VIOREL NISTOR

FOLCLOR COREGRAFIC AL ROMÂNILOR DIN UNGARIA

VOL. I

EDITURA MIRADOR

Coperta: VIOREL SIMULOV
Transcrieri muzicale: MIHAI BARNA
Transcrieri coregrafice
și cartografia: VIOREL NISTOR
Fotografii: FLORIN HORNOIU

Lucrarea s-a realizat în colaborare cu Centrul Județean al Creației Populare Arad și Autoguvernarea Românilor din Aletea (Ungaria).

Sponsor - Lucian Fluieraș
S.C. TRANSILVANIA *S.R.L.*

© Editura MIRADOR

Consilier editorial: VASILE DAN
Editor: IOAN MATIUȚ

SC ARMEDIA PRESS SRL
Tipărită la MULTIMEDIA
ISBN 973-9284-15-9

VIOREL NISTOR

FOLCLOR COREGRAFIC AL ROMÂNILOR DIN UNGARIA

Localitatea Aletea - Vol.I.

Consiliul Județean Arad
Inspectoratul pentru cultură al județului Arad

Arad, 1997
Editura MIRADOR

INTRODUCERE

Așezată în partea de sud-est a Ungariei, în județul Békés, localitatea Aletea aparține unei subzone etno-folclorice cu un specific coregrafic de o incontestabilă originalitate și valoare artistică.

Alături de alte localități românești - Chitighaz, Gyula, Micherechi, Otlaca-Pustă, Bătania, Aletea face parte din bazinul folcloric al Cîmpiei Crișului Alb situîndu-se la extremitatea dialectului coregrafic vestic. În strînsă legătură cu condițiile specifice de viață (alături de alte etnii), în producțiile folclorice ale acestei vetre s-au zămislit trăsături specifice aparținătoare genului literar-muzical-coregrafic.

Subordonat mesajului artistic, folclorul coregrafic încorporează cel mai bine anumite stări socio-culturale, aspecte de viață cu o încărcătură semantică ascunsă. Reconstituirea și punerea în valoare a acestei specii cu caracter muabil, acum la sfîrșit de mileniu, ține de un anumit travaliu în contextul cercetării arheologiei populare.

Ideea de alcătuire a unei culegeri aparținătoare populației din localitățile românești din Ungaria ne-a venit după anul 1990, cînd formația de dansuri populare din Aletea a participat la spectacole organizate cu prilejul unor manifestări tradiționale în localități arădene; Sebiș, Macea, Sîntana, Vinga, Arad, Chișineu-Criș etc.

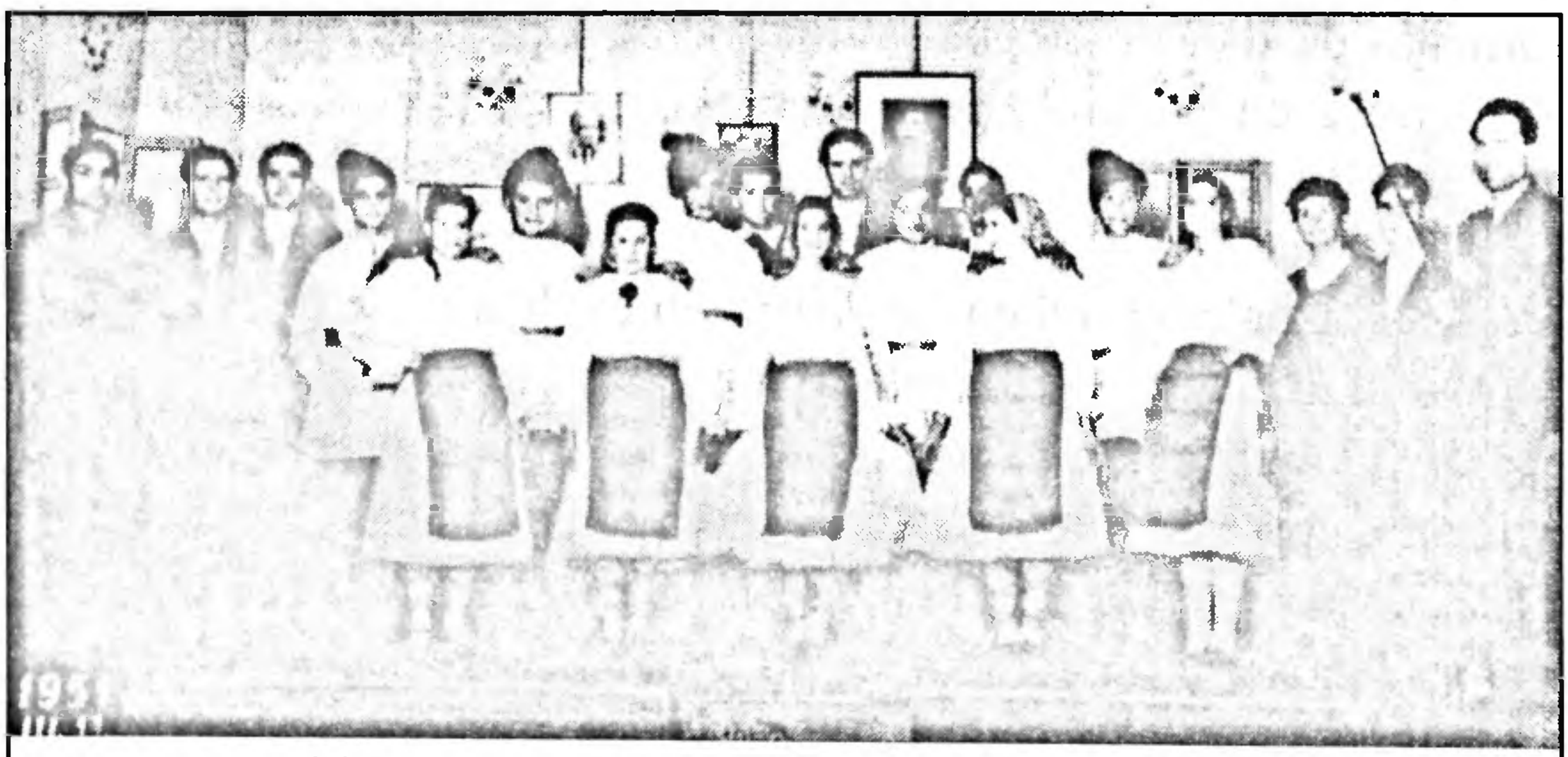
Cercetările care stau la baza elaborării acestei lucrări se bazează pe culegeri efectuate recent, în exclusivitate de la membrii formației de dansuri (vîrstnici, maturi, tineri și copii).

În munca de culegere am abordat metoda observației directe, prin participarea la diferite baluri și indirectă, prin investigarea fiecărui interpret în parte. Fără pretenția că am realizat o cercetare exhaustivă asupra fenomenului coregrafic, putem afirma că pînă în prezent am evidențiat o parte din aspectele repertoriale, tipologice, structurale și stilistice ale jocului local.

Contextul social al dansului aletean: jocul satului, condiții preliminare, aspecte repertoriale, au fost descrise avînd la bază metoda de lucru a Institutului de Etnografie și Folclor. Fixarea figurilor de joc precum și a variantelor acestora s-a realizat prin partituri coregrafice notate în Sistemul elaborat de Centrul Național al Creației Populare, autori: Theodor Vasilescu (artist emerit) și Tita Sever (coregraf).

O contribuție remarcabilă privind transpunerea scenică a dansurilor din această localitate a avut-o coregraful maghiar Timár Sándor. Printr-o investigare minuțioasă alături de un grup de cercetători de la Academia Maghiară de Folclor din Budapesta, s-a făcut cunoscută în toată Ungaria valoarea deosebită a folclorului muzical-coregrafic aletean. Aceste piese unice au intrat în repertoriul unor ansambluri profesioniste și de amatori din: Budapesta, Szeghed, Gyula, Békéscsaba, bucurîndu-se întotdeauna de succes în fața spectatorilor. Cînd prezentatorul spectacolului anunță că următorul punct din program va fi "Eleki tancz", în sală se face liniște spectatorul așteptînd cu emoție grupul coregrafic sau ansamblul care va evolua.

La sărbătoarea Crăcinului din anul 1997 Ansamblul Folcloric al Românilor din Aletea va împlini 50 de ani de activitate. Fondatorii



Ansamblul popular al românilor din Aletea în anul 1951

formației au fost: Turla Gheorghe, Cure Ioan și Lucaci Ioan, în anul 1947. Despre activitatea ansamblului de la înființare și pînă în anul 1977 a scris inimosul director al Casei de Cultură din localitate Gheorghe Nistor. În capitolul rezervat activităților spectaculare de-a lungul anilor, de la înființare și pînă în prezent, vom aduce unele date care atestă că această formație s-a consacrat și s-a impus în contextul valorificării scenice a tradițiilor populare locale.

Cunoștință cu o parte din membrii formației de dansuri am făcut în toamna anului 1975, cînd, la propunerea lui Gheorghe Nistor, am realizat o suită de dansuri din Dăișoara (Județul Brașov). La repetițiile curente ale formației de tineri din perioada respectivă am început să întocmesc primele fișe în care figurile de joc au fost descrise literar. Necunoscînd specificul local, acest bogat repertoriu coregrafic, a fost destul de dificil să transcriu pe partitură elemente necunoscute.

Prin lucrarea de față vrem să aducem o contribuție la cunoașterea dansului popular din această localitate, precum și a locului pe care îl ocupă în contextul culturii spirituale a românilor din Ungaria. Am dori ca această culegere să fie la dispoziția celor care se ocupă cu valorificarea scenică a dansului popular: instructori, folcloriști, coregrafi. Cele relatate în prezenta descriere privind jocul tradițional de odinioară ar putea fi o modestă contribuție la îmbogățirea patrimoniului și a Colecției Naționale de Folclor.

Prezența motivelor sincopate din jocul "Lunga", cu o structură compozițională complexă și dezvoltată și cu o succesiune liberă a formelor de mișcare, este un argument al apartenenței acestor elemente la fondul vechi al jocului popular românesc. Dansurile populare aletene nu sunt niște structuri izolate. Modul de organizare a jocului tradițional precum și arhitectonica textelor coregrafice, fac dovada continuității și a permanenței elementului autohton. Cinetismul bogat, divers și de o remarcabilă expresivitate este alcătuit din fraze, motive și celule ritmice sincopate ce se integrează perfect structurilor vestice, central și sud-transilvănene. Toate variantele primului joc,

"Lunga", care este preponderent în economia horei tradiționale are la bază motive sincopate în care celula ritmică principală este dohmiacul. Faptul că pe aceeași melodie - "Ardeleană", "Rară", "Lungă", "De mînă", "Feciorească", "Purtată", etc., pot juca împreună toți românii din principalele bazine folclorice transilvănene (bineînțeles fiecare cu stilul lui) este că aceste jocuri au structuri și elemente comune. În localitatea Aletea există mai multe naționalități: maghiari, români, germani, slovaci și țigani. Fiecare etnie are specificul ei însă în dansurile tradiționale maghiare, germane sau slovace nu există elemente sincopate sau în contratimp.

Înscris în contextul dialectului vestic-transilvănean, folclorul coregrafic al românilor din Aletea prezintă aspecte comune cu cel din localitățile învecinate din județul Arad, dar și unele particularități remarcabile. Prin procesul de selecție și evoluție folclorul coregrafic aletean a căpătat noi valențe manifestate printr-o mare varietate și diversitate tipologică și structurală. Jocul "Lunga" din această localitate, face parte din grupa mare a "Ardelenelor". Jocurile: "Raru" din Nădab, "Lungu" din Socodor, "Ardeleana" din Șicula, "Marile" din Tauț sunt doar cîteva exemple de structuri asemănătoare ce au la bază sincopa și contratimpul. Aceste jocuri deschid întotdeauna ciclul și sunt constituite din celule ritmice de tipul dohmiacului ascendent, descendent și al amfibrahului, care prin combinații multiple au fixat în timp forme și variante coregrafice stabile și unitare. De ce jocul "Lunga" este oarecum deosebit de acestea, deși toate cele enumerate mai sus se desfășoară în șir? Care sunt elementele ce particularizează acest joc aparținător fondului tradițional curent? Ce aspecte privind poziția și priza, traiectoria și amplitudinea îl departajează de jocurile din aceeași familie? Care de fapt sunt nuanțele stilistice proprii? Pentru a răspunde doar la cîteva din aceste întrebări a trebuit să facem o profundă analiză coregrafică. Mai înainte am elaborat o metodă de lucru oarecum specifică acestei situații. Deoarece jocul satului a dispărut cu mulți ani în urmă (informațiile furnizate de unii vîrstnici

din formație se bazau pe amintirile din tinerețe), a trebuit să apelăm la unii dintre cei mai buni interpreți de la care am învățat jucînd împreună cu ei un număr cît mai mare de figuri și variante locale, ale jocurilor cuprinse în suita scenică. La fiecare culegere am urmărit modul cum se transmit și se reproduc aceste jocuri de către tînăra generație. În acest sens au fost alese cele mai reușite variante și care realizate din punct de vedere artistic răspund în totalitate factorilor de autenticitate (gen-zonă-stil). Am căutat astfel să ne oprim asupra celor mai buni interpreți care și în prezent răspund cînd sunt solicitați la spectacole folclorice: Gheorghe Gal, Gheorghe Sabău, Gheorghe Bagy, Ioan Bagy, Pavel Botaș, etc., recunoscuți de întreaga colectivitate ca unii dintre cei mai buni interpreți.

Filmările efectuate ulterior, de catre Virgil Jireghie și Hornoiu Florin , vin să întregească efortul nostru de cunoaștere și vor rămâne documente care să redea în totalitate frumusețea și valoarea inestimabilă a acestei creații coregrafice care este dansul românesc aletean din Pusta Ungariei.

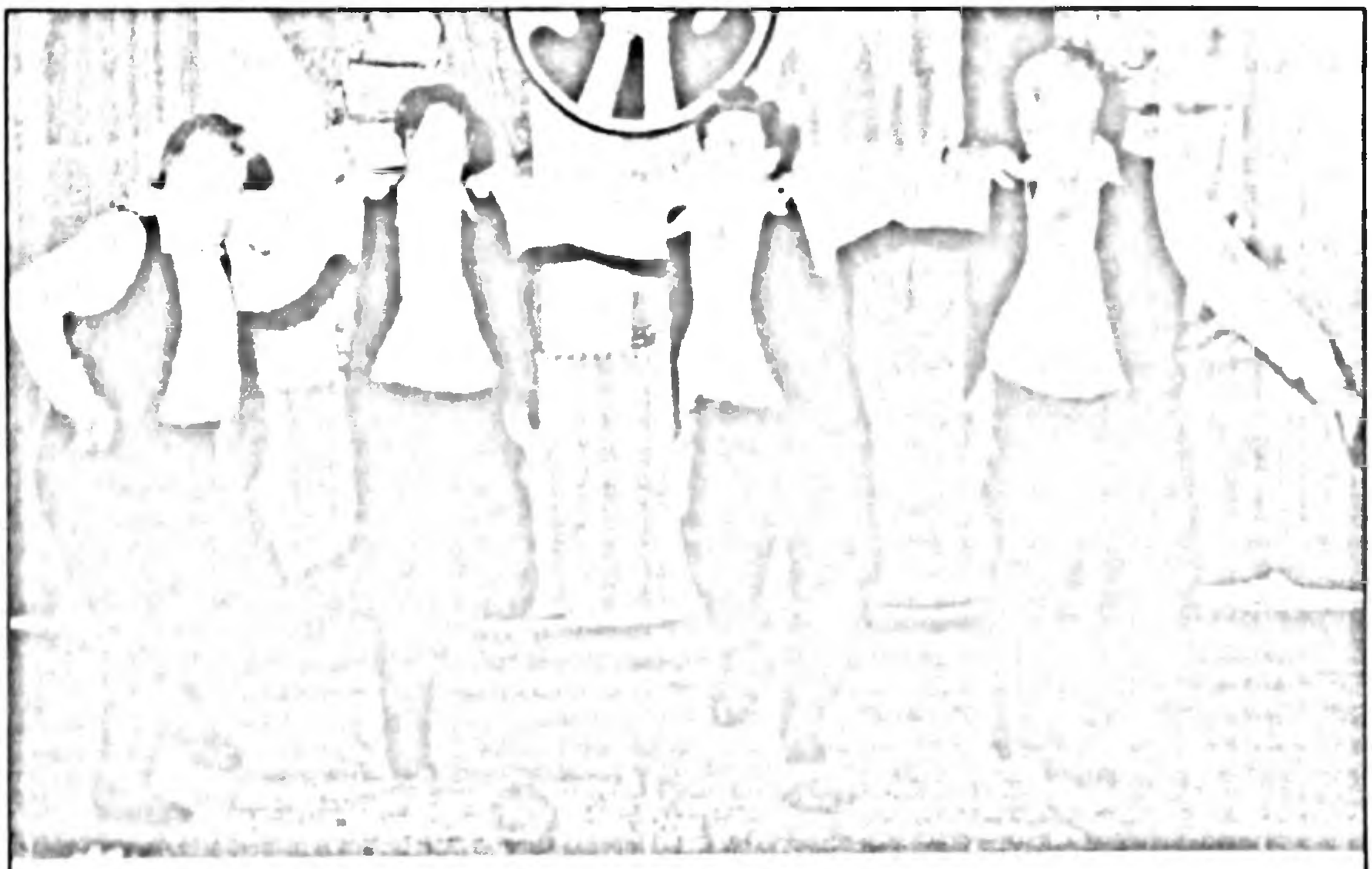
Formația de dansuri din Aletea în anul 1996

Succesiunile și modul de organizare a unităților de mișcare evidențiate la fiecare interpret în parte a constituit o noutate în munca de culegere și transcriere grafică a jocurilor. Dacă pînă în prezent jocul popular din principalele subzone arădene era investigat cu grupuri de informatori pe vîrstă și sexe, de data aceasta fiecare interpret în parte a constituit un model integrat în fenomenul folcloric al localității. Acești interpreți au constituit cu timpul modele pentru tinerii interpreți. Astfel figurile de joc ale lui Petru Sabău sunt reluate de Ladislau Gal și Sarcady Ferencz. Pe Pavel Botaș îl imită copii din formație. Rusz Miklos și Bagy Ioan cunosc destul de bine jocul lui Gheorghe Gal sau a lui Gheorghe Turla.

Muzicanții și grupul de dansatori aletèni

În spectacolele comune de la Gyula, Bătania, Chitighaz, Otlaca Pustă, Micherechi am văzut interpreți individuali din Békéscsaba, Szeghed, Budapesta care cunoșteau destul de bine stilul și specificul jocului aletean. Văzînd figurile pe care le executau recunoșteam

imediat și modelul, respectiv informatorul aletean al jocului. Merită în acest sens o laudă adusă coregrafilor maghiari care s-au aplecat cu respect asupra dansului românesc. După Dicționarul Jocurilor populare românești a lui G.T. Niculescu-Varone, în folclorul coregrafic românesc există un număr de peste 5332 jocuri cuprinzînd: Hore, Sîrbe, Brîuri și Brîulețe, Învîrtite, Fecioresti, Bătute, Rusteme, jocuri cu denumiri diferite. Jocurile din Aletea fac parte din familia mare a jocurilor românești.



Grupul veteranilor din Aletea

Producțiile muzical-literare dovedesc faptul că în toate teritoriile locuite de români a circulat întotdeauna acest unic folclor românesc, avînd la baza principiul unității în diversitate. Lanțurile de munți și marile cursuri de apă nu au constituit niciodată un zid despărțitor între diferitele provincii locuite de români. Circulația permanentă a românilor precum și a bunurilor materiale și spirituale a fost neîntreruptă în ciuda unor separații politice. Aletea a făcut

parte din Comitatul Zărandului, iar la sfîrșitul secolului al XIX-lea a aparținut județului Arad. Jocurile "Sîrba" și "Hora Mare" care le întîlnim în toate teritoriile locuite de români demonstrează încă odată că sistemul deschis al culturii populare este elementul principal prin care s-a transmis și s-a perpetuat o cultură proprie. În aceasta constă explicația unei extraordinare diversități a tuturor formelor folclorice (literar, muzical, coregrafic) și totodată a unei unități de cultură românească.

Ritualurile de trecere și calendaristice (naștere, nuntă, înmormîntare), prezintă aspecte comune cu cele din toate ținuturile locuite de români.

Obiceiul de nuntă aletean cuprinde elemente asemănătoare cu cele din Cîmpia Crișului Alb cu o împletire armonioasă și cu o succesiune repetabilă a momentelor principale; pețitul, mersul pe videre, făcutul steagului, mersul după nănași și mireasă, alaiul nunții, cununia religioasă, petrecerea, jocul miresei etc.

