text{s} \overset{\checkmark}{\text{d}} \text{d} \overset{\checkmark}{\text{s}} \text{s} \text{d} \text{S}$ 5,6	

Figura	Formația ritmică	Notăția	Varianța B
d) cu pînteni		+ ⁺ $\tilde{D} \tilde{S} \tilde{D} \tilde{S} \tilde{S} \tilde{d} s$	10
		+ ⁺ $\tilde{s} \tilde{d} \tilde{D} \tilde{S} \tilde{D} \tilde{S} \tilde{S} \tilde{d} s$	10
		+ ⁺ $s D S d s \tilde{D} \tilde{S}$	10
		+ ⁺ $s D S d s \tilde{D} \tilde{S}$	10
		+ ⁺ $\tilde{S} \tilde{D} \tilde{S} \tilde{d} s \tilde{S} \tilde{D} s \tilde{d}$	10
		+ ⁺ $s \tilde{d} s \tilde{d} s \tilde{D} s \tilde{S} \tilde{D}$	5,6
		+ ⁺ $\tilde{s} \tilde{d} s \tilde{d} s \tilde{d} s \tilde{d} s \tilde{S} \tilde{D} \tilde{s} \tilde{d} s \tilde{d} s$	8
		+ ⁺ $\tilde{s} \tilde{d} s d s d s d s \tilde{d} s \tilde{D}$	16
		+ ⁺ $\tilde{s} \tilde{d} s d s d s d s \tilde{d} s \tilde{D}$	16
		+ ⁺ $\tilde{S} \tilde{d}' s \tilde{d}' s \tilde{d}' s \tilde{d}' s \tilde{d}' s \tilde{d}' s$	4
e) diverse (combinat, altfel)		+ ⁺ $\tilde{d} s \tilde{d} s \tilde{d} s \tilde{d} s \tilde{d} s \tilde{d} s$	2,3,6
		+ ⁺ $\tilde{s} \tilde{d} s d s \parallel n x \parallel \tilde{s} \tilde{d} s \tilde{D}$	10
		$\tilde{D} \tilde{S} \tilde{D} \tilde{S} \tilde{D} \tilde{S} \tilde{D} \tilde{S} \tilde{D} \tilde{S}$	4
		+ ⁺ $s d s d s D d \tilde{S} \tilde{D}$	1
		+ ⁺ $s d s d s d s d s \parallel 2x \parallel$	3
		+ ⁺ $\tilde{s} \tilde{d} \tilde{d} \tilde{s} \tilde{d} \tilde{D} \tilde{D} \tilde{d} \tilde{s} \parallel 2x \parallel$	
		+ ⁺ $s d s d s D \tilde{D} \tilde{d} \tilde{S} \parallel 2x \parallel$	

<i>Figura</i>	<i>Formula ritmică</i>	<i>Notația</i>	<i>Varianta B</i>
		+ x d d s d	10
		+ s D s s d s d s d S	5,6
		s d d s s d d s s d S	

C) Briul ardelenesc

- | | |
|-----------------------|-----------------------------------|
| 1. Briul | — Sibiel, z. Mărginime |
| 2. Slănicul | — Zărnești, z. Bran |
| 3. Briul | — Bucium, z. Făgăraș |
| 4. Briul | — Cîrțișoara, z. Făgăraș |
| 5. Briul | — Mălaia, z. Lotru |
| 6. Briul | — Sadu, z. Mărginime |
| 7. Briul bătrîn | — Malu cu flori, z. Muscel |
| 8. Căldărarul | — „ „ „ z. — Muscel |
| 9. Briul șchiop | — Porumbacul de jos, z. Făgăraș |
| 10. Briul (Călușul) — | — Micești, z. Pitești |
| 11. Briul pe șase | — Jugur, z. Muscel |
| 12. Briul ăl mare | — Nucșoara, z. Curtea de Argeș |
| 13. Briul | — Tălmăcel, z. Mărginime |
| 14. Sitele | — Ologeni, z. Snagov |
| 15. Briul fetelor | — Bucium, z. Făgăraș (hibrid) |
| 16. Briul din vale | — Tamaș, z. Snagov |
| 17. Briul pe trei | — Aref, z. Loviște |
| 18. Siminicul | — Poplaca, z. Mărginime |
| 19. Briul | — Săliște, z. Mărginime |
| 20. Corăghește | — Birsești, z. Vrancea |
| 21. Gorăbiește | — Bilbor, z. Toplița (hibrid) |
| 22. Slănicul | — Pecineaga, z. Măcin |
| 23. Briul | — Nazarcea, z. Medgidia |
| 24. Briul | — Mereni, z. Negru Vodă |
| 25. Mocăneasca | — Botuș, z. Cîmpulung Moldovenesc |
| 26. Briul | — Viștea de joc, z. Făgăraș |
| 27. Briul | — Drăguș, z. Făgăraș |

Figura	Formula ritmică	Notația	Varianta C
I. Figuri de acomodare I ¹ . Plimbări a) simple		↳ D S D S	1, 6 19, 27
		↳ D S D S	6 13, 26
		↳ D S d S	4, 7, 8, 15, 26, 27
		↳ D S d S	2, 4, 7, 8
		↳ D S d S - S D - S D	27
		↳ D S d S D S d S	16
		↳ D S D S	11
		↳ D S D S	17
		↳ d S D S	4
		↳ d S D S	18
b) simple cu final de bățai		↳ D S D S S D	13
		↳ D S D S S D	6
		↳ D S d S D D	26
		↳ D S d S S D	25
		↳ D S d S S D	
		↳ D S d S S D	
		↳ D S d S S D	
		↳ D S d S S D	

Figura	Formația ritmică	Notăția	Varianta C
		↳ D S d S <u>S</u> <u>S</u> <u>S</u> <u>S</u>	27
		↳ d s d s d S <u>S</u> <u>S</u>	27
c) cu bătăi în temă		↳ <u>D</u> S d S	2,26
		↳ <u>S</u> <u>D</u> <u>S</u> <u>d</u> <u>S</u>	15
		↳ S <u>D</u> <u>S</u> d S	6
		↳ D <u>s</u> <u>s</u> d S	6,26
		↳ D <u>s</u> <u>s</u> d S	5,6,14
		↳ D <u>s</u> <u>S</u> <u>D</u>	14
		↳ d <u>s</u> <u>s</u> <u>s</u> d S	26
		↳ d <u>s</u> d <u>s</u> d <u>D</u>	6
		↳ d <u>s</u> <u>s</u> <u>s</u> d <u>D</u>	19
		↳ d <u>s</u> d s <u>s</u> d <u>S</u>	9
		↳ d <u>s</u> d s d S	2
		↳ d <u>s</u> <u>s</u> <u>s</u> d <u>D</u>	6,24
		↳ <u>S</u> <u>S</u> <u>S</u> <u>S</u> <u>S</u> d <u>s</u> <u>s</u> <u>s</u> d <u>D</u>	21
		↳ d <u>D</u> <u>s</u> d <u>D</u> s d s d s d S	19
	↳ <u>D</u> <u>S</u> d S	27	

Figura	Formula ritmică	Notația	Varianta C
d) cu cîrlige în temă		$\frac{3}{8} \overrightarrow{D} S d S$	1, 6, 26, 2
		$\frac{3}{8} \overrightarrow{D} \overset{x}{S} d S$	3, 15
		$\frac{3}{8} \overrightarrow{D} \overset{x}{S} d \overset{x}{S}$	15
		$\frac{3}{8} \overrightarrow{D} \overset{x}{S} d \overset{x}{S}$	15
		$\frac{3}{8} \overrightarrow{D} \overline{S} D \overset{x}{S}$	10
		$\frac{3}{8} \overrightarrow{D} S d S \text{---} \overset{x}{S} D \text{---} \overset{x}{S} D$	27
		$\frac{3}{8} \overleftarrow{D} S d S \text{---} \overset{x}{D} S d S$	15
		$\frac{3}{8} \overleftarrow{D} S d S \text{---} \overset{x}{D} S d S$	15
		$\frac{3}{8} \overrightarrow{D} S d S \text{---} \overset{x}{S} D \text{---} \overset{x}{S} D \text{---} \overset{x}{S} D \text{---} \overset{x}{S} D$	27
		$\frac{3}{8} \overrightarrow{S} d S \overset{x}{D} \overset{x}{S} \overset{x}{D} \overset{x}{S} \overset{x}{S} \overset{x}{S}$	22
		$\frac{3}{8} \overrightarrow{S} d S d S d S$	6
		$\frac{3}{8} \overrightarrow{S} d \overset{x}{d} S \overset{x}{S} d S$	1, 6,
		$\frac{3}{8} \overrightarrow{S} d \overset{x}{d} \overset{x}{S} \text{---} S d S$	6
	$\text{---} S d \overset{x}{d} \overset{x}{S} \text{---} S d S$	6	
	$\frac{3}{8} \overrightarrow{S} d S \overset{x}{d} S \overset{x}{d} S$	22	

Figura	Formula ritmică	Notația	Varianta C
I ² Figuri simple pe loc a) simple		Š Š Š Š Š Š + † D S d s	26 27
		+ † D S d s + † d S D s D ‡ † D † S d s	2,5,7 15,26 23 26
		+ † D S d s † ‡ D S d s + C ‡ D S d s s D S d s	2,27 2
		→ ← d s D s d s	18
		+ ‡ d s d s d s C ‡ d s d s d s	4,7 7
		+ ‡ d s d s d s D + s d s d s d s	7 26
		+ s d s d s d s ‡ D S d s	26
		+ C ‡ s d s d s d s ‡ d s d s d s	2,7
		+ s d s d s d s s d s s d s	26
		C s d s d s d s d	7

Figura	Formula ritmică	Notația	Varianta C
b) cu final diferit		D S S D D S D S S	21
		+ s d s d s d s S D S D	26
		+ s d s d s d s S D S D	26
II. Figuri de virtuositate a) cu bățai		+ s D S S D	8
		+ s D S S D	15
		s D S d s S D S S D	15
		s D D d D 2x s d s s s s	4
		+ s D S S S	11
		+ s D S S d S	24
		+ s D S S d S	14
		+ s D S S d D	12
		+ s d D S S S d D	12
		+ s D S S d S	24










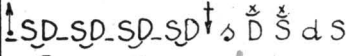

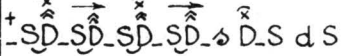
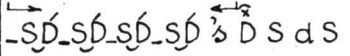
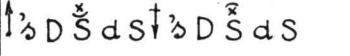
Figura	Formula ritmică	Notația	Varianta C
		+ y d y d s d s	13
		+ s d s d s d s	7, 12
		+ s d s d s d s	1
		+ s d s d s d d	1
		+ s d s d s d s	7
		+ y d s d s d s	7
		+ s d s d s d s	7
		+ s d s d s d d	19
		+ s d s s s d d	18, 19
		s d s d nx s d s	7
		+ s d s d s d s D S D S D S D S	9
		- s b s b s b s b s d s d s	26
		+ s a s a s a s a s a s a s a s	1
		+ s d s d s d s d s d s d s d s	23
b) cu cîrlige în față		+ s D S d S	4
		+ s D s D S	10

Figura	Formula ritmică	Notăția	Varianta C
		- s \check{d} - d \check{s} - s \check{d} s	26
		+ s \check{d} d \check{s} - s \check{d} - s \check{D}	2
		+ s \check{d} - d \check{s} - s \check{d} \check{D} s	1
		- s \check{d} - d \check{s} - s d s	6
		+ s \check{d} - d \check{s} s \check{d} \check{D}	19
		+ s \check{d} d \check{s} - s \check{d} s \check{D} s d s	25
		+ s \check{d} d \check{s} s \check{d} d \check{s} s \check{d} \check{D} s	1
d) cu pînteni		- s \check{D} - s \check{D} s \check{D} s d s	27
		- s \check{D} - s \check{D} - s \check{D} - s \check{D} s \check{D} s d s	3,26
		- s \check{D} - s \check{D} - s \check{D} - s \check{D} s \check{D} s d s	26,27
		+ s D S d s - d \check{s}	2,5
		+ s d s \check{D} s \check{D} s \check{D} s	12
		+ s d s \check{D} s \check{D} s \check{D} s	12
		+ s \check{d} s \check{d} s \check{d} s	1,5
		+ s d s d \check{s} s d \check{D} s	12
		+ s \check{d} s \check{d} s \check{d} s \check{d}	5
		+ s d s \check{d} s s d s \check{d} s	5

<i>Figura</i>	<i>Formula ritmică</i>	<i>N o t a ț i a</i>	<i>Varianta C</i>
<i>IIa</i>		 \uparrow S D S D S D S D \uparrow s D $\grave{\text{S}}$ d s	26
<i>IIe</i>		 \uparrow S D S D S D S D \uparrow s D S d s	26
		 \uparrow S D S D S D S D \uparrow s D s d s	27
		 \uparrow s D $\grave{\text{S}}$ d s \uparrow s D $\grave{\text{S}}$ d s	27

D) Forme Combinat

1 *Briul pe nouă* — Măgura, z. Braşov

3 *Briul pe nouă* — Bran, z. Braşov

2 „ „ „ — Zărneşti, z. Braşov

4 *Briul Lenii* — Mălaia, z. Rîmnicu Vilcea

<i>Figura</i>	<i>Formula ritmică</i>	<i>N o t a ț i a</i>	<i>Varianta D</i>
<i>I. Figuri de acomodare</i>			
<i>I¹ Plimbări</i>			1,2,3
<i>a) simple</i>			1,2,3,4
<i>b) simple cu final de bățai</i>			1,2,3
			1,2,3
<i>c) cu bățai în temă</i>			1,2,3
			1,2,3
			1,2,3
			1,2
			1,2,3
			3
			1,2,3
			1,2
			1,2,3
			1,2,3








Figura	Formula ritmică	Notația	Varianta D	
I ² Figuri simple pe toc	a) simple		⁺ 2 D S d S 3 d S 3 d S	1,2,3, 4
	b) cu alt final		⁺ 2 D S D d 3 3 D d d 3	1,2,3
II. Figuri de virtuozitate.	a) cu bătăi		⁺ 1 d D S D d 3 d 3 d d 3	3
			⁺ 1 d D 3 d S 3 3 D d d 3	1,2,3
			⁺ 2 D 3 3 d S 3 d S d d 3	1,2,3
			⁺ 2 D 3 3 d S 3 d S 3 d S	1,2,3
			⁺ 1 d D 3 3 d S d d 3 d d 3	1,2,3
			⁺ 2 D 3 3 D d 3 d 3 d d 3	1,2,3
			⁺ 2 D 3 3 D d 3 d 3 3 d S 3 d S	1,2,3
			⁺ 1 d D 3 3 D 3 3 d 3 d d 3	1,2
			⁺ 1 d D 3 3 D 3 3 3 D d d 3	1,2
		⁺ 2 D 3 3 d 3 d 3 d 3 d d 3	2	

Figura	Formula ritmică	Notația	Variantă D
c) cu cîrlige în față		+ > d̂ s d s d̂ s d̂ s > d s	1,2,3
		+ > d̂ s d s d̂ s d̂ s d̂ s d̂ s	1,2,3
		+ > d s d̂ s d̂ s d̂ s > d s	1,2
		+ > d s d s d̂ s d̂ s d̂ s	1,2
		+ > d̂ s d s d̂ s d̂ s d̂ s d̂ s	1,2
		+ > d̂ s d s d̂ s d̂ s d̂ s d̂ s > d s	1,2
d) cu cîrlige în spate		+ > s d̂ d̂ s s d̂ d̂ s d s d s > d s	1,2
		+ > s d̂ d̂ s s d̂ d̂ s d s d s d̂ d̂ s	1,2
		+ > s d̂ d̂ s s d̂ d̂ s s d s d s	3
		+ > s d̂ d̂ s s d̂ d̂ s s d s > d s	1,2,3
		+ > s d̂ d̂ s s d̂ d̂ s s d s d̂ d̂ s	1,2,3
e) cu pinteni		+ > s d̂ ŝ ŝ d̂ ŝ d̂ ŝ d̂ ŝ d̂ ŝ	1,2
		+ > s d̂ ŝ ŝ d̂ ŝ ŝ d̂ ŝ d̂ ŝ	2
f) diverse combinat, altele)		+ > s d̂ d̂ ŝ ŝ d̂ ŝ > d s d̂ d̂ s	1,2
		+ > s d̂ ŝ ŝ d̂ ŝ d̂ ŝ d̂ ŝ d̂ ŝ	

E. Formă specială

L Brîul — Frumoasa, Z. Zimnicea

<i>Figura</i>	<i>Formula ritmică</i>	<i>N o t a ț i a</i>
I². Figuri simple pe loc		
a) simple		+ D S D S
		+ D S $\overset{\text{f}}{\text{D}}$ S $\overset{\text{f}}{\text{D}}$ S $\overset{\text{f}}{\text{D}}$ S D S
		+ d s D s d s $\overset{\leftarrow}{\text{D}}$ $\overset{\rightarrow}{\text{S}}$
II. Figuri de virtuozitate a) cu bătăi		
		+ s D s s d s $\overset{\text{f}}{\text{D}}$ (x)
		+ s $\overset{\text{f}}{\text{D}}$ s s d s $\overset{\text{f}}{\text{D}}$ s $\overset{\text{f}}{\text{D}}$ s $\overset{\text{f}}{\text{D}}$ $\overset{\text{f}}{\text{S}}$
		+ s $\overset{\text{f}}{\text{D}}$ s s d s $\overset{\text{f}}{\text{D}}$ s $\overset{\text{f}}{\text{D}}$ s $\overset{\text{f}}{\text{D}}$ $\overset{\text{f}}{\text{S}}$
		+ d $\overset{\text{f}}{\text{D}}$ s s d s d d s (xx)
		+ d d s d s d s d s s d s d s
b) cu cîrlige în față		+ d s $\overset{\text{f}}{\text{D}}$ s d s $\overset{\text{f}}{\text{D}}$ s
c) cu cîrlige în spate		+ s d s d d s d s
d) diverse (combinate, altele)		+ s d s s d s d s s
		+ s d d s s d s $\overset{\text{f}}{\text{D}}$ s $\overset{\text{f}}{\text{D}}$ s 2x $\overset{\text{f}}{\text{D}}$ s $\overset{\text{f}}{\text{D}}$ s 3x
		+ s d s d d s d s $\overset{\text{f}}{\text{D}}$ s d s $\overset{\text{f}}{\text{D}}$ s
		+ s d s d d s d s $\overset{\text{f}}{\text{D}}$ s d s $\overset{\text{f}}{\text{D}}$ s
		+ s d s d d s d s 2x
		+ s d s d s d s d s $\overset{\text{f}}{\text{D}}$

principalelor figuri caracteristice Brîului mocănesc în cele 3 subtipuri

Categoriile principale de figuri	Brîul bătrîn		Brîul muscăleu		Brîul ardeleanesc	
	Figuri	Varianta A	Figuri	Varianta B	Figuri	Varianta C
I. Figuri de acomodare						
<u>Pimbări a) simple</u>	$\overleftarrow{DSD\$}$ $\overleftarrow{D}Sds\grave{\circ}ds$	4,11,16,17, 23,24,31	$\overleftarrow{DSD\$}$ $\overleftarrow{D}SD\grave{\circ}DS$ $\overleftarrow{D}SD\grave{\circ}ds$ $\overleftarrow{D}SD\grave{\circ}S\grave{\circ}$	14 1,4,5,6,7, 8,11 1,5,6,8,9, 13	\overleftarrow{DSDS} $\overleftarrow{D}Sds$ $\overleftarrow{d}ds\grave{\circ}ds$ $\overleftarrow{DSD\grave{\circ}SSD}$	1,6 2,4,7,8 2,7,8 6
b) simple cu final de bătaie	$\overleftarrow{DSD\grave{\circ}S\grave{\circ}D}$ $\overleftarrow{D}Sds\grave{\circ}d\grave{\circ}S\grave{\circ}$	1,2,3,4, 10,17,23	$\overleftarrow{D}S\grave{\circ}D\grave{\circ}S\grave{\circ}$ $\overleftarrow{D}S\grave{\circ}D\grave{\circ}S\grave{\circ}d\grave{\circ}S\grave{\circ}$	3	$\overleftarrow{DSD\grave{\circ}S\grave{\circ}D}$	2
c) cu bătaie în temă	$\overleftarrow{D}S\grave{\circ}d\grave{\circ}S\grave{\circ}D\grave{\circ}$ $\overleftarrow{D}S\grave{\circ}S\grave{\circ}D\grave{\circ}$	5,1,32	$\overleftarrow{D}S\grave{\circ}D\grave{\circ}S\grave{\circ}$ $\overleftarrow{D}S\grave{\circ}D\grave{\circ}S\grave{\circ}d\grave{\circ}S\grave{\circ}$	14	$\overleftarrow{d}DSds$ $\overleftarrow{D}S\grave{\circ}d\grave{\circ}S\grave{\circ}$ $\overleftarrow{d}d\grave{\circ}S\grave{\circ}d\grave{\circ}D\grave{\circ}$	5,6,14 6
d) cu cîrlig în temă	$\overleftarrow{D}S\grave{\circ}D\grave{\circ}$ $\overleftarrow{D}S\grave{\circ}d\grave{\circ}S\grave{\circ}d\grave{\circ}S\grave{\circ}$	3,5,10, 12	$\overleftarrow{D}S\grave{\circ}D\grave{\circ}D\grave{\circ}S\grave{\circ}$	1,8	$\overleftarrow{D}SDds$ $\overleftarrow{d}d\grave{\circ}S\grave{\circ}d\grave{\circ}S\grave{\circ}$	1,6 1,6
<u>Pe loc: a) simplu</u>	$\overleftarrow{D}SD\grave{\circ}S\grave{\circ}D\grave{\circ}$ $\overleftarrow{D}Sds\grave{\circ}ds$	11 23	$\overleftarrow{D}SD\grave{\circ}D\grave{\circ}S\grave{\circ}$ $\overleftarrow{D}Sds\grave{\circ}D\grave{\circ}d\grave{\circ}S\grave{\circ}$	6,7,13	$\overleftarrow{D}SDds$ $\overleftarrow{d}d\grave{\circ}S\grave{\circ}d\grave{\circ}S\grave{\circ}$	2,5,7,15
b) cu final diferit	$\overleftarrow{D}SD\grave{\circ}S\grave{\circ}D\grave{\circ}S\grave{\circ}$ $\overleftarrow{D}Sds\grave{\circ}d\grave{\circ}S\grave{\circ}$	19,26	$\overleftarrow{D}SD\grave{\circ}D\grave{\circ}S\grave{\circ}$ $\overleftarrow{D}Sds\grave{\circ}D\grave{\circ}d\grave{\circ}S\grave{\circ}$	2,4	$\overleftarrow{D}SDS\grave{\circ}D\grave{\circ}S\grave{\circ}D\grave{\circ}S\grave{\circ}$ $\overleftarrow{D}Sds\grave{\circ}D\grave{\circ}S\grave{\circ}$	2
		4,5	$\overleftarrow{D}Sds\grave{\circ}D\grave{\circ}D\grave{\circ}S\grave{\circ}$ $\overleftarrow{D}Sds\grave{\circ}D\grave{\circ}d\grave{\circ}S\grave{\circ}$	12,18,8	$\overleftarrow{D}Sds\grave{\circ}D\grave{\circ}S\grave{\circ}$ $\overleftarrow{D}Sds\grave{\circ}D\grave{\circ}S\grave{\circ}$	4,7
		6	$\overleftarrow{D}SD\grave{\circ}S\grave{\circ}D\grave{\circ}S\grave{\circ}$	3	$\overleftarrow{D}Sds\grave{\circ}D\grave{\circ}S\grave{\circ}$	2,7
		4	$\overleftarrow{D}Sds\grave{\circ}D\grave{\circ}d\grave{\circ}S\grave{\circ}$	11	$\overleftarrow{D}Sds\grave{\circ}D\grave{\circ}S\grave{\circ}$	

Categorii principale de figuri	Briul bătrîn		Briul muscellean		Briul ardelenesc	
	Figuri	Varianta A	Figuri	Varianta B	Figuri	Varianta C
II. Figuri de virtuoziitate a) cu bătaï	t ₃ D ^ˆ S ^ˆ d ^ˆ s ^ˆ ˆ d ^ˆ s ^ˆ	19	t ₃ D ^ˆ S ^ˆ D ^ˆ s ^ˆ d ^ˆ s ^ˆ	5,6,7	t ₃ D ^ˆ S ^ˆ d ^ˆ s ^ˆ d ^ˆ s ^ˆ	8
	t ₃ D ^ˆ S ^ˆ d ^ˆ s ^ˆ d ^ˆ s ^ˆ	1,2,3	t ₃ D ^ˆ s ^ˆ ˆ D ^ˆ s ^ˆ d ^ˆ s ^ˆ	1,5,8,7	t ₃ D ^ˆ s ^ˆ d ^ˆ s ^ˆ d ^ˆ s ^ˆ	14
	t ₃ D ^ˆ s ^ˆ ˆ d ^ˆ s ^ˆ d ^ˆ s ^ˆ	1,2,9,23	t ₃ d ^ˆ s ^ˆ d ^ˆ s ^ˆ d ^ˆ s ^ˆ d ^ˆ s ^ˆ	1	t ₃ d ^ˆ s ^ˆ d ^ˆ s ^ˆ d ^ˆ s ^ˆ	7,12
	t ₃ d ^ˆ s ^ˆ d ^ˆ s ^ˆ d ^ˆ s ^ˆ d ^ˆ s ^ˆ	4,9	t ₃ d ^ˆ s ^ˆ d ^ˆ s ^ˆ d ^ˆ s ^ˆ d ^ˆ s ^ˆ			
	t ₃ d ^ˆ s ^ˆ d ^ˆ s ^ˆ d ^ˆ s ^ˆ d ^ˆ s ^ˆ	4,5,7	t ₃ d ^ˆ s ^ˆ D ^ˆ d ^ˆ s ^ˆ d ^ˆ s ^ˆ	2	t ₃ d ^ˆ s ^ˆ d ^ˆ s ^ˆ d ^ˆ s ^ˆ	4
b) cu cîrlige în fațã	t ₃ d ^ˆ s ^ˆ d ^ˆ s ^ˆ d ^ˆ s ^ˆ d ^ˆ s ^ˆ		t ₃ d ^ˆ s ^ˆ d ^ˆ s ^ˆ D ^ˆ d ^ˆ s ^ˆ d ^ˆ s ^ˆ	1,3,8,9	t ₃ d ^ˆ s ^ˆ d ^ˆ s ^ˆ d ^ˆ s ^ˆ d ^ˆ s ^ˆ d ^ˆ s ^ˆ	12
	t ₃ d ^ˆ s ^ˆ d ^ˆ s ^ˆ d ^ˆ s ^ˆ d ^ˆ s ^ˆ		t ₃ d ^ˆ s ^ˆ d ^ˆ s ^ˆ d ^ˆ s ^ˆ d ^ˆ s ^ˆ d ^ˆ s ^ˆ	1	t ₃ d ^ˆ s ^ˆ d ^ˆ s ^ˆ d ^ˆ s ^ˆ d ^ˆ s ^ˆ d ^ˆ s ^ˆ	1
	t ₃ d ^ˆ s ^ˆ d ^ˆ s ^ˆ d ^ˆ s ^ˆ d ^ˆ s ^ˆ	4	t ₃ d ^ˆ s ^ˆ d ^ˆ s ^ˆ d ^ˆ s ^ˆ d ^ˆ s ^ˆ d ^ˆ s ^ˆ	1,4,11	t ₃ d ^ˆ s ^ˆ d ^ˆ s ^ˆ d ^ˆ s ^ˆ d ^ˆ s ^ˆ	2
	t ₃ d ^ˆ s ^ˆ d ^ˆ s ^ˆ d ^ˆ s ^ˆ d ^ˆ s ^ˆ	16,23	t ₃ d ^ˆ s ^ˆ d ^ˆ s ^ˆ d ^ˆ s ^ˆ d ^ˆ s ^ˆ d ^ˆ s ^ˆ	5,6,8,11	t ₃ d ^ˆ s ^ˆ d ^ˆ s ^ˆ d ^ˆ s ^ˆ d ^ˆ s ^ˆ	1
	t ₃ d ^ˆ s ^ˆ d ^ˆ s ^ˆ d ^ˆ s ^ˆ d ^ˆ s ^ˆ	1,2,5	t ₃ d ^ˆ s ^ˆ d ^ˆ s ^ˆ d ^ˆ s ^ˆ d ^ˆ s ^ˆ d ^ˆ s ^ˆ	5,6	t ₃ d ^ˆ s ^ˆ d ^ˆ s ^ˆ d ^ˆ s ^ˆ d ^ˆ s ^ˆ d ^ˆ s ^ˆ	1
c) cu cîrlige în spate	t ₃ S ^ˆ D ^ˆ d ^ˆ s ^ˆ d ^ˆ s ^ˆ	1,2	t ₃ d ^ˆ s ^ˆ d ^ˆ s ^ˆ d ^ˆ s ^ˆ d ^ˆ s ^ˆ d ^ˆ s ^ˆ	5,6	t ₃ D ^ˆ S ^ˆ d ^ˆ s ^ˆ d ^ˆ s ^ˆ	2,5
	t ₃ d ^ˆ s ^ˆ d ^ˆ s ^ˆ d ^ˆ s ^ˆ d ^ˆ s ^ˆ	1,2,5,9	t ₃ d ^ˆ s ^ˆ d ^ˆ s ^ˆ d ^ˆ s ^ˆ d ^ˆ s ^ˆ d ^ˆ s ^ˆ	2,5,6	t ₃ d ^ˆ s ^ˆ d ^ˆ s ^ˆ d ^ˆ s ^ˆ d ^ˆ s ^ˆ	1,5

DIVERSE DATE STATISTICE

I. Categori de figuri din Briul mocănesc (după structura cINETICĂ)

Categoriile de figuri		Briu bătrîn		Briu muscelean		Briu ardelenesc		Forme combinate		Total	
		cifre absolute	%	cifre absolute	%	cifre absolute	%	cifre absolute	%	cifre absolute	%
Figuri de acomodare	A.										
	Plimbări simple	12	6,2	9	8,1	9	10,8	2	4,9	32	7,5
	„ cu final de bătăi	15	7,8	2	1,8	2	2,4	2	4,9	21	4,9
	„ cu bătăi în temă	22	12,0	15	13,5	7	8,4	10	24,4	54	12,7
	„ cu cîrlige în temă	7	3,7	3	2,7	10	12,1	—	—	20	4,7
	„ cu altă temă	—	—	—	—	2	2,4	—	—	2	0,5
Figuri pe loc simple	cu final diferit	8	4,2	13	11,7	8	9,6	1	2,4	30	7,1
		14	7,3	10	9,0	—	—	1	2,4	25	5,8
Figuri de virtuozitate.	B.										
	cu bătăi	60	31,4	16	14,4	17	20,6	10	24,4	103	24,3
	cu cîrlige în față	2	1,0	20	18,0	10	12,1	7	17,0	39	9,2
	cu cîrlige în spate	23	12,1	9	8,1	4	4,8	5	12,2	41	9,6
	cu pinteni	11	5,8	10	9,0	9	10,8	2	4,9	32	7,5
	combinat	16	8,4	2	1,8	4	4,8	1	2,4	23	5,4
altele	—	—	2	1,8	1	1,2	—	—	3	0,7	

II. Categori de mișcări din Briul mocănesc

Denumirea mișcărilor		Briu bătrîn	Briu muscelean	Briu ardelenesc	Figuri combinate	Total
		%	%	%	%	%
1.	Pași simpli	32,1	33,4	41,9	16,0	32,9
2.	Bătăi	30,1	36,5	13,1	48,3	27,4
3.	Virf-toc	11,0	11,8	12,0	15,3	11,5
4.	Sărituri	11,2	9,4	10,9	8,3	10,4
5.	Cîrlige în față	2,0	6,6	4,6	5,0	3,8
6.	Cîrlige în spate	5,1	6,3	5,9	5,3	5,5
7.	Pinteni	5,7	4,0	4,7	1,7	4,8
8.	Alte mișcări	2,8	2,0	6,9	0,1	3,7



III. Categoriile ritmice din Briul mocănesc

Categoriile ritmice	Briu bătrîn %	Briu muscelean %	Briu ardelenesc %	Forme combinate %	Total %
Ritm simplu comun	47,7	32,4	56,6	59,8	47,6
Ritm sincopat amfibrahic	20,4	38,7	14,5	23,3	24,2
Ritm dohmiac	31,9	28,9	28,9	16,9	28,2

IV. Categoriile de figuri din Briul mocănesc, după numărul de măsuri

Nr. de măsuri	Briu bătrîn	Briu muscelean	Briu ardelenesc	Forme combinate	Total
	%	%	%	%	%
figuri cu 2 măsuri	6,3	0,9	74,7	—	17,6
figuri cu 3 măsuri	86,3	97,3	3,6	—	64,7
figuri cu 4 măsuri	2,6	—	20,5	97,1	14,6
figuri cu peste 4 măsuri	4,8	1,8	1,2	2,9	3,1

RECAPITULARE A ELEMENTELOR BRIULUI MOCĂNESC

Denumirea elementelor	Caracterizare generală	Aspecte ale subtipurilor		
		Briul bătrîn	Briul muscelean	Briul ardelenesc
1. Caracterul tipului	de virtuozitate			
2. Aspecte de ansamblu	a) Formație b) Ținuta c) Componenta			
3. Aspecte ale mișcării generale	d) Desfășurarea în spațiu e) Tempo			
4. Aspecte de mișcare și construcție	a) Mișcări caracteristice b) Figuri caracteristice c) Succesiunea figurilor	pași bătuți, „virf toc”, sărituri, cîrlige în spate și în față, pinteni etc. de acomodare (mai mult în plimbare) simple; cu bățai, cîrlige; de virtuozitate (mai mult pe loc) în bățai, cîrlige în spate și în față, pinteni etc. mobilă, alternată și reglementată prin comenzile unui conducător	pe 3 măsuri neconcordante cu melodia, cu augment caracteristic adeseori comenzi cu numărătoare	pe 3 măsuri, concordante cu melodia, cu augment caracteristic
5. Aspecte metrico-ritmice	a) Ritm (în general) b) Categoriile ritmice c) Motive ritmice caracteristice d) Accent	binar (2/4) simplă și sincopată sincopate de tip dohmiac și amfibrahic, simple pe bază de dipiric și anapest		
6. Alte aspecte	a) Muzică b) Strigături	melodii adeseori în formă liberă și accentuate în contratimp adeseori de comandă; în execuție capătă accente în contratimp	fraze muzicale de 4 măsuri	fraze muzicale de 3 măsuri
				fraze muzicale de 4 măsuri

III. Categori rîmice din Brîul meciănesc

	Brîu	Brîu	Forme	...
--	------	------	-------	-----

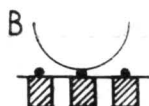
...

BRÎUL

din VULTURUL, zona Hirsova, cules în septembrie 1961-
de E. Balaci - dela un grup de bătrâni.

Cg. 908

$\frac{2}{4}$; ♩ = 128 - 148



I¹ Plimbări

a) cu bătăi în temă

1 $\left[\begin{array}{c} f \end{array} \right] \begin{array}{l} \rightarrow \\ \text{D } \overset{\cdot}{s} \overset{\cdot}{s} \overset{\cdot}{s} \overset{\cdot}{s} \overset{\cdot}{s} \overset{\cdot}{s} \overset{\cdot}{s} \overset{\cdot}{s} \overset{\cdot}{s} \end{array} |_{nx}$

I² Figuri simple pe loc

a) cu final de bătăi

1 $\left[\begin{array}{c} mf \end{array} \right] \begin{array}{l} \rightarrow \\ \text{D } \overset{\cdot}{s} \overset{\cdot}{s} \overset{\cdot}{s} \overset{\cdot}{s} \overset{\cdot}{s} \overset{\cdot}{s} \overset{\cdot}{s} \overset{\cdot}{s} \end{array} |_{nx}$

II. Figuri de virtuoziitate

a) cu bătăi

1 $\left[\begin{array}{c} ff \end{array} \right] \begin{array}{l} + \\ \text{D } \overset{\cdot}{s} \overset{\cdot}{s} \overset{\cdot}{s} \overset{\cdot}{s} \overset{\cdot}{s} \overset{\cdot}{s} \overset{\cdot}{s} \overset{\cdot}{s} \end{array} |_{nx}$

b) cu cîrlige în față

1 $\left[\begin{array}{c} f \end{array} \right] \begin{array}{l} + \\ \text{D } \overset{\cdot}{s} \overset{\cdot}{s} \overset{\cdot}{s} \overset{\cdot}{s} \overset{\cdot}{s} \overset{\cdot}{s} \overset{\cdot}{s} \overset{\cdot}{s} \end{array} |_{nx}$

c) cu cîrlige în spate

1 $\left[\begin{array}{c} ff \end{array} \right] \begin{array}{l} + \\ \text{D } \overset{\cdot}{s} \overset{\cdot}{s} \overset{\cdot}{s} \overset{\cdot}{s} \overset{\cdot}{s} \overset{\cdot}{s} \overset{\cdot}{s} \overset{\cdot}{s} \end{array} |_{nx}$

d) diverse

1 $\left[\begin{array}{c} ff \end{array} \right] \begin{array}{l} + \\ \text{D } \overset{\cdot}{s} \overset{\cdot}{s} \overset{\cdot}{s} \overset{\cdot}{s} \overset{\cdot}{s} \overset{\cdot}{s} \overset{\cdot}{s} \overset{\cdot}{s} \end{array} |_{nx}$
3x |_{nx}

BRÎU

Orig. Vulturul -
din „Hora din Cartal” de
Pompiliu Pirvescu, cu arii
notate de C.M. Cordoneanu
Bucuresti, 1908, Acad. Română)

The image displays a musical score for the piece 'BRÎU'. It consists of nine staves of music, all written in a single treble clef. The time signature is 2/4. The notation includes various rhythmic values such as eighth and sixteenth notes, often beamed together. There are several dynamic markings, including 'f' (forte) and 'mf' (mezzo-forte), placed above the notes. The score features repeat signs with first and second endings, and a double bar line with repeat dots at the end of the piece. The music is characterized by a steady, rhythmic pattern with some melodic variation.



BRÎUL
 din Sita Buzăului, zona Buzăul Ardelean, cules în martie 1956-
 de A. Bucșan, E. Balaci și A. Giurchescu - de la diverși informatori,
 Cg. 319

I. Figuri de acomodare

I¹ Plimbări

a) simple.

2/4 ♩ = 128-148

1 mf $\overleftarrow{D} S D \hat{S} | nx$

2 mf $\hat{S} D S d S \hat{S} d S | nx$

b) simple cu final

1 mf $\overleftarrow{D} S D \hat{S} | nx$

2 mf $\overleftarrow{D} S D \hat{S} S D | nx$

3 mf $\overleftarrow{D} S D \hat{S}^+ S \hat{D} | nx$

4 mf $\overleftarrow{D} S D \hat{S} S \hat{D} | nx$

5 mf $\hat{S} D S d \hat{S} \hat{S} \hat{D} | nx$

6 $\left[\begin{array}{c} \\ mf \end{array} \right] \overset{\leftarrow}{\text{.}} \text{D S d Š d š D | nx}$

7 $\left[\begin{array}{c} \\ f \end{array} \right] \overset{\leftarrow}{\text{.}} \text{D S d Š š Š D | nx}$

e) cu bătăi în temă

1 $\left[\begin{array}{c} \\ ff \end{array} \right] \overset{\leftarrow}{\text{.}} \text{D Š d Š D | nx}$

2 $\left[\begin{array}{c} \\ ff \end{array} \right] \overset{\leftarrow}{\text{.}} \text{D Š d Š D Š | nx}$

3 $\left[\begin{array}{c} \\ ff \end{array} \right] \overset{+}{\text{.}} \text{D Š d Š D Š | nx}$

4 $\left[\begin{array}{c} \\ ff \end{array} \right] \overset{+}{\text{.}} \text{D D d D š d D | nx}$

d) cu cîrlige în temă

1 $\left[\begin{array}{c} \\ ff \end{array} \right] \overset{+}{\text{.}} \text{D Š D Š | nx}$

I² Figuri simple pe lac

a) simple

1 f \cdot $\dot{\surd}$ $\dot{\surd}$ $\dot{\surd}$ $\dot{\surd}$ $\dot{\surd}$ $\dot{\surd}$ $\dot{\surd}$ $\dot{\surd}$ $\dot{\surd}$ $\dot{\surd}$ $\dot{\surd}$ $\dot{\surd}$ $\dot{\surd}$ | nx

2 f \cdot $\dot{\surd}$ $\dot{\surd}$ $\dot{\surd}$ $\dot{\surd}$ $\dot{\surd}$ $\dot{\surd}$ $\dot{\surd}$ $\dot{\surd}$ $\dot{\surd}$ $\dot{\surd}$ $\dot{\surd}$ $\dot{\surd}$ $\dot{\surd}$ | nx

3 f \cdot $\dot{\surd}$ $\dot{\surd}$ $\dot{\surd}$ $\dot{\surd}$ $\dot{\surd}$ $\dot{\surd}$ $\dot{\surd}$ $\dot{\surd}$ $\dot{\surd}$ | nx

b) cu alt final

1 f \cdot $\dot{\surd}$ $\dot{\surd}$ $\dot{\surd}$ $\dot{\surd}$ $\dot{\surd}$ $\dot{\surd}$ $\dot{\surd}$ $\dot{\surd}$ $\dot{\surd}$ $\dot{\surd}$ $\dot{\surd}$ $\dot{\surd}$ $\dot{\surd}$ | nx

2 f \cdot $\dot{\surd}$ $\dot{\surd}$ $\dot{\surd}$ $\dot{\surd}$ $\dot{\surd}$ $\dot{\surd}$ $\dot{\surd}$ $\dot{\surd}$ $\dot{\surd}$ $\dot{\surd}$ $\dot{\surd}$ $\dot{\surd}$ | nx

3 f \cdot $\dot{\surd}$ $\dot{\surd}$ $\dot{\surd}$ $\dot{\surd}$ $\dot{\surd}$ $\dot{\surd}$ $\dot{\surd}$ $\dot{\surd}$ $\dot{\surd}$ $\dot{\surd}$ $\dot{\surd}$ $\dot{\surd}$ | nx

4 f \cdot $\dot{\surd}$ $\dot{\surd}$ $\dot{\surd}$ $\dot{\surd}$ $\dot{\surd}$ $\dot{\surd}$ $\dot{\surd}$ $\dot{\surd}$ $\dot{\surd}$ | nx

II. Figuri de virtuoazitate

a) cu bățai

1 ff \cdot $\dot{\surd}$ $\dot{\surd}$ $\dot{\surd}$ $\dot{\surd}$ $\dot{\surd}$ $\dot{\surd}$ $\dot{\surd}$ $\dot{\surd}$ $\dot{\surd}$ $\dot{\surd}$ $\dot{\surd}$ $\dot{\surd}$ $\dot{\surd}$ | nx

d) cu pinteni

1 $\boxed{ff} \begin{matrix} + \\ - \end{matrix} d \overset{\checkmark}{S} \overset{\checkmark}{D} \overset{\checkmark}{S} \overset{\checkmark}{S} \overset{\checkmark}{D} / \overset{\checkmark}{d} \overset{\checkmark}{s} \backslash s \cdot d \cdot s / \overset{\checkmark}{d} \overset{\checkmark}{s} |_{nx}$

2 $\boxed{ff} \begin{matrix} + \\ - \end{matrix} s \ D \ S \ d \ s / \overset{\checkmark}{d} \overset{\checkmark}{s} \backslash s \cdot d \cdot s / \overset{\checkmark}{d} \overset{\checkmark}{s} |_{nx}$

3 $\boxed{ff} \begin{matrix} + \\ - \end{matrix} s \ \overset{\checkmark}{d} \cdot s \ \overset{\checkmark}{d} \cdot s \ \overset{\checkmark}{d} / \overset{\checkmark}{d} \overset{\checkmark}{s} \leftarrow \overset{\checkmark}{d} \overset{\checkmark}{s} \leftarrow \overset{\checkmark}{d} \overset{\checkmark}{s} \leftarrow \overset{\checkmark}{S} \overset{\checkmark}{D} |_{nx}$

4 $\boxed{ff} \begin{matrix} + \\ - \end{matrix} s \ d \ s \ d \ s \ d \ s / \overset{\checkmark}{d} \overset{\checkmark}{s} \leftarrow \overset{\checkmark}{d} \overset{\checkmark}{s} \leftarrow \overset{\checkmark}{d} \overset{\checkmark}{s} \leftarrow \overset{\checkmark}{S} \overset{\checkmark}{D} |_{nx}$

e) diverse
(combinat, altele)

1 $\boxed{ff} \begin{matrix} + \\ - \end{matrix} s \ \overset{\checkmark}{D} \ \overset{\checkmark}{S} \overset{\checkmark}{D} \ d \ s \ \overset{\checkmark}{s} \ \overset{\checkmark}{d} \ s |_{nx}$

2 $\boxed{ff} \begin{matrix} + \\ - \end{matrix} s \ \overset{\checkmark}{d} \cdot \overset{\checkmark}{d} \overset{\checkmark}{s} \cdot s \ \overset{\checkmark}{d} \overset{\checkmark}{s} \ \overset{\checkmark}{D} \overset{\checkmark}{S} |_{nx}$

3 $\boxed{ff} \begin{matrix} + \\ - \end{matrix} s \ d \cdot d \cdot s \cdot s \ d \ s \ \overset{\checkmark}{D} \overset{\checkmark}{S} \ \overset{\checkmark}{D} \overset{\checkmark}{S} |_{nx}$

4 $\boxed{ff} \begin{matrix} + \\ - \end{matrix} s \ \overset{\checkmark}{d} \cdot \overset{\checkmark}{d} \overset{\checkmark}{s} \cdot s \ \overset{\checkmark}{d} \cdot s / \overset{\checkmark}{d} \overset{\checkmark}{s} \leftarrow \overset{\checkmark}{d} \overset{\checkmark}{s} \leftarrow \overset{\checkmark}{d} \overset{\checkmark}{s} \leftarrow \overset{\checkmark}{d} \overset{\checkmark}{s} |_{nx}$

5 $\boxed{ff} \begin{matrix} + \\ - \end{matrix} s \ d \cdot d \cdot s \cdot s \ d \ s / \overset{\checkmark}{d} \overset{\checkmark}{s} \backslash s \cdot d \cdot s / \overset{\checkmark}{d} \overset{\checkmark}{s} |_{nx}$

BRÎUL

Fgr. 4611 A

Orig. Sita Buzăului - Covasna
Inf. Dărie Victor - fluier
Culeg. I. Cocișiu (1949)
Tr. C. Georgescu (1967)

fluier

The musical score is written for a flute in 2/4 time, with a key signature of one flat (B-flat). It consists of four staves of music. The first staff begins with a treble clef, a key signature of one flat, and a 2/4 time signature. The melody starts with a quarter rest, followed by a quarter note G4, a quarter note A4, and a quarter note Bb4. A repeat sign follows, with a first ending bracket over the next two measures. The second staff continues the melody with a first ending bracket over the final two measures, marked with a forte (f) dynamic. The third staff begins with a first ending bracket over the first two measures, marked with a forte (f) dynamic, and continues with a mezzo-forte (mf) dynamic. The fourth staff concludes the piece with a first ending bracket over the first two measures, marked with a mezzo-forte (mf) dynamic, and ends with a quarter rest.

BRÎUL

din Mitreni, zona Oltenița, cules în iunie 1954 - de C. Costea
și A. Bucșan - dela un grup de mături.

Cg. 1088



I. Figuri de acomodare

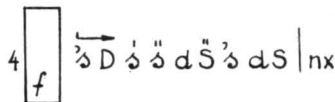
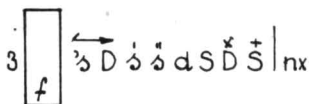
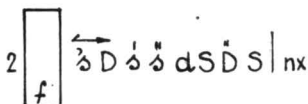
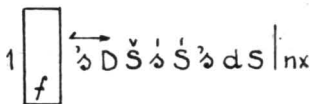
$\frac{2}{4}$; ♩ = 128-148

I' Plimbări

a) simple

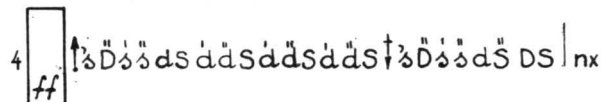
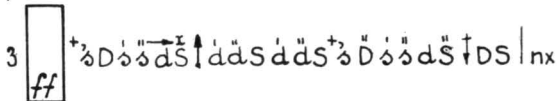
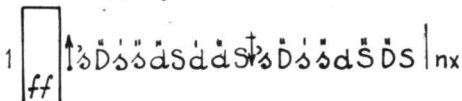


b) cu bățai în temă



II. Figuri de virtuozaitate

a) cu bățai



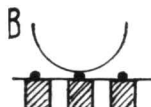
BRÎUL

Mg. 334 h

Orig. Mitreni-Ilfov
Inf. Ion Șerban, zis Zbăcă (40ani) - vioară
Tudoran Alexandru (46ani) - țambal
Culeg. A. Bucșani, G. Sulițeanu,
G. Costea (1954)
Tr. G. Sulițeanu

vioară

din Veștem, zona Sebeș-Olt, cules în aprilie 1959 la Veștem-de A. Bucșan - dela un grup de tineri.



$\frac{2}{4}$; ♩ = 128-148

I¹ Plimbări
a) simple

1 mf → D S D S | nx

II. Figuri de virtuositate

b) cu bătăi

1 f $\frac{+}{\approx}$ Ḋ S Ḋ d S S Ḋ Ḋ | nx

2 f $\frac{+}{\approx}$ Ḋ S Ḋ d S d d Ḋ | nx

3 f $\frac{+}{\approx}$ Ḋ S Ḋ d S Ḋ Ḋ Ḋ Ḋ | nx

4 f $\frac{+}{\approx}$ Ḋ S Ḋ d S d d Ḋ Ḋ Ḋ | nx

5 ff $\frac{+}{\approx}$ Ḋ S Ḋ d S d d Ḋ d d Ḋ | nx

6 ff $\frac{\approx}{\approx}$ Ḋ S Ḋ d S d d Ḋ d d Ḋ Ḋ Ḋ | nx

b) cu pinteni

1 ff $\frac{+}{\approx}$ Ḋ S Ḋ d S S Ḋ S Ḋ | nx

2 ff $\frac{\approx}{\approx}$ Ḋ S Ḋ d S S Ḋ S Ḋ S Ḋ | nx

BRÎUL

Mg. 3014 II i

Orig. Veștem - Sibiu
Inf. Ursu Ilie (56 ani) - vioară
Culeg. C. Georgescu (1866)
Tr. C. Georgescu (1966)

vioară

The image displays a musical score for the piece "BRÎUL" for violin. The score is written on six staves, each beginning with a treble clef and a 2/4 time signature. The music is characterized by a series of eighth-note patterns, often beamed together in groups of four or six. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings. Rehearsal marks are present, with first and second endings indicated by "1." and "2." above the staff. The piece concludes with a final double bar line and repeat sign.