Personajele principale ale nunții sunt aceleași ca în localitățile arădene. Repertoriul de jocuri, orațiile la curtea mirelui și a miresii, strigăturile de la nuntă au fost transpuse scenic cu Ansamblul Folcloric din localitate în spectacolul "Nunta din Aletea" (O parte din strigăturile de nuntă furnizate de Gheorghe Gal au fost trecute în această lucrare.). În obiceiul de Crăciun al "Turcii" cules de echipa Televiziunii Române pe lîngă "Dantul Turcii" și cîteva colinde religioase întîlnim o variantă mioritică "Pă răzor de vie" specifică în multe din localitățile Cîmpiei Aradului și a Crișului Alb. Prezența acestor nestemate folclorice a avut întotdeauna un caracter dinamic, activ, dînd istoriei acelor meleaguri un caracter de stabilitate. Unitatea lingvistică, concepția de viață se regăsește în valoarea acestor creații: jocul duminical, nunta, obiceiurile de Crăciun și Anul Nou, etc, care s-au cristalizat în timp cu implicații socio-culturale de factură etică și estetică.

DATELE CULEGERILOR:

23-24 XI 1976 - Cu formația de dansuri de tineri la Casa de Cultură. Se întocmesc primele fișe de observație asupra folclorului coregrafic din localitate. Acasă la Bagy Gheorghe se învață cîteva din variantele pașilor de odihnă.

21 XII 1991 - Ansamblul de obiceiuri populare din Aletea prezintă la Sîntana colinde și obiceiul "Turcii". De la Sabău Petru și Bagy Ioan se culeg cîteva motive de deschidere a figurilor de joc. Se înregisrează colindele: "Pă răzor de vie", "O ce veste minunată" și "Trei păstori se întîlniră".

21 XI 1992 - Formația de dansuri populare participă la "Ziua Românilor din Ungaria" de la Chitighaz. Am transcris de la Florica Sarka și Gheorghe Bagy pașii de bază din jocurile "Mînînțălu" și "Țigăneasca".

20 XII 1992 - O echipă a Televiziunii Române (Virgil Jireghie și Ina Sterescu) filmează obiceiurile de Crăciun precum și repertoriul coregrafic.

24 IV 1994 - Dansatorii din Aletea participă la prima ediție a "Festivalului Internațional de Folclor" de la Sebiș județul Arad. Cu acest prilej s-au culeș cîteva mișcări din jocul fecioresc. Aletenii dansează împreună cu cei din Bocsig, Buteni, Bîrsa, Arad, jocurile: "Hora", "Lunga", "Ardeleana" și "Mănînțaua".

28 V 1994 - La Otlaca Pustă se organizează un spectacol folcloric la care participă echipele de dansuri din Micherechi, Aletea, Békéscsaba, Chitighaz, și Ansamblul Folcloric din Bîrzava județul Arad.

Se întocmesc fișe individuale și se realizează primele partituri coregrafice complete privind structura propriuzisă a figurilor de joc.

4 IX 1994 - Localitatea Macea găzduiește prima ediție a "Jocului și portului popular" din Cîmpia Crișului Alb. Participă formații muzical - coregrafice din Macea, Curtici, Pil, Socodor, Sofronea și Arad. Spectacolul este încheiat de aleteni care au dovedit o măiestrie deosebită și cu un mare succes la public. Se transcriu jocurile Țigănească și Sîrba.

7 X 1995 - Simpozionul și spectacolul folcloric cu ocazia "Zilei românilor din Ungaria" aduce pe scena localității Bătania Ansamblul "Doina Mureșului" din Arad, precum și dansatorii din Aletea, Bătania și Chitighaz. De la Gal Ladislau se înregistrează cîteva figuri înlănțuite, iar de la Gal Gheorghe motive complete cu pași bătuți și încrucișați în deplasare la dreapta și stînga.

17 II 1996 - Ansamblul de Cîntece și dansuri "Ardeleana" din Bocsig, jud. Arad participă la "Balul românesc din Aletea". În sala de sport a localității se realizează un spectacol la care pe lîngă formația de vîrstnici o contribuție remarcabilă o aduc copiii constituiți în formația de dansuri "Gheorghe Turla" (numele inițiatorului Ansamblului Naționalităților din Aletea). Virgil Jireghie realizează o casetă video cu dansul pe generații a aletenilor. La casa lui Gal Gheorghe se filmează materiale din arhiva ansamblului: poze, diplome, trofee. În timpul balului se filmează fiecare pereche în parte. Se fac fișe cu variante și mișcări propriuzise din jocul "Lunga",

"Mînînțălu" și "Țigănească" .

8 III 1996 - Florin Hornoiu realizează fotografii color și alb negru cu grupul de dansatori, perechi și individual. Se face un nou film în care se iau detalii ale diferitelor poziții de aterizare, pași încrucișați, prize. Participă instrumentismul Purcel Constantin și dansatorul Hegedus Anton din Arad. În transcriere se insistă asupra motivelor de încheiere a figurilor de joc.

15 III 1996 - În casa lui Gal Ladislau se realizează o nouă casetă video (Florin Hornoiu) care cuprinde "Sîrba cu strigături". Veteranul dansatorilor din Aletea ne prezintă o descriere a jocului duminical, strigături precum și scenariul nunții aletene. Se intră în posesia lucrării lui Gheorghe Nistor "Gînduri despre Ansamblul Popular al Naționalităților" realizată în anul 1977. (Lucrarea a fost tradusă din limba maghiară de către Aurel Martin). Unele date din "Monografia comunei Aletea" ne-au fost furnizate de Gheorghe Petrușan. (Lucrarea se află în manuscris).

FORMAȚIA DE DANSURI: Gheorghe Gal 64 ani, Petru Sabău 61 ani (Meșteri ai Artei Populare), Gheorghe Bagy 47 ani, Ioan Bagy 35 ani (Tînăr Meșter al Artei Populare), Ilie Ivan 72 ani, Pavel Botaș 68 ani, Ioan Blindaș 36 ani, Ferencz Sarkady 22 ani, Ladislau Gal 33 ani, Ioan Mureșan 66 ani, Iosif Crișan 71 ani, Florica Szarka 67 ani, Maria Nedro Csokáné 58 ani, Rosalia Szántó 33 ani, Florica Turla 68 ani, Margit Szoob 38 ani, Ludmilla Andrasi 16 ani, Ileana Nagy 16 ani, Măriuca Sabău 33 ani, Iesa Barat

24 ani, Florica Kundicz Ivan 64 ani, Zeni Muntean 75 ani, Florica Sabău 67 ani.

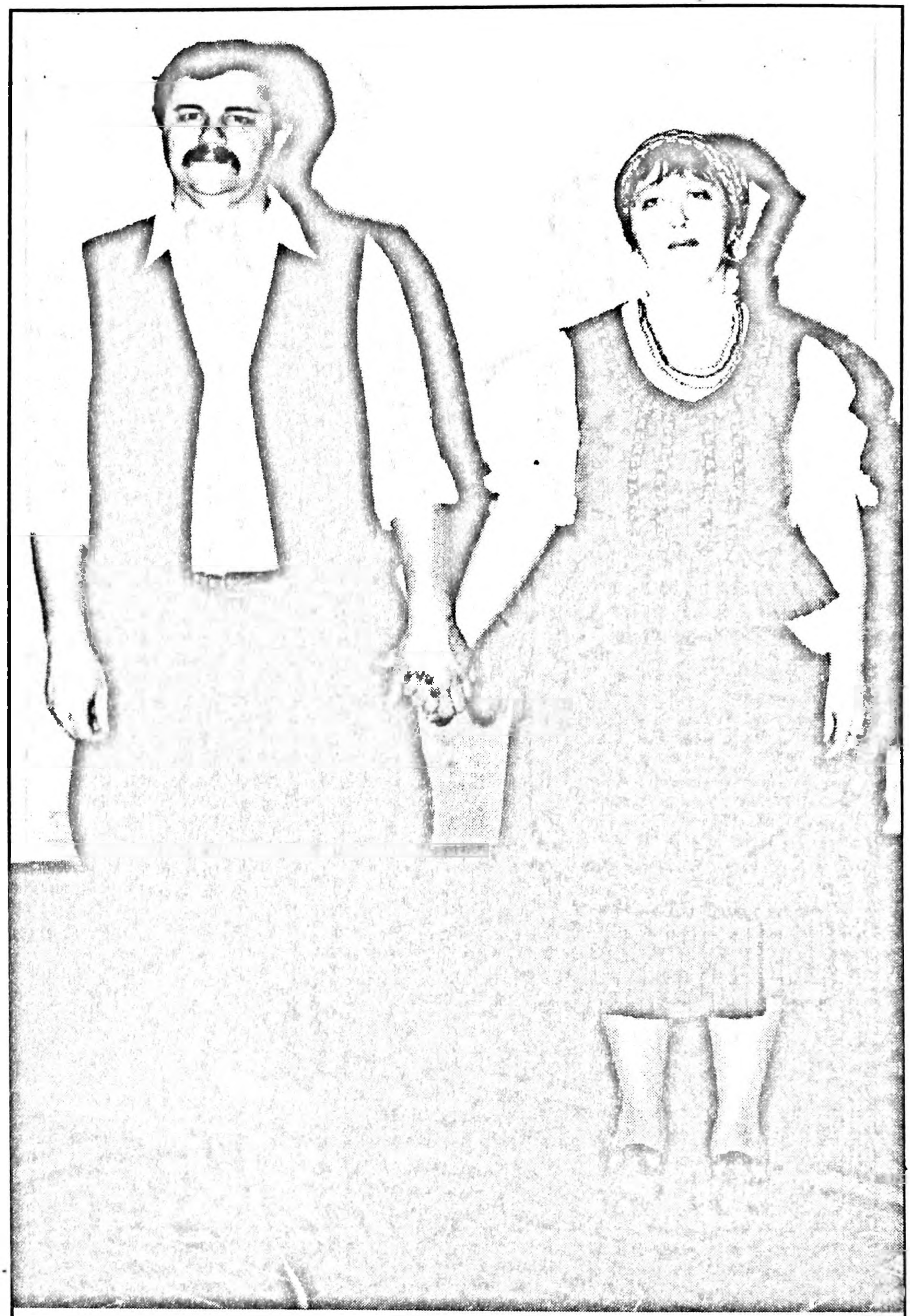
MUZICANȚI: Gheorghe Dragoș 67 ani, Miska Dragoș 68 ani, Imre Stanci 56 ani. (Vîrsta menționată a dansatorilor și a muzicanților este cea de la ultima culegere din 15 III 1996).

REPERTORIUL DE JOCURI: Lunga, Mînînțălu, Țigănească, Ardelenescu, sau Dansul de dragoste, Șchioapa, Hora Mare, Sîrba, Dansul Tepși, Bătuta, Ciocănița, Lugojana, Iepurească, Ceardașul lent și iute, Dantul Turcii.

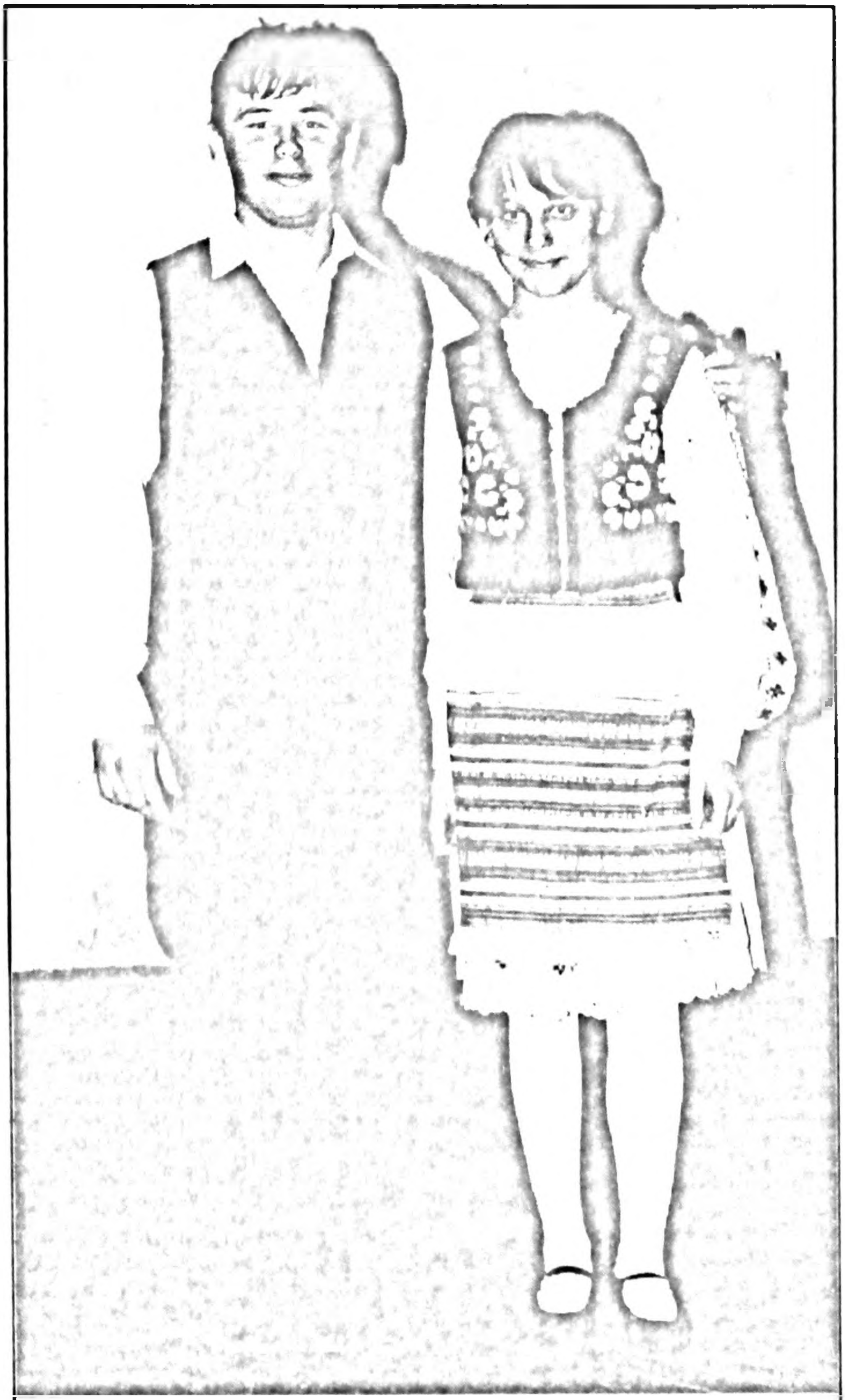
Hotea Szoob Marghit și Gal Gheorghe

Csókiné Nedró Maria și Sabău Petru

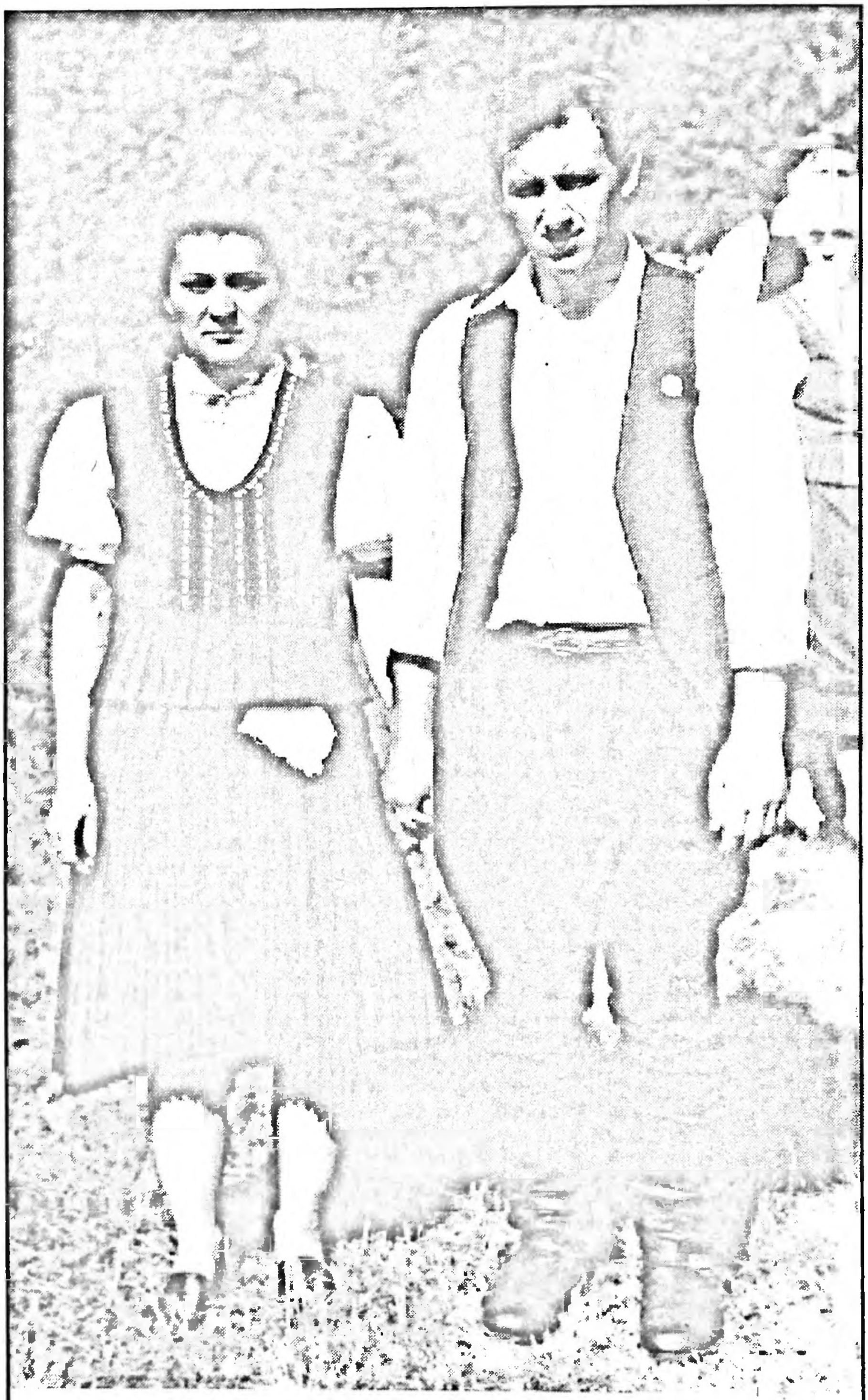
Turla Florica și Bagy Ioan



Rusz Miklós și Szántó Rozália



Sarkady Ferencz și Andrasi Ludmilla



Sabău Măriuca și Blindaș Ioan

Botoș Pavel și Săbău Florica

Nagy Ileana și Mureșan Ioan

Ivan Kundicz și Ivan Ilie

JOCUL SATULUI LA ALETEA

Jocul satului a fost o manifestare folclorică ce se organiza în fiecare duminică sau în zile de sărbătoare cu excepția posturilor. El a fost dintotdeauna o manifestare diurnă, oferind colectivității un spectacol spontan. Pentru cei implicați direct jocul tradițional a constituit un mijloc de distracție și un bun prilej de destindere, constituind un factor permanent de comunicare între membrii colectivității. Jocul organizat duminica este "contextul social cel mai important în care tinerii ce fac parte dintr-o anumită grupă de vîrstă își afirmă în public opțiunile în vederea constituirii unui nucleu familial" (Anca Giurchescu, Folclor Coregrafic din Țara Vrancei, pag.7, Focșani, 1974).

Unele date despre jocul satului ne-au fost furnizate de către Gheorghe Gal în 7.03.1996. Cu mulți ani în urmă jocul se organiza pe la diferite case de fete și feciori. Gazde primitoare pentru joc au fost: Ioan Turla, Ioan Csapos, Ioan Cure, Teodor Roșu, etc. Înainte de război tinerii se adunau la hanul de la moara de vînt. După anii 1947 jocul se făcea pe locul tîrgului în sala de joc a cîrciumei care semăna cu o magazie.

Jocul începea pe la ora 14^{00} și se termina pe la ora 18^{00} cînd tinerii care în majoritate erau slugi pe moșiile nemților trebuiau să aducă vitele de la păscut și să le mulgă. Iarna pe la casele românilor se făceau diferite petreceri cu muzică și joc după miezul nopții. "Dacă jandarmii dădeau de români petrecînd pe la case, sălașe, îi împrăștiau, ba chiar îi și băteau" (Sándor Timár, Despre dansurile românilor din Aletea pag.148, Din tradițiile noastre multicolore, Budapesta 1973). Prin anii 1936-37 jocul a fost desființat deoarece prim-pretorul nu a dat autorizație decît pentru baluri. Era de știut că tinerii nu veneau seara de la sălașe.