BRÎUL

din Jugur, zona Muscel, cules în noiembrie 1954-
de A. Bucșan - dela diverși informatori

Cg. 3 $\frac{2}{4}$; $\text{♩} = 128-148$



I. Figuri de acomodare

I¹ Plimbări
a) simple

1 $\frac{3}{8} D S D S D S | nx$

2 $\frac{3}{8} D S D' d s d s | nx$

3 $\frac{3}{8} s d s d s D - d s d s | nx$

b) cu cîrlige
in temă

1 $\frac{3}{8} D S D S D S | nx$

I² Figuri simple
pe loc
a) simple

1 $\frac{3}{8} s d s d s D' d' s d s | nx$

2 $\frac{3}{8} s d s d s D' d' s d s | nx$

3 $\frac{3}{8} + s d s d s d s d s d s | nx$

4 $\frac{3}{8} + s d s d s d s d s d s d' | nx$

II. Figuri de virtuoziitate

a) cu bătăi

1 \boxed{ff} $^{+} \grave{s} D \acute{s} \grave{s} \grave{D} \acute{s} \acute{s} d \acute{S} | nx$

2 \boxed{ff} $^{+} \grave{s} D \acute{s} \acute{s} \acute{d} \acute{s} \acute{d} \acute{s} \acute{d} \acute{S} | nx$

3 \boxed{ff} $^{+} \acute{s} \acute{d} \acute{s} \acute{d} \acute{s} \acute{D} \acute{s} \acute{s} \acute{d} \acute{S} | nx$

b) cu cîrlige în față

1 \boxed{ff} $^{+} \acute{s} \acute{d} \acute{s} \acute{d} \acute{s} \acute{D} \acute{d} \acute{s} \acute{d} \acute{S} | nx$

2 \boxed{ff} $^{+} \acute{s} \acute{d} \acute{s} \acute{d} \acute{s} \acute{D} \acute{d} \acute{s} \acute{d} \acute{S} | nx$

3 \boxed{ff} $^{+} \acute{s} \acute{d} \acute{s} \acute{d} \acute{s} \acute{d} \acute{s} \acute{d} \acute{S} | nx$

4 \boxed{ff} $^{+} \acute{s} \acute{d} \acute{s} \acute{d} \acute{s} \acute{d} \acute{s} \acute{d} \acute{S} | nx$

c) cu cîrlige în spate

1 \boxed{ff} $^{+} \acute{s} \acute{d} \acute{s} \acute{d} \acute{s} \acute{D} \acute{d} \acute{s} \acute{d} \acute{S} | nx$

2 \boxed{ff} $^{+} \acute{s} \acute{d} \acute{d} \acute{s} \acute{s} \acute{D} \acute{d} \acute{s} \acute{d} \acute{S} | nx$

d) diverse

1 \boxed{ff} $^{+} \acute{s} \acute{d} \acute{s} \acute{d} \acute{s} \acute{D} \acute{d} \acute{S} | nx$

BRÎUL

Mg. 469 1

Orig. Bughea de sus - Argeș*
Inf. Gică Nițoi (53 ani) - vioară
Culeg. P. Carp, Z. Sulteanu, (1955)
Tr. G. Sulteanu

vioară

The musical score for 'BRÎUL' is presented on ten staves. It is in G major (one sharp) and 2/4 time. The notation includes various musical symbols such as rests, notes, beams, slurs, and trills. The score is divided into sections by first and second endings, indicated by brackets and numbers 1 and 2. The piece concludes with a trill and a quarter rest.

* Se cîntă și în satul Jugur.

BRÎULEȚUL

din Măgura, zona Bran, cules în iulie 1957 - de A. Bucșan -
dela un grup de tineri

Cg. 356

2/4; ♩ = 128-148



I. Figuri de acomodare

1	mf	$\overset{\leftarrow}{\text{♩}} \text{♩} \text{D S D} \text{♩} \text{♩} \text{S} \text{nx}$
2	mf	$\overset{\leftarrow}{\text{♩}} \text{♩} \text{D S D} \text{♩} \text{♩} \text{d s d S} \text{nx}$
3	f	$\overset{\leftarrow}{\text{♩}} \text{♩} \text{d s d s D} \text{♩} \text{♩} \text{d s d S} \text{nx}$

b) cu bătaie în temă

1	ff	$\overset{\leftarrow}{\text{♩}} \text{♩} \text{D} \text{♩} \text{♩} \text{♩} \text{D} \text{♩} \text{♩} \text{♩} \text{♩} \text{d S} \text{nx}$
2	ff	$\overset{\leftarrow}{\text{♩}} \text{♩} \text{D} \text{♩} \text{♩} \text{♩} \text{D} \text{♩} \text{♩} \text{♩} \text{♩} \text{d S} \text{nx}$
3	ff	$\text{♩} \text{d D} \text{♩} \text{♩} \text{♩} \text{D} \text{♩} \text{♩} \text{♩} \text{♩} \text{d S} \text{nx}$

I² Figuri simple pe loc

a) simple

1	mf	$\overset{\uparrow}{\text{♩}} \text{♩} \text{D S D} \text{♩} \text{♩} \text{♩} \text{d} \text{♩} \text{♩} \text{s d S} \text{nx}$
2	mf	$\overset{+}{\text{♩}} \text{♩} \text{d s d s d s d s d S} \text{nx}$

3 \boxed{f} $\overset{G}{\text{♩}}$ d s d s d s d s | nx

II. Figuri de virtuositate

a) cu bătăi

1 \boxed{ff} $\overset{+}{\text{♩}}$ D S D S D S | nx

2 \boxed{ff} $\overset{+}{\text{♩}}$ d D S D S D S | nx

3 \boxed{ff} $\overset{+}{\text{♩}}$ D s s D s s d S | nx

4 \boxed{ff} $\overset{+}{\text{♩}}$ D s s D d s d S | nx

5 \boxed{ff} $\overset{+}{\text{♩}}$ d D s s D s s d S | nx

6 \boxed{ff} $\overset{+}{\text{♩}}$ D s s d s d s d S | nx

b) cu cîrlige în față

1 \boxed{f} $\overset{+}{\text{♩}}$ d s \bar{d} s D d s \bar{d} S | nx

2 \boxed{f} $\overset{+}{\text{♩}}$ \bar{d} s d s D d s d S | nx

3

f

 +s d s d s D s \bar{d} s D | nx

4

f

 +s \bar{d} s d s \bar{d} s \bar{d} s d s | nx

c) cu cîrlige în spate

1

ff

 +s \bar{d} - d \bar{s} - s \bar{D} - d - \hat{D} \hat{S} - \check{D} \check{S} | nx

2

ff

 +s \check{d} - d \check{s} - s \check{D} - d s d s | nx

3

ff

 +s \check{d} - d \check{s} - s \check{d} - \check{d} \check{s} - s d s | nx

d) cu pinteni

1

f

 +s d - s d - s D - s \check{D} \check{S} | nx

2

ff

 +s \check{d} - s \check{d} - s \check{d} - s \check{d} - s \check{d} s | nx

e) diverse

1

ff

 +s D s s \check{d} s \check{d} s \check{d} s s \check{d} \check{d} s s \check{d} \check{d} s s \check{d} s | nx

BRÎULEȚUL

Mg. 125 r

Orig. Moeciul de jos - Bran, Brașov *
Inf. Stanislav N. (Coșcomeandă)

-vioară

Culeg. B. Marcu - A. Bucșan (1957)
Tr. C. Georgescu (1966)

vioară

The image displays a musical score for a violin piece. It consists of ten staves of music written in a single system. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 2/4. The notation includes various rhythmic values such as eighth and sixteenth notes, as well as rests. There are several dynamic markings, including 'mf' (mezzo-forte) and 'f' (forte). The score features a variety of melodic lines, some with slurs and accents. A first ending bracket labeled '1.' spans the final two staves, and a second ending bracket labeled '2.' spans the final two staves of the piece. The piece concludes with a double bar line.

* Se cîntă și în satul Măgura.

BRÎULEȚUL

din Malu cu flori, zona Muscel, cules în septembrie 1960-
de A. Bucșan - dela diverși informatori

Cg. 40-47



I. Figuri de acomodare

I¹ Plimbări

a) simple



I² Figuri simple pe loc

a) simple



b) cu final diferit



II. Figuri de virtuositate

a) cu bătăi

1

ff

⁺ ṣ [˘] Ḍ [˘] Ṣ [˘] Ḍ [˘] ṣ [˘] Ṣ [˘] Ḍ | nx

b) cu cîrlige în față

1

ff

⁺ ṣ [˘] Ḍ [˘] Ṣ [˘] Ḍ [˘] ḍ [˘] ṣ [˘] ḍ [˘] Ṣ | nx

2

ff

⁺ ṣ [˘] Ḍ [˘] Ṣ [˘] Ḍ [˘] Ṣ [˘] Ḍ [˘] Ṣ [˘] ḍ [˘] ṣ [˘] ḍ [˘] Ṣ | nx

3

ff

⁺ ṣ [˘] Ḍ [˘] Ṣ [˘] Ḍ [˘] Ṣ [˘] Ḍ [˘] Ṣ [˘] ḍ [˘] ṣ [˘] ḍ [˘] Ṣ | nx

4

ff

⁺ ṣ [˘] ḍ [˘] ṣ [˘] ḍ [˘] ṣ [˘] Ḍ [˘] ḍ [˘] ṣ [˘] ḍ [˘] Ṣ | nx

c) cu pînteni

1

ff

⁺ ṣ [˘] ḍ [˘] ṣ [˘] ḍ [˘] ṣ [˘] ḍ [˘] ṣ [˘] ḍ [˘] ṣ [˘] ḍ [˘] ṣ [˘] ḍ [˘] Ṣ | nx

BRİULEȚUL

Mg. 1738 q

Orig. Malu cu flori - Dimbovița
Inf. Gheorghe Ochescu (28 ani) -
vioară

Culeg. A. Bucșan, Al. Amzulescu (1960)
Tr. G. Sulițeanu

vioară

The musical score is written for violin in G major and 2/4 time. It consists of eight staves of music. The first staff begins with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 2/4 time signature. The melody is characterized by eighth-note patterns, often beamed in pairs or groups of three. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings like 'f' (forte). There are also repeat signs with first and second endings. The piece concludes with a final cadence on the eighth staff.

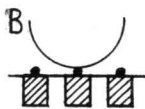
The image displays six staves of musical notation in G major. The notation includes various technical markings and dynamic accents:

- Staff 1:** Features a triplet of eighth notes in the second measure, followed by a first ending bracket labeled '1' and a second ending bracket labeled '2'.
- Staff 2:** Includes slurs over eighth notes, a triplet of eighth notes, and dynamic accents (downward arrows) above several notes.
- Staff 3:** Starts with a first ending bracket labeled '1' and a second ending bracket labeled '2', followed by a series of quarter notes.
- Staff 4:** Contains a slur over a group of eighth notes with a '5' above it, and dynamic accents (marked 'w') above several notes.
- Staff 5:** Features slurs over eighth notes, dynamic accents (marked 'w'), and first/second ending brackets.
- Staff 6:** Includes slurs over eighth notes, dynamic accents (marked 'w'), and first/second ending brackets.

BRÎUL

din Drăguș, zona Făgăraș, cules în ianuarie 1964 -
de A. Bucșan - și E. Balaci - de la un grup de bătrâni

Cg. 2672



$\frac{2}{4}$; ♩ = 128-148

I' Plimbări

a) simple

1 mf $\overrightarrow{DSDS} | nx$

2 mf $\overset{\sim}{\surd} \overrightarrow{DSDS} | nx$

b) cu cirlige în temă

1a mf $\overrightarrow{\tilde{D}SDS} | nx$

II. Figuri de virtuozaitate

c) cu bătăi

1 f $\overset{\sim}{\surd} \overleftarrow{d\ddot{s}d\ddot{s}d\ddot{s}} | 4x$

2 ff $\overset{\sim}{\surd} \overleftarrow{d\ddot{s}d\ddot{s}d\ddot{s}} | 4x$

b) cu cirlige în față

1 ff $\overset{\sim}{\surd} \overrightarrow{SD} \overrightarrow{SD} \overrightarrow{SD} \overrightarrow{SD} \overset{\sim}{\surd} \overrightarrow{DSDS} | 4x$

d) cu pinteni

1 ff $\overleftarrow{SD} \overleftarrow{SD} \overleftarrow{SD} \overleftarrow{SD} \overset{\sim}{\surd} \overrightarrow{DSDS} | 4x$

d) combinate

1 ff $\overset{\sim}{\surd} \overrightarrow{D\ddot{S}dS} \overleftarrow{\surd} \overrightarrow{D\ddot{S}dS} | nx$

2 ff $\overleftarrow{SD} \overleftarrow{SD} \overleftarrow{SD} \overleftarrow{SD} \overset{\sim}{\surd} \overrightarrow{DSDS} | 4x$

BRÎU

Mg. 2668 In

Orig. Drăguș - Brașov
Inț. Sufonea Dionisie (64ani)-Fluier
Culeg. C. Georgescu (1964)
Tr. C. Georgescu (1966)

fluier

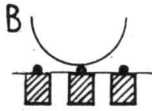


SLĂNICUL

din Zărnești, zona Bran, cules în iulie 1957 -
de A. Bucșan - dela un grup de bătrâni.

Cg. 416

$\frac{2}{4}$; $\text{♩} = 128-148$



I¹ Plimbări
a) simple

1 $\text{♯} D S d S | nx$

2 $\text{♯} d s d s d S | nx$

b) cu bătăi în temă

1 $ḍ D S d S | nx$

2 $ḍ ḍ s d s d S | nx$

I² Figuri simple pe loc
a) simple

1 $\text{♯} D S d S | nx$

2 $\text{♯} D S d S ! S D S d S | nx$

3 $\text{♯} D S d S S D S d S | nx$

4 $\text{♯} d s d s d S \text{♯} d s d s d S | nx$

SLĂNICUL

Mg. 1124 f

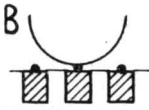
Orig. Zărnești - Brașov
Inŝ. Bloy Z. Nicolae (Pocioc)
- vioară
Culeg. B. Marcu, A. Bucșan (1957)
Tr. C. Georgescu (1966)

vioară

The musical score is written for violin in 2/4 time. It consists of five staves of music. The first staff begins with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 2/4 time signature. The music is marked with a '2' above the staff, indicating a second ending. The score includes various musical notations such as eighth and sixteenth notes, rests, and dynamic markings like 'mf' (mezzo-forte). There are repeat signs and first/second ending brackets throughout the piece. The piece concludes with a double bar line and repeat dots.

BRÎUL

din Bucium, zona Făgăraș, cules în decembrie
1956 - de A. Bucșan - de la un grup de tineri.



I' Plimbări

a) cu cîrlige în temă

1 mf

↳ D Š d s

I. Figuri de acomodare

Cg. 177

$\frac{2}{4}$; $\text{♩} = 128-148$

a) cu pinteni

1 ff

↳ S[~]D[~] - S[~]D[~] - S[~]D[~] - S[~]D[~] ↳ D Š d s | 4x

II. Figuri de virtuozaitate

b) diverse

1 ff

↳ S[~]D[~] - S[~]D[~] - s d s t s d d s s d s | 4x

2 ff

↳ s d s t s d d s s d s | 4x

3 ff

↳ s d s d s d s t s d d s s d s | 4x

BRIUL

*Orig. Bucium - Braşov
Inf. I. Roşca
din cartea „Jocuri din Ardealul
de sud”, de A. Bucşan (Ed. de
Stat didactică și pedagogică,
Bucureşti 1957)*

The musical score for 'BRIUL' is written in 2/4 time and consists of seven staves of music. The key signature is one sharp (F#). The first staff begins with a treble clef and a 2/4 time signature. The music is primarily composed of eighth and sixteenth notes, often beamed together. There are several triplet markings (indicated by a '3' above the notes) on the second, third, and fourth staves. The score includes repeat signs (double bar lines with dots) and a final double bar line with a repeat sign at the end of the seventh staff.

Relația dintre dans, muzică și text în Ardealul de Sud*

Complexitatea manifestărilor folclo-

rice întâlnite la poporul român este binecunoscută, ca de altfel și valoarea artistică deosebită pe care o prezintă multe din piesele specifice. Diversitatea genurilor și varietatea lor internă demonstrează suficient cele de mai sus și justifică interesul pe care cercetătorii trebuie să-l acorde studierii unor asemenea probleme.

Dar, lăsînd la o parte domeniile speciale, întîlnim unele fapte tot atît de pregnante și care rezultă din îmbinarea sincretică dintre diferitele genuri folclorice sau moduri de exprimare. Una dintre aceste probleme, pe care o abordăm în studiul de față, este aceea a relației dansului cu muzica și cu textul care-l însoțesc.

În folclorul românesc, există multe forme de exprimare a acestui fapt; întîlnim astfel:

a) dansuri la care jucătorii își cîntă singuri melodia, cu un text liric; fenomenul este întîlnit sporadic, fiind concentrat mai mult în cîteva jocuri de fete din Ardealul de centru (zona Tîrnavelor);

b) dansuri însoțite de muzică instrumentală și strigături cîntate de jucători; această formă este specifică părții de nord-vest a Transilvaniei (Oaș, Bihor);

c) dansuri însoțite de muzică instrumentală și texte lirice cîntate de lăutari; și această formă este limitată la un spațiu restrîns, aparținînd în special Olteniei și Munteniei subcarpatice (Muscel, Gorj);

d) dansuri însoțite de muzică instrumentală și strigături; este forma care se întîlnește în cea mai mare parte a țării.

În studiul de față ne mărginim la studierea acestei ultime forme, pe care o putem considera absolut specifică folclorului nostru nu numai datorită răspîndirii ei generale pe teritoriul românesc, dar și pentru că ea nu se întîlnește (pe cît știm) la popoarele vecine.

Urmărim momentan fenomenul în regiunea folclorică a Ardealului de sud. Acest lucru nu ne-a fost impus numai de o incompletă documen-

* Studiu efectuat în colaborare cu Victoria Dosios și Emanuela Balaci, cercetători de specialitate la Institutul de etnografie și folclor.

tare asupra celorlalte regiuni, ci de însuși materialul existent, care prezintă aspecte foarte complexe și un înalt grad de realizare artistică în zonele alese.

Regiunea de care ne ocupăm, deși nu a avut în trecut limite geografice și istorice precise, se prezintă totuși ca o individualitate folclorică și etnografică bine conturată. Ea corespunde aproximativ, ca întindere, județelor Sibiu și Brașov, cu unele prelungiri înspre zonele folclorice ale Hunedoarei, Tirnavelor și Covasnei. Principalele diviziuni administrative citate acoperă oarecum zone folclorice distincte.

Până acum s-au făcut cercetări mai mult sau mai puțin complete în următoarele puncte :

a) în zona estică, Brașov—Țara Birsei : comunele Bran, Zărnești, Sita Buzăului, Țințari etc.

b) în zona centrală, Făgăraș — Țara Oltului : comunele Bucium, Cîrțișoara, Porumbacul de Jos etc.

c) în zona vestică, Sibiu : Veștem, Tălmăcel, Rășinari, Sibiel etc.

Din cercetări au rezultat două fapte interesante :

1. Repartiția geografică a zonelor contrazice întrucîtva realitatea folclorică. Astfel, părțile estice se apropie mai mult de cele vestice decît de zona centrală, care, păstrînd unele asemănări cu zona vestică, evoluează totuși diferit.

2. Specificul folcloric al Ardealului de sud arată serioase înrudiri cu cel al Munteniei și Olteniei subcarpatice, în timp ce cu părțile centrale ale Ardealului asemănările sînt mult mai sporadice.

Cauza acestor fenomene trebuie să fie, după noi, una și aceeași : viața pastorală intensă desfășurată în trecut pe aceste meleaguri, care a avut darul de a ține o strînsă legătură între locuitorii celor două versante ale Carpaților, pe de o parte, și între locuitorii celor două zone extreme (Mărgineni în vest, Brăneni, Săceleni, Brețcani în est), pe de altă parte. Nu putem adînci aici această problemă, care necesită un studiu separat.

Pentru lucrarea de față nu s-a făcut o anchetă specială, ci s-au folosit materiale existente în arhiva Institutului de folclor și provenind din următoarele localități :

a) Sibiel, Sibiu (zona mărgineană). Culegerile s-au efectuat în anul 1955 de către A. Bucșan, Em. Balaci, P. Benteoiu.

b) Bran și Zărnești (zona Bran). Culegerea a fost efectuată de A. Bucșan și B. Marcu în anul 1957.

Materialul din aceste comune este foarte ilustrativ pentru toată regiunea.

Să vedem însă ce reprezintă Ardealul de sud, ca specific folcloric, bineînțeles rămînînd în cadrul problematicii de față.

Fără a egala bogăția numerică a repertoriilor de jocuri din Oltenia (uneori 50—60 de jocuri în fiecare sat) sau chiar din Muntenia și Moldova (30—40), regiunea cercetată de noi posedă un număr destul de mare de jocuri, mai ales în comparație cu restul Ardealului. Aici media pare să fie de circa 20—25 de jocuri, cifră care ar corespunde și mediei repertoriilor din vestul regiunii. În zona centrală ea scade sub 20, în timp ce în zona estică crește la circa 30—40.

Dacă bogăția numerică e mijlocie, în schimb varietatea tipologică este foarte mare. Am depistat în regiune 32 de tipuri (cam 2/3 din totalitatea tipurilor determinate pînă acum în toată țara)¹.

În centrele folosite pentru lucrarea de față, situația este următoarea :
Sibiel : 32 de jocuri (18 tipuri),

Bran-Zărnești : 47 de jocuri (22 de tipuri).

După cum se vede, aceste cifre reprezintă un maxim pentru zonele respective. Trebuie însă să remarcăm că vitalitatea unora dintre repertoriul tinde să scadă, acestea reducându-se (mai ales în zonele centrală și vestică) la circa 3—5 jocuri practicate la hora duminicală a satului, alături de care încă 5—10 jocuri se mai pot vedea destul de frecvent pe la diverse ocazii, restul fiind în dispariție.

Există aici toate categoriile principale². Astăzi predomină puternic ca frecvență jocurile de perechi (*Învîrtita, Hațegana, Breaza* etc.), apoi jocurile de linie (*Brîuri, Sîrbe*). Dintre celelalte tipuri caracteristice, cităm : *Fecioreasca* (în ceată), *Ciuleandra, Jieneștile* (în grup mic), jocurile solistice grotești și *Horele mari*, cu rol mai mult ceremonial sau distractiv. Cam 3/4 din tipurile existente se întîlnesc și în Muntenia de nord.

Complexitatea structurală a jocului este foarte mare din punctul de vedere al construcției figurilor, al înlănțuirii lor, al mișcărilor și al formulelor ritmice. Întrucît studiul ne va impune mai tîrziu o analiză amănunțită, nu insistăm momentan asupra lor. Semnalăm că există numeroase înrudiri morfologice cu jocurile din Vrancea, Modova de nord și Ardealul de nord.

Melodiile jocurilor sud-ardelene ating de multe ori o valoare artistică deosebită. Unele dintre ele sînt unice pentru jocul respectiv ; și în acest caz reprezintă de obicei forme bine cristalizate (v. în materialul de față ex. 1 și 2 *Arțăgana, Rîureana*). Alte jocuri cunosc însă foarte multe melodii (de ex. *Brîul, Jiana, Învîrtita, Hațegana* etc.), indiciu al unei mari puteri de circulație a jocului.

Din punctul de vedere al structurii, majoritatea melodiilor de joc sînt construite din 2 fraze muzicale, A B, în ordinea frecvenței urmînd cele de 3, 4 și mai multe fraze. Forma fixă caracterizează în general melodiile de 2 fraze, uneori și pe cele de 3 fraze. Începînd de la structura de 4 fraze, constatăm o mare libertate în succesiunea lor, libertate care se accentuează pe măsură ce crește numărul acestora.

Fraza se desfășoară de obicei pe 4 măsuri. În melodiile de *Brîu* întîlnim uneori și fraze de 3 măsuri (v. *Brîuleșul* din Zărnești) sau alternarea acestora cu cele de 4 măsuri în decursul aceleiași melodii (v. *Brîul bătrîn* din Bran, Mg. 1125 s).

Instrumentul cel mai răspîndit este vioara, alături de care fluierul mai cunoaște încă o largă întrebuintare. În satele cercetate pînă acum am constatat că adeseori acompaniamentul melodiilor de joc nu este obligatoriu, jucătorii nesimțîndu-i neapărat nevoia.

¹ După clasificarea morfologică provizorie întocmită de noi (A.B.).

² După clasificarea de mai sus : a) joc de cerc, b) joc de linie, c) joc de grup, d) joc de perechi, e) joc de ceată, f) jocuri solistice.

Presupunem că faptul se datorește complexității figurilor de joc, cu numeroase bătăi ritmice care se suprapun cu accentele versurilor strigate.

Acestea din urmă se știe că sînt în dispariție astăzi din cea mai mare parte a Banatului, Olteniei, Munteniei și Moldovei³, ele păstrîndu-se întrucîtva în multe din părțile muntoase ale acestor provincii istorice. Rămîn însă foarte vii în tot Ardealul precum și în Moldova de nord.

În Ardealul de sud, bogăția și varietatea lor este cu totul deosebită. Distingem două categorii principale, după modul în care ele reflectă conținutul jocului :

a) strigături *comune* — care se pot folosi la orice joc ;

b) „ „ *speciale* — legate de desfășurarea jocului respectiv.

Vom adînci întrucîtva aceste considerente ceva mai departe, atunci cînd ne vom ocupa de conținutul lor specific.

Din toate cele de mai sus, credem că se conturează suficient complexitatea problematicii pe care o abordăm, întrucît va trebui să stabilim o corelație între aspecte de ordine foarte variate. Dintru început două căi ni se impun :

a) de a reconstitui din ceea ce este specific fiecărui element în parte (morfologia coregrafică, structura melodică și cuprinsul literar al textelor) un conținut propriu întregului fenomen sincretic ;

b) de a desprinde din ceea ce formează trăsătura comună celor trei elemente (în speță ritmul) variatele lor posibilități de îmbinare.

Rezultatul spre care trebuie să tindem este acela de a determina, în limitele propuse, modul în care se dezvoltă diferitele forme ale expresivității artistice în repertoriul cercetat.

Ca orice manifestare artistică, fiecare dans își are caracterul său specific, care se degajă din totalitatea mijloacelor de exprimare folosite. Desigur că în acest caz greutatea cade pe trăsăturile proprii dansului : formație, componență pe sexe, ținuta brațelor jucătorilor, desfășurarea în spațiu a jocului, construcția și înlanțuirea figurilor, mișcările caracteristice, stilul de execuție ș.a., care realizează în cea mai mare parte expresivitatea artistică. La aceasta însă contribuie celelalte elemente : melodia jocului, prin forma și structura ei, ca și prin felul în care este interpretată, și textul care însoțește jocul, prin conținutul și modul în care este strigat.

Întrebarea care se pune este dacă din îmbinarea conținutului specific fiecărui element în parte (dans, muzică, text) se realizează un caracter unitar al întregului complex.

Urmărind această problemă în materialul cercetat, am constatat că, de cele mai multe ori, există această corelație, un anumit caracter al dansului fiind strîns legat de un caracter similar al muzicii și textului. Astfel, am putut desluși cîteva categorii în care se grupează piese cu un caracter și un mod de expresivitate diferit. Masa mare a repertoriului se împarte, din acest punct de vedere, în două categorii principale, cărora vom încerca să le găsim notele caracteristice. Menționăm de la început că determinările făcute nu pot fi absolute ; anumite cazuri de întrepătrun-

³ Este vorba aici de strigăturile care însoțesc jocul, iar nu de acelea care formează un gen aparte, ce cunoaște astăzi o recrudescență datorită formațiilor artistice de amatori.

dere între cele două categorii există și aici, ca în orice domeniu. Astfel ne-am aștepta pentru un oarecare joc la o melodie de un caracter anumit; dacă aceasta nu se întâmplă este pentru că melodia poate fi mai nouă decât jocul sau viceversa.

Prima categorie de jocuri de care ne ocupăm cuprinde jocuri cu componentă întotdeauna mixtă, în perechi, în grupuri mici (4—8 inși) sau în cerc mare (mai rar în Ardealul de sud). Structura lor cinetică nu este în general prea complicată: pașii sînt de obicei simpli, de plimbare; la dansurile de perechi există numeroase învîrtiri și treceri ale fetei pe sub mina băiatului. Figurile sînt puține (2—3 la fiecare joc) și cu o construcție de asemenea simplă. Între jocul băieților și al fetelor există o diferență: în timp ce fetele au un fel de a juca mai reținut și execută doar pași simpli, băieții folosesc multe variații spectaculoase și dinamice, de obicei cu pași bătuți și sălțați. Printre aceste jocuri se situează cele mai frecvent întîlnite în repertoriul duminical, ca și la alte ocazii (nunți, petreceri). Din jocurile de acest gen se degajă, după părerea noastră, o atmosferă comună. Structura lor mai simplă, care le face să fie practicate cu precădere de tineret, faptul că băieții și fetele le joacă împreună, favorizîndu-se astfel cunoașterea lor reciprocă, precum și accentuarea diferenței stilistice între jucătorii de sex diferit (ceea ce poate însemna o încercare de cucerire a partenerului prin calitățile specifice fiecăruia), ne arată că avem de-a face cu jocuri aparținînd unei categorii unitare, diferită atît morfologic, cît și funcțional de cea pe care o vom examina ceva mai tîrziu.

Aceste jocuri prezintă trăsături comune și în melodiile lor, care au de obicei un caracter cantabil și o linie melodică mai bine conturată (v. ex. 1 și 2).

Ex. 1 : *Rîureana*

Vezi, în volumul de față, melodia la p. 199.

Ex. 2 : *Arțagana*

Mg. 1121 c
Culeg. B. Marcu

Loc. : Zărnești,
jud. Brașov
Inf. Bloj Z. Niculae

ARTAGANA



A musical score for a piece in 2/4 time, featuring six staves of music. The notation includes various rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. There are several measures marked with a fermata and the number 176. The score includes trills (tr) and triplets (3) as indicated by the markings above the notes.

În multe dintre ele găsim fraze care au aparținut inițial unor cîn-tece, ca în exemplul nr. 3.

Ex. 3 : *Breaza din Zărnești*

Mg. 1120 b

Culeg. : B. Marcu

Tr. V. Dosios

Loc. Zărnești

Inf. Bloj Z. Niculae

BREAZA DIN ZĂRNEȘTI

A musical score for a piece in 2/4 time, featuring three staves of music. The notation includes various rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. There are several measures marked with a fermata and the number 176. The score includes trills (tr) and triplets (3) as indicated by the markings above the notes.



La altele s-a întîmplat procesul invers, melodiile pătrunzînd din joc în execuția vocală (*Jienestî, Hațegana, Învîrtite* etc.) , procedeu astăzi din ce în ce mai obișnuit în sudul Ardealului.

Strigăturile de la aceste jocuri sînt predominant comune, unele fiind de dragoste, de ex. :

Mindruliță din alt sat,
Nu gîndi că te-am uitat,
Mindruliță de demult,
Tot pe tine te-am iubit.

(Mg. 795 e : *Mocăncuța*, Sibiel)

Frunzuliță ș-o lalea,
Așa zice mindra mea
Să fac ziua ce-oi putea,
Seara să mă duc la ea,
Ostenit și plin de apă
Cum vin seara de la sapă,
Ostenit și plin de rouă
Cum vin seara cînd mă plouă.

(Mg. 1128 g : *Breaza*, Bran)

Cele mai multe strigături au însă un caracter vesel, fie că sînt simple reflecții glumețe, de ex. :

Șeptezeci de domni odată
N-o putut să pupe-o fată,
Dar un mic de ciobănaș
O țucat-o mintenaș.

(Mg. 795 b : *Rîureana*, Sibiel),

fie direct satirice, de obicei la adresa fetelor, ca de ex. :

Ce să ne mai facem, Doamne,
Că fetele-s toate doamne
Și părinții mor de foame ;
Încălțate cu șoșoni,
Pe deasupra pantaloni,
Și cu ochii după domni.

(Mg. 795 b : *Rîureana*, Sibiel).

Din toate cele de mai sus, credem că se poate intui, ținînd seama de toate elementele, un caracter aparte, comun jocurilor din această categorie, dar care, desigur, este foarte greu de definit. Dacă ar fi să ne formulăm o părere, ne-am apropia, poate, de adevăr afirmînd că în aceste jocuri predomină o notă lirică, mai veselă sau mai solemnă.

Categoriei amintite i se opune net o alta, care cuprinde jocuri prin excelență bărbătești. Ele se desfășoară de obicei în formație de semicerc, cu ținuta de umeri, solistic sau în monom. Au o structură cinetică complicată, fiind compuse din numeroase figuri, în care predomină pașii bătuți, pintenii, săriturile, pașii încrucișați etc. Se execută în general după comandă (fapt foarte frecvent în *Ardealul de sud*).

Cu toate că aceste jocuri aparțin unor tipuri diferite (*Brîu*, *Feciorească* etc.), ele prezintă, de asemenea, un caracter unitar pregnant. Structura lor complicată este în directă legătură cu faptul că ele sînt executate în general (dar nu exclusiv) de bărbați, ceea ce are, desigur, repercusiuni și asupra stilului de execuție. Toate aceste trăsături asigură jocurilor amintite un net caracter de virtuozitate.

Melodiile acestor jocuri, cu toată diferența lor tipologică, prezintă totuși, din anumite puncte de vedere, o relativă unitate. În general ele se desfășoară pe sunete alăturate în valoare de 1/16, avînd de obicei la bază un motiv de o singură măsură care se repetă obsedant, căutînd parcă să redea virtuozitatea figurilor coregrafice prin virtuozitatea execuției instrumentale. Cele mai tipice exemple de acest fel ni le oferă melodiile de *Brîu* (v. ex. 4).

Ex. 4 : *Brîul*
Mg. 794 d
Culeg. Z. Sulițeanu
Tr. V. Dosios

Loc : Sibiel, jud. Sibiu

Inf. Stoica Aurel

BRÎUL

The musical score for 'Brîul' is written in 2/4 time and consists of six staves of music. The first staff begins with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 2/4 time signature. The melody is characterized by a mix of eighth and sixteenth notes, often beamed together. The second staff continues the melody with similar rhythmic patterns. The third staff introduces a more complex rhythmic structure with eighth notes and rests. The fourth staff features a series of eighth notes with a steady rhythm. The fifth staff includes a 'tr' (trill) marking above several notes. The sixth staff concludes the piece with a final melodic phrase.

La aceste jocuri predomină strigăturile pe care le-am numit speciale, ele fiind direct legate de desfășurarea jocului respectiv. Ele capătă, în cele mai multe părți ale Ardealului de sud, o mare amploare prin frecvența lor, ca și prin marea număr de versuri pe care le cuprind.

Astfel la *Sîrba la bătaie* din Sibiel (Mg. 794b) peste 80 de versuri sînt legate, într-un fel sau altul, de desfășurarea jocului.

După conținutul lor, le putem împărți astfel :

a) *Formule de începere a jocului :*

(îndemnuri, enunțarea jocului etc.)

Ascultați cu toți la mine Să nu pășim vro rușine.

Să vă spun eu Sîrba bine (*Sîrba la bătaie* — Sibiel — Mg. 794 b).

b) *Formule referitoare la numele
jocului :*

Frunzuliță magheran,

Asta-î Bręaza ca la Bran... (*Breaza din Bran* — Mg. 1128 g).

c) *Comenzi la figuri :*

Frunzuliță bob năut,

Bate stingul la pămînt

Și cu dreptul să-i dăm vînt (*Briul bătrîn din Bran* — Mg. 1125 s).

d) *Numărători de bătăi :*

Uite două cu-amîndouă,

Uite trei la veriș mei (*Sîrba la bătaie*—Sibiel —Mg. 794 b).

e) *Completări la comenzi și la numărători etc. :*

Și-nc-o dată iară, iară, (comanda)

Puișor de primăvară,

Cu tine m-aș duce-n țară

Ș-aș veni diseșară iară... (*Sîrba la bătaie*—Sibiel—Mg. 794 b).

f) *Descrierea manierei de joc :*

Unde joacă un țigan

Parcă joacă-un căpitan...

(*Țigăneasca*—Sibiel—Mg. 794 e).

Dăm în continuare un exemplu de strigături înregistrate în întregime la un joc de acest gen din Sibiel.

Briul (Mg. 794 d)

a) Plațe-mi Briu românesc

Da nu știu cum să-l pornesc.

b) Une se cotește riu

Joacă Sibielanii Briu.

.

b) Briu frumos sibielenesc,

Mult imi plațe să-l pornesc.

c) Foaie verde bob de linte,

Bateți patru pași-nainte.

f) Sărați pițigorele mele

Nu le pot purta de grele,

Dar cine le știe rindu

Le pșartă pe cum i-î gîndu.

- c) Și iar verde trei scăieți,
La cîrlițe, măi băieți.
- b) Ș-ăsta-î Briu ș'ăsta-î Slănic
Și toate fetele-m zic
Să le prind-un ibonic.
Eu le spun că sînt prea mic,
Și sînt mic și de nevoie
Nu le poeți face pe voie.
Ș'apăi iară le șoptesc
Să mă lase să măi cresc
Că pe toate le iubesc.

.....
iac-așa :

- c) Și iar verde solz de pește
Și mi-o bate cătănește,
ho-ș-așa!
Lelea de la stilpu porții
Dă gură la miezu nopții.
Că și io bade ț-oi da
Cîn îi fi la poarta mea.

- c) Frunzuliță dintre vii,
La cîrlițe, măi copii.

- b) Cel din coadă
rău o-noadă,
Cel din frunte
rău o tunde,
La mijloc
nu pot de loc,
Pe de lături busuioac,
Hu-Hu-hu
Și-o pupă tu.
La s-o pupe mumă-sa
Că ia i-o făcut gura,
Ho-ș-așa!

- c) Și iar verde și-o lămîie
Și mi-o bate la călcîie.

Nu știi Doamne ce mi-i mie
De mă usc ca frunza-n vie
Și nimica nu mă doare
De mă usc de pe pițioare,

- c) Fă-ț pițioarele-nblăcii
e) Și te ia după drăcii.

- c) Fă-ț picioarele-n coșile
e) Și te ia după copile,

Hopa-hop-șa !

Ne putem da seama că și jocurile din această categorie posedă un caracter special, care se reflectă atât în pași, cât și în melodie și strigături. Există aici o tendință vădită spre a conferi jocului un caracter de virtuo-zitate care lipsește celorlalte. Acest aspect reiese nu numai prin comparație, dar și din analiza fiecărui element. Pentru a urmări mai bine acest lucru, dăm aici două exemple reprezentând două jocuri din același sat (Sibiul) cu un caracter special, care se reflectă atât în pași, cât și în melodie și strigături.

Ex. 5 : *Învîrtita*

Arhiva IEF 6477
Culeg. P. Bentoiu

Loc. Sibiul, jud. Sibiu
Inf. Stoica Aurel 28 de ani


ÎNVÎRTITA


The image displays a musical score for the piece 'Învîrtita'. The score is written on five staves of music. The first staff begins with a treble clef and a complex time signature of 4+3+2 over 16. The music consists of a series of rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, with various accidentals and phrasing slurs. The notation includes first and second endings, marked with '1' and '2' respectively. The piece concludes with a double bar line and repeat dots.

La înregistrarea melodiei însoțită de pași și strigături, care a avut loc în studioul Institutului de folclor în 1957, (deci după doi ani de la notarea directă — numai după vioară), s-a constatat că măsura de $\frac{9}{16}$ cu 3 timpi inegali s-a transformat în măsura de $\frac{2}{4}$ sub influența ritmului pașilor și al strigăturilor în felul următor: primul timp a rămas neschimbat, iar timpii 2 și 3 s-au contopit într-un singur timp egal cu primul. În cercetarea făcută ulterior pe teren (1959) am observat același fenomen.

Notăția pașilor la Învîrtită

2f - Liber $\frac{2}{4}$; ♩ = 104-124

1  mf $\overrightarrow{D} \overrightarrow{s} D \overrightarrow{s} D \overleftarrow{S} \overleftarrow{d} s \overleftarrow{d} s | nx$ (*Plimbare*)

2  f $\overset{C}{\gamma} d s \overset{C}{\gamma} d s d s d s d s d s \overset{C}{\gamma} d s | nx$ (*Învîrtire*)

3 f *Pașii fetei* $\overrightarrow{D} \overrightarrow{s} \overrightarrow{D} \overrightarrow{s} \overrightarrow{D} \overrightarrow{s} \overrightarrow{D} \overrightarrow{s} | nx$ (*Trecerea fetei pe sub mână*)
Pașii băiatului $\overleftarrow{S} \overleftarrow{d} \overleftarrow{S} \overleftarrow{d} \overleftarrow{S} \overleftarrow{d} | nx$

Este cunoscutul joc de perechi (sau în grup mic) atât de frecvent în Ardealul de sud. Viociunea jocului nu exclude o oarecare maiestate în mișcări.

Mg. 796 a

Inf.: grup de bătrâni

Strigături la Învîrtită

he/: Vai săraca mîndra mea, mă
 he/: Multe vorbe-o foz de ea, mă

La să fie că nu-m pasă
 Că-î tînără și frumoasă

Uite-așa !

Și te-ntoarnă suveicuță
 he / Dacă vrei să-mi fiî mîndruță
 ho — hop !

he Și de cîn n-am mai jucat, mă
Pare că mn'iam și uîtat, mă
Dar acuma ô să joc, mă
Să stea muzicantu-n loc, mă
hop !

he Lăutaru bine ziče,
Fetele gura î-o mînče.

he Lăutaru bine-o ia
Dacă-î dai ceva să bea,
uite-așa !

e Învirte-te, rokie,
Că sara s'apropie, mă hop—hop ! — ha — ha !
Și mai lin, dorule, lin, mă
Că ai cea-î loc străin,
Că jucăm pe loc străin,
Că de-aș fi pe locu meu
Zi dorule to mereu

he Cîn oî fi la casa mea, mă
Oî juca cum oî putea — mă

he Cine m-o făcu pe mine
Î-o plăcu rakiu bine
Și cine m-o botezat, mă
L-o băut nemăsurat, mă

he Nu te uîta, lele, nu, mă

he La badiu ca păunu, mă

hei Că ț-acată leagănu, mă

hei Și te lasă la dracu, mă
ha — ha — ha — șa !

hai/ : Lelița care iubește
Spală noaptea și cîrpește
Și ziua se primenește
Și la bărba nu gîndește,
Dar din gură-așa grăiește :
Un'e văz un om urît, mă
Un'e-l văz mă strîng de gît,

Oblu ! u-ju-ju

Strigăturile sînt în marea majoritate comune, de dragoste, dar mai ales satirice.

BĂTUTA

The musical score for 'Bătuta' is written in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 3/4 time signature. The piece consists of seven staves of music. The first staff begins with a treble clef, a key signature of one sharp, and a 3/4 time signature. It features a series of eighth notes and quarter notes, with a fermata over the first measure. The second staff continues the melody with similar rhythmic patterns. The third staff includes a fermata over the first measure. The fourth staff is marked with a 'b' above the first measure and a 'tr' above the second measure. The fifth staff continues the melody. The sixth staff includes a '*' above the first measure. The seventh staff is a short fragment, also marked with a '*' above the first measure. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and fermatas.

hei Ș-o¹ juca cum o¹ putea, mă
oblu !
Cin ȱeram ȱn vremea me¹, mă
he Șapte mȱndre-mi trebu¹ȱa, mă
he Dar acum de-o vreme c¹face
hei N'ȱș cu una n-am c¹face
oblu !
he S¹ara¹ci pi¹ci¹oarele mele
hei N¹u le poș purta de grele,
Dar c¹ine le știe rȱndu
he Le poart¹ă pe cum ȱ-i gȱndu
oblu !

Strig¹ăturile de la B¹ătut¹ă sȱnt executate ȱn timpul jocului de juc¹-torul Dumitru Nistor. ȱn ele juc¹ătorul se autoironizeaz¹ă pentru felul lui de a juca, ca și pentru celelalte inconveniente ale b¹ătrȱneȱii. ȱn bun¹ă parte ele trebuie considerate ca direct legate de joc.

Interjecȱiile dintre strig¹ături determin¹ă trecerea de la plimbare la figurile de virtuozitate.

Spaȱiul restrȱns nu ne permite s¹ă extindem exemplele, dar din cele de mai sus se poate observa c¹ă ȱntre dans, muzic¹ă și text exist¹ă o relaȱie foarte strȱns¹ă, care se exteriorizeaz¹ă prin : a) predominarea unor formule ȱnrudite sau chiar identice la piesele de un anumit caracter, ȱn cadrul fiec¹ărui element ; b) prin realizarea unei ambianȱe comune ȱntre cele trei elemente.

Firește, afirmaȱiile noastre nu trebuie luate ȱn chip absolut, deoarece ȱntȱlnim și exemple la care elementele sȱnt divergente, din punctul de vedere care ne intereseaz¹ă. Principalul este ȱns¹ă, dup¹ă noi, existenȱa tendinȱei de care am vorbit și realizarea ei ȱntr-un num¹ăr de cazuri. O bun¹ă parte din expresivitatea artistică a folclorului coregrafic sud-ardelean se datorește, credem, ȱmplinirii acestei unităȱi.

Am l¹ăsat de o parte pȱn¹ă acum analiza ritmului, care, ȱn complexitatea trăsăturilor specifice dansului, muzicii și textului, formeaz¹ă nota comun¹ă celor trei elemente. El reprezint¹ă totodat¹ă osatura pe care se reazem¹ă unitatea de desfășurare ȱntre acestea.

Ne putem da seama de acest lucru dac¹ă lu¹ăm ȱn consideraȱie urm¹ătoarele aspecte, valabile de altfel pentru jocul românesc de pretutindeni :

a) Ritmul r¹ămȱne, ȱn general, binar ȱn materialul cel mai autentic (peste 90%); toate elementele ȱl p¹ăstreaz¹ă.

b) ȱn succesiunea ritmică vedem c¹ă se ȱncheag¹ă unităȱi ritmice mai mici, peste care se suprapune ceea ce este specific fiec¹ărui element (mișc¹ările jocului, formulele melodice, versurile), conferindu-le o putere de expresie proprie. Aceste mici unităȱi le numim *motive* . Ele se axeaz¹ă ȱn general pe 2 m¹ăsuri ȱn dans și muzic¹ă, corespunzȱndu-le ȱn text versul de 8 silabe. Exist¹ă și motive de 3 m¹ăsuri, care ȱns¹ă provin ȱn majoritatea lor din cele de dou¹ă m¹ăsuri.

c) Diferitele forme pe care le iau motivele ritmice ȱși g¹ădesc corespondentul ȱn toate elementele.

Se poate observa că motivele ritmice ale pașilor se regăsesc de obicei și în melodia jocului respectiv, chiar dacă ele nu se suprapun în același moment.

În strigătură, după cum vom vedea, nu există decît două posibilități, care însă corespund formulelor principale din celelalte elemente.

Analiza ritmică a repertoriilor din Ardealul de sud ne-a arătat că există mai multe categorii de motive. Le luăm întâi pe cele din pași :

1. *Motive simple*. Luăm ca schemă principală motivele  și




cu felurite posibilități de combinare sau divizare a valorilor, dintre care

cităm pe cele mai frecvente : 

Aceste motive sînt cele mai frecvente aici, ca și în toată țara.

2. *Motive accentuate în contratimp*. Există toate posibilitățile anterioare, cu schimbarea accentului, care cade pe timpul slab, sau pe subdi-

viziunea slabă a timpilor, de ex. : 



Aceste motive constituie o punte de trecere între cele precedente și cele ce urmează.


3. *Motive sincopate*. În Ardealul de sud întîlnim o mare cantitate de asemenea motive, dintre care cităm principalele :

 (*Învîrtita* — Sibiel)


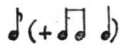
 („ „ Bran și Zărnești)

 (+ ) (frecvent în special în *Brîuri*, Sibiel, Bran și Zărnești)



 (+ ) (*Brîulețul* — Bran și Zărnești)

 (*Breaza* — Bran și Zărnești)

 (*Mărunțica*, *Brîul* — Bran și Zărnești)

 (+ ) (*Brîulețul* — Bran și Zărnești)

 (+ ) „ „ „


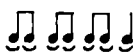
 (+ ) „ „ „ (sporadic)

Această categorie se întâlnește în opt jocuri din Sibiel și opt jocuri din Bran, în majoritatea cazurilor în jocurile cele mai caracteristice, ceea ce ne face să credem că este strâns legată de specificul regional. Din acest punct de vedere Ardealul de sud se detașează complet de Ardealul central, Banat și Oltenia, apropiindu-se de Muntenia și Moldova, mai ales în părțile lor carpatice.

Am arătat mai sus principalele posibilități de exprimare ritmică în repertoriile coregrafice cercetate, rămânând numai în cadrul schemei binare și, în general, în cadrul motivelor de 2 măsuri. Bineînțeles, formulele existente nu sînt nici pe departe epuizate.

Analiza ritmului muzical ne-a arătat că aceste posibilități există, în cea mai mare parte, în melodiile jocurilor respective, desigur ținînd seama în identificarea lor, de pulsații și accente (nu de toate valorile divizionare).

În ceea ce privește strigăturile, ele nu cunosc decît o formulă simplă

 sau catalectică , datorită faptului că versul are totdeauna 7 sau 8 silabe. Această formulă se poate însă accentua în contratimp, corespunzînd astfel uneori formulelor sincopate din dans și muzică. În chiote întîlnim însă și sincope (v. ex. 8).

Toate considerentele precedente ne dau posibilitatea să constatăm existența acelei unități organice pe care am enunțat-o și care se verifică astfel și din punct de vedere ritmic.

Dar, în realizarea acestei unități, suprapunerea ritmică a celor 3 elemente oferă forme foarte variate. În jocurile de care ne ocupăm diversitatea modurilor de îmbinare este foarte mare, ceea ce duce de multe ori la *poliritmie*.

Acest fenomen, atît de interesant și de expresiv, își datorește existența mai multor cauze, pe care vom încerca să le examinăm pe rînd.

Un prim aspect care trebuie luat în considerație este *succesiunea*, adică modul în care se înlanțuiesc diversele fragmente : figurile coregrafice, frazele muzicale și strigăturile (acestea din urmă nefiind esențiale din acest punct de vedere).

Să luăm în primul rînd figurile coregrafice. Acestea reprezintă unități cristalizate supraordonate motivelor ritmice, în sensul că schema ritmică cade pe planul al doilea față de mișcări, care dau tonul expresivității.

Succesiunea figurilor coregrafice poate fi de mai multe feluri :

- a) *uniformă* : jocul are o singură figură (de ex. *Hora*),
- b) *fixă* : există 2—3 figuri (și mai multe) care se repetă de un număr fix de ori (v. *Zuralia*, Sibiel),
- c) *mobîlă* : schimbarea figurilor este determinată de indicația unui conducător (*Briuri*) sau (în jocurile de perechi) de bunul plac al băiatului,
- d) *liberă* : jocul se bazează pe motive combinabile ad libitum (jocurile solistice).

În punctele alese de noi iată cum se prezintă situația :

Sucesiune :	uniformă	fixă	mobila	liberă	total
Sibiel	5	10	16	1	32
Bran, Zărnești	7	17	19	4	47

În tabelul de mai sus am prezentat situația numerică pe piese culese. Ea arată predominarea succesiunii mobile în zonele cercetate, ca de altfel în tot Ardealul de sud, spre deosebire, de ex., de zonele legate de Dunăre (Banat, Oltenia, Muntenia sudică). Se poate spune că ea reprezintă forma de bază în această regiune. Impresia noastră trebuie însă verificată și cu alte criterii. Acestea ridică și mai mult procentajul. Într-adevăr, constatăm că acestei categorii îi aparțin jocurile cele mai frecvente și totodată cele mai specifice regiunii (*Învîrtita, Hațegana, Breaza, Sîrbele, Brîurile* etc.), ceea ce, desigur, îi ridică mult importanța în repertoriul local.

În studiul de față nu putem să ne ocupăm de toate cele 4 categorii, care necesită o analiză mai amănunțită, dar fără rezultate prea interesante. Ne vom rezuma la constatarea că există tendința spre :

a) o formă fixă (categoriile de succesiune uniformă și fixă de mai sus).

b) o formă liberă (categoriile de succesiune mobilă și liberă de mai sus).

Convențional adoptăm aceste împărțiri și denumiri, în dans ca și în muzică, unde există toate aceste posibilități. În strigături nu avem decît succesiune liberă.

Se observă că în dans libertatea succesiunii e în general mai mare.

Datorită modului diferit în care se înlanțuiesc fragmentele coregrafice, muzicale și literare, este evident că se poate crea în același joc o mare diversitate a suprapunerii celor trei elemente.

2. O altă cauză a poliritmiei este diferența dintre dimensiunile respective ale fragmentelor coregrafice, muzicale și literare care se suprapun. După cum dimensiunile lor sînt sau nu egale, avem fenomenul concordanței sau neconcordanței.

Cazul cel mai frecvent de neconcordanță este acela în care figura coregrafică cuprinde 3 măsuri⁴, iar fraza muzicală 4 măsuri (*Brîuri, Sîrbe*, în materialul de față ex. 10 și 11). Întîlnim chiar în centrele cercetate

figuri de 5, 6, 7, 9 măsuri (*Sîrba la bătaie* — Sibiel), ba chiar pe $5\frac{1}{2}$, $6\frac{1}{2}$ măsuri (*Chindia* — Zărnești și Bran⁵).