Primii care veneau la joc erau muzicanții însoțiți de cîțiva

tineri "La Aletea or cîntat bace Bilă Moțu, Gyuri, Iusti, Csipe așa îi ciufuleu pă aiștea. Mai tîrziu or cîntat Ghe. Dragoș, Miska Dragoș, Imre Stanci, Iuhasz (begheuș) (Ghe. Gal). La jocul satului din Aletea veneau și feciori de la Chitighaz. Satu aista o fost bogat unde or săzut mulți nemți. Și ei să adunau cu noi laolaltă cu aceia tineri la joc și la baluri și să petreceau unul cu altul. Fetele veneau la joc numai cu mamele lor, pe vremea aceia așé era modia la noi" (Ghe. Gal).

Din rîndul feciorilor se desprindea cîte unul mai destoinic, mai cu inițiativă care era organizatorul principal al manifestării. Purta denumirea de "tăblaș" și avea rolul de a aduna banii de la feciori și fete și răspundea pentru buna organizare și desfășurare a petrecerii.

Despre portul tradițional al aletenilor în zi de sărbătoare și de lucru aflăm dintr-o excepțională lucrare a Emiliei Martin - "Îmbrăcămintea românilor din Aletea", Publicație a Asociației Maghiare de Etnografie, Budapesta 1995, pag. 25-43. Descrierea portului pe vîrste și sexe are un profund caracter științific și se referă la adevărata tradiție din secolul al XIX-lea pînă în zile noastre. Ca în majoritatea zonelor etno-folclorice se evidențiază factorul de involuție în portul tradițional cînd cu timpul piesele vestimentare confecționate din cînepă și in țesute în război sunt înlocuite cu cele cumpărare din tîrguri, orășenizate și confecționate din materiale țesute în fabrică. Astfel, cămășile de tradiție veche "spătoaiele", au fost cu timpul înlocuite cu "bluze brodate" iar poalele confecționate din 6-7 lați din pînză, cu rochii cumpărate. "Zadiile cu alesături" în care predominau forme geometrice romboidale caracteristice zonelor limitrofe au fost înlocuite cu "șorțuri plisate" și de culori țipătoare care nu prea au de a face cu structura tipică și cromatica portului de odinioară. Peste "chimeșe" se purta "zobonul" închis în față. În picioare purtau papuci sau pantofi. Părul și-l împleteau în două plete așezate pe cap sub formă de cunună. La joc fiecare fată avea în mână cîte o batistă brodată.

În alcătuirea vestimentației feciorilor intra cămașa croită cu mîneci largi încrețită la talie și pumnari. Izmenele ("gaci largi

românești") erau confecționați din pînză de 2 lați, care ulterior au fost înlocuiți cu nădragi ("cioriciori") din postav sau catifea din mai multe culori. Peste cămașă îmbrăcau "zobonul" sau "vesta" iar pe cap purtau pălăria de culoare neagră cu borul îngust, iar în vreme friguroasă "căciula țuguiată" și puțin îndoită caracteristică românilor din Aletea. În picioare încălțau cizme cu carîmbul tare.

Fără să aibă strălucirea, ornamentația și bogăția cromatică a portului din zona Ineului (Ineu, Șicula, Bocsig, etc.) portul vechi din Aletea păstrează elementele tradiționale ale zonei avînd aceeași compoziție privind principalele piese vestimentare.

Fetele adunate în ciorchini stăteau într-o parte a sălii și așteptau începerea jocului. "Ele să voroveau una cu alta." Înainte de începerea jocului sau în pauzele dintre acestea, fetele își roteau în permanență ochii pentru a observa semnele discrete prin care feciorii le chemau la joc. "Băieții înainte ca dantu să să-ndăluie voroveau cu fetele: vi să joci cu mine? Te-o cerut altu la joc?" (Ghe. Gal) Unele fete erau cerute pentru 5-6 jocuri întregi. Alți feciori se înțelegeau cu fetele din cursul săptămînii.

Muzicanții la sala de joc stăteau mai sus pe un podium sau o masă mare pentru a fi văzuți de toți participanții. Cînd începea primul joc "Lunga", feciorii se așezau înaintea higheghii avînd în șirul din față primul fecior unul dintre cei mai buni dansatori numit "jucăușul dinainte". La început se făceau figuri ușoare, plimbări, apoi fiecare încerca să-și demonstreze virtuozitatea prin cățeva mișcări mai deosebite după care muzica se oprea. Aici avem de a face cu un gen, sau mai bine zis cu o reminescență a jocurilor fecioresti din satele ardelene. Această "Feciorească" executată într-un mod oarecum dezorganizat ne amintește de rudele ei din aceeași familie de jocuri din Centrul și Sudul Transilvaniei ce se executa în cerc închis sau deschis cu 12 figuri și plimbări (Dăișoara, Crihalma, Comăna de sus, Felmer, Vistea, Drăguș, Retiș, etc.).

După "Lunga" executată numai de feciori, fetele se pregăteau

să intre în joc. Acest moment era deosebit prin încărcătura emoțională a partenerilor. Unii feciori îndemnau fetele la joc prin strigături: "Haida fată să te joc/ Deie-ți D-zeu noroc/ Și la măta sănătate/ Că te-o făcut lată-n spate".

După cîteva figuri individuale, aranjați în șir, feciorii chemau fetele la joc prin alte strigături adecvate: "Haida fată că să gată/ Și s-apucă ceialaltă." Pe cele mai rușinoase, tinerele, le îndemnam zicîndule: "Hai Floricã, hai Măriuță." (Ghe. Gal). Feciorul începea jocul printr-o întoarcere a fetei pe sub mînă, moment care anticipă întregul ciclu coregrafic. În toate localitățile arădene feciorii deschideau jocul în această manieră. Pe la cîte o nuntă mai vedem și astăzi vîrstnici care înainte de a se apuca de joc întoarceau femeia pe sub "brîncă".

La Micherechi primul joc este Mînîntălu "executat numai de feciori avînd la bază figuri cu predominanță a pașilor tropotiți, a pintenilor și a mai multor bătăi în cizmă. Fetele sunt chemate la joc întocmai ca și la Aletea. Între "Lunga" aleteană și "Ardelenescu" din Micherechi există diferențe privind structura și succesiunea formelor și motivelor coregrafice. În jocul "Lunga" intrarea fetelor are o cursivitate, șirurile de perechi formîndu-se de la sine pe neobservate. Jucăușii se aranjează "în fața higheghii" după anumite criterii valorice în sensul că în fața muzicanților jucau întotdeauna cei mai pricepuți și care au dovedit în timp că dispun de calități deosebite privind cunoașterea întregului repertoriu și a celor mai grele și de virtuozitate figuri. Pentru orice fată era o mare cinste, falã, să fie în rîndul "dinainte" alături de cei mai de seamă jucători și care erau recunoscuți de întreaga suflare a satului.

Muzicanții deși erau puțini, 2-3, cîntau cu mare plăcere mai ales că cei din fața lor țineau bine ritmul și deseori se întreceau în a demonstra cele mai spectaculoase elemente caracteristice în această vatră folclorică. "Jucăușul dinainte" avea un rol hotărîtor în organizarea grupului de feciori de el depindea întreaga desfășurarea a acestei hore tradiționale. Fetele jucau cu plăcere numai cu tinerii

care dovedeau măiestrie și calități interpretative deosebite.

În Aletea și Chitighaz circula frecvent o strigătură satirică la adresa celor mai stîngaci, începători: "Cine joacă dinainte / Joacă doi oameni cuminte / Cine joacă dinapoi / Joac-o rață ș-un rățoi". Cel mai bun jucător dacă a cerut o de nevastă sau o văduvă putea juca cu ea dinainte. Dar un bărbat căsătorit nu putea juca cu ea numai în șirurile din spate". (Ghe. Gal)

Jocul mixt "Lunga" începe prin pași plimbați începuți la stînga și la dreapta, partenerii prinzîndu-se cu brațele jos. Între cele două sexe există diferențe vizibile în ceea ce privește modul de compoziție al textului coregrafic. În afară de plimbările arcuite și mișcările pe verticală fetele nu au elemente prea dificile.

În schimb jocul băieților este marcat de un coeficient ridicat de variabilitate, exprimat printr-un cinetism bogat în care se împletesc două forme de evoluție: mișcarea bilaterală pe orizontală și formulele de virtuozitate executate în plan vertical. "Jucăușul dinainte" este coordonatorul șirului din fața muzicanților. El dă tonul îndemnîndu-și colegii prin fluierături, strigături, chiuituri în momentele de spectaculozitate a jocului. Figurile ce se vor analiza ulterior se execută cu brațele ușor ridicate și puțin depărtate. Corpul partenerilor se apleacă ușor în față. După cîteva momente în care predomină pinteni, înșurubări în aer, pași tropotiți urmează plimbări și pași de odihnă. După spusele celor mai în vîrstă jocul "Lunga" dura cam 15-20 de minute. Ca în toate localitățile cu tradiție, după primul joc urmează o scurtă pauză, în care perechile nu părăsesc șirul.

"După joc făceam oleacă pauză ne trăgeam răsuflarea și ne mai ștergeam de transpirație" (Ghe. Gal). În acest moment muzicanții își acordează instrumentele și ung corzile cu rășină. Jocul se reia cu "Mînînțelu", ce are o durată mai scurtă, și face parte din grupa a doua. El se execută într-un tempou mai vioi. Cu toate că acest joc este deosebit în care predomină plimbările arcuite și învîrtite, perechile nu părăsesc șirul încercînd să se mențină în același loc. La

acest tip coregrafic evidențiem execuțiile libere și o mare putere de improvizație. Băieții execută mișcările cu picioarele mult îndoite, mai mult pe loc, în timp ce fata pendulează continuu în fața băiatului. Privindu-l pe Bagy Gheorghe ce are parteneră pe Sarka Florica ai impresia că în aceste momente o ridică în aer. Rotirile de jumătate sau complete de la primul joc sunt reluate și la "Mînîntăl". Acest joc este nesincopat și de o frumusețe deosebită. După felul cum se prezintă el astăzi noi credem că multe dintre elementele caracteristice jocului vechi au dispărut. Dacă am fi participat la culegeri prin anii 49-50 cînd încă jocul satului se organiza cu regularitate poate am fi descoperit mai multe forme și variante.

Cel de-al treilea joc "Țigănească" face parte din grupa jocurilor cu ritm divizionar binar. În localitățile de pe Valea Crișului Alb are denumiri diferite: "De-antorsu", "Guga", "Cărăndănescu", "Pe picior", "Urma" etc. În majoritatea lor, forma de execuție este liberă. Partenerii ocupînd întreaga suprafață de joc fără un loc bine stabilit. La Aletea există tendința de părăsire a șirului cînd se execută învîrtirile în perechi sau ocoliri concomitente ale perechilor. Motivele de bază sunt alcătuite pe trei pași ca în celelalte jocuri aparținătoare grupei a treia. Apariția unor pași forfecați pinteni este datorată influențelor jocurilor vecine. Pintenii din "Polca bihoreană" se regăsesc în "Țigănească" din Aletea iar cei care îi dau forță și dinamism sunt frații Ioan și Gheorghe Bagy. Pașii tropotiți pe talpă și încheiați pe toc din spate în față dau jocului uniformitate ritmică. În aceste momente muzicanții nu ar mai trebui să cînte. Jocul este acompaniat de însăși mișcările improvizate ale jucătorilor. Dacă am fi asistat la jocul tradițional cînd se așezau peste 50-60 de perechi, în care fiecare fată oricît de săracă ar fi fost aveau cîte o "Salbă de taleri la grumaz" cred că am fi consemnat mai multe momente în uniformitate și sincronizare a perechilor. Corpul înclinat la dreapta și la stînga cu o permanentă trepidație este o altă caracteristică a acestui joc.

După acest joc se face o nouă pauză. Ultimul joc din ciclu

este tot "Lunga" la care localnicii îi spun "Ardelenescu" sau "Dansul de dragoste". În evoluțiile formației de dansuri (spectacole, provocări directe, joc în grup) nu am consemnat figuri specifice. Sunt reluate aproape în totalitate elementele primului joc. El are o durată scurtă (2-3- minute) în care se observă starea de oboseală a jucătorilor. Predominante sunt elementele mai simple de joc: pași de odihnă, pași tropotiți cu deplasări bilaterale, rotiri de jumătate, pași încrucișați la spate, etc. Aterizările din figurile de bază nu mai sunt atît de pronunțate, iar ca motive de încheiere apar pașii încrucișați care anticipă depărtarea picioarelor. De obicei piciorul care a încrucișat primește greutatea corpului , celălalt este pus lateral pe perniță. Cînd jocul s-a terminat băiatul a bătut palma fetei spunîndu-i : "Noroc și sănătate" după care s-au despărțit.

Ordinea celor patru jocuri: "Lunga", "Mănîntălu", "Țigănească" și "Dantu de dragoste" purtau denumirea de "Românescu" și se jucau în această formulă care nu putea fi de nimeni modificată.

Dintre jocurile ocazionale care se practicau mai cu seamă în sărbătorile tradiționale: Pasti, Ruslii, Sf. Mărie, Crăciun, etc., "Hora Mare " și "Sîrba" se bucurau de succes, "jucăușul dinainte" fiind cel care comanda aceste jocuri. "Sîrba" cu strigături este o variantă transilvăneană cu deplasare progresivă spre dreapta, cu oprire și cu trei bătăi ce se execută la comanda conducătorului de joc.

După cum se observă și din partitura coregrafică înaintea bătăilor în podea, grupul de feciori așezați în cerc cu mîinile pe umeri execută o întoarcere cu deplasare spre stînga. Cercul se deplasează în sensul mersului acelor de ceasornic, dansatorii executînd patru pași încrucișați. Mișcarea se reia invers. La Aletea acest joc a intrat și în repertoriul copiilor fiind întotdeauna un moment scenic atractiv.

"Hora Mare" se joacă tot în cerc, pașii făcîndu-se înainte, înapoi, la stînga și deplasare lungă spre dreapta cu pași încrucișați. Jocul este cunoscut în majoritatea localităților românești din Cîmpia

Crișului Alb, iar melodia de acompaniament poartă numele de "Hora Sinăii".

Celelalte jocuri trecute în fișa de repertoriu "Lugojana", "Iepurească"; "Ciocănița", "Dansul Tepșii" și "Ceardașul" erau tot ocazionale și completau ciclul celorlalte jocuri din repertoriul horei tradiționale.

ANALIZA JOCURILOR ALETENE

Cu excepția Sîrbei toate jocurile amintite sunt mixte, cu o dispoziție liniară specifică celor din vestul României (zonele Bihorului, Codru-Moma, Țara Zărandului, Cîmpia Crișului Alb).

Jocurile din Aletea (în special Lunga) sunt foarte bogate, cu o multitudine de variante și cu o mare putere de improvizație din partea jucătorilor. Predominant este acest tip de perechi în șiruri care ține de o anumită structură a jocurilor. Cele două jocuri, Hora Mare și Sîrba se organizează în cerc cu o deplasare spre dreapta. În cei aproape 15 ani de cînd urmăresc formația coregrafică din Aletea, sau la balurile ocazionale la care am participat nu am văzut evoluție liberă pe suprafețe de joc ci doar șiruri paralele de jucători, unii mai buni, alții mai puțin inițiați în artă jocului sincopat.

La ultimul bal al românilor din Aletea ținut în sala de sport din localitate în data de 17.II.1996 au participat alături de români, rude ale acestora, maghiari, sîrbi și germani. Deși maghiarii nu cunoșteau pasul sincopat (ei joacă Ceardașul lent și iute) se alăturau celorlalți jucători și nu părăseau șirul pînă la terminarea întregului ciclu a "Românescului" ("Lunga", "Mînînțălu", "Țigănească" și "Ardelenescu" sau "Dansul de dragoste").

În ceea ce privește ținuta, consemnăm așezarea față-n față cu brațele prinse jos sau la nivelul pieptului, în funcție de figurile de

joc. Modul de aranjare și prindere a perechilor, imprimă jocului un aspect deosebit față de același tip coregrafic din: Micherechi, Chitighaz, Otlaca Pustă (Ungaria) sau: Pilu, Vărșand, Socodor, Grăniceri, localități vecine din județul Arad situate la graniță.

Sarka Florica și Bagy Gheorghe

După pașii de odihnă, (cînd brațele sunt prinse jos la 45^0) urmează figurile propriuzise, atunci brațele se ridică ușor pînă la 60^0-70^0 și se depărtează în așa fel ca echilibrul să fie cît mai stabil. Băieții se înclină ușor spre fete, în față, dar nu la toate figurile. Sunt momente de evoluție liberă a jocului fecioresc cînd se fac aceleași figuri dar corpul nu se mai înclină în față. La jocul "Lunga", fata

Poziția sus - jos a brațelor

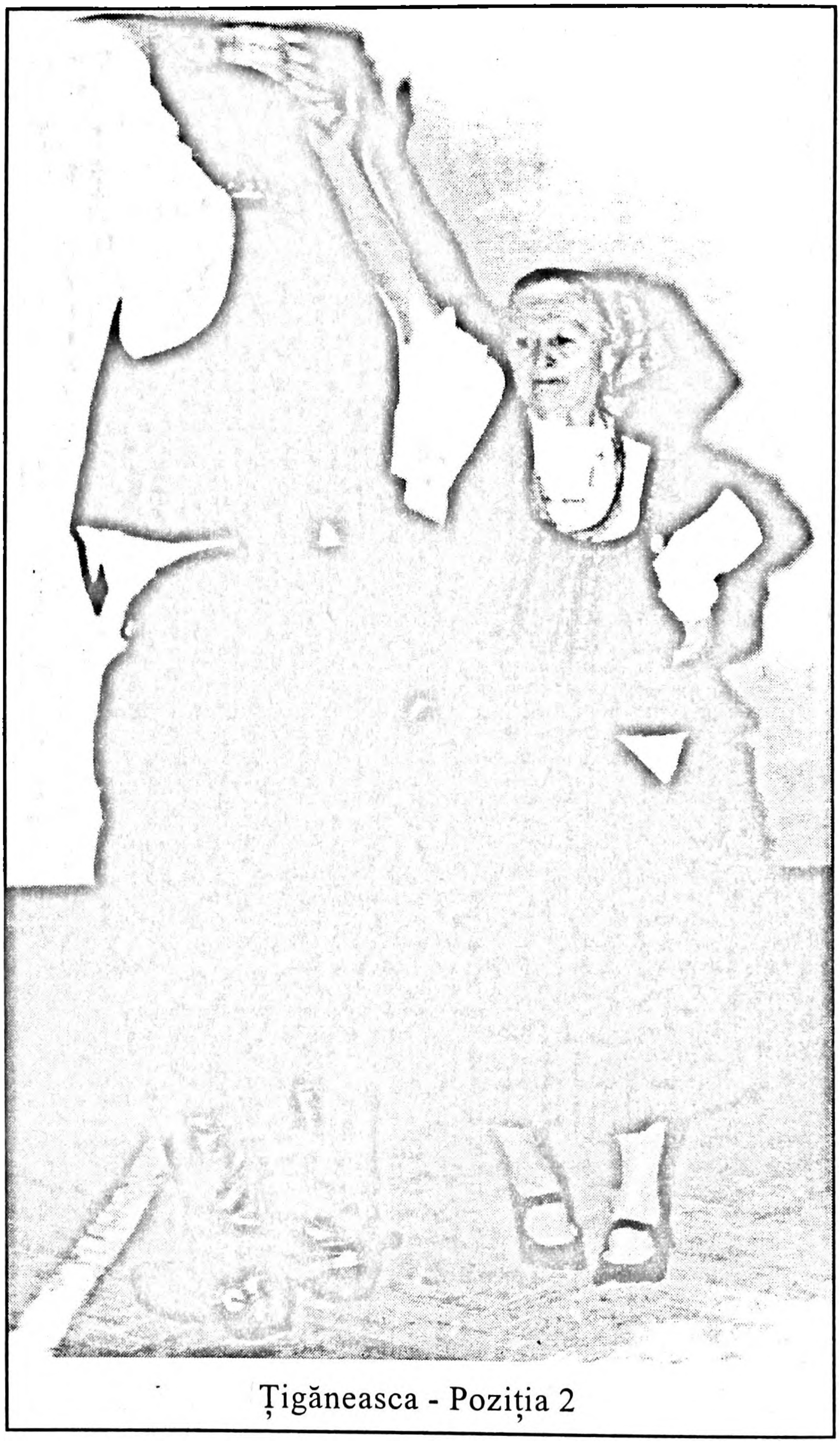
execută ușoare mișcări de îndoire a genunchilor (demiplieuri) iar jocul pe verticală al partenerului exprimă o dinamică deosebită în care prevalează virtuozitatea și spiritul de inventivitate. La jocul satului se organizau cam 8-9 șiruri care jucau în fața muzicii. Primul joc ,"Lunga", dura cam 10 - 20 minute. Între figurile propriuzise ale jocului există motivele grupate în pașii de odihnă sau relaxare. În aceste momente brațele revin, coboară la forma inițială.

La deschiderea suitei coregrafice a aletenilor surprindem jocul de feciori dar de o durată mică. Credem că aici s-a păstrat o formă a jocurilor feciorești asemănătoare cu cele din centrul și sudul Transilvaniei. Această reminescență, ce anticipă o evoluție mixtă s-a păstrat doar la Aletea prin jocul "Lunga" și la Micherechi, prin jocul "Mînînțălu". Șirurile cu perechile de jucători se organizau după anumite criterii. Ele se deplasau în același sens sau contrar unele cu altele.

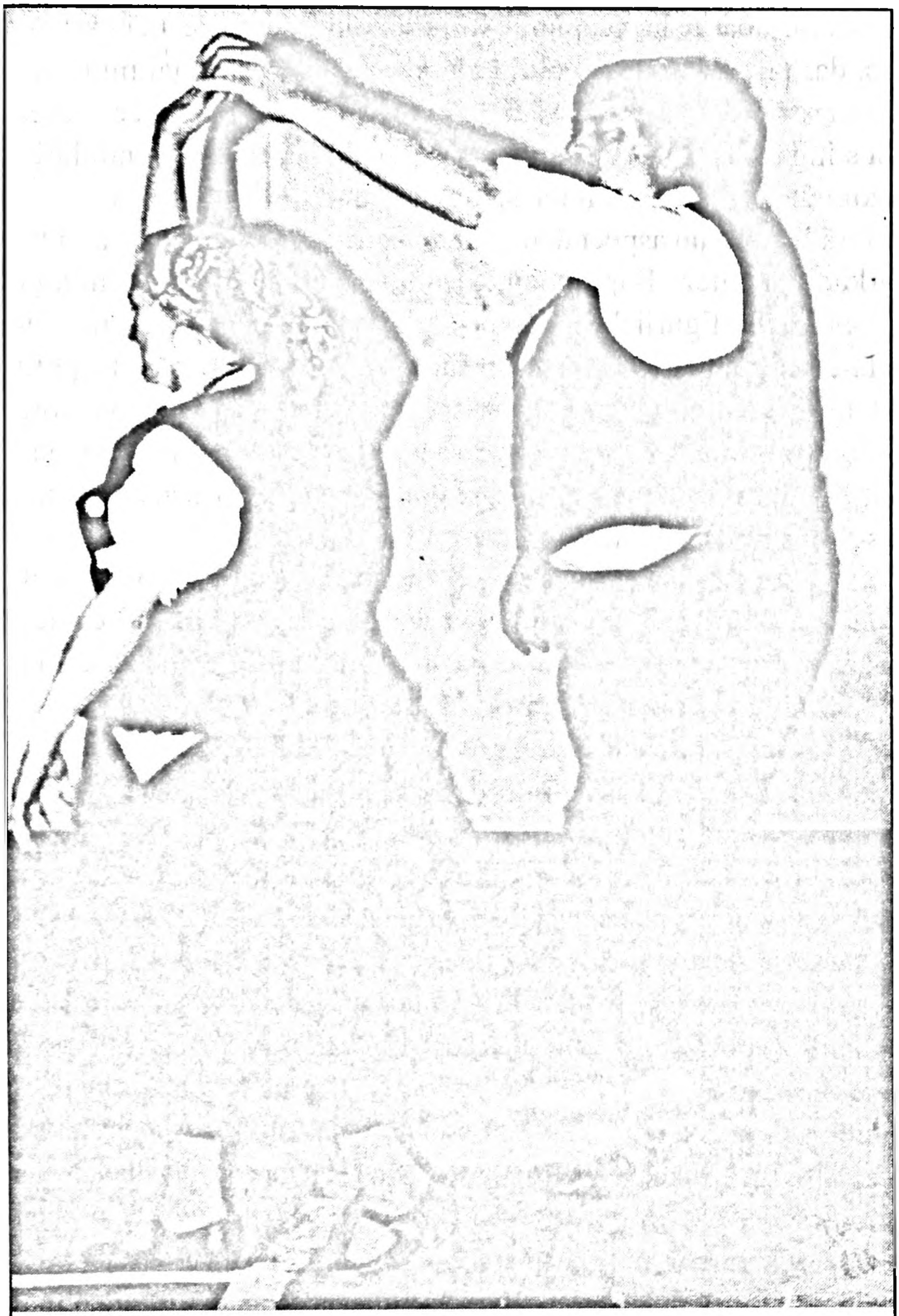
La cel de al doilea joc, "Mînînțălu", modul de prindere al perechilor este asemănător cu cel de la primul joc. Ținuta față-n față și cea a valsului (Brațul drept al băiatului prinde ușor talia fetei iar cu stînga prinde brațul drept al fetei ridicat și ușor îndoit. Brațul stîng al fetei prinde umărul drept al băiatului.) sunt cele mai utilizate în acest joc. La "Țigănească" al treilea joc din acest ciclu există pașii de odihnă în care perechile se prind jos față-față. La rotirea în perechi pe trei pași pe lîngă ținuta inversă valsului descrisă la Mînînțăl perechile se prind într-un mod foarte interesant. Băiatul întors spre punctul 8 prinde cu mîna dreaptă stînga fetei pe care o ridică deasupra capului. Fata întoarsă cu corpul spre punctul 3 pune mîna dreaptă la spate. Băiatul prinde cu mîna stîngă, mîna dreaptă a fetei și în această poziție execută învîrtirea în sensul acelor de ceasornic. La învîrtirea inversă și ținuta se schimbă.

Perechile dispuse în șiruri paralele, au o evoluție bilaterală în care traiectoria jocului permite o dinamică corespunzătoare. La cel de-al doilea joc apar rotirile de jumătate sau întregi cu puternice arcuiri ale perechilor.

Țigănească - Poziția 1



Țigănească - Poziția 2



Țigănească - Poziția 3 - Pe sub mână

Plimbările la începutul "Mînîntălului" sunt executate în același sens, dar pe parcursul jocului băiatul execută pașii mai mult pe loc, cu ușoare ridicări și coborîri din călcîie. Corpul se întoarce la dreapta și la stînga trăgînd puternic fata în învîrtituri arcuite. Pendularea pe orizontală, bilateral a fetei și poziția oarecum statică a băiatului conferă jocului un aspect deosebit de frumos. La perechile mai tinere (Sarkadi Ferencz, Bagy Ioan, grupul de copii) există tendința de uniformizare a figurii de joc. În primul rînd băieții execută o traiectorie egală cu a fetei și jocul este presărat cu prea mulți pași tropotiți și pinteni. În schimb cei mai în vîrstă: Gal Gheorghe, Bagy Gheorghe, Sabău Petru rămîn în nota deschisă mai sus, din cînd în cînd mai fac și cîte o improvizație întorcîndu-se complet (360°) în sensul sau invers sensului mersului acelor de ceasornic.

Urmărind îndeaproape pe vîrstnicii formației, am constatat că de fapt plimbările la primul joc sunt inegale, în sensul că deși se deplasează în aceeași direcție pașii băiatului sunt mai mici, iar ai fetelor mai lungi cu o traiectorie ușor arcuită. Perechile nu stau chiar față în față ci întoarse pe jumătate pe direcția de deplasare. Revenirea la poziția inițială se face întotdeauna pe ultimul pas al motivului plimbat.

Folclorul coregrafic aletean cuprinde jocuri în care apar o multitudine de variante. Arhitectonica este alcătuită din fraze și motive ce se înscriu într-o formă liberă care conferă jocului un important grad de autonomie și o interpretare cît mai diversă.

Polimorfismul este prezent în toate cele trei jocuri pe care noi le analizăm: "Lunga", "Mînîntălu" și "Țigănească". Dacă urmărim tabelul cu motive ritmice, vom constata că între fată și băiat există diferențe vizibile privind structura elementului de miscare. Polimorfismul se manifestă și în cadrul variantelor individuale ce țin întotdeauna de mai mulți factori: afectivitatea partenerilor, temperament, bună dispoziție, stare sufletească, sănătate, etc. Aceste improvizații individuale pe care le-am surprins pe partitura

coregrafică la fiecare jucător în parte, se manifestă ca elemente necesare jocului. În cadrul culegerilor noastre fiecare dansator caută să se detaşeze de cel cu care juca alăturea în şir, prin măiestrie şi virtuozitate. Din aceste improvizaţii s-au născut noi figuri de joc. Credem că şi astăzi acest joc are un proces de evoluţie. Multe din variantele sau figurile propriuzise ale tinerilor şi copiilor nu apar la cei vîrstnici. Ele deja au devenit figuri de sine stătătoare şi s-au impus în contextul general al desfăşurării jocului aletean. Deplasările în faţă cu piciorul încrucişat, sau paşii legănaţi în spate fără să atingă gamba piciorului de sprijin, bătăile accentuate pe toc în faţă şi vîrf, în spate urmate de înşurubări cu balansul braţelor (ca la Botoş Pavel), sunt doar cîteva din elementele noi ale acestui joc din Pusta Ungariei.

Formaţia de dansuri din Aletea are o activitate de aproape 50 de ani, dar jocul satului şi formele coregrafice care s-au cristalizat în timp, oare de cîte sute de generaţii există?

Aletenii au venit în contact şi cu alte jocuri din bazinul de sud al Transilvaniei, din Bihor sau chiar din zonele centrale.

În anul 1995 la cererea lui Gheorghe Nistor, directorul Casei de Cultură, am realizat cu tinerii din formaţie o Feciorească, o Purtată şi o Învîrtită din Dăişoara. Aşa au dorit ei să cunoască şi alte jocuri. La culegerea din 17 februarie şi 8 martie 1996 am încercat să le reamintesc cîteva figuri din Feciorească. Numai Bagy Gheorghe parcă îşi amintea de intrare şi plimbare. Au uitat compet aceste jocuri. Ei au dansat pe scenele diferitelor festivaluri, au venit în contact cu marile ansambluri din Ungaria: Ansamblul de Stat, Ansamblul Central al Naţionalităţilor, Ansamblul din Békécsaba, etc. Cu toate aceste contacte, aletenii nu au reuşit să fie contaminaţi, ei păstrându-şi în totalitate folclorul nealterat şi fără influenţe din afară. Unii tinerii şi astăzi mai încearcă cîte un pont, două, tropotite şi ponturi din "Mînînţălu" din Micherechi. Am observat că după ce Bagy Ioan a încercat individual o execuţie în plin spectacol la balul românilor 17.II.1996, cei mai în vîrstă i-au atras atenţia că aceste figuri nu

reprezintă folcor aletean.

În încheiere, putem afirma că astăzi în această localitate există grija pentru păstrarea și transmiterea pe mai departe a valorilor creației anonime: joc-muzică și strigătură.

La Aletea jocul tradițional se desfășoară în cadrul unei ordini riguroase, în care muzica și strigăturile alcătuiau o unitate policromă ce a menținut în permanență forme cu o structură variabilă.

Jocul este însoțit de muzică și strigătură, care îi fixează tiparul metrico-ritmic și îi îmbunătățesc expresivitatea.

Suprapunerea pe melodie a jocului este concordantă și se organizează în general pe cîte două măsuri, schemă pe care se debitează strigăturile hepta și octosilabice. Această structură oferă posibilitatea ca frazele muzicale să corespundă cu cele coregrafice. Melodiile jocurilor sunt alcătuite din mai multe bilinii, fiecare structurată pe opt măsuri muzicale. Excepție de la această regulă fac jocurile Sîrba și Hora Mare, care sunt alcătuite din trei măsuri. Suprapunerea pe melodie a jocurilor este neconcordantă. (Aceste jocuri se practicau și la Vărșand, Socodor, Pil, Grăniceri, localități de graniță).

Ritmul jocurilor aletene este binar. Dintre categoriile ritmice cele mai importante sunt: spondeul, anapestul, dipiricul, dactilul și dohmiacul, care în combinație dau o multitudine de forme și variante specifice fiecărui joc.

Ritmul ternar (6/8) îl întîlnim la Hora Mare. La jocul "Lunga" tempoul este în general moderat (104-124) sau uneori vioi cînd se fac figuri (128-130). "Mînînțălu" în schimb are un tempou între accelerat și rapid (152-172) respectiv (176-196). (vezi tabelul cu motive ritmice).

STRUCTURI SPECIFICE ÎN JOCURILE ALETENE

LUNGA

Motivele acestui joc sunt în general de doi timpi și cu ritm sincopat. Aceste motive se dezvoltă pînă la patru sau opt timpi dovedind o bogăție ritmică deosebită. Celula ritmică principală este dohmiacul și are la bază pași accentuați. Jocul cuprinde mai multe elemente care se îmbină într-o mare varietate de forme rezultînd o multitudine de unități în mișcare. Fiind primul joc cu care începe, ciclul, "Lunga" are două categorii de figuri, pași. Pașii de mers sau de odihnă și figurile propriuzise. Elementele cinetice ale pașilor de odihnă sunt structurate tot pe doi timpi și dau indicii asupra gradului de dezvoltare structurală. Ca elemente cinetice pe lîngă pașii sincopați apar plimbările fecioresti cu pași bătuți. Predomină pasul sincopat lung și încrucișat peste piciorul care a primit greutatea corpului. Tot ca element de odihnă sunt și pașii tropotiți (Bagy Ghe.), sau pintenii în aer cu dreptul în deplasare spre stînga și invers, (Bagy Ioan). Acestei categorii de mișcări care anticipă dezlănțuirea jucătorilor sunt și aici pași încrucișați în deplasare la stînga și la dreapta.

Aceste motive care deschid jocul sunt începute întotdeauna pe măsuri impare 3,5,7,9, s.a.m.d.

La venirea partenerei de joc, băiatul o întoarce pe sub mînă în sensul invers mersului acelor de ceasornic, după care începe suita de pași și plimbări bilaterale. După execuția figurilor de virtuozitate pașii de odihnă se reiau. Din cînd în cînd băieții se întorc 360° în direcția sau inversul rotirii acelor de ceasornic. Apar sporadic și învîrtiri în perechi. Se întîmplă ca după ce se învîrte, perechea să nu mai intre în același sens cu cel din dreapta sau stînga, existînd tendința

de a intra unul în altul. Dansatorul isteț și cu experiență stă o măsură sau două pe loc, apoi intră în același sens cu perechea de alături. Unii pași tropotiți și încrucișați cu bătăi pe vîrf și toc intră tot în această categorie. (Vezi tabelul cu motive ritmice).

Figura de joc este alcătuită și structurată pe trei compartimente, fiecare cu grupuri motivice bine individualizate: introducerea, scheletul jocului și încheierea sau concluzia figurii.

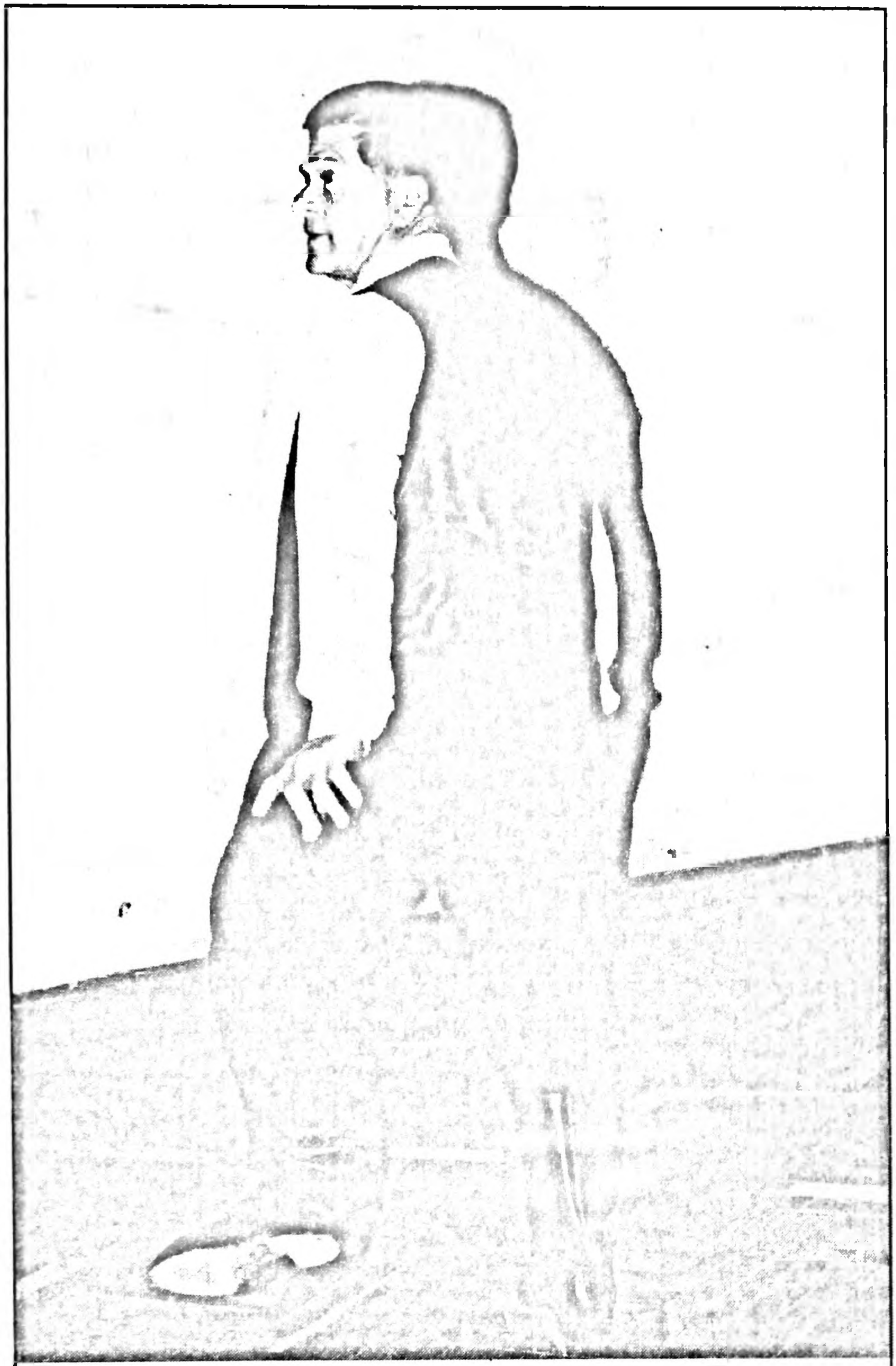
Introducerea sau deschiderea are o cinetică variată; pornind cu pinteni la sol, anticipați de o ridicare a ambelor picioare în aer. Pintenul este deosebit de expresiv, puternic, urmat de sărituri pe stîngul, după care un alt pinten, de obicei cu dreptul pe sincopă, continuat cu pași mărunți. Figurile de introducere se execută pe loc. În cazul jocului fecioresc ele sunt executate în deplasare la stînga sau la dreapta.

Motivele de deschidere pot să apară în cadrul scheletului. Tot ca și motiv de introducere îl constituie lovirea carîmbului piciorului drept cu palma dreaptă, după un motiv îngenuncheat sau aterizat cu picioarele îndepărtate (crăcănate).

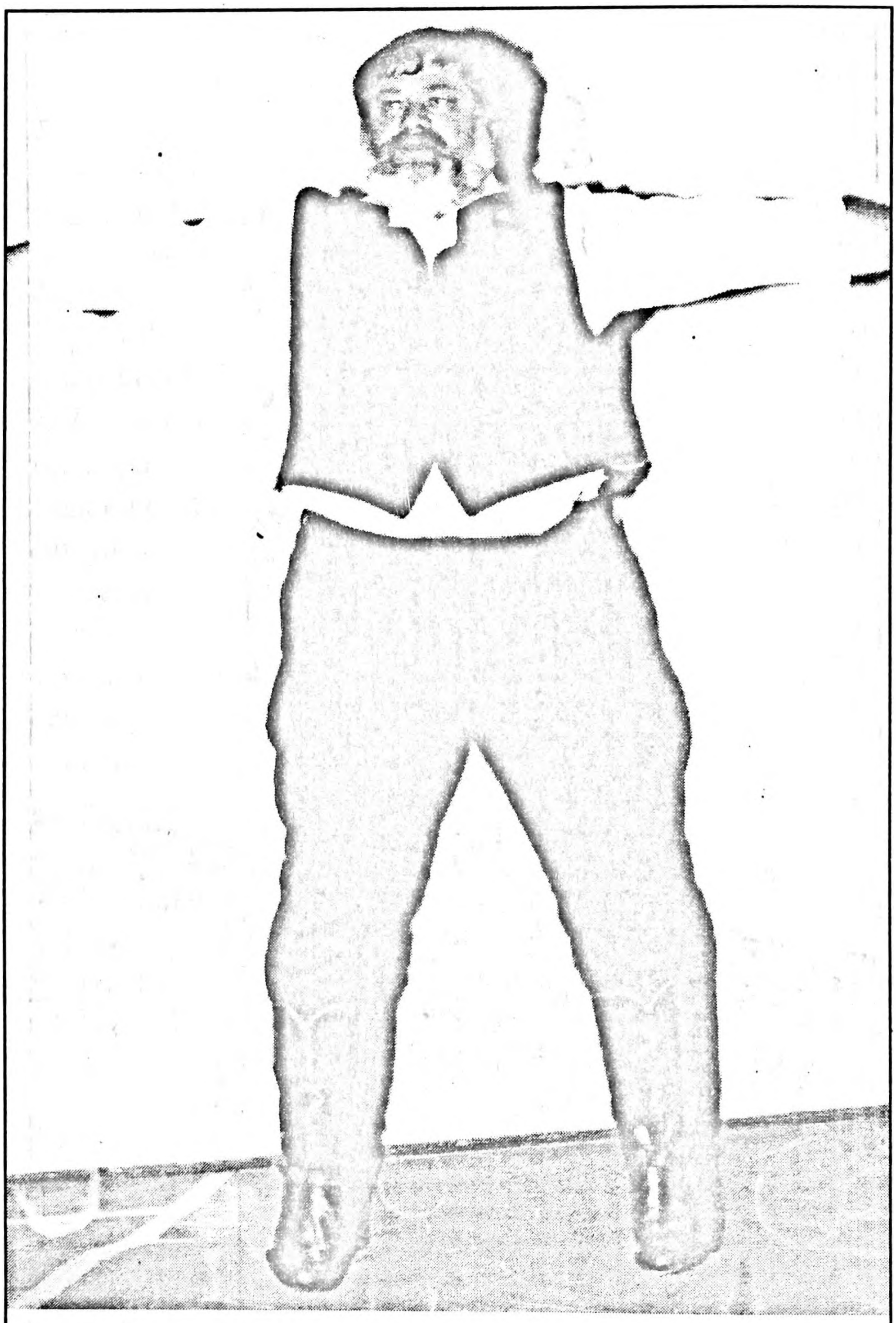
Un motiv deosebit de frumos, care îi aparține în exclusivitate lui Sabău Petru, este cel în care piciorul stîng face o voltă în aer (corpul se întoarce spre punctul 8) și vine încrucișat în spate peste dreptul urmat de o deplasare cu trei pași spre dreapta (vezi fig. 7) (Am văzut acest motiv executat de "Ansamblul de Stat din Budapesta" în interpretarea solistului dansator al ansamblului la spectacolul de la Casa de Cultură a Sindicatelor din Arad în anul 1995).