Frazele muzicale se desfășoară în general pe 4 măsuri (*Brîulețul* — Zărnești și Bran; v. ex. 10).

Strigăturile cuprind totdeauna 7 sau 8 silabe, care se întind pe durata a 2 măsuri muzicale sau coregrafice. Între versuri poate să nu

⁴ Prin adăugarea unei celule-augment, ca în cazul formulelor de la *Brtu* :

 etc. care sînt vădit înrudite.

⁵ V. A. Bucșan, *Jocuri din Muscel și Bran*, București, 1958, p. 116—117.

existe pauză ; dacă însă există, ea se întinde de obicei pe 1 sau 2 măsuri, astfel că se poate pune în concordanță cu figura coregrafică sau fraza muzicală (v. ex. 10, 11, 12).

Fenomenul neconcordanței este deosebit de puternic în părțile dunărene (Mitreni, zona Oltenița 55%, Zimnicele, zona Zimnicea 45%, Bîrca, zona Segarcea 55%) dar în alte tipuri decît în Ardealul de sud, unde rămîne foarte bine reprezentat în tipurile de *Sîrbă* și *Briu*. În centrul și nordul țării neconcordanța se întilnește cu totul sporadic.

3. O altă cauză a poliritmiei este coincidența sau necoincidența fragmentelor. Se poate întîmpla ca fragmentele coregrafice, muzicale și literare să aibă dimensiuni egale sau reductibile la același număr de măsuri, dar ele să nu înceapă în același moment, astfel că ele nu se suprapun niciodată. Fenomenul se poate produce incidental în cursul unui joc sau obligatoriu, ceea ce deocamdată nu am întilnit decît dintr-un singur exemplu, în Ardealul de sud-vest (v. ex. 13).

Pe baza aspectelor pe care le-am menționat, am putut determina cîteva categorii de suprapunere existente în materialul cercetat. Le vom examina pe rînd cu cîteva exemple ilustrate. Categoriile privesc în special relația dintre dans și melodie ; strigăturile urmează fie pe unul, fie pe altul dintre elemente.

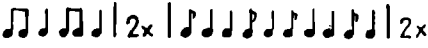

Fiecare exemplu va fi descris printr-un tabel de suprapunere ritmică.

A) Jocuri cu suprapunere constantă

În prima categorie întilnim o legătură perfectă între figurile coregrafice și frazele muzicale. Există două tipuri :

Tipul 1 : Fiecare figură corespunde unei fraze muzicale și se repetă de același număr de ori, ceea ce dă o suprapunere perfectă și din punct de vedere ritmic. Este un tip de jocuri de circulație generală, întilnit mai cu seamă în Banat, Muntenia și Moldova ; pare rupt de specificul sud-ardelean, fiind în general nelocal sau aparținînd unui stil mai evoluat. De altfel avem uneori informații în acest sens. Unele detalii par să confirme această părere (de ex. lipsa strigăturilor la aceste jocuri).

Ex. 7 *Zuralia* (Sibieli)

<i>Ritmul pașilor</i>	
<i>Ritmul melodiei</i>	

Ca un caz special cităm jocul *Arțăgana* (ex. 2), în care fiecare frază muzicală este cîntată ad libitum de lăutar ; la schimbarea frazei se schimbă și figura jocului.

Tipul 2 : Figura se suprapune perfect pe o frază muzicală, dar, numărul figurilor nefiind același cu al frazelor muzicale, se produce totuși

un decalaj, ele suprapunându-se însă întotdeauna la fel. Aceste jocuri par mai legate de specificul local.

Ex. 8 *Mocănceuța* (Sibiel)

Ritmul pașilor ♪♪♪♪♪|_{nx}

Ritmul melodiei ♪♪♪♪♪♪♪♪♪♪|_{nx}

Ritmul strigăturilor ♪♪♪♪♪ ♭ ♭ ♭♪♪♪♪ ♭ ♭|_{nx}

Ritmul chiotelor ♪♪♪♪♪♪♪♪♪♪|_{nx}

B) Jocuri cu suprapunere inconstantă

În această categorie întâlnim jocuri la care succesiunea figurilor coregrafice nu este la fel de aceea a frazelor muzicale (dimensiunile respective rămânând egale). Iată principalele tipuri :

Tipul 1 : Melodie fixă — joc liber

Ex. 9 *Brîul pe nouă* (Zărnești)

Ritmul pașilor ♪♪♪♪♪♪♪♪♪♪|_{nx}

*Ritmul pașilor
varietăți concomitentă* ♪♪♪♪♪ ♭ ♭ ♭♪♪♪♪ ♭ ♭|_{nx}

” ♪♪♪♪♪ ♭ ♭ ♭♪♪♪♪ ♭ ♭|_{nx}

Ritmul melodiei ♪♪♪♪♪♪♪♪♪♪♪♪♪♪♪♪♪♪♪♪♪|_{nx}

Ritmul strigăturilor ♪♪♪♪♪ ♭ ♭ ♭♪♪♪♪ ♭ ♭|_{nx}

Atît figurile jocului cît și frazele muzicale cuprind cîte 4 măsuri. De remarcat însă că între strigături se păstrează o pauză de 1 măsură, ceea ce, evident, creează o neconcordanță atît cu pașii, cît și cu melodia. Explicația ar fi, credem, aceasta : jocul provine din *Brîulețul* (v. exemplul următor), ale cărui figuri și fraze cuprind cîte 3 măsuri ; la acesta s-a adăugat ulterior o măsură, atît în dans, cît și în melodie, strigăturile rămânînd pe tiparul vechi.

Tipul 2 : Melodie liberă — joc liber

Ex. 10 *Brîulețul* (Zărnești)

Ritmul pașilor ♪ ♪ ♪ ♪ | nx

Ritmul pașilor
(*variație concomitentă*) ♪ ♪ ♪ ♪ | nx

Ritmul melodiei ♪ ♪ ♪ ♪ | nx

Ritmul strigăturilor ♪ ♪ ♪ ♪ ♪ ♪ ♪ ♪

Aceste jocuri sînt frecvente în toată țara, mai ales în Ardeal și în părțile muntoase ale celorlalte provincii.

C) Jocuri cu suprapunere neconcordantă

Această categorie cuprinde jocuri la care fragmentele muzicale și coregrafice au dimensiuni diferite. În cazul cel mai frecvent, figurile jocului au cîte 3 măsuri, iar frazele muzicale cîte 4 măsuri. Sînt *Sîrbe* și *Brîuri*, specifice Ardealului de sud, ca și altor zone.

Și aici deosebim cîteva tipuri (după succesiune). Strigăturile urmează în general (dar nu totdeauna) jocul; de obicei întîlnim pauză de 1 măsură între ele.

Tipul 1: Melodie fixă — joc liber

Ex. 11 *Slănicul* (Sibiel)

Ritmul pașilor ♪ ♪ ♪ ♪ | ♪ ♪ ♪ ♪ | ♪ ♪ ♪ ♪ |

Ritmul melodiei ♪ ♪ ♪ ♪ | ♪ ♪ ♪ ♪ | ♪ ♪ ♪ ♪ | nx

Ritmul strigăturilor ♪ ♪ ♪ ♪ ♪ ♪ ♪ ♪

Melodia are forma fixă de 2 fraze. De remarcat însă că, din cînd în cînd, lăutarul introduce o a 3-a frază, ad libitum. Faptul se produce de obicei în timpul executării de către jucători a figurii de virtuositate; lăutarul nu dă însă o explicație convingătoare în acest sens.

Tipul 2: Melodie liberă — joc liber

Ex. 12 *Brîul bătrîn* (Bran)

Ritmul pașilor 

Ritmul pașilor (variație concomitentă) 

Ritmul melodiei 

Ritmul strigăturilor 

Melodia jocului prezintă de obicei fraze de câte 4 măsuri, uneori însă și de 3 măsuri; figurile jocului au totdeauna câte 3 măsuri; strigăturile urmează pașii jocului, păstrînd pauza de o măsură.

Tipul 3: Melodie fixă — joc fix

Nu avem exemple, cazul fiind rar în regiunea noastră; se întilnește frecvent în sudul Olteniei și Munteniei (atingînd uneori 50—60% din repertoriu).

D) Jocuri cu suprapunere necoincidentă

După cum am menționat, am întilnit un singur caz în materialul cercetat, dar foarte interesant de analizat:

Ex. 13 *Învîrtita* (Sibiul)

Ritmul pașilor $\frac{2}{4}$ 

Ritmul pașilor (figură concomitentă) 

Ritmul melodiei $\frac{9}{16}$ 

Ritmul strigăturilor 

Ritmul strigăturilor (altă posibilitate) 

Melodia a fost întii notată direct în 1955, apoi înregistrată în 1956 (Mg 796a). În ambele cazuri a cîntat-o același viorist, fără acompaniament. Pentru a ține tactul, el însoțește melodia cu bătăi de picior în podea, în ritmul pașilor de joc. Atît lăutarul cît și jucătorii încep pe măsura a 4-a a melodiei. Bătrînii ne spun că așa se joacă *Învîrtita* și că cei tineri nu o mai știu toți cum trebuie. Pașii de joc se schimbă la învîrtire; intervin adeseori și variații. Strigăturile însoțesc fie schema pașilor, fie pe a melodiei. Avem astfel de multe ori suprapunerea a 4—5 ritmuri diferite⁶.

⁶ Fenomenul a fost întii observat de P. Bentoiu (v. *Ritmul jocurilor populare românești*,

în Rev. de folclor, nr. 1—2, 1956). În ceea ce privește notarea melodiei în $\frac{9}{16}$ v. mai sus.

Recapitulind trăsăturile ritmice ale repertoriului sud-ardelean, putem formula următoarele constatări :

1) există o tendință foarte accentuată spre organizarea liberă a succesiunii, în special a figurilor de joc, dar și a frazelor muzicale (în materialul din cele două centre peste 60%, cu precădere în jocurile vechi, locale și cu frecvență mai mare);

2) întâlnim o mare diversitate a dimensiunilor figurilor coregrafice, care se întind de obicei pe 2 și 4 măsuri, dar foarte des pe 3 măsuri și în numeroase cazuri pe alte dimensiuni (5, 6, 7, 9, 10 chiar $5\frac{1}{2}$ ' $6\frac{1}{2}$ măsuri);

3) de asemenea, se poate vorbi de o mare varietate a formulelor ritmice în toate cele 3 elemente : dans, muzică, text; formulele sincopate și cele în contratimp joacă un rol important, prin marea lor număr și prin frecvența lor în jocurile de bază;

4) ca o consecință a celor de mai sus, există o suprapunere foarte variabilă a fragmentelor coregrafice (figuri), muzicale (frazе) și literare (versuri), ceea ce duce în marea majoritate a cazurilor la poliritmie : întâlnim uneori suprapunerea a 4—5 formule ritmice diverse (*Învîrtita* — Sibiel, *Bătuta* — Sibiel, *Brîulețul* — Zărnești și Bran etc.).

Această poliritmie, specifică jocului românesc în general, nu am întâlnit-o nicăieri pînă acum în atitea forme ca în Ardealul de sud, ea constituind una din caracteristicile principale ale acestei regiuni folclorice.

Dar poliritmia constatată și care se datorește variatelor posibilități de îmbinare ale celor trei elemente nu constituie un obstacol în calea realizării unității organice dintre ele. Aceasta reiese, în primul rînd, chiar din ceea ce dă elementelor o mare parte din puterea lor de diversificare, și anume acea libertate a desfășurării care se observă atît în dans, cît și în muzică sau text.

Am văzut că cele mai multe jocuri din repertoriile cercetate cunosc succesiunea liberă a figurilor (la cele fixe există, în schimb, destule variații). Libertatea nu este absolută, ordinea și repetiția figurilor fiind reglementată prin comenzi sau alte norme. Strigăturile, neavînd nici ele un loc fix, însoțesc jocul după cum se simte nevoia : comenzile dictează figurile de virtuozitate, în timp ce o desfășurare mai relaxată a jocului permite strigarea versurilor satirice și a celorlalte.

La rîndul său, lăutarul își poate varia melodiile introducînd anumite motive care ilustrează plastic diversitatea structurală și de caracter a figurilor coregrafice. Întîlnim în unele cazuri libertate, chiar extremă, în succesiunea frazelor muzicale (v. *Brîul bătrîn* — Bran); alteleori melodia este fixă, dar din cînd în cînd apare (?) cîte o frază în plus (v. *Slănicul* — Sibiel, *Sîrba la bătaie* — Sibiel etc.); în sfîrșit, melodia se poate schimba în întregime în cursul unui joc.

Bineînțeles, toate acestea se petrec, după cum am menționat, în cadrul unui chenar strict, care nu poate fi încălcat și care, în cazul nostru, este reprezentat de largă categorie a ritmului binar (simplu, divizat, sincopat, în contratimp) păstrat în toate cele trei elemente. Unitatea lor este atît de puternică, încît în ele întîlnim nu numai organizarea comună

a ritmului binar, ci chiar și diversele lui subîmpărțiri. Astfel, de exemplu, în jocurile unde întîlnim sincope în pași, le întîlnim de obicei și în muzică, în strigături corespunzîndu-le, cum s-a văzut, formulele cu silabe accentuate în contratimp; chiar dacă acestea nu sînt simultane, coexistența lor în aceeași piesă folclorică nu este, desigur, întîmplătoare⁷.

O corespondență se observă și în organizarea structurii unităților de bază. Am constatat astfel că atît motivele coregrafice cît și cele muzicale se organizează în general pe cîte 2 măsuri, schemă pe care se axează și versurile strigate de 7—8 silabe. În toate trei elementele există posibilitatea ca aceste motive să se amplifice prin adăugarea de 1—2 măsuri, astfel că suprapunerea lor, deși variată și nu totdeauna concordantă, indică un proces de dezvoltare asemănător.

Pentru încheiere, ferindu-ne de a căuta concluzii care în actualul stadiu al cercetărilor sînt încă premature, deoarece ne lipsește un material comparativ pentru tot teritoriul românesc, credem că se pot formula totuși două observații :

1. Complexitatea fenomenului de care ne ocupăm, în regiunea cercetată, constituie, fără îndoială, unul din factorii cei mai importanți ai realizării expresivității artistice.

Aceasta reiese din modul de îmbinare al celor trei elemente, axîndu-se pe : a) unitatea lor puternică atît din punctul de vedere al caracterului lor specific, cît și ca dezvoltare ritmică ; b) marile posibilități de variație care există în cadrul structurii morfologice a dansului, al structurii melodice și al conținutului strigăturilor (luate separat sau în îmbinarea lor), cît și în domeniul organizării ritmice comune, unde duce de multe ori la poliritmie.

2. Credem că nu mai este nevoie să se sublinieze interesul cu care trebuie să privim aceste probleme. În repetate rînduri am făcut referire la răspîndirea unora din aspectele cercetate și în alte regiuni. Am arătat astfel unele corespondențe între Ardealul de sud și Moldova de nord. Continuarea cercetărilor ar putea să ne ducă la stabilirea unor note specifice pentru întreg teritoriul românesc în domeniul de care ne preocupăm. În orice caz credem că pe viitor se impune o reluare a problematicii noastre pe o scară mult mai largă.

⁷ Faptul se produce în general la jocurile de mare frecvență : *Brtul*, *Învîrtita*, *Jiana*, *Breaza* etc.

I. PROBLEMA EXISTENȚEI UNUI REPERTORIU PĂSTORESC DE JOCURI

În viața poporului român, păstoritul a constituit în trecut un factor economic de prim ordin. El a însemnat totodată, pentru cercetătorii de specialitate, o trăsătură specifică fundamentală, fără de care nu se poate realiza o imagine istorică sau etnografică completă a ținuturilor carpato-dunărene.

Numeroase mărturii atestă încă importanța păstoritului în trecutul românesc. Uriășele turme care străbăteau odinioară țara în lung și în lat azi se întilnesc tot mai rar; dar vechile „drumuri ale oilor” se pot urmări pe hartă după indicațiile date de toponimie, ca și de tradiția orală. Au dispărut în bună parte tirlele care jalonau aceste drumuri; multe sînt însă așezările omenesti care își revendică o origine datorită migrației pastorale.

Astăzi se întîmplă multe prefaceri în structura social-economică a populației. Păstoritul a fost și el supus legilor care acționează asupra dezvoltării civilizației moderne. Împușinarea locurilor de pășunat în cîmpie pe măsura extinderii agriculturii a dus între altele la restrîngerea păstoritului prin practicarea lui de către un număr mai redus de oameni și pe scară locală. Pe alocuri, el a dispărut ca ocupație de bază a locuitorilor, fiind înlocuit cu agricultura, exploatarea pădurilor și altele. Unele vechi centre păstorești au pășit chiar sub ochii noștri spre o orășenizare rapidă¹.

Toate transformările petrecute în ultima vreme nu au putut însă știrbi tot ceea ce un stil de viață și o mentalitate încheată de-a lungul veacurilor au furnizat patrimoniului național. Asemenea permanențe sînt mai mult decît niște relicve: ele formează prețioasa materie primă a specificului, care, în cele din urmă, se exteriorizează și se realizează practic în creația folclorică. De aceea este logic, credem, să încercăm reconstituirea unei categorii de creație în funcție de o categorie de viață atît de evidentă.

¹ Exemple: Săliștea sibiană și Săcelele de lngă Brașov, astăzi devenite orășele.

Problema unui repertoriu păstoresc nu este nouă, deși ea nu s-a pus niciodată în întregime; existența lui nu poate fi totuși negată și este ușor de demonstrat prin prezența în folclorul românesc a numeroase piese literare sau muzicale încheiate în jurul vieții pastorale, uneori în forme artistice superioare.

Astfel, de pildă, balada *Mioriței* poate fi considerată drept una din expresiile cele mai autentice și totodată cele mai realizate ale folclorului nostru literar; în domeniul muzical, melodia *Ciobanului care și-a pierdut oile* respiră, la o înălțime apropiată, aceeași atmosferă pastorală. Alături de acestea se pot cita o serie întreagă de exemple de mai mică dimensiune, dar care, pe lângă valoarea lor artistică, înseamnă pentru noi și ilustrarea unor momente specifice. Amintim în treacăt de unele cîntece ca *Se duc oile, se duc*, sau *Pe drumul Banatului*, cu referire directă la fenomenul transhumanței.

În cele ce urmează, vom căuta să urmărim problema în domeniul coregrafic. Încercarea — căci nu poate fi socotită altfel — întâmpină serioase dificultăți, mai ales în ce privește determinarea apartenenței la un repertoriu oarecare, datorită naturii însăși a materialului. Încadrarea unui text literar se poate face relativ ușor cu ajutorul analizei conținutului; cu mai puțină ușurință obținem un rezultat satisfăcător în analiza textelor muzicale, desprinzînd, dacă nu totdeauna ideea, cel puțin intenția compoziției. Putem aborda deci, desigur cu prudența necesară, problema unui repertoriu păstoresc de texte literare sau muzicale.

În coregrafia populară românească lucrurile se prezintă altfel. Într-adevăr, jocul românesc nu este, în genere, figurativ; îi lipsesc mijloacele expresive, atît de caracteristice dansurilor orientale, de pildă, și care capătă prin gestică și mimică o semnificație precisă și un anumit rol funcțional, legat de o temă dată. Această legătură a putut exista cîndva, dar cazurile în care ea este evidentă se pot astăzi număra pe degete, tocmai datorită aspectului amintit.

Este deci de la sine înțeles că încercarea de a obține o categorie oarecare de jocuri — în cazul nostru păstoresți — pe baza factorului descriptiv-figurativ este aici inoperantă. Că pe alte căi am avea mai mulți sorți de izbîndă rămîne de demonstrat. Dar că în repertoriul păstoresc trebuie să însumăm și jocuri alături de texte și melodii ni se impune ca o necesitate logică: mărturie ne stă, printre altele, însăși partea a doua a melodiei *Ciobanul care și-a pierdut oile*, care este totdeauna un joc.

Ceea ce știm despre partea etnografică a vieții pastorale îndreptățește de altfel o asemenea afirmație. Mica comunitate încheiată în jurul stîinii reprezintă un întreg complex de viață, în cadrul căreia se dezvoltă unele manifestări aparte legate de anumite momente.

Astfel, la căderea serii, cînd turmele se adună la stîină sau la tîrlă sau la popasul obișnuit lungilor drumuri spre baltă, se poate vedea adeseori (faptul l-am constatat personal) cum, la cîntecul fluierului, ciobanii se destind de oboseala zilei, întorcîndu-se la joc. Tot ca petreceri ciobănești, însă într-un cerc mult mai larg, pot fi socotite reuniunile care au loc în unele regiuni muntoase în anumite zile de sărbătoare din cursul

verii (la Sînziene etc.) și care poartă în general numele de *nedei*². La acestea iau parte (dacă nu exclusiv, cel puțin în număr mare) ciobanii din unele sate aparținând uneia sau mai multor zone etnografice apropiate. Fără îndoială, în toate aceste împrejurări, se practică un repertoriu comun de jocuri; probabil că acesta este cel care circulă și pe drumurile de transhumanță, unde se produc încrucișări între repertoriile unor zone mai îndepărtate.

Toate faptele înșirate ne duc la posibilitatea existenței unor jocuri ciobănești. Afirmația nu trebuie interpretată în sensul că acestea sînt neapărat „inventate” și practicate numai de ciobani. Mai degrabă poate fi vorba de jocuri preluate din folclorul zonei respective (sau al zonelor de contact) și practicate cu predilecție în sînul comunității în măsura adaptării lor la momentele specifice ale vieții pastorale. Căci nu orice se poate integra aici. Unele jocuri rămîn legate de cadrul sedentar al complexului social sătesc; altele își schimbă sensul, căpătînd un nou rol funcțional. Vom arăta la locul potrivit ceea ce a putut fi, după părerea noastră, captat pentru cercul păstoresc. În orice caz, repertoriul respectiv trebuie acceptat cu această delimitare.

În schimb va trebui să admitem limite mai largi în ce privește extinderea repertoriului în spațiu și timp. Astfel, după părerea noastră, nu este de acceptat o restrîngere a acestuia la zonele cu o structură economică condiționată în mare parte de păstorit. Dimpotrivă, specificul însuși al fenomenului ne face să presupunem o mare circulație folclorică între zonele pastorale clasice și regiunile situate pe drumurile de transhumanță. Faptele confirmă de altfel această presupunere.

În aceeași ordine de idei, nu trebuie să ne mărginim la ceea ce este păstoresc astăzi. Desigur că o parte dintre jocurile practicate de ciobani au dispărut o dată cu lichidarea păstoritului ca ocupație de bază (în anumite regiuni), și fenomenul este ușor de urmărit. Va trebui totuși să privim problema istoric și să nu neglijăm eventualele reconstituiri în măsura în care ele ne pot servi. Numai procedînd astfel vom putea obține o grupare științifică a faptelor.

II. CRITERIILE DE DETERMINARE

Dar dacă, a priori, existența unui compartiment coregrafic în cadrul repertoriului păstoresc apare perfect plauzibilă, sau, mai degrabă, dacă unor anumite jocuri li se poate presupune apartenența la complexul de viață pastoral, dificultatea determinării rămîne intactă datorită aspectului de care am vorbit. Avîndu-se în vedere latura artistică a fenomenului, lipsa în genere a factorului descriptiv-figurativ în jocul românesc atîrnă greu în balanță pentru cine caută invariabil în categorii de expresie dezlegarea substratului (de orice fel). Nu este însă mai puțin adevărat că în cazul nostru procedeul nu reprezintă decît o cale ocolită în găsirea adevărului. Abordînd problema de pe latura etnografică, vom avea la dispoziție

² Nu toate nedeile au însă un caracter pastoral.

alte mijloace mai mult sau mai puțin directe, mai mult sau mai puțin edificatoare, dar în orice caz mai puțin empirice. Aceasta nu implică absolută lor eficiență; utilizarea lor combinată pentru fiecare piesă în parte ne poate însă ajuta la determinarea materialului în sensul dorit.

A. Criteriul informativ

Primul criteriu pe care va trebui să-l luăm în considerare este însăși informația pe care o putem căpăta asupra faptului. Se întâmplă astfel să ni se spună de către informatorii noștri că cutare sau cutare joc este practicat exclusiv sau în special de către ciobani sau că el a fost adus de aceștia³; în cazul acesta avem de-a face cu o informație directă, care însă nu se poate accepta fără o confruntare de surse. De pildă, dacă ancheta noastră se mărginește la un singur sat, este necesar controlul prin mai mulți informatori; de asemenea, se va căuta confirmarea, pe cât posibil, în repertoriile din imediata vecinătate.

Controlul se impune, deoarece fără el valoarea informației rămâne incertă, neconstituind — eventual — decît un indiciu. Cu atît mai neconvîngătoare se prezintă — în această privință — informațiile pe care le putem întîlni în diferite lucrări mai mult sau mai puțin folclorice, dar care nu ne oferă controlul sursei⁴.

Există însă și informații indirecte. Acestea se referă de obicei la jocuri legate de unele momente etnografice pe care le presupunem dependente de viața pastorală. Dacă, de pildă, ni se comunică unele jocuri văzute la o nedeie oarecare, sîntem îndreptățiți a le lua în considerare pentru problema care ne preocupă. Bineînțeles, în afară de controlul propriu zis al informației, ne rămîne să facem două verificări: a) să demonstrăm caracterul pastoral al prilejului, b) să examinăm dacă jocurile nu sînt cumva de circulație generală în regiune, și deci nespecifice momentului.

În orice caz, fără a acorda informației o valoare absolută, datorită rezervelor formulate mai sus, precum și unor factori subiectivi, ea constituie totuși, dacă nu cel mai important, primul criteriu care trebuie luat în studiu pentru lămurirea problemei de față. Lipsa ei nu este însă ireparabilă, ei ne impune doar folosirea atentă a altor căi deductive.

B. Criteriul geografic

O importanță egală trebuie acordată ariei de circulație a jocurilor, luate izolat sau ca tipuri morfologice bine încheiate. Este de la sine înțeles că răspîndirea unor jocuri în ținuturile cu o puternică viață pastorală,

³ i. 19265: Foamete Vlad (Poplaca, jud. Sibiu): *Jieneasca* — joc adus de ciobani.