Tot la acest virtuos interpret al jocului aletean am întîlnit ca și motiv de începere a figurii de joc un grup de pași în deplasare spre dreapta începuți cu o ușoară îndoire (semiflexiune) și revenire, concomitent cu întoarcerea corpului spre punctului 8.

De multe ori motivele se inversează, cel de introducere devenind central și invers. (vezi fig. a și b) executate de Petru Sabău.



Pregătire pentru pinten



Aterizare cu picioarele depărtate

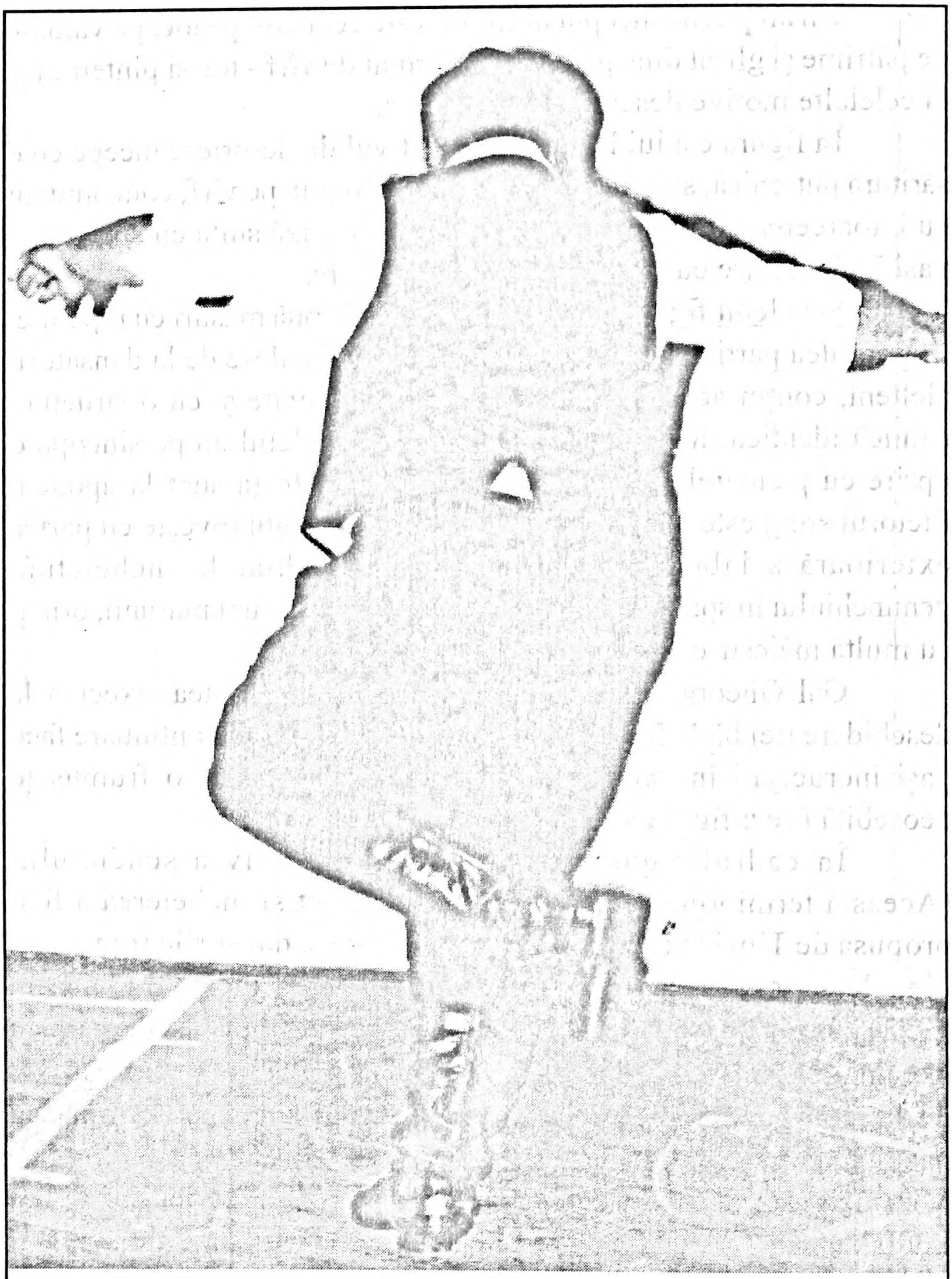
Un alt pas de început al figurii este cel bătut pe loc, pe valoare de pătrime și glisat din spate în față, urmat de vîrf - toc și pinten ca și la celelalte motive descrise. (vezi fig.d).

În figura e a lui Bagy Ioan, motivul de descriere începe cu o săritură puternică, stîngul cu toată talpa și dreptul pe vîrf, concomitent cu întoarcerea corpului spre punctul 7. Urmează suita cu sincopă și pași în deplasare cu fața spre direcția de mers.

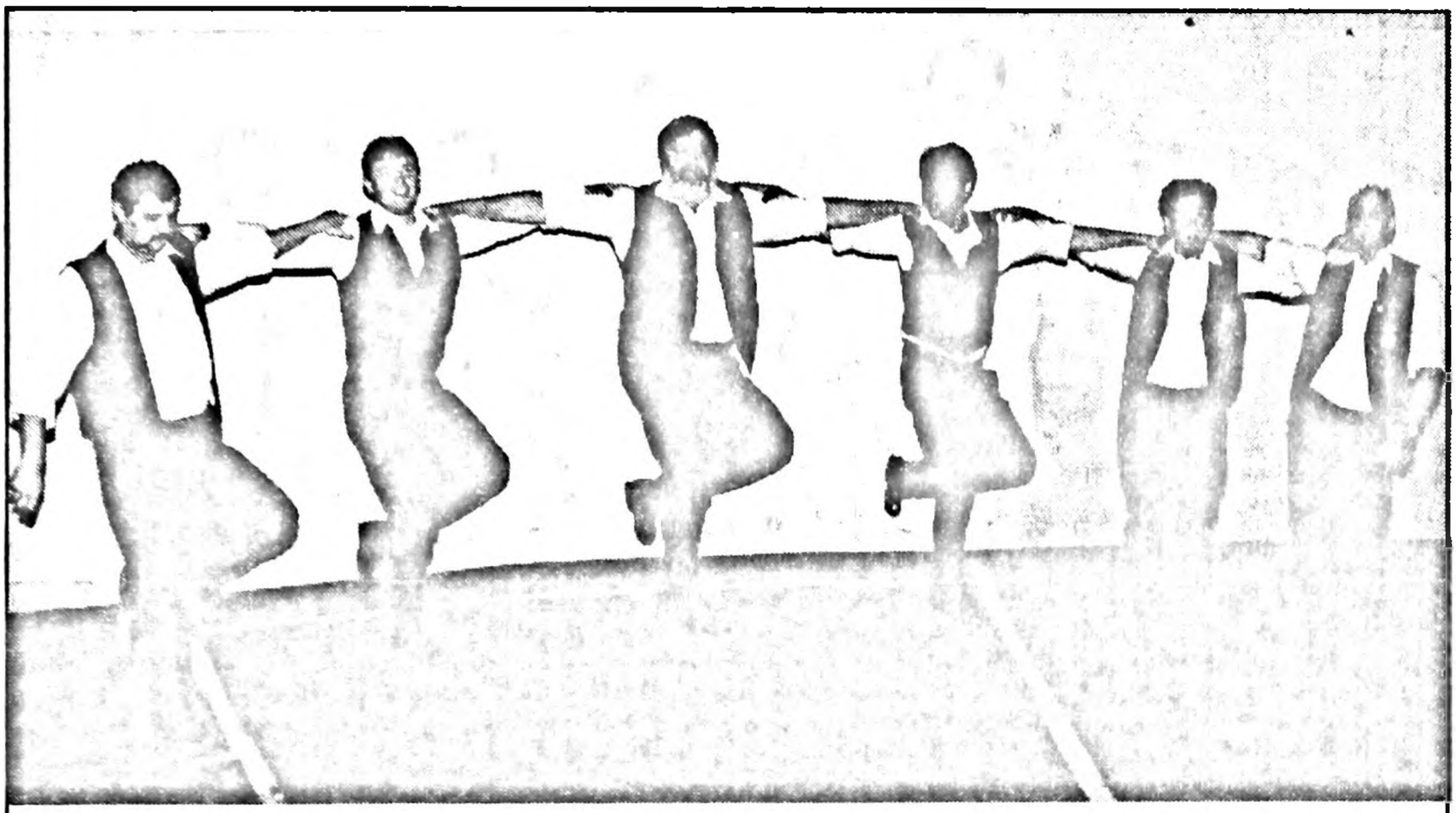
Scheletul figurii de joc se execută pe două măsuri cu repetiție. Majoritatea partiturilor coregrafice, cu figuri culese de la dansatorii alelteni, conțin aceste grupuri de motive repetate și cu o structură ritmică identică. Motivele care constitue scheletul au pe sincopă o oprire cu picioarele în "clește". Dinamica și forța sunt la apogeu. Piciorul stîng este dus în spatele dreptului. Stîngul lovește cu partea exterioară a labei, gamba dreptului sau chiar la încheietura genunchiului în spate.Pe aceste două măsuri pașii sunt mărunți, ornați cu multă măiestrie și rapiditate.

Gal Gheorghe, veteranul jucătorilor din Aletea, execută la deschidere trei bătăi în acord cu piciorul drept. Iar în continuare face pași încrucișați în deplasare la dreapta și stînga de o frumusețe deosebită (vezi figura a).

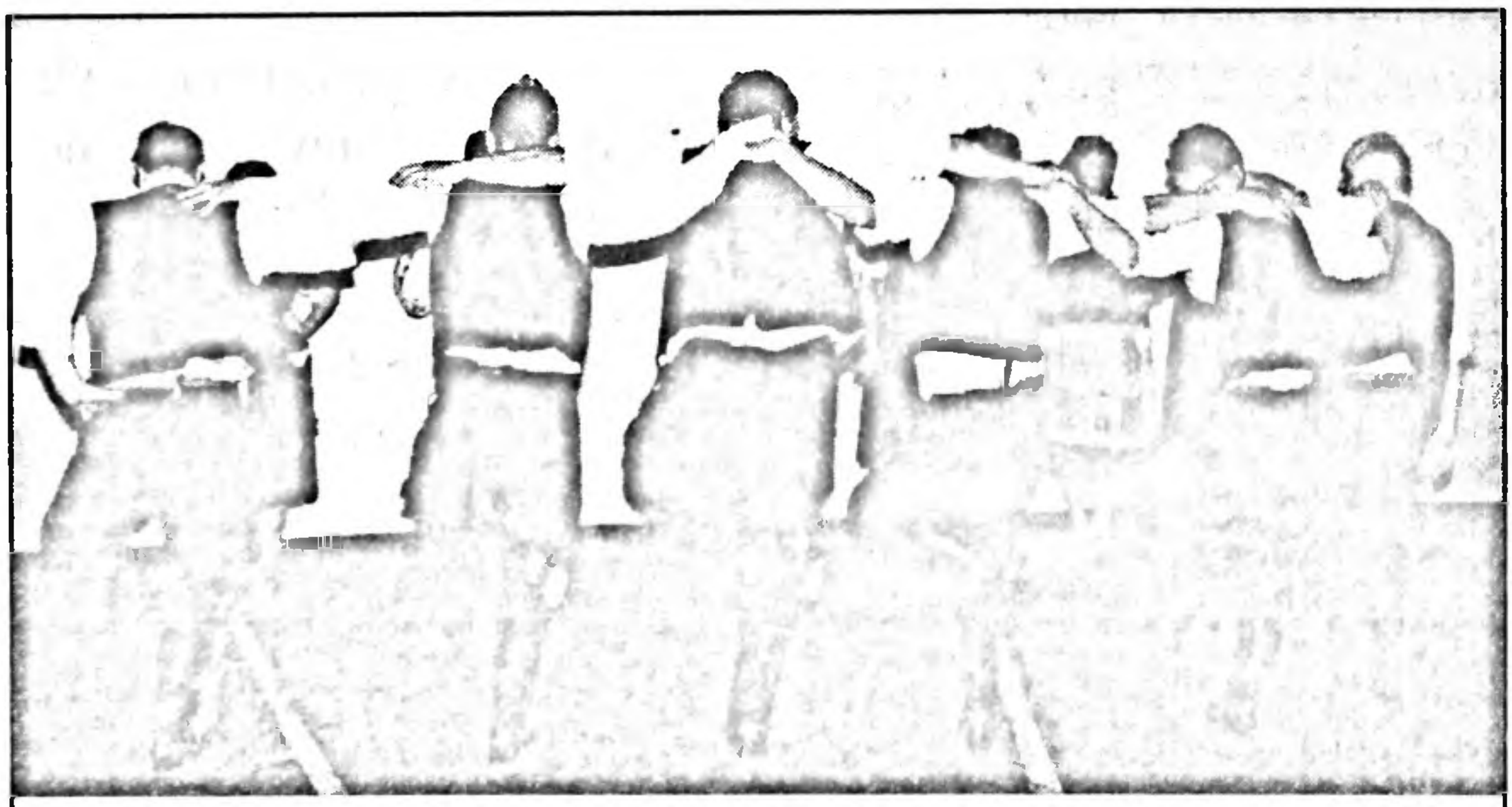
În cadrul figurii propriuzise, respectiv a scheletului (Această terminologie: introducerea, schelet și încheierea a fost propusă de Timár Sándor în lucrarea "Despre dansurile românești din Aletea p. 147 - Din tradițiile noastre multicolore, Budapesta, 1973), bunii dansatori introduc fel și fel de motive, pe care le execută cu piciorul drept, asemănătoare celor din "Feciorească", de la Comăna de Jos, Crihalma, Dăișoara. Jocul se termină cu pasul sincopat al piciorului stîng care încrucișează peste dreptul. Mișcarea este deosebit de expresivă, și de un efect deosebit (Gal Ladislau - E,E). În alte cazuri la formarea părții centrale a figurii de joc contribuie 2 motive diferite ce se leagă într-un mod firesc. După cele trei mișcări însurubate, venind din spate în față, se



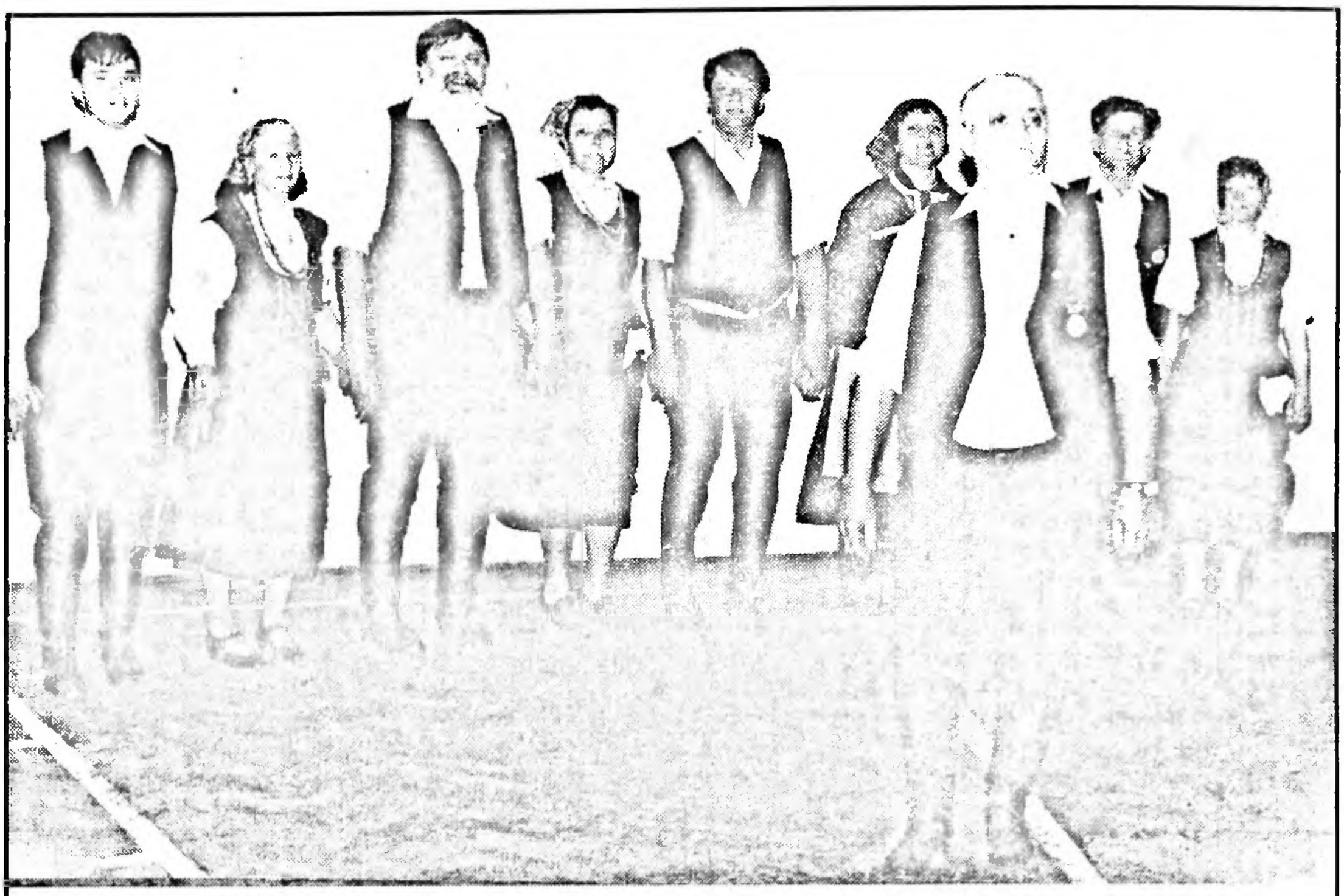
Pas înșurubat în "clește"