⁴ V. de ex: Niculescu-Varone G. T., *Jocuri românești necunoscute*, București, Impr. Independența, 1930, p. 41: „Silvana” e o horă vioaie pe care o joacă numai păstorii, duminica, la marginea pădurii, la apusul soarelui. Văzută în comuna Repedeș — Vișeu, Jud. Maramureș”.

Informația e interesantă, dar nu poate fi acceptată în întregime fără o verificare serioasă. Caracterizarea mi se pare exagerată.

în trecut, nu poate constitui totdeauna o coincidență geografică și că în bună parte ele își datoresc originea sau difuziunea tocmai acestor factori.

În studiul nostru am luat în considerare, pentru problema care ne interesează, trei serii de zone folclorice. Prima cuprinde zonele în care s-a practicat pe o scară mare păstoritul transhumant; le-am numit *zone-nucleu* sau *zone de bază*. Acestea sînt:

a) *Mărginimea Sibiului* — ai cărei locuitori se numesc *mărgineni* sau *tuțuieni* — cu coloniile ei din nordul Olteniei;

b) *Branul* (și cîteva localități din jur) — locuitorii sînt cunoscuți sub denumirea de *moroieni* sau *colibași*;

c) *Trei-Scaune* — ai cărei locuitori poartă denumirea de *mocani*, extinsă ulterior asupra mai multor ramuri de păstori transhumați⁵; probabil în aceeași grupă se situa și zona Săcele, astăzi complet transformată⁶.

Credem că în aceste ținuturi de intensă pendulare a populației este normal să căutăm și principalul făgaș al circulației de elemente folclorice.

A doua serie o formează zonele carpatice care cunosc păstoritul local. Strîns legate de primele ca mod de viață, ele diferă totuși prin faptul că nu au aceeași putere de expansiune și deci de vehiculare a elementelor folclorice; pe de altă parte însă, datorită specificului lor înrudit, ele receptează și cristalizează adeseori fenomenele de circulație. Menționăm, printre zonele cercetate, pe arcul carpatic interior, Țara Oltului, cu trei subdiviziuni⁷, Toplița etc., iar pe arcul exterior Valea Lotrului, Muscel, Teleajen, Vrancea etc.; corespondențele se vor putea însă urmări și în afara acestui circuit⁸. Toate aceste zone le-am numit *complementare* sau *adiacente*.

În sfîrșit, o ultimă serie cuprinde zonele de *convergență*, spre care s-au îndreptat în trecut mișcările de pendulare pastorale⁹. Principalele zone de acest fel sînt situate în Bărăgan și Dobrogea, dar, desigur, și în afara acestor ținuturi. Pentru problema noastră ele sînt deosebit de interesante, întrucît, specificul lor original fiind diferit, elementele de circulație sînt mai ușor de detectat¹⁰.

Relativ la modul în care funcționează criteriul geografic, considerăm că acesta trebuie aplicat ținînd seama de circulația pieselor coregrafice (jocuri sau tipuri morfologice) după următoarele coordonate:

⁵ V. I. Vlăduțiu, *Noțiunea de mocan în păstoritul românesc*, în Rev. de etnografie și folclor, București, IX, 1964, nr. 2. p. 143—158.

V. și R. Vuia, *Tipuri de păstorit la români*, Ed. Academiei, 1964.

⁶ Amintim în treacăt de zona Săcele astăzi complet orășenizată și despre care nu avem suficiente informații folclorice; un repertoriu cules recent la Satulung s-a dovedit însă semnificativ pentru noi.

⁷ Zonele: Sebeș-Olt, Făgăraș, Perșani.

⁸ În special în partea de nord a Carpaților Orientali.

⁹ V. Someșan Laurian, *Viața pastorală în munții Călimani*, Bul. Soc. regale de geografie, Cluj, tom III, 1933.

¹⁰ Termenul de „zone de convergență” nu se referă la intensitatea păstoritului, ci la circulația elementelor folclorice.

¹⁰ Adică zonele dunărene se situează într-un „dialect” coregrafic diferit față de cele carpatice (v. A. Bucșan, *Dialecte și aspecte stilistice în folclorul coregrafic românesc*, în Rev. de folclor, VIII, 1963, p. 140—143).

- a) în interiorul aceleiași zone sau aceluiași grup zonal¹¹;
- b) în zonele-nucleu diferite;
- c) în mai multe zone-nucleu și complementare;
- d) în zone-nucleu și zone de convergență, cu sau fără intermediul zonelor complementare.

Avem deci de luat în considerare concordanțele de repertoriu care pot exista în aceste cazuri și care ar putea fi atribuite factorului pastoral. Este însă evident că, utilizabil în sine, criteriul ariei de răspîndire trebuie primit cu prudență și aplicat, în special în cazurile a, b și c, în corelație cu celelalte criterii de determinare. Nu orice joc care circulă în acest cadru este condiționat de factorul amintit, el putînd aparține unui fond, mai larg, carpatic, sau chiar general românesc. Cazul d, este însă mai edificator: prezența aceluiași joc sau a unor variante înrudite în centre geografice izolate unul de altul devine semnificativă, desigur cu rezervele care trebuie să existe în orice investigație științifică.

În orice caz, cu toate interpretările variate de care este susceptibil, criteriul geografic rămîne pentru noi de prima importanță, avînd în mare parte valoarea unei informații indirecte.

C. Criteriul apelativ

În lipsa informației precise sau ca complement la aceasta, un indiciu destul de valoros ne poate furniza numele jocului însuși, care constituie un alt criteriu de bază.

Sintem, desigur, obișnuiți cu confuziile stîrnite de unele numiri de jocuri, atunci cînd încercăm a le determina fie originea, fie apartenența la o categorie oarecare morfologică, istorică sau geografică¹². De aceea nici acest criteriu nu poate fi pe deplin determinat. Motivarea multor denumiri rămîne încă incertă; pe de altă parte, întîlnim atîtea nume diferite pentru același joc și atîtea jocuri diferite ascunse sub aceeași etichetă, încît ne putem întreba ce bază s-ar putea pune pe un element atît de nesigur.

Remarcăm însă că problema se pune aici diferit, deoarece noi nu căutăm deocamdată identificarea unor figuri coregrafice. Pe măsură ce vom înainta în analiză, se vor impune și asemenea determinări. Ceea ce ne interesează în primul rînd este permanența faptului etnografic în folclor, sub orice formă s-ar manifesta. Urmărind acest prim obiectiv, numele ne poate constitui o bună mărturie și, de la caz la caz, un punct de plecare mai mult sau mai puțin suficient, după gradul în care analiza semantică și etimologică ne demonstrează legătura numelui cu viața păstorească.

¹¹ Adică într-o zonă-nucleu și în zonele din imediata ei apropiere, de ex: Mărginimea Sibiului cu satele ungurene din nordul Olteniei și cu Valea Lotrului (eventual și alte zone apropiate) ar forma un grup zonal.

¹² Astfel există jocuri denumite *Brlu*, *Bălută* etc., care în conținut nu au nimic să amintească termenii aplicați; *Strba* nu e un joc de origine sirbească etc.

Astfel, multe numiri de jocuri nu au nici o semnificație pentru noi, chiar dacă informațiile sînt categorice și aria geografică le confirmă; altele, dimpotrivă, denotă o încadrare evidentă. Dintre acestea din urmă, unele sînt cu referire directă: *Ciobănașul*, *Sîrba ciobanilor*, *Briul păcureș* etc., sau indirectă: *Brînză*, *Oița*, chiar *Căteaua*, amintind elemente din viața de toate zilele a ciobanilor. După părerea noastră, numele este, în aceste cazuri, un bun indiciu pentru a determina apartenența jocului la repertoriul păstoresc, chiar dacă nu avem informații precise.

Dar mai există o categorie de nume, pe care le-am calificat drept neutre și al căror sens s-ar putea aplica și la elemente din viața pastorală, deși, aparent, legătura este destul de îndepărtată. Iată un exemplu: numele jocului (dispărut astăzi) *Conacele*, din satul ciobănesc Ciurnic (com. Sita Buzăului, zona Buzăului ardelean), derivă de la cunoscutul cuvînt al cărui sens obișnuit este „casă de țară boierească”. Termenul are însă și alte sensuri, de pildă acela de „haltă”, „popas”, ceea ce s-ar potrivi cu specificul vieții transhumante. Încă mai plauzibilă pare derivarea din sensul de „vămi”: astfel se numeau punctele de frontieră prin care treceau turmele. Situarea satului de origine în apropierea vechii vămi a Buzăului ardelean, precum și forma plurală a numelui jocului¹³ par să confirme ipoteza.

Deși în genere (și mai ales în ultimul caz) numele reprezintă un factor discutabil în determinarea originii, datorită fanteziei în numire, etimologiilor populare greșite etc., el rămîne totuși un criteriu de urmat, dacă adăugăm la verificarea etimologică-semantică corelația cu criteriile anterioare. El nu este un element întîmplător, de aceea poziția lui ca fir de comunicație între creația populară și categoriile etnografice trebuie acceptată¹⁴.

D. Determinarea prin conținut

Să recapitulăm deci. Apartenența unui joc la repertoriul păstoresc poate fi determinată printr-o informație precisă în acest sens, prin aria de răspîndire sau prin numele jocului. Nici una din aceste căi nu este hotărîtoare, fiecare dintre ele avînd puncte vulnerabile. Pentru ca încadrarea să aibă oarecare șanse de reușită, trebuie folosite, după noi, următoarele procedee:

- a) verificarea internă a fiecărui criteriu: am văzut cum, de la caz la caz, se poate obține un grad mai mic sau mai mare de certitudine.
- b) corelația între criterii. Ideal este, așa cum se întîmplă destul de des, ca toate cele trei criterii să concorde în desemnarea apartenenței. Uneori se întrunesc numai două din aceste condiții, ceea ce se poate considera încă suficient. Ce se întîmplă însă dacă ne lipsesc doi factori

¹³ După cit se pare, folosit în forma plurală termenul înseamnă „vămi”.

¹⁴ Vezi la sfîrșitul volumului de față studiul: Aspecte funcțional tematice în dansul popular.

și avem la îndemână numai unul, de pildă numai aria geografică sau numele jocului, însă bine documentat?

În cazul acesta credem că trebuie să recurgem la un al patrulea criteriu de control, și anume la conținutul jocului. Termenul trebuie luat într-un sens convențional mai larg, cuprinzând în afara elementelor morfologice (formație, componență, ținută, ritm, pași, figuri etc.) și elementele — să zicem — spirituale legate organic de joc (temă și funcție, strigături, melodii etc.).

Ni se va imputa poate relegarea conținutului la ultimul rang de importanță între criteriile de determinare. Realitatea este că nu se poate proceda altfel. Fiecare clasificare își are aspectul propriu, a cărei neglijare creează confuzii definitive. Dacă, de pildă, în delimitarea unei categorii morfologice dăm prioritate elementelor spirituale, înseamnă că sintem foarte departe de a fi înțeles problema. Tot astfel încercarea de a determina categoria de jocuri păstorești prin conținut se dovedește inoperantă.

Să vedem de ce. Într-adevăr, se poate vorbi despre ritmuri, mișcări, figuri, formații etc. specific ciobănești? Ar fi absurd. Dacă am avea — să zicem — 20 de jocuri catalogate pe baze serioase drept păstorești și am găsi în ele o figură comună care în alte jocuri nu se găsește sau se găsește sporadic, atunci abia am putea-o socoti caracteristică repertoriului, iar prezența ei într-un al 21-lea joc ar fi într-adevăr determinantă. Ne dăm seama însă că acest lucru este imposibil în stadiul în care ne aflăm, adică la începutul cercetărilor, ci se va impune poate mult mai târziu, ca o incununare a lor.

Am fost tentați, în schimb, să acordăm o mai mare importanță determinantă elementelor pe care le-am numit — în lipsă de alt termen — spirituale. Astfel, ne-am putea gândi la o temă păstorească în anumite jocuri, știind că în orice joc există intenția unei teme. Din păcate, din cauza lipsei mijloacelor figurative în coregrafia populară, ea este foarte greu de detectat altfel decât prin numele jocului; personal n-am întâlnit-o niciodată. De aceea este preferabil să renunțăm la orice ipoteză de acest fel. Și, deoarece tema este legată uneori de un anumit rol funcțional, subliniem de la început lipsa oricărei trăsături care ar putea conferi în mod definitiv un caracter ritual sau ceremonial anumitor manifestări coregrafice din repertoriul păstoresc. Poate că unele jocuri cu desfășurare grotască ar sugera un asemenea substrat, care în sine este foarte probabil¹⁵, dar, deoarece legătura precisă lipsește, lăsăm altora speculațiile de acest gen.

Cercetînd mai multe sute de melodii de joc din zonele care ne-au interesat în studiul de față, ni s-a părut că întîlnim multe motive comune în jocurile pe care le-am considerat în repertoriul păstoresc. Dacă motivele s-ar limita, în genere, la acestea din urmă, iar pe de altă parte le-am întîlni în celelalte genuri de melodii păstorești (cîntece, colinde etc.), am putea acorda criteriului muzical o importanță egală cu a celor enumerate anterior. Pînă la acest studiu (care așteaptă să fie făcut de un specialist) orice anticipare este neavenită.

¹⁵ V. mai jos jocurile de petrecere cu caracter distractiv.

Între strigături găsim foarte multe care amintesc de elementele din viața pastorală, și desigur că din acest punct de vedere ele capătă, aparent, un mai mare rol în determinarea categoriei de jocuri. Ciobanul este un ins cunoscut pretutindeni și prezența lui în textele populare nu mai este nevoie să fie subliniată. Dar tocmai aceasta ne face să ne îndoim asupra identificării: textul poate să se refere la ciobănie fără să implice neapărat apartenența jocului, mai cu seamă că marea circulație a genului îi permite pătrunderea în sfere variate. Totuși, strigăturile rămân câteodată, în corelație cu criteriile stabilite, un indiciu relativ elocvent.

Din cele spuse a rezultat, credem, că nu acordăm conținutului o valoare de criteriu determinant. Aceasta nu ne duce însă la neglijaarea lui. După întrunirea unui număr suficient de piese pentru a constitui, pe căile subliniate, un repertoriu de circulație pastorală, analiza va putea permite o regrupare a notelor de conținut caracteristice, care, la rîndul lor, vor căpăta puterea de a califica viitorul material. Pînă atunci însă conținutul rămîne important pentru noi, dar numai cu valoare de criteriu comparativ.

Cum trebuie să înțelegem aceasta? Să ne închipuim, de pildă, un joc pe care un singur indiciu — să zicem aria geografică — îl încadrează în repertoriul păstoresc. Așa cum am stabilit, determinarea este insuficientă. Dar, dacă într-o altă zonă păstorească întîlnim — izolat — același joc, sau măcar un joc înrudit prin anumite trăsături caracteristice cu primul (chiar dacă numele nu coincide), nu sîntem oare îndreptățiți să presupunem vehicularea unui tip morfologic comun între o zonă și alta, iar „agentul” de transmisiune nu este oare evident?

După părerea noastră, această normă funcționează și în cazul concordanței de informații sau de numiri, datele verificîndu-se reciproc cu ajutorul conținutului — morfologic sau spiritual. Situația nu se schimbă nici în cazul unor criterii diferite — de pildă, pe de o parte numele, pe de alta aria geografică — care în același mod ne pot permite reconstituirea unei unități-tip. Dacă cele de mai sus ar putea să dea impresia unor speculații teoretice, exemplele practice vor ilustra, credem, acest fel de a vedea lucrurile.

III. Citeva jocuri de circulație pastorală

Să reluăm acum problema unui repertoriu păstoresc de jocuri. Trebuie să spunem din capul locului că această formulare nu ne poate satisface. Reconstituirea unui „repertoriu” presupune din partea noastră ajungerea la un grad de probabilitate ridicat în ce privește originea și apartenența jocurilor. Ne dăm seama însă că deocamdată lucrăm cu anumite ipoteze mai mult sau mai puțin verificate, și că deci cu atît mai puțin se poate vorbi de un tot încheșat care ar forma un material unitar de acest fel. Chiar pentru jocurile practicate de un sat întreg de ciobani

nu avem dreptul să aplicăm această etichetă, pînă la confruntarea lor cu ceea ce ne poate prezenta un cadru mai larg¹⁶.

Analizînd însă repertoriile zonelor pastorale-nucleu și confruntîndu-le cu cele ale zonelor adiacente și cu cele ale zonelor de convergență, putem ajunge în anumite cazuri la izolarea unor piese care ar trăda însemnate apropieri. Faptul ar fi cu atît mai semnificativ, cu cît primele două categorii de zone aparțin „dialectului” coregrafic *carpatic*, iar ultima categorie „dialectului” *dunărean*.

Cele două dialecte prezintă notabile diferențe între ele astfel că anumite asemănări ne pot face să presupunem o transmitere directă a pieselor respective, iar factorul de transmisiune are toate șansele de a fi, în cazul zonelor legate prin transhumanță, partea de populație care o practică. Se poate vorbi deci nu de un repertoriu păstoresc, ci de jocuri sau chiar de tipuri coregrafice de circulație pastorală.

Să reluăm deci firul expunerii noastre, căutînd să desprindem asemenea exemple.

A. Jocuri bărbățești de virtuozitate

Avînd în vedere specificul etnografic al vieții pastorale raportat la ceea ce ne interesează, credem că se impune de la început atenției noastre categoria jocurilor bărbățești cu caracter de virtuozitate. Existența acestora apare ca normală în domeniul nostru datorită condițiilor de izolare în care se găseau — în cea mai mare parte a anului — micile comunități bărbățești pastorale, fapt care favoriza specializarea unor piese. Să vedem în ce măsură le putem detecta.



Un astfel de joc, căruia — datorită mării lui difuziuni în forme încheiate unitar — îi putem conferi valoarea de tip morfologic singular, este *Briul*, căruia tocmai din cauza modului său de vehiculare i-am dat numele de mocănesc. Este, de altfel, numele pe care îl poartă unele variante dobrogene, care îi desemnează astfel proveniența¹⁷.

Cu privire la acest tip avem de semnalat următoarele :

1) El cuprinde 3 subtipuri, dintre care :

Briul bătrîn, cel mai răspîndit, este întîlnit în toate zonele-nucleu, într-o parte a Munteniei și în Dobrogea. Unitatea variantelor este asigurată, în afara elementelor general-tipice, de motivele ritmice de bază :



¹⁶ V. de ex. A. Giurchescu, *Jocurile ciobănești din satul Dumbrava*, în Rev. de folclor, VIII, 1963, nr. 3, p. 60—73. Autorul consideră că mai toate jocurile acestui sat de ciobani (în afară de cele comune zonei Mureșului superior) sînt ciobănești. Credem că în bună parte repertoriul este carpatic. Circulația pastorală poate fi dovedită numai în cîteva cazuri.

¹⁷ V. de ex : *Briul mocănesc* (Pecineaga, zona Măcin), *Briul păcureș* (Vulturul, zona Hirșova), v. P. Pirvescu, *Hora din Cartal*, București, 1908, p. 51.

rar întâlnite în rest. Aria lui este întreruptă de celelalte 2 subtipuri: *Brîul ardelenesc* (cu centrul în Făgăraș) și *Brîul muscelan* (întîlnit în Muscel și Bran).

Acestea din urmă par niște dezvoltări mai recente, în limite locale, pe cînd *Brîul bătrîn*, cu o răspîndire atît de variată interesează direct problematica noastră. Asemănarea perfectă dintre variantele mărginene, brănene etc., pe de o parte, și cele muntene și dobrogene, pe de altă parte, nu poate fi o simplă coincidență.

2) Părăsind domeniul generalităților trebuie să ne oprim asupra unor forme particulare de *Brîu* care ni se par edificatoare. Astfel, un caz interesant îl prezintă jocul *Slănicul* răspîndit sporadic și cu o frecvență redusă, din Mărginimea Sibiului pînă în Dobrogea¹⁸. El are o formă unitară în figura de bază, la toate variantele culese.

De-a dreptul uimitoare este însă cvasi-identitatea dintre variantele culese în satele Sibiul (zona Mărginime) și Ciurnic, Sita-Buzăului, zona Buzăul ardelean, situate la peste 200 km distanță și fără nici o verigă intermediară între ele. Pentru edificare, dăm aici figurile și strigăturile principale ale celor 2 variante:

*Sita Buzăului*¹⁹
cg. 323

I | + 3 \hat{D} \vec{S} \vec{d} \vec{S} d s \hat{D}
 II | 3 \vec{D} \vec{S} \vec{d} \vec{S} d s \vec{S} d \vec{D} d s \vec{S}
 + 3 \vec{d} \vec{D} \vec{s} \vec{d} \vec{D} \vec{s} \vec{d} \vec{D}

Foicică tiriolic (siminic),
 Asta-i Brîu da nu-i Slănic;
 Cată-ț mîndro de-alt voinic,
 Căci cu mine n-ai nimic,
 Căci cu mine ce-ai avut,
 A fost vremea, s-a trecut,

Ca roua de pe pămînt,
 Ca roua pămîntului,
 Ca și voia Sfîntului,
 Foaie verde trei mizdei,
 M-o minat badea Matei
 Să scoatem stîngu pe trei!

*Sibiul*²⁰
cg. 280

I | + 3 \hat{D} \vec{S} \vec{d} \vec{S} \vec{S} \vec{D}
 II | † 3 \vec{D} \vec{S} \vec{d} \vec{S} † \vec{d} \vec{S} \vec{s} \vec{d} \vec{D} \vec{d} \vec{s} \vec{S}
 + 3 \vec{d} \vec{D} \vec{s} \vec{d} \vec{D} \vec{s} \vec{d} \vec{D}

¹⁸ A fost cules în: Sibiul (jud. Sibiu), Bran (jud. Brașov), Sita Buzăului, Voinești-Covasna și Valea Mare (zona Tg. Secuiesc), Bătrîni (zona Teleajen), Vulturul și Făgărașul-Nou (zona Hirșova). La Voinești i se spune *Brîul de pe Slănic*.

¹⁹ i. 17100, 17034.

²⁰ cg. 280; i. 19253.

Foaie verde siminic,
Asta-i Briu de pe Slănic;
Cată-ț mîndro alt voinic,
Căci cu mine n-ai nimic,
Ai avut cînd ai avut,
Fost-o vreme ș-o trecut,

Ca roua de pe pămînt,
Ca roua pămîntului,
La bătaia vîntului.
Foaie verde trei grindei,
Trei grindei și trei costei,
I-auzi Slănicu la trei!

Asemănarea acestor pași și strigături nu se rezumă însă la cele două variante citate, ci este evidentă în bună parte și pentru variantele *Slănicului* din Bran-Poartă ²¹, unde se numește și *Briul vechi*, Bătrini — zona Teleajen, Cartal — azi Vulturul ²² — și Făgărașul Nou (ambele zona Hirșova). Melodiile lor cuprind și ele elemente asemănătoare.

Nu avem informații directe asupra apartenenței *Slănicului* la un repertoriu păstoresc. Nu vedem însă care ar fi putut să fie factorul lor de circulație, avînd în vedere apariția lui unitară în puncte atît de îndepărtate. Numele lui însuși pare să indice locul de întîlnire al ciobanilor, pe valea riului Slănic, pe unul din drumurile oilor ²³.

Tot aici trebuie să menționăm interesanta concordanță dintre cele trei zone pastorale-nucleu într-o formă specială a *Briului bătrîn*, neîntîlnită în alte părți, și anume *Briul* pe numărătoare. La acesta, anumite figuri se încheie cu bătăi pe sol sau în pînteni: una, două, trei, sau chiar mai multe, după comandă. Fenomenul este citat în variantele: *Danțul* (com. Rășinari, Poplaca, Gura Riului, Sadu, Riul Sadului, Veștem, județul Sibiu), *Briul pe trei* (com. Zărnești, Măgura, județul Brașov), *Briul* (com. Sita Buzăului, județul Covasna). Asemănarea pașilor și a strigăturilor ne dă și aici de gîndit, chiar fără alte elemente.



Cele de mai sus fac trecerea spre o altă serie de date privind tipul de *Sîrbă*, înrudit cu *Briul mocănesc* și care conține și el un subtip caracterizat prin bătăi pe numărătoare. Și aici întîlnim fapte edificatoare, care se pot rezuma astfel:

a) Aria acestui subtip se întinde de asemenea din zonele pastorale-nucleu, unde pulsează mai cu putere, spre Muntenia, unde este atestat în cîteva variante; în Dobrogea nu avem mențiuni sigure.

b) Adeseori numele variantei indică factorul de circulație: *Sîrba ciobanilor* (Rășinari, zona Mărginime), *Sîrba ciobănească* (zona Bran),

²¹ V. Niculescu-Varone, G. I., *op. cit.*, p. 12.

²² Cu începutul strigăturilor:

Asta-i Briu, da nu-i Slănic,
Cată-ți leleo d-alt voinic,
Că cu mine n-ai nimic...

V. P. Pirvescu, *op. cit.*, p. 51.

²³ Valea riului Slănic este situată la încrucișarea mai multor drumuri de acest fel (v. I. Vlăduțiu, *op. cit.*, p. 153).

Sîrba baciului (Tălmăcel, zona Mărginime; Bătrîni, zona Teleajen; Voinesti—Covasna, zona Buzăul ardelenesc), chiar un nume ca *Lăzeasca* (Ciurnic — Sita Buzăului, zona Buzăului ardelean), sau *Lezeasca* (Jugur, zona Muscel) poate fi eventual pus în legătură cu viața pastorală ²⁴.

c) Informațiile ne arată uneori izolarea jocului în repertoriul ciobanilor ²⁵.

d) Conținutul variantelor este în general foarte apropiat, atît ca pași, cît și ca strigături, — uneori și ca melodii. Dăm aici două exemple înrudite :

Lăzeasca

Sîrba ciobanilor

Ciurnic—Sita Buzăului (zona Buzăul ardelean) ²⁶

Rășinari (zona Mărginime) ²⁷

Cg. 322

Cg. 282

Fig. cu bătăi

Fig. cu bătăi

↳ D Ș D Ș S D D Ș d s d s D

↳ D S D S D D Ș S D D D D

încheiere de fig.

încheiere de fig.

↓ D ↑ D D D D

↑ D D D D D

Auzit-ați de-o Lăzească,
De-o Lăzească ciobănească,
Cine știe s-o pornească...

Asta-i Sîrba ciobănească,
Cine știe s-o pornească...