Înșurubarea piciorului stâng - văzut din față



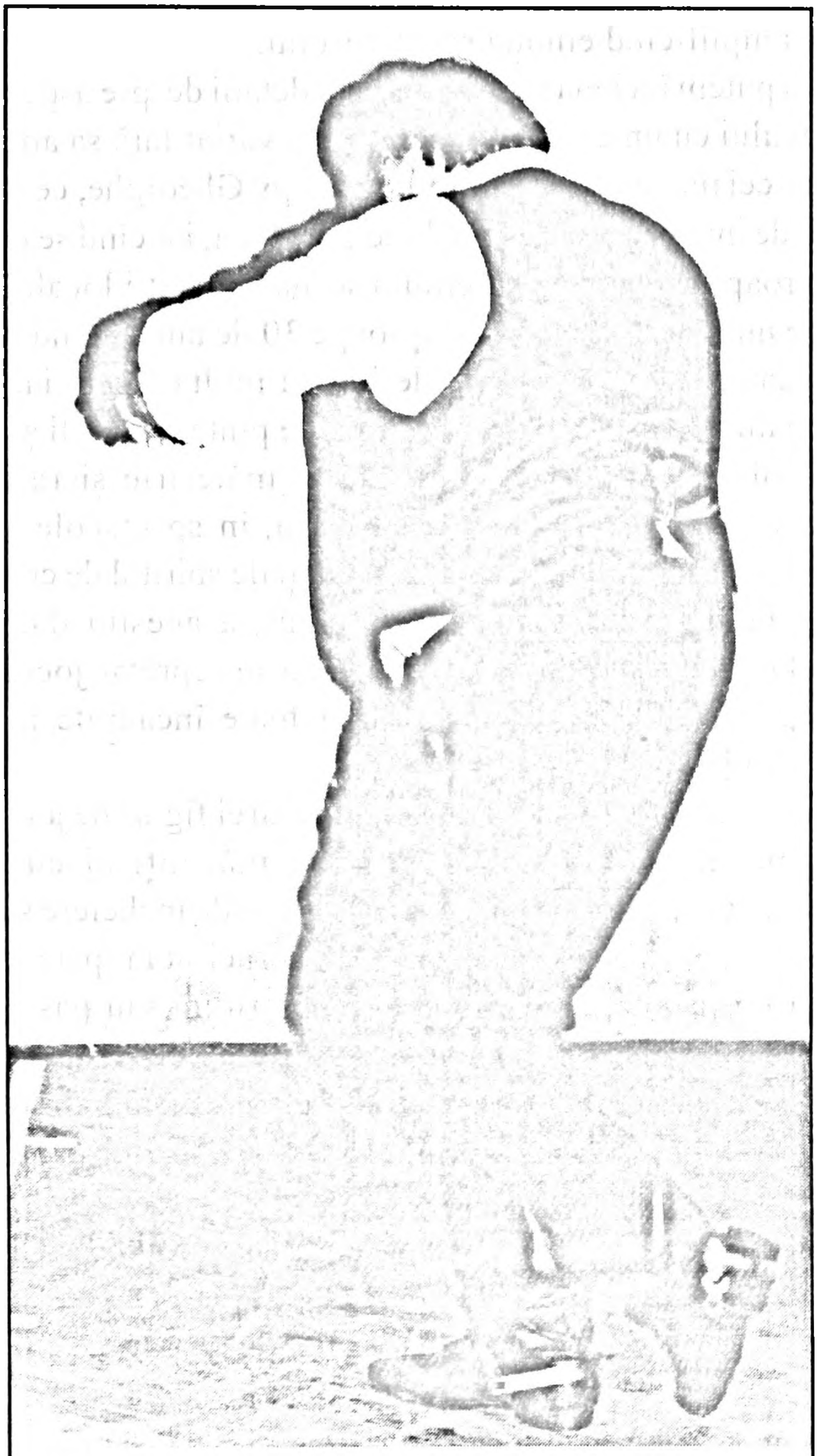
Înșurubarea piciorului stâng - văzut din spate



Gheorghe Gal în fața dansatorilor

execută un pas accentuat cu dreptul și încrucișat în față. Piciorul stîng se ridică în spatele celui care a primit greutatea corpului. Partea anterioară a labei piciorului (metacarpienele) lovește în tendonul lui Achile. Unii dansatori lipesc laba piciorului stîng la nivelul gleznei, apoi pe aceiași valoare de pătrime (sincopă) urcă în sus pînă la jumătatea gambei piciorului drept sau pînă sub genunche. Această broderie a jocului românesc este executată cu mult dinamism și forță, iar acest motiv cinetic, formînd din 2 măsuri cu sincopă intermediară, constituie coloana vertebrală a jocului aletean. Măiestria dansatorilor constă în aceea că ei execută figura cu multă vigurozitate, ritmul mărunțit și sincopat auzindu-se de la mare distanță. (Pentru a amplifica sunetul pintenilor și a săriturilor, unii dintre dansatori își pun pinteni din fer la călcîie).

Pintenul sincopat, urmat de o pauză apoi doi pași bătuți cu dreptul și stîngul (Gal Ladislau fig. g - măsurile 3-4), dă o stare



Pas încrucișat cu piciorul stâng pe vârf în spatele dreptului

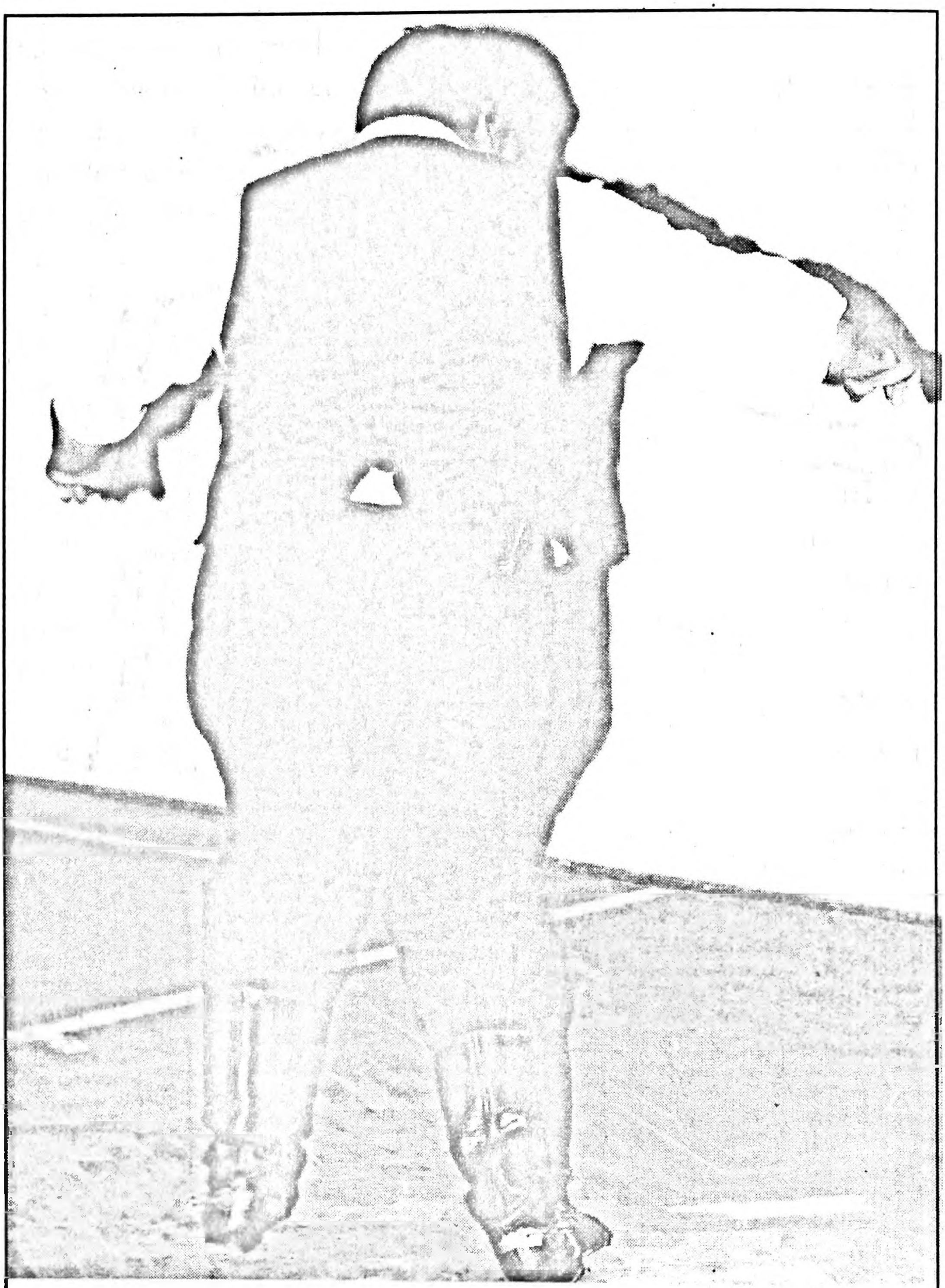
deosebită amplificînd emoția spectatorului.

Nu putem încheia aceste succinte detalii despre aspectul structural al jocului cu un cinetism deosebit de variat fără să amintim de, unul dintre cei mai de seamă intrepreți, Bagy Gheorghe, ce dovedește atîta spirit de inventivitate. Figurile se suprapun, iar cînd se dezlănțuie cu cele aproape 100 kg se cutremură scena și pereții localului. El nu copiază pe nimeni și are la activ aproape 30 de ani de cînd dansează. Acest dansator execută figurile de joc cu multă finețe iar pe pașii tropotiți, bătuți pe vîrf și călcîie, urmați de pinteni simpli și dubli, în aer și la sol sunt interpretați cu multă măiestrie și rafinament. Urmărind caseta video realizată la Aletea, în spectacole și filmări individuale, rămînem profund impresionați de spiritul de creativitate, inventivitate și improvizație pe moment, a acestui dansator de excepție. De cîte ori a fost provocat el a intrepretat jocul în mod diferit întotdeauna cu alte broderii dar toate încadrate în stilul si autenticitatea jocului tradițional.

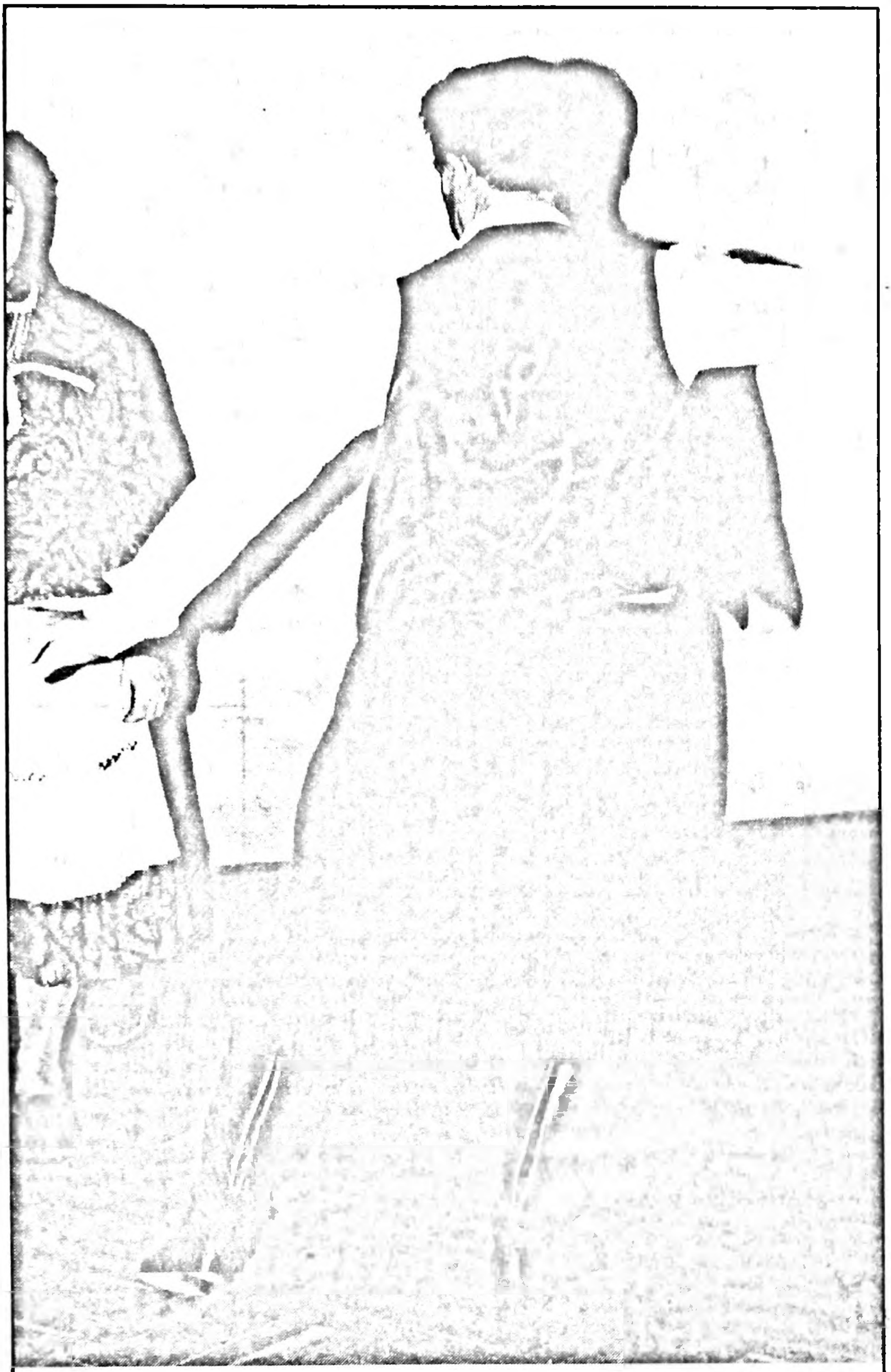
Încheierea reprezintă concluzia fiecărei figuri de joc. Motivul este compus din două celule cu pași mărunți și cu sincopa intermediară. Cele mai reprezentative mișcări de încheiere sunt: pașii bătuți cu stîngul și dreptul, cu vîrful mult încrucișat în spate, continuat cu venirea lui în față, concomitent cu o săritură sau pas vîrf-toc a dreptului. Urmează pasul sincopat care de obicei este cu dreptul încrucișat peste stîngul. Aterizarea se face cu picioarele depărtate, oarecum crăcănate. Alt mod de încheiere este saltul executat prin răsucirea șoldului piciorului drept.

Sabău Petru execută încheierea prin întoarceri de 360° în sensul invers mersului acelor de ceasornic, pe pernița piciorului stîng, apoi dreptul se aduce în față, depărtat de stîngul, fără să primească greutatea corpului. Un alt mod de încheiere pe care o știu și alții, dar se pare că acest veteran al jucăușilor alelteni îi dă cea mai frumoasă expresie, este aterizarea cu corpul orientat spre punctul 3 și cu genunchiul și vîrful piciorului drept întins atingînd podeaua.

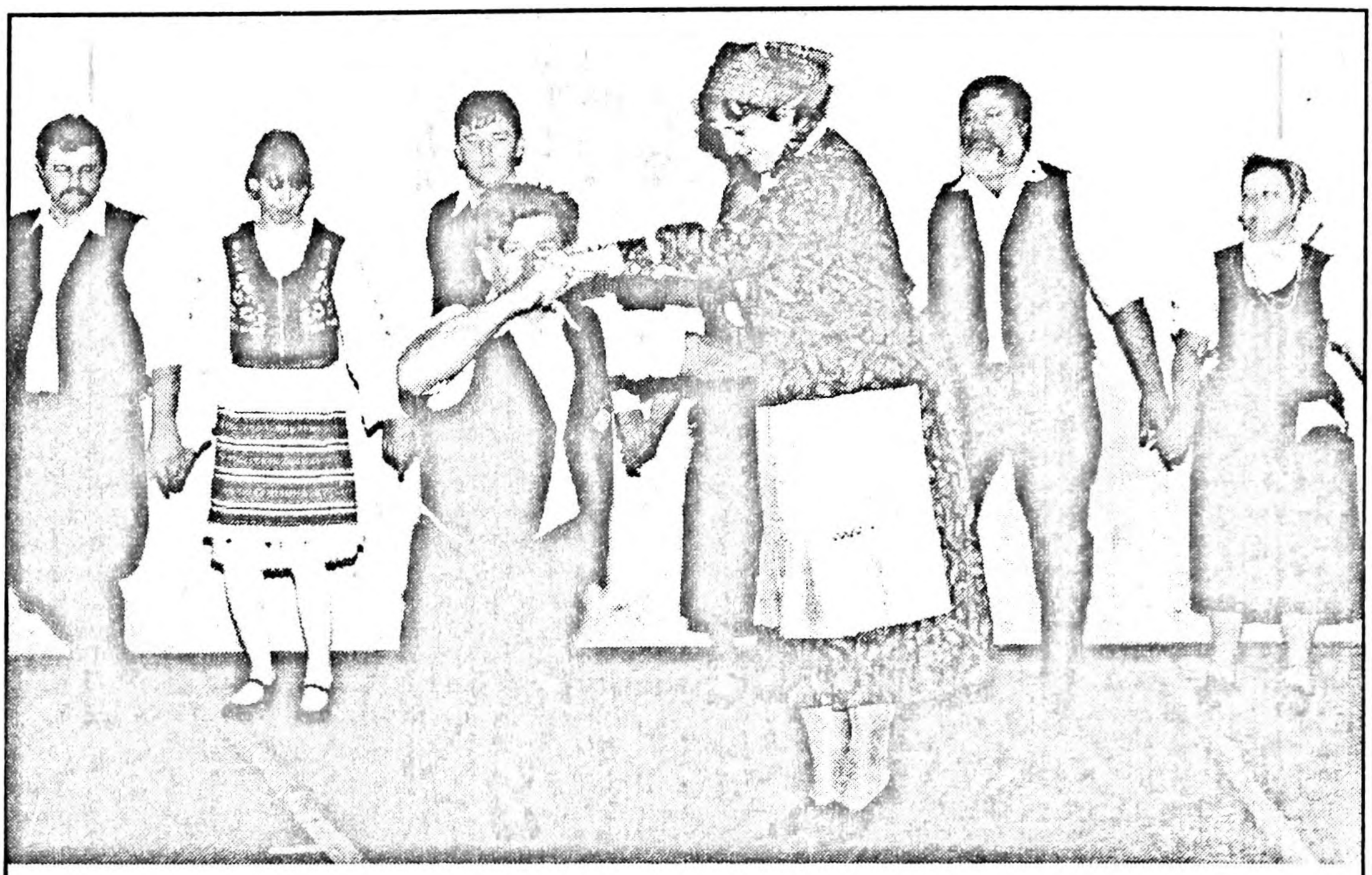
Poziție cu piciorul stâng încrucișat în față și cu brațele ridicate



Aterizare cu picioarele depărtate



Sabău Petru pregătindu-se de o rotație



Cu genunchiul la podea

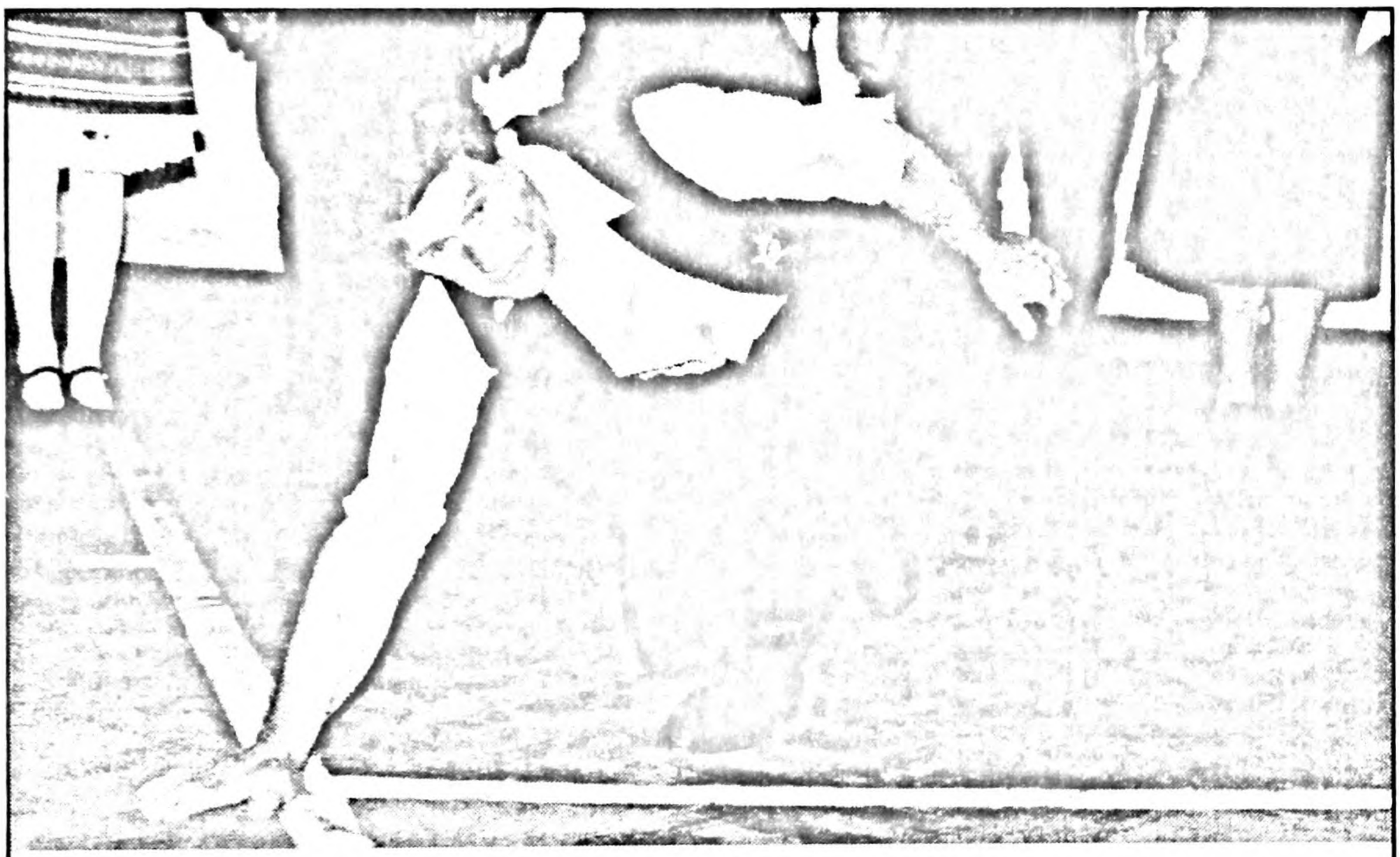
Din această poziție, începutul figurii noi este pe valoare de pătrime și se face în două moduri: ori se lovește cu palma mîinii drepte la podea ori se execută concomitent cu ridicarea piciorului stîng a unui pas bătut în acord cu călcîiul piciorului drept și glisat din spate în față. De o frumusețe deosebită sunt încheierile cu o ușoară deplasare în față spre punctul 1 cu piciorul drept, urmat de un pas încrucișat în față și întins cu stîngul, fără ca acesta să primească greutatea corpului.

La mișcările în care fata devine "suport" pentru echilibrul în joc al băiatului se adaugă o multitudine de figuri care uneori ies din tiparul clasic de desfășurare. În această categorie intră pintenii dublii în aer și la sol fără sincopă, sau anumiți pași tropotiți.

Întotdeauna ultima parte a motivului de încheiere este puternic accentuată avînd valoarea de pătrime, care este precedată de o nouă pătrime tot accentuată și care aparține motivului de deschidere. Între

aceste două motive se creează o legătură strînsă, încît la prima vedere acestea par aproape inseparabile (Timár Sándor p. 155).

Modul de aranjare și de transcriere pe partitura coregrafică s-a făcut de fiecare interpret în parte, în funcție de felul cum a jucat. Sabău Petru a participat la filmări și spectacole și a fost notat exact așa cum și-a desfășurat jocul. În evoluția mixtă cu parteneră, s-au notat 2 secvențe:



Cu palma la podea

Secvența I - pașii de odihnă, plimbări cu pași încrucișați pe toc și pe vîrf.

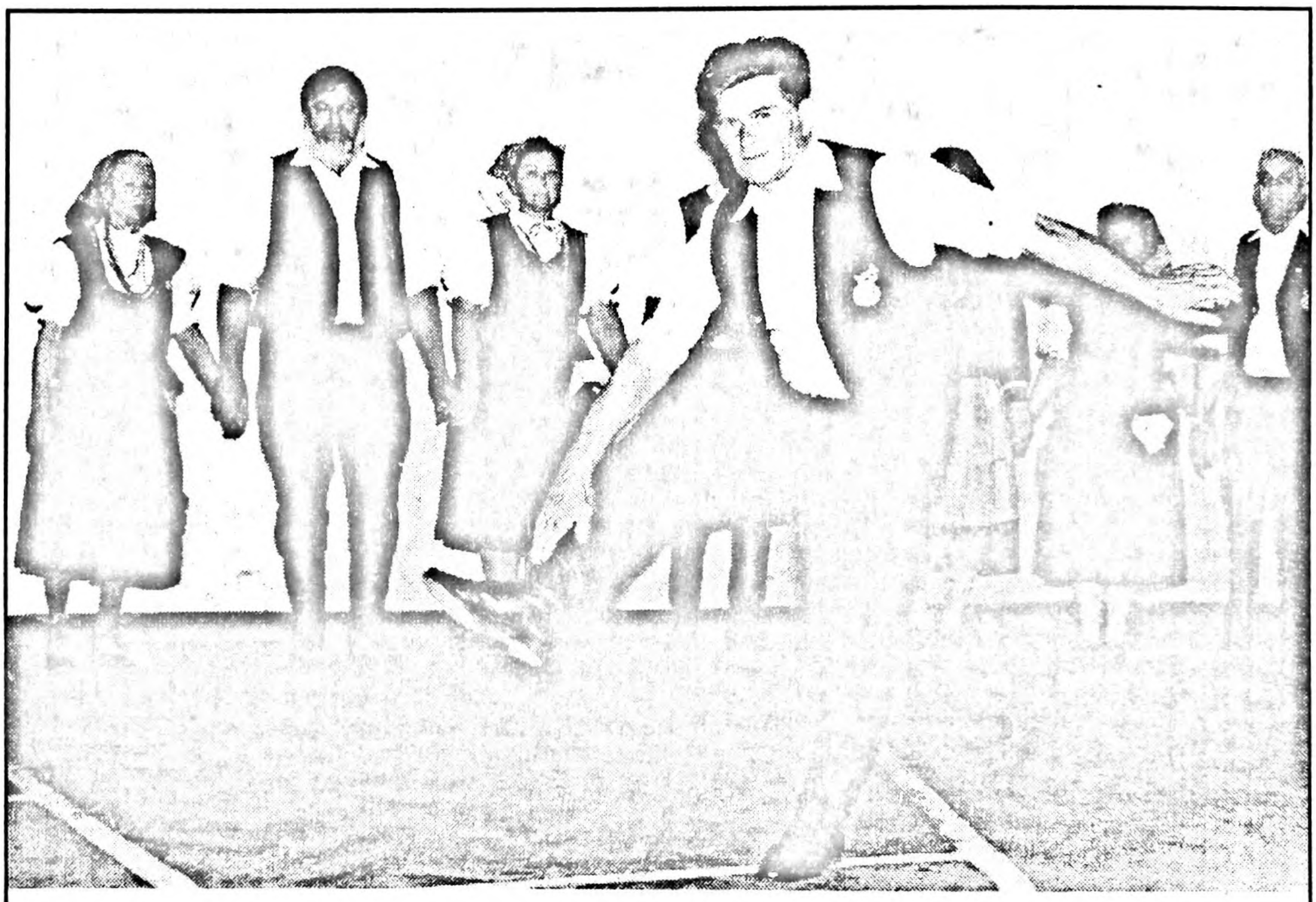
Figurile propriuzise de joc (a,b,c,d,).

a) Pași încrucișați în față și spate - pași bătuți cu pinten.

b) Pinten cu ambele picioare, 2 pinteni cu dreptul.

Deplasarea spre dreapta cu stîngul încrucișat în spate, pe loc cu pași bătuți și încrucișarea dreptului peste stîngul. Încheiere cu întoarcere completă în sensul invers mersului acelor de ceasornic.

c) Pinteni cu ambele picioare, 2 pinteni cu piciorul drept.
Pași bătuți și 2 pinteni cu dreptul, deplasare spre dreapta cu stîngul încrucișat în spate.
Încheiere cu deplasare spre punctul 8 și oprire cu picioarele depărtate (crăcănate).
d) Lovitura pe carîmbul cizmei piciorului drept, urmată de 2 pinteni cu dreptul și un pas bătut pe tocul piciorului stîng.



Lovitură pe carâmbul ciżmei piciorului drept

Pași bătuți și 2 pinteni cu dreptul, pas bătut cu stîngul. Pas încrucișat și lovit în spate cu vîrful dreptului și deplasare cu trei pași spre dreapta.
Încheiere cu picioarele depărtate.

Secvența a II-a.

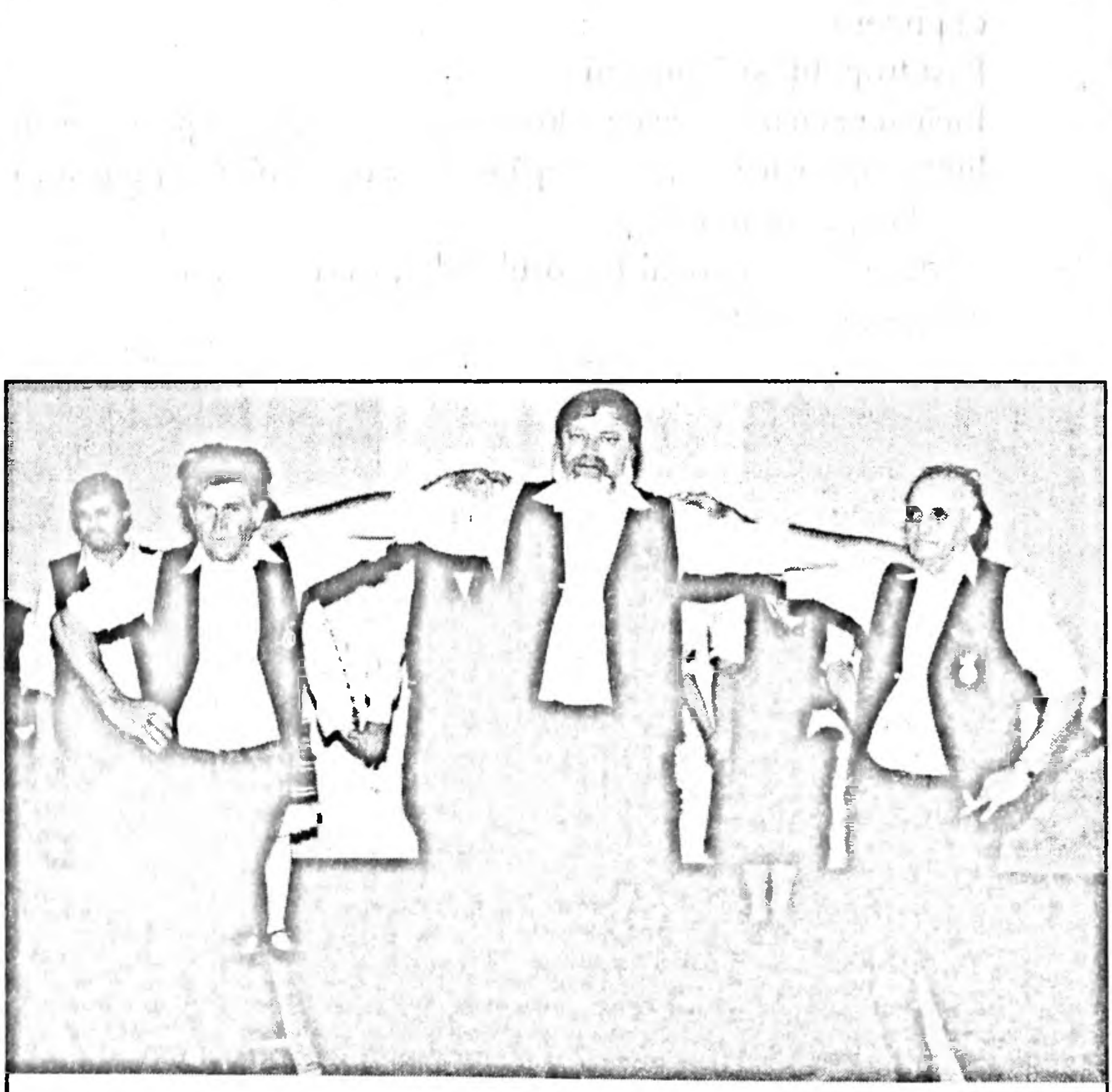
a) 3 pinteni cu ambele picioare, 2 pinteni cu dreptul.
Pași bătuți, pinten, stîngul încrucișat și deplasare cu spatele.

Încheiere cu răsucirea șoldului piciorului drept și aterizare cu genunchiul și vîrful dreptului pe podea.
b) Pas glisant din spate în față pe tocul piciorului drept urmat de un pas vîrf-toc și trei pinteni.
Încrucișat la spate cu stîngul și deplasare spre dreapta, deplasare spre stînga cu pași bătuți și încrucișați.
Încheiere cu întoarcere de 360° în sensul invers rotirii acelor de ceasornic.
c) pinteni.
Pași tropotiți și 2 pinteni.
Încheiere cu încrucișarea dreptului care se lipește pe tendonul lui Achile și de aici pe sincopă se duce în sus pînă la jumătatea gambei piciorului drept.
d) Pas glisat pe tocul piciorului drept urmat de un pinten și doi pași tropotiți.
Pinten și pași bătuți pe loc, încrucișat cu stîngul și deplasare spre dreapta de 360°.
Încheiere cu întoarcere pe piciorul stîng.
e) Pinteni, pași tropotiți și încheiere cu 2 întoarceri de 360°.
f) Pinteni, pași pe loc încrucișați, deplasare spre dreapta.
Încheiere cu întoarcere pe piciorul stîng și terminat cu o "ciupire" cu stîngul din spatele gambei piciorului drept, aterizare cu stîngul crăcănat.
g) Pas de odihnă spre dreapta (pasul de odihnă devine introducere în această secvență).
Încheiere în "clește" cu stîngul în spatele dreptului, după care vine din spate în față și se duce încrucișat peste dreptul fără să primească greutatea corpului.

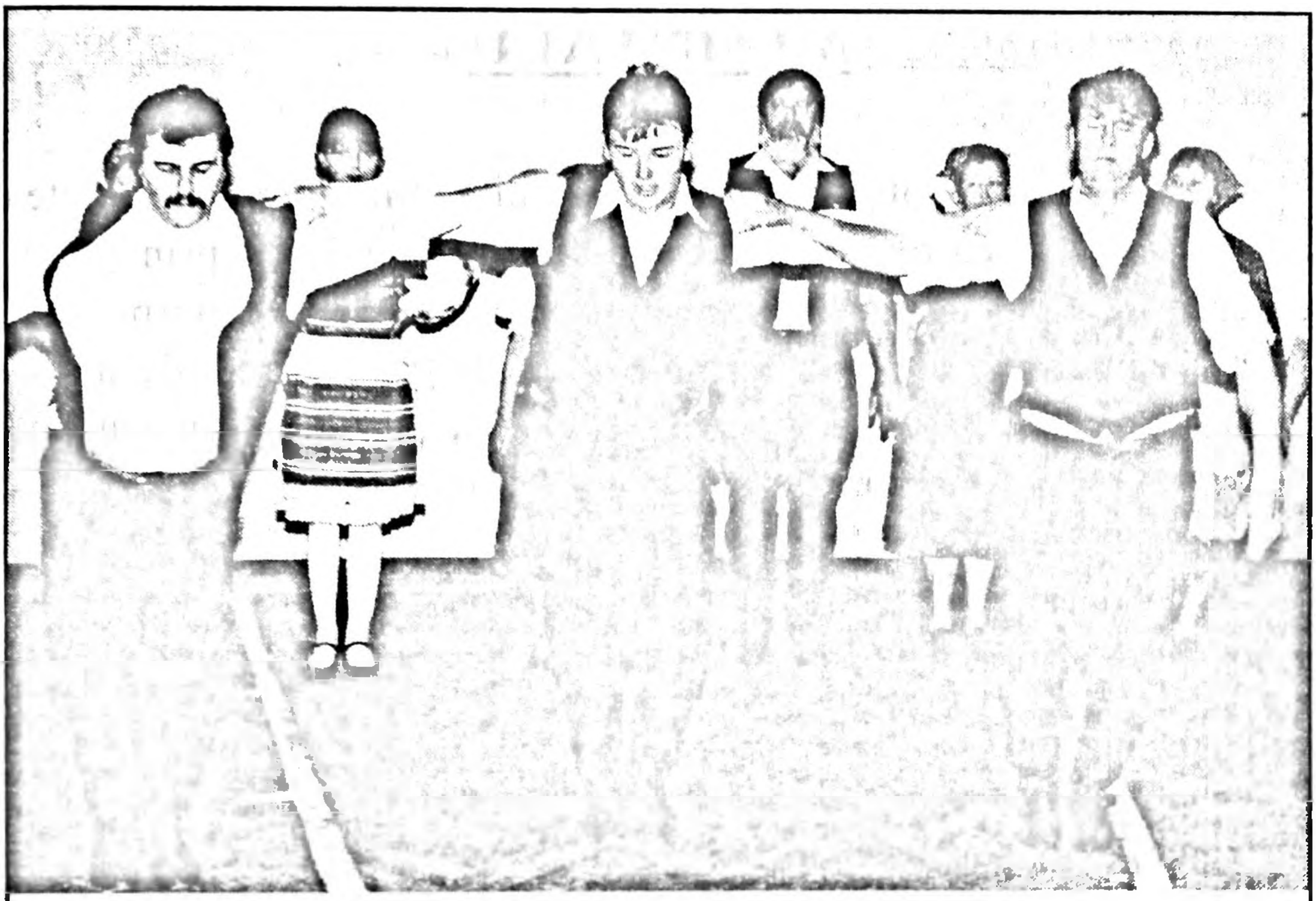
Celelalte 2 figuri au fost notate cu începere pe măsura a III-a. Acest dansator "Maestru al Artei populare" a intrat direct în scheletul figurii și a încheiat printr-o ușoară deplasare în față.

În cele două secvențe în care am cuprins pași asemănători și

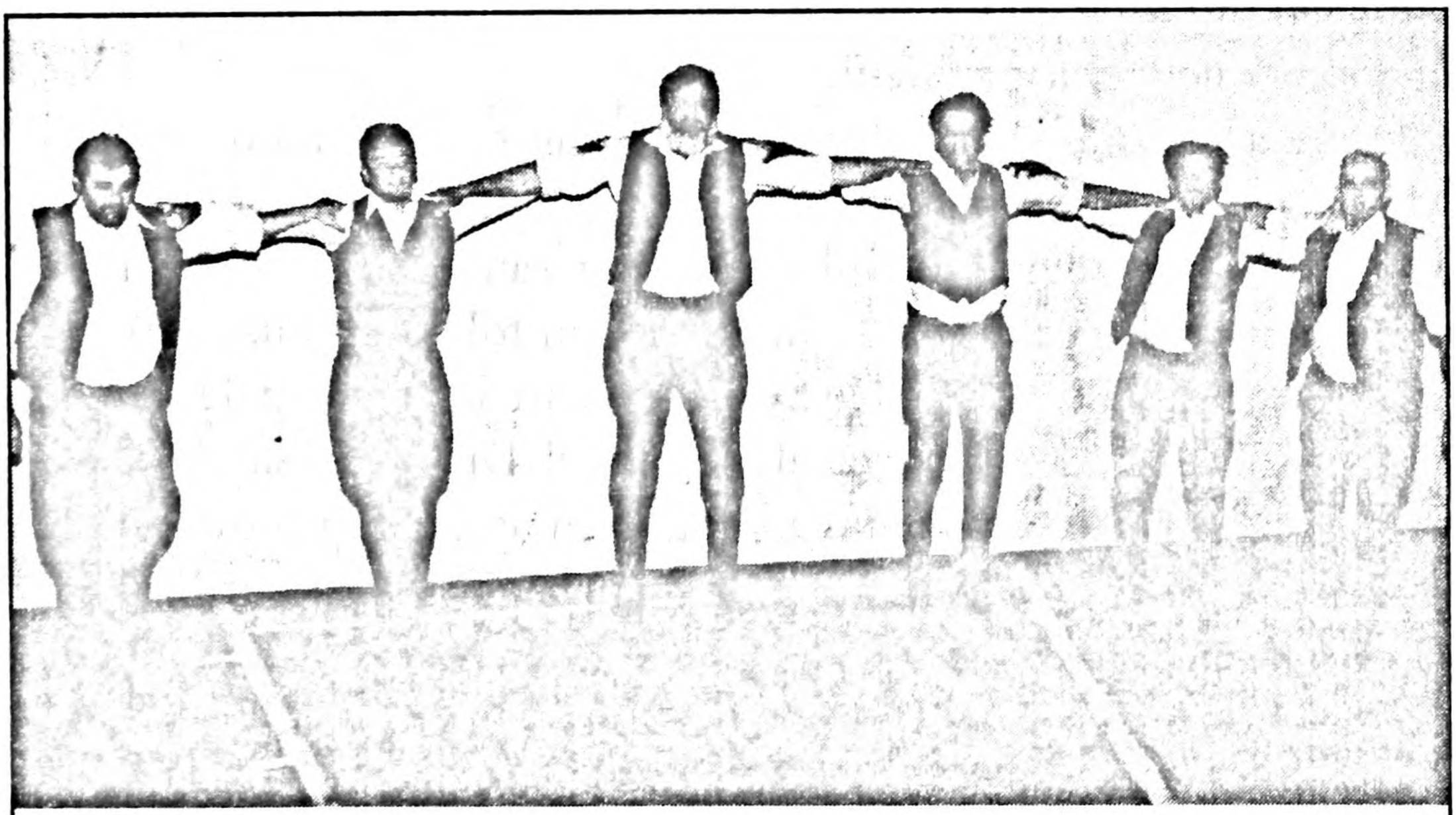
cu repetiție, cititorul poate primi o informație completă despre modul magistral de improvizație. Folclorul coregrafic aletean, se înscrie în anumite secvențe, dar ele nu sunt aranjate pe anumite tipare fixe. Acest aspect este întîlnit la toți dansatorii aleteni. Filmați încă odată se observă că jocul este compus din aceleași secvențe, dar care se vor repeta în moduri diferite. Gal Ladislau, un dansator și coregraf deosebit de priceput repetă aceleași mișcări de cîte ori este solicitat.