Uite una-a baciului,
Ș-alta a berbecarului,
Ș-alta a miorarului,
Ș-alta a mînzărarului,
Și una pentru stăpîni,
Ș-un genunche pentru cîini...

Uite una-a baciului,
Ș-alta a berbecarului,
Ș-alta a mînzărarului,
Ș-alta a miorarului,
Și-ncă una pentru cîini,
Și alta pentru stăpîni...

Credem că și aici apropierea sînt edificatoare și ele nu ne lasă nici o îndoială asupra factorului de circulație.



Mai puțin sigură este determinarea apartenenței unui alt tip, pe care l-am întîlnit sporadic în Carpați. Punctul de plecare al ipotezei noastre este totuși un joc de o încadrare certă : este vorba de jocul *Brînza*, cunoscut numai în satul ciobănesc Ciurnic (com. Sita Buzăului, județul Co-

²⁴ Numele, credem, derivă de la „laz” — loc defrișat pentru pășune. O variantă înrudită, cu același nume, a fost culeasă recent în zona Toplița (nord-estul Ardealului).

²⁵ Cg. De exemplu : la Ciurnic, sat ciobănesc al com. Sita Buzăului, zona Buzăul ardelean, ni s-a afirmat acest lucru.

²⁶ Cg. : i. 17041, 17093. Una dintre figuri se numește „A oierilor”.

²⁷ Cg. 1406.

vasna). În afară de nume și localizare geografică, chiar și informațiile ni-l arată ca un joc ciobănesc²⁸. Nu cunoaștem însă aria lui, astfel că nu-l putem socoti încă drept un joc de *circulație* pastorală²⁹. Semnalăm totuși că un maximum de asemănare am găsit în jocul mărginean Siminicul (Rășinari, zona Mărginime), de asemenea izolat. Unele jocuri „ciobănești” relativ apropiate au fost notate recent în zona Toplița³⁰. Nordul Moldovei ne arată iarăși câteva concordanțe. Dar, dacă, morfologic, se poate intui existența unui tip unitar³¹, problema circulației acestuia rămîne deschisă.

B. Jocuri mixte comune

Dar, în afară de jocurile bărbătești, mai există și altele, cunoscute și vehiculate de ciobani, pe care ei le practică împreună cu comunitatea sătească la care ajung sau la care se întorc periodic. Acestea, fiind jocuri de relații sociale, sînt întotdeauna mixte. Fiind integrate repertoriului curent, ele sînt ceva mai greu de detectat; câteva cazuri sînt însă de natură să ne rețină atenția.



Unele jocuri, puține la număr, rămîn rezervate exclusiv „întîlnirilor” ciobanilor cu obștea satului, la diversele reuniuni speciale, cu dată fixă, așa-zisele „nedei”. Un asemenea exemplu a fost cules în 5 variante din zona Trei Scaune. Este vorba de *Hora Sîntiliei*, pe care ciobanii, coboriți special din munți, îl joacă cu fetele o singură dată pe an la 20 iulie. Cu această ocazie fiecare fată îi face daruri alesului ei³². Jocul este, evident, de circulație pastorală.

Poate că de aceeași natură era și *jocul furcilor*, dispărut azi, menționat în com. Rășinari (zona Mărginime), și care se obișnuia la plecarea ciobanilor, cînd fetele primeau de la aceștia furci lucrate de ei³³.



Alte jocuri se obișnuiesc, ca și precedentele, în momentul de întîlnire a ciobanilor cu comunitatea sătească, la „nedei” sau alte ocazii, dar în același timp pătrund și în repertoriul curent al satului, păstrîndu-și însă amintirea originii lor. Un exemplu clasic îl formează așa-zisele *Jienești*. Acestea sînt răspîndite în Mărginimea Sibiului și în zonele adiacente dintre Olt și Jiu. Unitare din punct de vedere al melodiei și textului (care cuprinde adesea strigături cu aluzii la viața pastorală), ele se diferențiază

²⁸ i. 17027 „Brlnza” a jucat-o moșu și jel și tata că țera mai mulți, toată noaptea jucau la foc cu fluerele (i. Vasile Munteanu, 53 ani, com. Sita Buzăului, zona Buzăul ardelean).

²⁹ Ni s-a mai semnalat un joc *Brlnza* în zona Buzău, calificat drept joc „ciobănesc”.

³⁰ V. A. Giurchescu, *op. cit.*

³¹ Pe care l-am numit chiar „Ceață ciobănească” (într-o lucrare de clasificare morfologică a jocurilor).

³² i. 25.891 — Voinești-Covasna, 25.888 Mărtănuș-Brețcu (zona Oituz).

³³ După o informație orală neverificată încă. Rectificăm cu această ocazie eroarea strecurată în forma acestui studiu în Rev. de etnografie și folclor, XI, 1966, nr.1, p. 49, unde stă scris „dăruiau acestora furci lucrate de ele” (deci exact invers).

coregrafic în 2 tipuri morfologice : în grupuri mici de 4—8 înși (cel mai frecvent) și în perechi. Ambele devin, pe alocuri, jocuri ale horei satului ; uneori ele coexistă în același sat ³⁴. Că ele sînt de circulație pastorală în regiunea citată ne-o spun nu numai răspîndirea geografică sau conținutul strigăturilor, dar și informatorii înșiși ³⁵. De altfel informațiile au putut fi verificate în diferite ocazii. Astfel, de exemplu, la nedeia care a avut loc în 1950 de Rusalii la Obîrșia Lotrului (în munții cu același nume) și la care au participat ciobani mărgineni (din Poiana, Jiua etc.), gorjeni (din Novaci, Vaideeni etc.), hațegani, jieni și lovișteni s-au jucat mai mult Jienești, sau alte jocuri, ca *Briul* etc., care au adoptat formația de grup mic a acestora. Faptul este caracteristic : forma de largă circulație interzonală s-a impus în procesul necesar de unificare al unor repertorii cu jocuri de bază diferite ³⁶.



Dar, în afară de aceste două serii de jocuri pe care răspîndirea geografică și informațiile directe sau indirecte le raportează la complexul pastoral, există și altele, care astăzi depășesc complet acest cadru, fiind integrate repertoriilor zonelor respective ; avem totuși posibilitatea, în anumite cazuri, de a le urmări apartenența.

Un astfel de joc este, credem, *Breaza*. Într-un studiu anterior³⁷, am arătat că proveniența lui probabilă este din Ardealul de sud-est, unde și astăzi îl întîlnim ca joc de bază, din Bran pînă la Pasul Oituzului. De aici el se întinde prin zonele adiacente muntene, coborînd spre Bărăgan și Dobrogea. Numele de *Ungurească*, *Ungurenească*, *Ungurică*, pe care le poartă ici și colo în Muntenia, trădează originea lui ardelenescă. În schimb, în ariile laterale, numele de *Mocăncuța* ³⁸, *Mocăneasca* ³⁹, întîlnite, îl localizează și mai cert în zona mocanilor clasici din sud-estul Ardealului, indicîndu-i totodată și factorul de circulație.



Fapte similare se petrec și cu *Ciobănașul*, pe care și numele, și aria geografică ⁴⁰, și conținutul strigăturilor îl arată aparținînd aceluiași curent, sau cu *Oița*, de asemenea edificatoare în această privință (deși în mai mică măsură).

Am semnalat pînă acum cîteva piese folclorice transmise pe cale pastorală de la munte. Fenomenul se poate petrece însă și invers, prin vehicularea pe aceeași cale a elementelor dunărene. Un astfel de caz îl prezintă,

³⁴ V. A. Bucșan, E. Balaci, *Folclorul coregrafic din Sibiel*, în Rev. de folclor, I, 1956, nr. 1—2.

³⁵ V. pct. 6.

³⁶ După o informație comunicată de G. Sulițeanu, care a asistat la acest prilej.



³⁷ V. A. Bucșan, *Breaza*, în Rev. de folclor, III (1958), nr. 4.

³⁸ Sibiel, zona Mărginime ; Vulturul, zona Hîrșova ; Pecineaga, zona Măcin etc.

³⁹ În satele Ceangăiești, Faraoni și Valea Seacă, zona Bacău.

⁴⁰ Răspîndit în sud-estul Ardealului, regiunea subcarpatică, Dobrogea ; atestat într-o variantă în Mărginime (v. A. Bucșan, E. Balaci, *op. cit.*).

probabil, jocul *Năframa*, cules în câteva sate din Trei Scaune și care în nordul Dobrogii se numește *Săltata la trei*⁴¹ sau, la bulgari, ca joc ceremonial de nuntă, *Înainte nașului*. Ca structură ritmică, jocul pare de origine balcanică, și deci ar fi un caz tipic de circulație inversă prin același factor.

Poate că o origine similară are și jocul *Hodoroaga*, răspândit în sudul Ardealului, din Mărginime pînă la pasul Oituz (se pare și mai la nord), și căruia nu-i găsim corespondent decît în jocul dobrogean *Leasa* (Șchioapa)⁴² și în cel bulgăresc *Citfornul*. Ritmic sînt foarte asemănătoare: motivului  din sudul Ardealului îi corespunde în Dobrogea . Originea lui e mai degrabă sudică.

C. Jocuri de petrecere

Dar, în afară de jocurile de virtuozitate bărbătești și de cele mixte, de relații sociale, în orice comunitate se folosesc la petreceri unele jocuri cu caracter distractiv, practicate fie de bărbați, fie de femei, fie de bărbați și femei laolaltă. Este normal să ne gîndim la existența acestora și în cadrul comunităților păstorești. Să încercăm să desprindem din cele ce cunoaștem ceea ce este propriu domeniului nostru.



Astfel, un joc răspândit în zonele-nucleu și în câteva din zonele adiacente, din Mărginimea Sibiului pînă la Toplița, este *Cățeaua*. Ea cuprinde 3 elemente caracteristice: a) prinderea (înnodarea) jucătorilor, doi cîte doi, sau chiar șirul întreg, cu mîinile printre picioare; b) încercarea conducătorului de joc de a atinge cu bățul pe ceilalți jucători; c) textul, recitat de conducător, în dialog sau antifonic cu ceilalți. Toate elementele sînt aproape identice pe toată aria. Pentru noi, circulația pastorală a acestui joc nu lasă nici un dubiu, întrucît, pe cît știm, el nu este atestat decît în zonele cu puternic specific păstoresc, cel puțin în trecut. Numele lui poate fi, de asemeni, interpretat ca atare.



Unele forme ale jocului menționat se încadrează morfologic într-un subtip al *Sîrbei*; alteori însă el face parte din tipul de *Ceată distractivă*. Acesta se întîlnește ici și colo în diferite zone din țară; astfel el intră

⁴¹ Fiind jucat de obicei de trei inși: un băiat cu două fete (cg. 1972).

⁴² Totuși numele „Leasa” poate fi și el pastoral (v. pct. 14).

și în repertoriul călușarilor olteni. În jurul Carpaților el este însă relativ bine prezentat, în jocuri ca : *Războiul* (Mărginime, Perșani), *Vulpea* (Muscel), *Gătejul* (Toplița) etc., ceea ce ne face să ne gândim la o posibilă răspîndire prin ciobani a acestui tip morfologic, numai prin zonele amintite. Mai mult nu se poate spune în momentul de față.



La fel de posibilă ar fi și încadrarea unor jocuri solistice, cu caracter grotesc, cu elemente figurative foarte brutale, practicate în zonele pastorale, dar și spre Dunăre. Astfel de jocuri sînt : *Ariciul*, cunoscut în Mărginime, la „ungureni” din Gorj, pe Valea Lotrului, în zona Bran⁴³, dar și sporadic spre Dunăre⁴⁴, și *Capra*, întîlnit numai în zonele Mărginimii și Branului, dar cu o melodie care amintește *Geamparaua* dunăreană. S-ar putea ca aceste manifestări să aibă un substrat oriental sau să fie legate de un specific carpatic primitiv. În orice caz, factorul de circulație poate fi cel pastoral.

IV. CONCLUZII

Din cele expuse, credem că se desprind cîteva aspecte care s-ar putea rezuma astfel :

1) În stadiul actual al cercetărilor nu se poate vorbi de jocuri de *origine* pastorală, ci de o *circulație* pastorală care a vehiculat asemenea piese folclorice.

2) Într-un număr oarecare de cazuri s-au putut face unele determinări pe baza informației, a răspîndirii teritoriale și a denumirii jocului, criterii pe care le-am corelat, pe cît posibil, între ele și pe care le-am controlat prin conținutul specific. Uneori am obținut evasicertitudini ; alteori am avut de relevat numai indicii semnificative.

3) Aplicarea criteriilor de mai sus ne-a permis să reconstituim ariile de circulație ale unor jocuri sau tipuri morfologice. Aceasta ne-a ajutat să stabilim că principala direcție de propagare a fenomenelor citate s-a situat pe o arie sud-estică, dinspre Carpații Meridionali spre Dunăre și Marea Neagră sau, mai rar, invers.

Unele indicii mai puțin convingătoare ne duc și pe linia Carpaților răsăriteni⁴⁵.

4) Rezultatele noastre sînt de natură să intereseze și pe cercetătorii din alte domenii : istorici, etnografi, etnomuzicologi etc. Într-adevăr, ele furnizează un amplu material de confruntare și contribuie la verificarea datelor obținute pe alte căi, după cum și acestea din urmă au ajutat și vor ajuta cercetările noastre. Istoria dezvoltării culturii noastre populare nu ar avea decît de cîștigat din această colaborare.

⁴³ Cu numele de „Lepedul”.

⁴⁴ P. 31. Recent a fost cules în sudul Olteniei (de Anca Giurchescu).

⁴⁵ Firește, mișcări de transumanță au avut loc și spre Banat și Crișana ; pină acum însă cercetările noastre nu ne-au permis determinări precise în aceste regiuni.

Aspecte funcțional-tematice în dansul popular românesc*

Ca orice piesă folclorică, dansul trăiește prin aspectele lui *morfologice*, care îl diferențiază de celelalte fapte artistice, conferindu-i o individualitate proprie, și prin *funcția* lui, care îl integrează în viața comunității respective. Cele 2 serii de aspecte ne apar ca 2 poli între care se desfășoară toată gama manifestărilor coregrafice; în același timp însă, ele nu se prezintă ca niște „regiuni” extreme, izolate, fără contingență între ele, ci ca surse de materie energetică în permanentă confluență, în realizarea fenomenului artistic. Rezultatul, sau mai bine-zis rezultanta acestei interacțiuni, înseamnă pentru noi realizarea *temei* dansului. Nu încercăm o definiție a acestui termen; din punct de vedere filozofic, discuția ne-ar duce prea departe; pe de altă parte, absolutizarea unui sens dat în discipline înrudite, ca folcloristica muzicală sau literară, nu ni se pare convingătoare. Ținând seama însă de unele și de altele, dar mai ales de specificul coregrafic, putem formula o părere proprie asupra a ceea ce înseamnă *tema* unui dans popular, și anume: o *idee* coregrafică ce reprezintă *esența* piesei respective, materializată prin una sau mai multe trăsături caracteristice, de calitate și cantitate variabilă. La un capăt am avea deci *intenția*, la celălalt *ilustrarea* artistică.

Este, fără îndoială, un subiect dificil de intuit sub toate aspectele și care ar necesita vaste incursiuni, atât în domeniile aferente, cât și în sfera preocupărilor comparatiste. Mi se pare utilă pentru moment doar o punere de probleme, care urmează a fi studiate și rezolvate succesiv.

În circuitul *intenție* — *ilustrare*, primul aspect caracteristic mi se pare însăși denumirea dansului, legată evident de căutarea unui subiect. Ne oprim puțin asupra acestui factor, care îmbracă diferite forme, susceptibile de a ne oferi contextul spiritual al fenomenului. Din sensul acestor forme de exprimare, am desprins mai multe categorii principale.

1. Nume *indicative*, care situează proveniența reală sau presupusă¹ a piesei coregrafice, legînd-o de un grup etnic (*Româneasca, Sîrba, Ungureasca, Ruseasca*), regional (*Ardeleana, Moldoveneasca*), zonal (*Someșeana, Hațegana, Botoșanca*), local (*Rîureana, Jepenîțanca*), profesional (*Cio-*

* Comunicare ținută la sesiunea științifică a Institutului de etnografie și folclor, iulie 1969.

¹ De cele mai multe ori presupusă, în orice caz, ea mai este astăzi evidentă.

bănașul, Dogarul), social (Răzeșeasca, Boiereasca); uneori ele exprimă ocazia folclorică (*Ca la nuntă*).

2. Nume *calificative*, care descriu anumite aspecte morfologice ale dansului, de ex.: forma (*Roata*²), numărul participanților (*De doi*, *De unul singur*), desfășurarea în spațiu (*Dreapta*, *Stînga*), ținuta (*De mîndă*, *De brîu*), componența pe sexe sau pe vîrste (*Bărbăteasca*, *Fecioreasca*), structura cinetică (*Bătuta*, *Învîrtita*, *Mărunțica*), structura ritmică (*Șchioapa*³) etc.

3. Nume *figurative*, care caută să apropie faptul coregrafic de realități bine cunoscute, de ex.: fenomene ale naturii (*Vîntul*, *Ploaia*), plante (*Frunza*, *Copacul*, *Floricea*, *Pomulețul*), animale (*Capra*, *Cerbul*, *Oița*), obiecte (*Resteul*, *Bățul*, *Bîta*, *Roata*, *Forfecuța*), ființe umane (*Mîndrulița*, *Fata babei*, *Ileana*) etc. Unele dintre acestea sînt înfățișate perifrazat (*Șapte gîște potcovite*, *Pe sub poale de dugheană*, *Lelea cu scurteica verde*), în care caz ele sînt adeseori împrumutate de la titlul melodiei dansului.

4. Nume *combinat*e, cuprinzînd elemente a două din categoriile precedente. Avem următoarele combinații posibile:

- indicativ — calificativ (*Românește de-nvîrtit*, *Sîrba la bătaie*);
- indicativ — figurativ (*Frunza ca la baltă*, *Brîul lui Muia*);
- calificativ — figurativ (*Bătuta ursului*, *Alunelul bătut*, *Alunelul înfundat*)⁴.

5. Nume cu sens *nedescifrat*⁵; printre cele mai răspîndite: *Ciuleandra*, *Rustemul*.

Semnalez în treacăt interesul folcloric, dar și lingvistic și psihologic pe care l-ar prezenta studierea preferințelor zonale și regionale spre unele categorii nominale, ca de ex. predominarea numelor figurative în Oltenia și Muntenia față de marea cantitate a numelor calitative și indicative în Transilvania, Moldova ocupînd din acest punct de vedere o poziție intermediară.

Denumirea reprezintă numai factorul intențional în realizarea temei. Pentru a lămuri modul în care se produce ilustrarea ei, trebuie să analizăm două serii de aspecte, și anume:

- a) relația dintre numele și conținutul dansului;
- b) relația dintre conținutul și funcția dansului.

În primul caz, ne interesează mijloacele de redare a *intenției* tematice. Adoptînd ordinea crescîndă a pregnanței și importanței lor, ele se pot grupa astfel:

— *textele* care însoțesc uneori dansul; după forma de exprimare, ele pot fi *cîntate*, *semicîntate strigate* (cazul cel mai frecvent la noi), *recitate*; după cuprins, ele sînt *comune* (deci adaptabile oricărui dans), legate de *numele* dansului respectiv sau legate de însăși desfășurarea dansului, pe care o reglementează prin comenzi;

² Numele poate fi și figurativ (v. mai jos) dacă este pus în relație cu *obiectul*, nu cu *forma*.

³ Cînd este vorba de *timi* inegali; dar numele de *Șchioapa* se poate referi la aspectul *cinetic* al pașilor.

⁴ Se observă că există la fiecare categorie două moduri de exprimare, după cum se accentuează unul sau altul dintre termenii alăturați.

⁵ Cel puțin pînă în prezent.

— *aspectele morfologice* : aspecte de ansamblu (formație, componență, ținută), *desfășurarea* (în spațiu și timp), *modul compozițional*, *structura cINETICĂ*, *structura metrico-ritmică* ; toate acestea reprezintă specificul fenomenului coregrafic propriu-zis ;

— *acțiunea dramatică*, care apare mai rar în dansul nostru popular, dar pe care o considerăm în problema de față drept cea mai revelatoare, întrucât ea plasează dansul într-un cadru funcțional mai larg.

Acesta este însă, după cum am enunțat, într-o relație oarecare cu conținutul dansului, ceea ce creează mai multe grade de exprimare *funcțional-tematică*. Le putem eșalona astfel :

— gradul 0 : relație *inexistentă* ;

— gradul 1 : relație *indirectă* — sugerată doar prin anumite elemente ;

— gradul 2 : relație *parțială* — ilustrată precis printr-o categorie de aspecte ;

— gradul 3 : relație *combinată* : exprimarea cuprinde două categorii de aspecte (morfologie-text, acțiune-text, acțiune-morfologie) ;

— gradul 4 : relație *totală* — reprezentată prin toate categoriile de aspecte.

Gradele 2—4 exprimă o relație *directă*.

Să vedem acum care sînt principalele forme de exprimare a temei coregrafice pe care le întîlnim în folclorul românesc : provizoriu le-am denumit *clase*.

Clasa I : Teme *nominale (neutre)*. Dansul poartă un nume oarecare fără nici o legătură cu conținutul lui real. Evident, relația funcțională este inexistentă. Ca subdiviziuni, nu putem indica decît cele 5 tipuri terminologice pe care le-am amintit la început.

Clasa a II-a : Teme *textuale* (exprimate prin cuvinte). Textul existent este legat de dansul respectiv. Relația funcțională este însă de cele mai multe ori *indirectă*, ea fiind reprezentată doar printr-o referire la numele dansului, de ex. :

Rața trece Dunărea

Și rățoiul după ea

(*Rața*)

Rîureana, bat-o sfinții,

O căzut din podul tinzii

De și-o rupt gura și dinții

(*Rîureana*)

Uneori, relația este *directă*, ca în cazul textelor de nuntă de la *Hora miresei*.

Cele 2 grade înseamnă și o diferențiere tipologică.

Clasa a III-a : Teme *morfologice*. Numele dansului definește un aspect morfologic, care este perfect ilustrat prin conținut. Relația funcțională este de cele mai multe ori *directă*, *parțială* ; în destule cazuri însă, ea poate fi *combinată*, atunci cînd textul însoțește, prin comenzi sau descriptiv, desfășurarea jocului.

Distingem trei tipuri :

a) temă morfologică *simplică* — de obicei la unele hore mari, la care participă toată colectivitatea ;

b) temă morfologică de *virtuozitate* — în special în dansurile bărbătești ;

c) temă morfologică de *relații* — reprezentată mai ales în dansurile de perechi ⁶.

Clasa a IV-a : Teme *figurative* (dramatice). Se bazează pe existența unei acțiuni, desfășurată amplu sau abia schițată, în afara elementelor coregrafice propriu-zise. Relația funcțională ne apare ca foarte variată, ea putând fi *indirectă, parțială*, dar și *combinată* (acțiune-text, acțiune-morfologie) sau chiar *totală*.

Cuprinde mai multe tipuri :

a) temă *distractivă* — cuprinzând elemente comice inofensive, asemănătoare cu cele din jocurile de societate, de exemplu alungarea fetelor de la un băiat la altul (*Mînioasa*), eliminarea jucătorului care greșește figura (*Hodoroaga*), urmărirea și prinderea unui partener (*Gluma mîței*) ;

b) temă *distractiv-erotică* — de ex. cu sărutatul unui partener de sex opus (*Perinița*) ;

c) temă *imitativ-erotică* (*Capra, Ariciul*) ;

d) temă *imitativ-grotescă* — cu tot felul de mișcări comice (de ex. *Chiperul* din Banat, în care jucătorii se dezbracă în timpul dansului) ;

e) temă *imitativă de muncă* (de ex. *Războiul, Așica, Chiperul* sau *Chipernița* din Dobrogea, în care se imită pisatul piperului cu diferite părți ale corpului etc.) ;

f) temă *imitativă de luptă* (ca în unele dansuri macedoromâne) ;

g) temă rituală *de vindecare*

h) temă rituală *de inițiere*

i) temă rituală *de fertilitate*

} cunoscute în ritualul călușăresc.

În cele de mai sus am enumerat câteva dintre aspectele pe care cercetările noastre ni le-au oferit, fără nici o pretenție de a fi rezolvat ansamblul de probleme ridicate în acest domeniu. Cred însă că un lucru a reieșit clar, și anume importanța discutării acestui subiect, pînă acum neabordat, care ne poate furniza serioase contribuții la cunoașterea unor implicații mai adînci, de ordin psihologic, ale creației noastre folclorice și care ne poate duce pe alte căi decît cele bătute pînă acum la definirea unor trăsături subtile ale specificului național.

⁶ În aceste dansuri, mișcărilor executate de parteneri exprimă legătura sufletească sau socială dintre ei.

NOTAȚIA COREGRAFICĂ FOLOSITĂ DE INSTITUTUL DE ETNOGRAFIE ȘI FOLCLOR

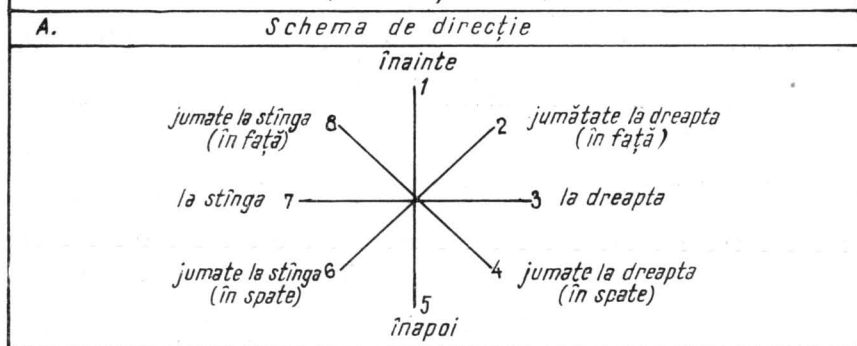
TABEL Nr. 1
Semne generale

A. Componenta pe sexe		Mixt	Bărbătesc	Femeiesc
Componenta formației		M	B	F
Jucători văzuți individual	din spate	—		
	din față	—		
	lateral	—		
Simboluri generale		—		

B. Formații		Grupuri		Perechi		Individual
		mari	mici (4-12 inși)	lateral	frontal	
Cerc			(4-12)	2L	2f	1
Linie	Semicerc		(4-12)	2L	2f	1
	Coloană	—	(4-12) —	2L —	2f —	1 —
Liber repartizat în spațiu		—	—	2L-liber	2f-liber	1

C. Ținuta jucătorilor		În grupuri	În perechi				Individual
			lateral		frontal		
			deschis	închis	deschis	închis	
De mână	la înălțimea umerilor						
	sus						
	jos						
De umeri							
De talie cu brațele încrucișate	la spate						
	în față						
De umeri și de mână	cu mîna la înălțimea umerilor						
	cu mîna sus						
	cu mîna jos						
De talie și de mână	cu mîna la înălțimea umerilor						
	cu mîna sus						
	cu mîna jos						
De umeri și de talie							
Liber							
De bătă							

TABEL Nr. 2
Semne pentru mișcările depicioare



B. Direcția mișcărilor

Direcția pașilor	Orientarea corpului								
		spre pct. 2	spre pct. 3	spre pct. 4	spre pct. 5	spre pct. 6	spre pct. 7	spre pct. 8	
Spre punctul 1	↑	↑	↑	↑	↑	↑	↑	↑	
Spre punctul 2	↗	↗	↗	↗	↗	↗	↗	↗	
Spre punctul 3	→	→	→	→	→	→	→	→	
Spre punctul 4	↘	↘	↘	↘	↘	↘	↘	↘	
Spre punctul 5	↓	↓	↓	↓	↓	↓	↓	↓	
Spre punctul 6	↙	↙	↙	↙	↙	↙	↙	↙	
Spre punctul 7	←	←	←	←	←	←	←	←	
Spre punctul 8	↖	↖	↖	↖	↖	↖	↖	↖	
Pașii se desfășoară pe loc									+
Pașii se desfășoară în toate direcțiile									*

<i>C. Mișcări circulare</i>	<i>Descriind un arc de cerc</i>	<i>În piruetă</i>	<i>În învîrtire completă</i>	<i>Descriind o elipsă</i>
<i>Spre dreapta</i>				
<i>Spre stînga</i>				

<i>D. Semne de bază ale pașilor</i>			
<i>Valori ritmice</i>	<i>Picioarul stîng</i>	<i>Picioarul drept</i>	<i>Ambele picioare</i>
$\frac{1}{2}$ (♩)	♩	♩	♩♩
$\frac{1}{4}$ (♩)	♩	♩	♩♩
$\frac{1}{8}$ (♩)	♩	♩	♩♩
$\frac{1}{16}$ (♩)	♩	♩	♩♩

E. SEMNE DE STRUCTURĂ LA PAȘI

1. Pași normali

<i>Încrucișați în față</i>	<i>Încrucișați în spate</i>	<i>Nedepășiți</i>	<i>Pe vîrfuri</i>	<i>Pe tocuni</i>	<i>În deminție</i>	<i>De cal</i>
ș đ	ș đ	ș đ	ș đ	ș đ	ș đ	ș đ

2. Sărituri

<i>Drepte</i> =	- ș - đ - șđ
<i>Prin forfecare</i> =	ș đ

3. Piteni

<i>Pe sol</i>	<i>În aterizare</i>	<i>În aer</i>
ș đ șđ	-ș -đ -șđ	ș đ șđ

4. Bătăi

<i>În acord</i>			<i>Cu lăsarea greutății</i>			<i>Sterse</i>		
<i>cu talpa</i>	<i>cu vîrful</i>	<i>cu tocul</i>	<i>cu talpa</i>	<i>cu vîrful</i>	<i>cu tocul</i>	<i>Înainte</i>	<i>Înapoi</i>	
ș đ	ș đ șđ	ș đ șđ	ș đ șđ	ș đ șđ	ș đ șđ	ș	ș	ș

5. Mișcări pe sol

<i>Pași glisați</i>	<i>Pași vîrf-toc</i>	<i>Pași toc-vîrf</i>
ș đ șđ	ș đ șđ	ș đ șđ

6. Flexiuni

<i>Cu ridicarea piciorului</i>			<i>Genuflexiuni</i>
<i>În față</i>	<i>În spate</i>		
ș đ șđ	ș đ șđ		

7. Balansuri

<i>Cu piciorul stîng</i>						<i>Cu piciorul drept</i>								
ș	ș	ș	ș	(ș)	ș	đ	đ	đ	đ	(đ)	đ	đ	đ	đ

8. Rond de jambe

ș	ș	ș	ș
---	---	---	---

9. Fluturare

ș	ș	ș	ș
---	---	---	---

TABEL Nr.3
SEMNE PENTRU MIȘCĂRI DE BRAȚE, DE CORP, ȘI DIVERSE
A. Bătăi cu palmele

1 Bătăi cu palmele pe picior a / normale	Valoarea ritmică				Segmentul 1 coapsa				Segmentul 2 gamba				Segmentul 3 laba					
	1/2	1/4	1/8	1/16	față	spate	dreapta	stînga	față	spate	dreapta	stînga	față	spate	dreapta	stînga		
Dreapta bate piciorul drept	Δ	Δ	δ	δ	δ ¹	δ ₁	δ ¹	δ	δ ²	δ ₂	δ ²	δ	δ ³	δ ₃	δ ³	δ		
Dreapta bate piciorul stîng	Δ	Δ	δ	δ	δ ¹	δ ₁	δ ¹	δ	δ ²	δ ₂	δ ²	δ	δ ³	δ ₃	δ ³	δ		
Stînga bate piciorul stîng	Σ	Σ	σ	σ	σ ¹	σ ₁	σ ¹	σ	σ ²	σ ₂	σ ²	σ	σ ³	σ ₃	σ ³	σ		
Stînga bate piciorul drept	Σ	Σ	ρ	ρ	ρ ¹	ρ ₁	ρ ¹	ρ	ρ ²	ρ ₂	ρ ²	ρ	ρ ³	ρ ₃	ρ ³	ρ		
b/ Prin ștergerea piciorului					2 Bătăi pe sol				3 Bătăi din palme				4 Pocnituri din degete					
Spre stînga (în față)	← σ				În față				δ	În față				ψ γ	Cu mîna dreaptă		∩	
Spre dreapta (în față)	→ σ				În spate				σ	În spate				ψ γ	Cu mîna stîngă		∪	
Înainte (lateral)	↑ σ				La dreapta				σ	Pe sub picior				ψ δ	Cu ambele mîini		∩	
Înapoi (lateral)	↓ σ				La stînga				-σ	Bătăi cu bîta								∩

B. Diverse mișcări cu brațele

Poziția brațelor la piruietele în perechi				Balansul brațelor				Mișcarea brațelor îndoite				Mișcări combinate cu rotații din articulație			
Fata		Băiatul		în jos	în sus	Înainte	Înapoi	În horă		În perechi față în față		Lateral		Cu brațele în sus	Cu un braț sus și unul jos
brațul stâng	brațul drept	brațul stâng	brațul drept					Vertical	Lateral	La stînga	La dreapta	La stînga	La dreapta		
①	②	①	②	!	!	↑	↓	N	Z	»	«	∩	∪		

C. Mișcări de trunchi

Aplecarea corpului		Poziția de dreapți	
Înainte	Spre spate		
∩	∪	I	

D. Semne muzicale folosite

1 Măsurî ritmice					2 Pauze				3 Viteză metronomică				4 Dinamică					
2/4	3/4	5/8	7/8	9/16	1/2	1/4	1/8	1/16	Lent	Moderat	Viu	Accelerat	Rapid	Pianissimo	Piano	Mezzo-forte	Forte	Fortissimo
6/8	3/8	5/16	7/16	10/16	—	<	∩	∪	♩ = 100	♩ = 124	♩ = 128	♩ = 152	♩ = 172	pp	p	mf	f	ff

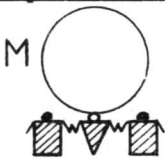
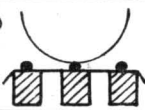
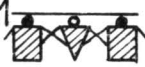
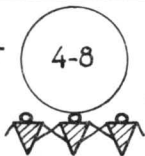

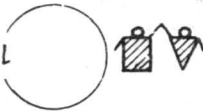



E. Organizarea părților jocului

1 Casetă inițială	2 Numerotarea părților						3 Repetiția părților						
	Secțiuni		Figuri		Variații		Identică		Schimbînd				
					Generele	La jocul băieț.	La jocul fetel.	În număr	Direcția	Picioaru	Direcția și picioaru		Se repetă un fragment intern
	I, II, III...	1, 2, 3...	Va	Vb	Vc	Vd	Nelimitat	Fix	—	—	—s—	—d—	

F. Dimensiunea diferită a mișcărilor

Mai mare	Mai mică
=	=

EXEMPLE

<i>A. Elemente generale combinate</i>		
Ex.1		<i>Cerc mare, mixt; jucătorii se țin cu brațele la înălțimea umerilor.</i>
Ex.2		<i>Semicerc, bărbătesc; jucătorii se țin de umeri</i>
Ex.3		<i>Coloană mixtă; jucătorii se țin cu brațele încrucișate în față</i>
Ex.4		<i>Cerc mic, de 4-8 inși, femeiecc; jucătoarele se țin cu brațele încrucișate la spate</i>
Ex.5		<i>2F-liber</i> <i>Perechi liber repartizate în spațiu; partenerii stau față în față, băiatul ținând cu dreapta stînga fetei la înălțimea umărului, iar miinele opuse sînt așezate pe umăr</i>
Ex.6		<i>Perechii în cerc; orientate cu fața spre dreapta (pct. 3); partenerii stau lateral băiatul ținînd cu dreapta stînga fetei, sus</i>
Ex.7		<i>Perechi în coloană, cu fața spre centru; partenerii stau față în față, băiatul ținînd cu dreapta stînga fetei jos</i>
Ex.8		<i>Cerc în monom (eeată) bărbătesc; jucătorii stau cu fața spre centru și țin în mînă dreaptă o bită</i>
Ex.9		<i>1B+1F</i> <i>2 solisti, un băiat și o fată, față în față, băiatul are brațele libere, iar fata se ține de mijloc</i>

B. FIGURI CU DIFERITE ELEMENTE, (+ formula ritmică)

Ex.10

$\frac{2}{4}$; ♩ = 128-148

1 

Plimbare de brîu spre dreapta, cu pași mărunți introduși printr-un „virf-toc” (fig. 1),
Ritm: binar. Tempo; vioi
Dinamica: mezzoforte

Ex.11

$\frac{2}{4}$; ♩ = 128-148

1 

Plimbare bilaterală cu pași simpli executată de 2 ori. Ritm: binar.
Tempo: vioi.
Dinamica: mezzoforte

Ex.12

$\frac{2}{4}$; ♩ = 128-148

5 

Figura 5-a de brîu cu bătăi pe loc, încheiate prin pinteri în aer. Ritm: binar. Tempo vioi. Dinamică: fortissimo

Ex.13

$\frac{2}{4}$; ♩ = 152-172

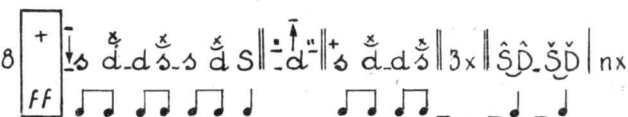
8 

Figura 8-a dintr-un joc solistic de virtuoziitate, cu pași încrucișați în spate și în față (cirlige) prin săritură, încheiați cu mici sărituri pe virfuri și tocuri; se execută pe loc, cu mici deplăsări înapoi și înainte. Ritm: binar. Tempo: accelerat. Dinamică: fortissimo

Ex.14

$\frac{5}{8}$; ♩ = 128-148

2 

Figura 2-a de Hodoroagă, desfășurată la dreapta cu sărituri peste picior, executate de cîte ori se comandă (cu schimbarea direcției corpului spre centru). Ritm: asimetric ($\frac{5}{8}$) Temp: vioi. Dinamică: forte

Ex.15

2/4; ♩=104-124

2 C
f 7 d S 7 d S | d s d S d S || 3x | " "

Fig. 2 din învîrtită. Partenerii se învîrtesc la dreapta, apoi la stînga.
Ritm: binar. Tempo: moderat. Dinamică: forte.

Ex.16

2/4; ♩=104-124

B +
f S 3 D s D | nx

F +
mf D 3 D 3 D | nx

Fig. 3-a din învîrtită.

Băiatul dă ocol fetei cu pași mari, iar fata trece pe sub mina lui dreapta (ținîndu-l cu stînga), răsucindu-se complet alternativ în ambele direcții; piciorul stîng pivotează pe toc.

Ex.17

2/4; ♩=104-124

3 +
f 7 Δ₃ 7 Δ₃ d 7 Δ₃ || 3x | 7 Δ₃ Δ₃^{45°} S x Δ₂ D | nx

„Pont” fecioresc cu bătăi în palme și bătăi pe diferite segmente ale picioarelor; ultima bătaie este ștearsă pe gambă în față spre dreapta.

Ritm: binar. Tempo moderat. Dinamică: forte.

Explicații

Am dat aici cîteva exemple de formații de joc cu componenta și ținuta respectivă care se întîlnesc mai obișnuit. De asemenea, am dat cîteva exemple din principalele categorii de figuri (plimbări cu ocolire, plimbări bilaterale, figuri cu bătăi, figuri cu bătăi, figuri cu pași încrucișați, învîrtiri, pivețe pe sub mîna, ponturi), care cuprind și cele mai felurite mișcări din dansul popular românesc.

Am ilustrat astfel cea mai mare parte a notației noastre.

Quelques problèmes concernant la détermination du caractère spécifique national dans les danses populaires roumaines

(Méthode et résultats)

Le travail ci-contre présente quelques-uns des résultats obtenus à la suite de longues recherches effectuées par les choréologues roumains en vue de l'établissement d'une méthode de recherche propre. De nombreux aspects et phases de cette dernière ont été présentés, en partie ou totalement, dans les études monographiques publiées jusqu'à présent ou en cours de publication, ou encore préservées dans les collections de l'Institut d'Ethnographie et de Folklore.

Cependant c'est pour la première fois que nous présentons les différents aspects de notre propre méthode de recherche, réunis de manière à former un « complexe » rigoureux. Ceci nous mènera *mathématiquement* (le terme étant propre aux procédés employés) à quelques premiers résultats *généraux* pour le folklore choréographique roumain, tout en établissant ensuite les quelques coordonnées nécessaires à sa délimitation comparative. Nous utiliserons en même temps cette occasion pour donner quelques exemples de notre méthode de recherche appliquée, dans des branches apparemment disparates mais convergeant vers l'achèvement du même but : la définition du caractère *spécifique populaire roumain*.

Notre travail comprendra donc obligatoirement deux parties distinctes que nous présenterons brièvement afin de souligner leur contenu respectif ainsi que la liaison des idées et faits folkloriques entre eux.

Première Partie : Détermination du caractère spécifique de la danse populaire roumaine — méthode et résultats.

Cette partie comprend six chapitres principaux. Après une introduction sur la nécessité d'un travail de synthèse dans ce domaine, le deuxième chapitre présente la démonstration de la méthode employée pour atteindre le but proposé. Dès le début il y a deux critères de travail qui ressortent :

a) Le matériel est analysé sur des bases *morphologiques*, ce qui signifie aborder le problème du point de vue de la *structure* de la danse, non de sa *fonction* et sa relation avec la vie de la communauté. Toutefois, ces

deux aspects ne sont pas négligés¹ mais employés seulement dans la mesure où, en se joignant aux phénomènes morphologiques, ils font ressortir les généralités spécifiques. En ce qui concerne les phénomènes cités, ceux-ci sont groupés dans des catégories que nous avons dénommées : *aspects morphologiques* (par exemple, de mouvement général, de composition, cynétiques, métriques-rythmiques et relation avec la musique et le texte), et *typologiques* (classes, groupes, types). Une place à part est réservée aux catégories de *style*, encore insuffisamment contournées du point de vue théorique.

b) L'étude des catégories est faite par des procédés statistiques assez simples, en établissant des coefficients de fréquence pour chacun des aspects étudiés et pour chaque pièce de folklore enregistrée. La somme des coefficients rapportée à la totalité des faits nous donne quelques chiffres — relatifs cela va sans dire — concernant l'importance des différents phénomènes dans le répertoire. Les chiffres (indices et pourcentages) sont groupés dans un tableau récapitulatif pour chaque répertoire local.

Sur cette base, on poursuit dans le chapitre III, le complexe social — folklorique de la danse et on reconstitue par des regroupements numériques ou descriptifs, la fréquence des catégories typologiques, morphologiques et de style en 24 « régions » chorégraphiques, que nos recherches nous ont aidé à détecter. Dans le chapitre IV, les mêmes critères servent à déterminer les dialectes (nom provisoire) principaux du folklore chorégraphique roumain, à savoir : a) le dialecte danubien ; b) le dialecte occidental ; c) le dialecte carpatique ; d) le dialecte macédonien, avec leurs sous-dialectes et d'autres subdivisions plus importantes. A la suite de ces regroupements successifs on établit dans le chapitre V les traits dominants du caractère spécifique national chorégraphique, considéré comme un tout unitaire. Enfin, dans le chapitre VI, quelques considérations finales portant sur l'importance de la méthode de recherche employée, closent cette première partie.

La *Deuxième Partie — Déterminations partielles* — comprend cinq études de dimensions fort variées et de contenu totalement différent. Il y a pourtant un trait commun : le désir d'illustrer quelques-uns des *caractères spécifiques* de notre folklore chorégraphique, par l'approfondissement de quelques phénomènes particuliers dans des domaines plus restreints. Ils sont d'une grande diversité, car ils appartiennent à la morphotypologie, au synchronisme, à la fonctionnalité et à la vie folklorique de la danse populaire. En voici une présentation successive :

1) La première étude est une *monographie chorégraphique zonale* pour une zone du sud des Carpates que nous considérons très proche du caractère spécifique national : la « Mărginime (les alentours) de Sibiu ». Ce travail, anticipé par quelques collections plus anciennes, a été achevé entre les années 1961—1963, et représente en fait la première monographie chorégraphique à base nouvelle de recherches.

¹ Leur importance, au moins égale à celle des aspects morphologiques, mais néanmoins d'une autre facture, sera soulignée dans un travail d'une plus grande portée, que nous avons en vue.

Parmi les « premières » réalisées, nous citons : a) le *film* comme instrument de travail ; b) *l'analyse mathématique* comme point de départ de la détermination du caractère spécifique² ; c) le *cartage* des aspects spécifiques dans une forme proche de celle employée par un *Atlas* chorégraphique ; d) l'intuition des critères de *l'analyse stylistique*, etc. C'est en même temps la première étude monographique qui utilise comparativement un nombre aussi élevé de variantes collectées, presque 200, dont on a donné des exemples pour 20 environ. Ce travail a été réalisé en collaboration avec Emanuela Balaci, spécialiste choréologue de l'Institut d'Ethnographie et de Folklore.

Les sept chapitres comprennent : a) une vue d'ensemble sur les objectifs du travail ; b) une description des occasions de danse ; c) une analyse du complexe social-folklorique de la danse ; d) une analyse morphologique du répertoire ; e) l'énumération et la description des catégories typologiques ; f) la description des aspects stylistiques ; g) une caractérisation générale du répertoire de cette zone et son encadrement dans le folklore chorégraphique roumain. L'étude est accompagnée de 27 danses décrites et notées, ainsi que de quelques catalogues de motifs chorégraphiques pour certains types plus importants.

2) Une monographie d'un autre genre suit, c'est-à-dire celle d'un « morphotype » chorégraphique le « Brîul Mocănesc » (danse des pâtres). Cette danse est aussi considérée comme un exemplaire spécifique, étant donné qu'on la trouve presque partout sur l'axe des Carpates et dans les zones adjacentes, et la synthèse de ses caractères fondamentaux la situe dans le centre de convergence de plusieurs faits chorégraphiques roumains.

Après un chapitre introductif qui délimite l'objet de l'étude, on aborde dans le deuxième chapitre la caractérisation, d'après les aspects morphologiques, du type « Brîu Mocănesc ». Le chapitre III comprend la présentation des sous-divisions principales du type, à savoir : a) le sous-type « Brîu bătrîn » (Brîu ancien), b) le sous-type « Brîu muscelan » (Brîu de Muscel) ; c) le sous-type « Brîu ardelenesc » (Brîu de Transylvanie), et fait mention de quelques formes spéciales. Le dernier chapitre offre quelques considérations sur la zone de ce type et ses relations typologiques.

On a fait recours ici aussi à l'analyse mathématique, sur la base de 121 variantes prises dans 11 régions, dont on présente intégralement 10 exemples typiques. On ajoute aussi un catalogue comprenant 671 figures de cette danse, classées d'après la structure cynétique et rythmique.

3) Un chapitre d'étendue moyenne nous introduit dans le domaine du synchronisme : *La relation entre la danse, la musique et le texte dans la Transylvanie du sud*. On a choisi cette région qui représente de la manière la plus typique et avec une vigueur d'expression particulière, l'assemblage le plus spécifique du folklore chorégraphique roumain : la danse accompagnée de musique instrumentale et de courts textes récités. Sur

² Celle-ci entre naturellement dans nos préoccupations et avait été utilisée en même temps dans les recherches sur le caractère spécifique en général ; mais aucune application zonale approfondie n'avait été faite jusqu'alors.

la base du matériel recueilli de deux zones de cette région, le contenu de ce chapitre nous montre l'existence de deux phénomènes synchronétiques : a) la réalisation d'un caractère unitaire des trois genres (danse, mélodie, texte) par la combinaison de leurs moyens d'expression ; b) les grandes possibilités de variation qui existent dans le cadre de la structure morphologique de la danse, de la structure mélodique et du contenu des textes ainsi que dans le domaine de l'organisation rythmique menant souvent à la polyrythmicité. On donne 13 exemples de relations expressives et rythmiques. Emanuela Balaci (chorégraphie) et Victoria Dosios (musique) ont collaboré à ce chapitre.

4) Un autre chapitre de dimension moyenne : *Danses de circulation pastorale* qui s'occupe de l'importance du facteur de la *transhumance* dans la diffusion du folklore chorégraphique. On signale ici un processus de circulation folklorique qui se passe dans notre domaine par rapport à ce phénomène de la vie caractéristique du peuple roumain.

Après avoir posé le problème de l'existence d'un répertoire pastoral de danses, on établit les critères de sa détermination et l'on cite une série de danses de circulation pastorale.

5) Un dernier chapitre, le plus court, vu le stade incipient de la délimitation des résultats, est intitulé : *Aspects fonctionnels et thématiques dans la danse populaire roumaine*. Il s'agit d'un premier essai dans ce sens, inédit dans le contexte des recherches roumaines ; il est censé fournir aussi quelques déterminations spécifiques.

On établit les éléments qui mènent à la réalisation du thème dans la danse populaire et l'on divise les pièces chorégraphiques dans 4 classes thématiques : a) avec thème nominal ; b) avec thème textuel ; c) avec thème morphologique ; d) avec thème figuratif.

A la fin du volume on présente la *notation chorégraphique*, d'après le système utilisé par l'Institut d'Ethnographie et de Folklore roumain.

Nous avons deux observations à ajouter sur le matériel présenté.

La première se rapporte aux sujets traités. Nous avons essayé dès le début de formuler quelques idées générales sur ce que, selon nous, signifie la danse populaire roumaine, particulièrement son côté morphologique. Dans cette phase, la méthode d'étude est appliquée intégralement. Par la suite, on a choisi seulement quelques compartiments du vaste domaine étudié, qui nous ont paru illustrer notre méthode et utiles pour approfondir certains résultats ou afin de compléter le cadre général. Il est bien entendu qu'on n'a pas essayé d'épuiser le problème, qui d'ailleurs est beaucoup plus vaste, les résultats dont nous disposons n'étant pas encore arrivés à la perfection exigée. Les chapitres existants doivent donc être considérés uniquement comme des « moments » sur une route de perspective.

Une autre observation concerne le mode de rédaction. Il existe la tendance d'apprécier la chorégraphie, ainsi que la musique, particulièrement lorsqu'il s'agit de folklore, comme des activités intellectuelles d'ordre purement artistique, la valeur scientifique étant niée. Cette opinion, rencontrée, souvent, est partagée non seulement par ceux qui confondent la « technique » et la « science », mais implicitement par

quelques spécialistes chorégraphes ³ qui dans leurs ouvrages n'adoptent pas la terminologie spéciale mais se contentent de l'emploi de locutions grandiloquentes comme : la beauté, la richesse ou la valeur artistique de la danse populaire, le dynamisme de la danse des garçons, la délicatesse de la danse des jeunes filles, etc. Ces expressions peuvent être l'apanage des dilettantes ; dans un ouvrage scientifique, elles ne peuvent paraître que rarement, étant remplacées par la détermination rigoureuse des faits enregistrés. C'est pourquoi dans ce volume nous avons employé une terminologie de spécialité, suffisamment cristallisée dans 15 années de travaux de folklore chorégraphique pour être comprise par les scientifiques roumains et étrangers. Ce sera peut-être une désillusion pour les amateurs d'épithètes ronflants, mais la rigueur scientifique de notre discipline y gagnera.

Toutefois, cet ouvrage ne s'adresse pas uniquement aux scientifiques. Il est vrai, les objectifs scientifiques en sont le but, le plus important étant la définition d'une méthode de recherche sur des bases plus rigoureuses. Mais la démonstration du caractère spécifique zonal, régional et finalement national ne doit pas laisser indifférents ceux qui s'occupent de la présentation sur scène de nos danses populaire, qui doivent connaître certaines lois de notre folklore chorégraphique, afin d'éviter les erreurs d'interprétation malheureusement si fréquentes. D'ailleurs, le matériel, tel qu'il est présenté dans les différents chapitres, peut être parfaitement utilisé dans ce but.

³ Ou, pire encore, par les auteurs qui traitent de la danse populaire sans être spécialistes.

Redactor MITRAN GEORGETA
Tehnoredactor POPESCU MARILENA

Bun de tipar 18.09.1971. Hirtie scris I A, format 16/70 x 100 de
49 G/m². Coll de tipar 28,5. Plange 4. C.Z. pentru biblioteci
mari 793.31(498). C.Z. pentru biblioteci mici 793.31(498.)

Întreprinderea poligrafică Informația, București, str. Brezolanu
nr. 23 - 25
Republica Socialistă România

0,01 = lee

001/2