Un trio de excepție în jocul aletean:
Sabău Petru, Bagy Gheorghe și Gal Gheorghe



Rusz Miklós, Sarkady Ferencz și Bagy Ioan - un alt trio mai tânăr



Împreună pregătindu-se de un nou pinten

MÎNÎNȚĂLU

Fără să prezinte o varietate deosebită "Mînînțălu" din Aletea este considerat ca o piesă deosebit de valoroasă atît prin textul coregrafic, cît și prin stilul propriu și de neegalat de interpretare. Jocul este mai puțin ornat, iar improvizațiile țin mai mult de stările de moment ale partenerilor. La acest joc nu putem identifica un pas de bază, de sine stătător. La realizarea textului coregrafic participă celule ritmice și motive simple și compuse.

În ceea ce privește structura și succesiunea figurilor constatăm o structură simplă la pașii de odihnă cu forme alcătuite din două măsuri cu repetiție.

Succesiunea figurilor este uniformă și fixă. Urmărind cîteva partituri coregrafice se desprinde destul de ușor modul cum se înlănțuie și se succed toate figurile pe care interpretul le utilizează.

Rapiditatea tempoului nu permite o mare varietate de motive coregrafice. Aici melodiile nu sunt prea bogate. Dacă la jocul "Lunga" am găsit în jur de 20 melodii la "Mînînțăl" doar 4-5 și acestea bine cunoscute de lăutarii arădeni.

(Despre armoniile melodiilor românești nu s-a spus aproape deloc. Modul cum se realizează acompaniamentul, structura melodiilor, arhitectonica precum și stilul contrașilor sau al contrabasului ar fi interesant pentru cercetătorii din domeniul folcloric muzical.)

"Mînînțălu" cuprinde cîte 2 măsuri iar principalele celule ritmice sunt: spondeul, anapestul și dipiricul. Din combinațiile acestor celule rezultă motive de odihnă, motive cu pași bătuți și tropotiți, cu pinteni și cu rotiri de jumătate sau întregi. La cuplurile: Bagy Gheorghe cu Sarca Florica și Gal Gheorghe cu Nedro Maria, ridicările arcuite ale fetei se realizează pe valori în care apar trei optimi (troletul). Jocul începe cu pași alăturați pe valori de pătrimi și cu deplasarea perechilor în același sens. Urmează un ciclu de pași

tropotiți, pinteni și bătăi în acord ale băieților în timp ce fata execută ușoare ridicări și coborîri, balansări pe toc, în care prima ridicare este accentuată. Între partenerii de joc se realizează o polimetrie deosebită prin inversarea combinațiilor ritmice. Noi credem că aceste forme de mișcare cu pinteni și pași bătuți sunt de dată mai recentă pentru că deși le cunosc, dansatorii Gal Gheorghe, Sabău Petru, Ivan Ilie nu se prea încumetă să le realizeze. Semirotirile la dreapta și stînga cu genunchii îndoiți, cu brațele prinse ca și la vals, cu capul puțin aplecat în față dau specificitatea de neegalat a acestui joc. Acest moment al jocului este de neimitat. Numai cei mai în vîrstă execută pașii aproape pe loc în timp ce femeia realizează mișcarea ca o pendulă. Privindu-l pe Bagy Gheorghe sau Gal Gheorghe ai impresia că ridică fetele pe sus. Sanka Florica parcă plutește și nici nu i se observă pașii mărunți de cei legănați și alternativ încrucișați.

În majoritatea localităților arădene, "Mînînțălu", se joacă cu pași alăturați. Spiritul de inventivitate a localnicilor a creat o structură de neegalat. La acest joc perechea începe la stînga sau la dreapta, cu pas lateral, după care în loc de pas alăturat, se execută un pas în față pe toc cu dreptul, concomitent cu ridicarea corpului în sus. Pasul nu primește greutatea copului. El are valoarea de pătrime. Următorul pas se execută tot cu piciorul drept, care se alătură stîngului. Unii dansatori pe cel de-al doilea pas se ridică ușor pe perniță. Foarte greu am reușit să deprind această mișcare. Deoarece corpul merge sus-jos, sus-jos. Gal Ladislau complică jocul, executînd un pas vîrf-toc pe piciorul drept, după care un pas lateral la stînga. Surpriza nu se oprește aici. Dreptul execută un pinten cu stîngul după care alt pas la stînga urmat de doi pași; unul cu dreptul încrucișat și stîngul lateral. De data aceasta fata se prinde de talie și cu stînga sus, în ținută valsului. Jocul cu genunchii îndoiți fără a se delimita valori precise ale pașilor, este caracteristic vîrstnicilor. Prima dată s-a crezut că ei joacă anapoda, pe lîngă melodie, pe contratimp. Pe parcurs am înțeles că de fapt ei joacă exact pe melodie și că aceste gesturi nu le poate

imortaliza decît pelicula de film, care va rămîne document. Oricît ar fi sistemul de notare de perfect el nu poate reda decît în mică măsură unele din ascunzișurile acestor forme coregrafice de excepție.

TIGĂNEASCA

Se joacă în șir și liber pe suprafața de joc. La plimbările de odihnă, partenerii se prind cu brațele în față lăsate jos (45°). Pașii sunt legănați la dreapta și la stînga pe valori de pătrimi. Tempoul jocului este moderat. După pașii de odihnă urmează mișcările pe trei pași, care vor fi baza tuturor motivelor coregrafice. Față de primul joc, cinetismul este redus predominînd: pașii tropotiți, încrucișați la spate și în față, pinteni accentuați în aer, salturi cu picioarele forfecate, aterizări și lăsări pe vine. Mișcările cu bătăi pe tureac se execută în contratimp și cred că sunt asemănătoare celor din "Polca bihoreană", apărute mai recent. Aceste figuri se fac în șir, dansatorii mai pricepuți executîndu-le în rotire de 360°, moment în care fata se deplasează cu pași bilaterali sau ușoare ridicări și coborîri pe toc.

Rotirile în perechi obligă partenerii să iasă din șir, aici apărînd o multitudine de prindere a brațelor, precum și schimbări de direcție. Rotirea în perechi, cu brațul drept sau stîng al fetei la spate, (vezi descrierea la subcapitolul "Ținuta în jocul aletean") este o caracteristică în acestă vatră folclorică, asemănarea o găsim doar în jocul "Întoarsa" din Secusigiu (Cîmpia Aradului), în care perechile se rotesc cu brațele pe umeri sau prinse la spate. După o rotire cu o astfel de ținută, fata face 2 sau 4 piruiete în fața băiatului și cu spatele la muzică, respectiv din locul de unde a plecat.

Cînd rotirea în perechi se face în sensul mersului acelor de ceasornic, băiatul va întoarce fata pe sub mînă, cu dreapta în sens invers învîrtirii acelor de ceasornic. De obicei mișcarea se repetă cu o rotire inversă și piruete cu stînga băiatului.

Succesiunea acestor motive prezentate este mobilă, fiecare pereche executînd la libera alegere figurile pe care ei le consideră, tonul fiind întotdeauna dat de băiat. Punctele comune ale jocului sunt date mai ales de pinteni în aer, care mobilizează mai mulți jucători și în care dinamica dansului este crescută, ajunge la un punct, după care scade auzindu-se motivele de odihnă, de pași simpli sau bătuți (Celula ritmică fiind anapestul).

La jocul "Țigănească" se observă terepidație permanentă și o închinare (legănare ușoară) a perechilor la dreapta și la stînga.

Ritmul îndoit al grupului, de mișcări pe trei pași este preponderent. La balurile aletene jucătorii preferau șirurile și acești pași. Numai dansatorii din echipă se detașau și executau grupuri de mișcări deschise anterior. Bagy Gheorghe, și Bagy Ioan se întreceau în a demonstra o variantă de pinteni în aer, după care se opreau cu picioarele depărtate și un nou pinten la podea deosebit de puternic. Sarkcady Ferencz în schimb după acești pinteni se angaja în cîteva figuri cu pași încrucișați la spate, urmați de sărituri în față cu ambele picioare încrucișate. Ceilalți dansatori păstrau tonul normal al rotirilor și al pașilor de odihnă.

"Ardelenescu" sau "Dansul de dragoste" este "Lunga" reluată la sfîrșitul ciclului cînd jucătorii obosiți o execută într-un tempou mai lent și cu mai puține figuri. Jocul are o durată mai scurtă și predomină mai multe motive de odihnă. Doar cei mai buni jucăuși încep să demonstreze că au o rezistență deosebită, reluînd o parte din figurile de bază ale jocului.

DESCRIEREA UNOR FIGURI REPREZENTATIVE

SABĂU PETRU

<u>Încheiere cu genunchiul la podea și deschidere cu bătaie pe tureac</u> - figura a - secvența a-II-a.

<u>Măsura a I-a si a II-a.</u>

Pătrime - Pinten la podea cu ambele picioare, după ce în prealabil s-au ridicat în aer.

Optime - Săritură pe pernița piciorului stîng în timp ce dreptul se ridică de jumătate îndoit cu șoldul răsucit spre interior (El poate fi ridicat și la 22° sau 45° dar pentru a se executa un pinten puternic este necesară o mai mare amplitudine a piciorului activ).

Pătrime - Pinten cu piciorul drept. Aici sunt două variante: pinten la sol și în aer în timp ce piciorul stîng ridică ușor tocul răsucindu-l spre interior concomitent cu lovirea călcîiului piciorului activ.

Optime - Săritură pe pernița piciorului stîng, în timp ce dreptul se ridică la 90° pregătindu-se pentru un nou pinten, răsucirea spre interior din șold se menține la sol.

Optime - Pinten cu piciorul drept, greutatea corpului trece pe piciorul drept. Stîngul se ridică ușor lateral, în față) sau în spate.

Optime - Pas bătut pe tocul piciorului stîng (poate fi glisat din spate în față).

Măsura a III-a și a IV-a.

Optime - Bătaie plină cu piciorul stîng.
Optime - Bătaie în acord din spate în față cu călcîiul piciorului drept.
Optime - Pas vîrf-toc cu piciorul stîng în timp ce dreptul se ridică în aer răsucit spre interior, pregătindu-se de pinten.
Pătrime - Pinten cu dreptul (poate fi la sol și în aer) - piciorul stîng participă printr-o ușoară ridicare și răsucire spre interior cu tocul în aer.
Optime - Bătaie plină accentuată cu piciorul stîng, dreptul se ridică ușor în aer.
Optime - Bătaie plină în podea cu piciorul drept.
Optime - Bătaie în acord cu călcîiul piciorului stîng.

Măsura a V-a și a VI-a.

Optime - Bătaie plină cu piciorul stîng.
Optime - Bătaie glisată din spate în față, în acord cu călcîiul piciorului drept.
Optime - Pas vîrf-toc cu piciorul stîng, în timp ce dreptul se ridică în aer.
Pătrime - Pas accentuat pe piciorul drept, în timp ce stîngul execută o semirotire în exterior ridicat la 90° și îndoit de jumătate. Corpul se întoarce spre punctul 8.
Optime - Pas încrucișat în spate cu piciorul stîng, corpul se deplasează la dreapta (este orientat către punctul 8).
Optime - Pas accentuat cu piciorul drept spre dreapta.
Optime - Bătaie în acord pe călcîiul piciorului stîng (glisat din spate în față).

Măsura a VII-a și a VIII-a

Pătrime - Bătaie accentuată cu piciorul stîng, dreptul se ridică încrucișat la spate îndoit la 90^0 și cu șoldul răsucit în afară. Corpul se întoarce spre punctul I.

Optime - Săritura pe pernița piciorului stîng, dreptul se ridică ușor îndoit.

Pătrime - Pas pe loc cu dreptul încrucișat în față. Stîngul se ridică în aer în spate.

Optime - Bătaie accentuată pe piciorul stîng, dreptul se ridică ușor în spate.

Pătrime - Corpul se întoarce spre punctul 3, concomitent cu o bătaie în acord a genunchiului piciorului drept la podea, și vîrful dreptului atinge podeaua. Stîngul este îndoit.

Deschidere

Pătrime - Săritură cu piciorul stîng concomitent cu lovirea în față a piciorului drept ridicat la 90^0. (În continuare urmează mișcările conform partiturii coregrafice.)

Rusz Miklós

Însurubări cu ambele picioare - Figura C

Motivele coregrafice sunt asemănătoare celor din zonele folclorice aparținătoare județului Cluj. "Raru", "Fecioreasca", "Haidău", "Bărbuncu" sau "Felecana" sunt jocuri care se înrudesc cu "Lunga" din Aletea.

Însurubările din șolduri, înăuntru și în afară cu ambele picioare încadrate în contextul general al figurii de joc, dau

specificitatea și stilul particular de intrepretare. Dansatorul se detașează printr-o evoluție echilibrată, așezată, fără exhibiții, salturi și aterizări forțate.

Măsura a I-a și a II-a.

Pătrime - Pinten la sol cu ambele picioare, după ce în prealabil au făcut o voltă în aer (îndepărtate).
Optime - Săritură pe piciorul stîng, pe perniță, în timp ce dreptul se ridică ușor lateral la 45° jumătate îndoit și cu șoldul răsucit spre interior.
Pătrime - Pinten la sol cu dreptul în timp ce stîngul se ridică ușor cu tocul în aer spre interior.
Optime - Săritură pe piciorul stîng pe perniță, în timp ce dreptul se ridică ușor de pe podea.
Optime - Bătaie accentuată cu piciorul drept primind greutatea corpului.
Optime - Bătaie în acord cu piciorul stîng pe toc.

Măsura a III-a și a IV-a

Optime - Bătaie accentuată cu piciorul stîng, dreptul se ridică ușor îndoit, corpul se întoarce spre punctul 8.
Optime - Pas vîrf-toc pe piciorul stîng, dreptul care este în aer execută o însurubare din șold răsucindu-se spre interior îndoit la 90° și ridicat la 45°.
Optime - Săritură pe piciorul stîng pe perniță, dreptul îndoit la 90° și ridicat la 45°, rămas în aer, execută înșurubări invers spre exterior și încrucișat peste stîngul.
Optime - Pas încrucișat cu dreptul peste stîngul care se ridică ușor în spate pe această sincopă, stîngul continuă ridicarea în spate pînă la 45° cu genunchiul pe jumătate îndoit.
Optime - Săritură pe piciorul drept pe perniță, stîngul rămîne în spate îndoit.

Optime - Bătaie accentuată cu piciorul stîng, dreptul se ridică ușor.
Optime - Bătaie în acord cu dreptul pe călcîi.

Măsura a V-a si a VI-a.

Pătrime - Bătaie plină cu piciorul drept, stîngul se ridică lateral, jumătate îndoit ridicat la 45° cu șoldul și cu genunchiul răsucit spre interior.
Optime - Săritură pe piciorul drept, stîngul execută răsucirea spre exterior, încrucișat în fața piciorului drept.
Pătrime - Pas încrucișat cu stîngul peste dreptul care se ridică îndoit de jumătate în spatele stîngului.
Optime - Săritură pe piciorul stîng, dreptul se ridică ușor.
Optime - Dreptul se alătură stîngului care se ridică.
Optime - Pas glisat din spate în față pe toc.

Măsura a VII-a si a VIII-a

Încheiere cu pinteni cum se observă din partitura coregrafică.

Gal Ladislau
Împletit în față

Măsura a I-a si a II-a.

Pătrime - Pinten accentuat cu dreptul în stîngul.
Optime - Săritură pe piciorul stîng în timp ce dreptul se ridică în aer îndoit.
Pătrime - Un nou pinten accentuat cu piciorul drept.

Optime - Săritură pe piciorul stîng pe perniță în timp ce dreptul se ridică ușor în aer în față.
Optime - Bătaie plină cu dreptul.
Optime - Bătaie în acord cu piciorul stîng.

Măsura a III-a și a IV-a.

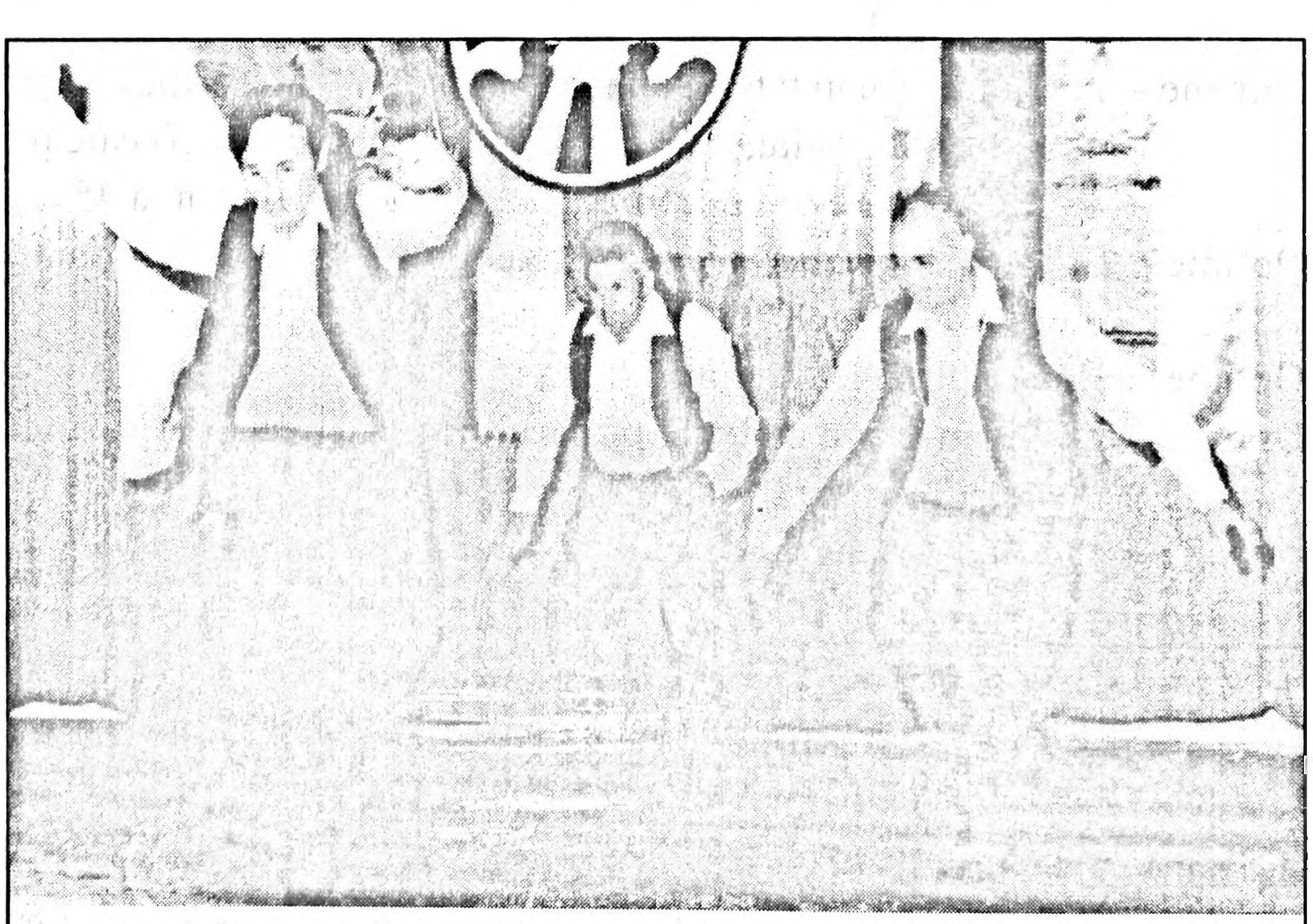
Optime - Bătaie plină cu piciorul stîng, în timp ce dreptul se duce brusc încrucișat în față la 45° în aer îndoit de jumătate și răsucit spre exterior.
Optime - Piciorul stîng ridicat pe perniță execută o răsucire spre interior, în timp ce dreptul rămas în aer se răsucește invers, spre interior și ușor spre dreapta.
Optime - Stîngul pe perniță se răsucește spre exterior (spre stînga), în timp ce piciorul drept în aer, vine din nou încrucișat peste stîngul.
Pătrime - Pas încrucișat în față cu piciorul drept. Stîngul se ridică în aer în spatele dreptului, îndoit și răsucit spre afară; după care pe aceeași valoare se duce în față ușor îndoit și ridicat la 45°.
Optime - Stîngul continuă mișcarea executînd un pas accentuat, încrucișat peste dreptul, care se ridică la spate.
Optime - Bătaie plină pe piciorul drept.
Optime - Bătaie în acord cu tocul piciorului stîng (mișcarea poate fi glisată din spate în față).

Măsurile a V-a și a VI-a - se repetă mișcările de la măsurile a III-a și a IV-a.

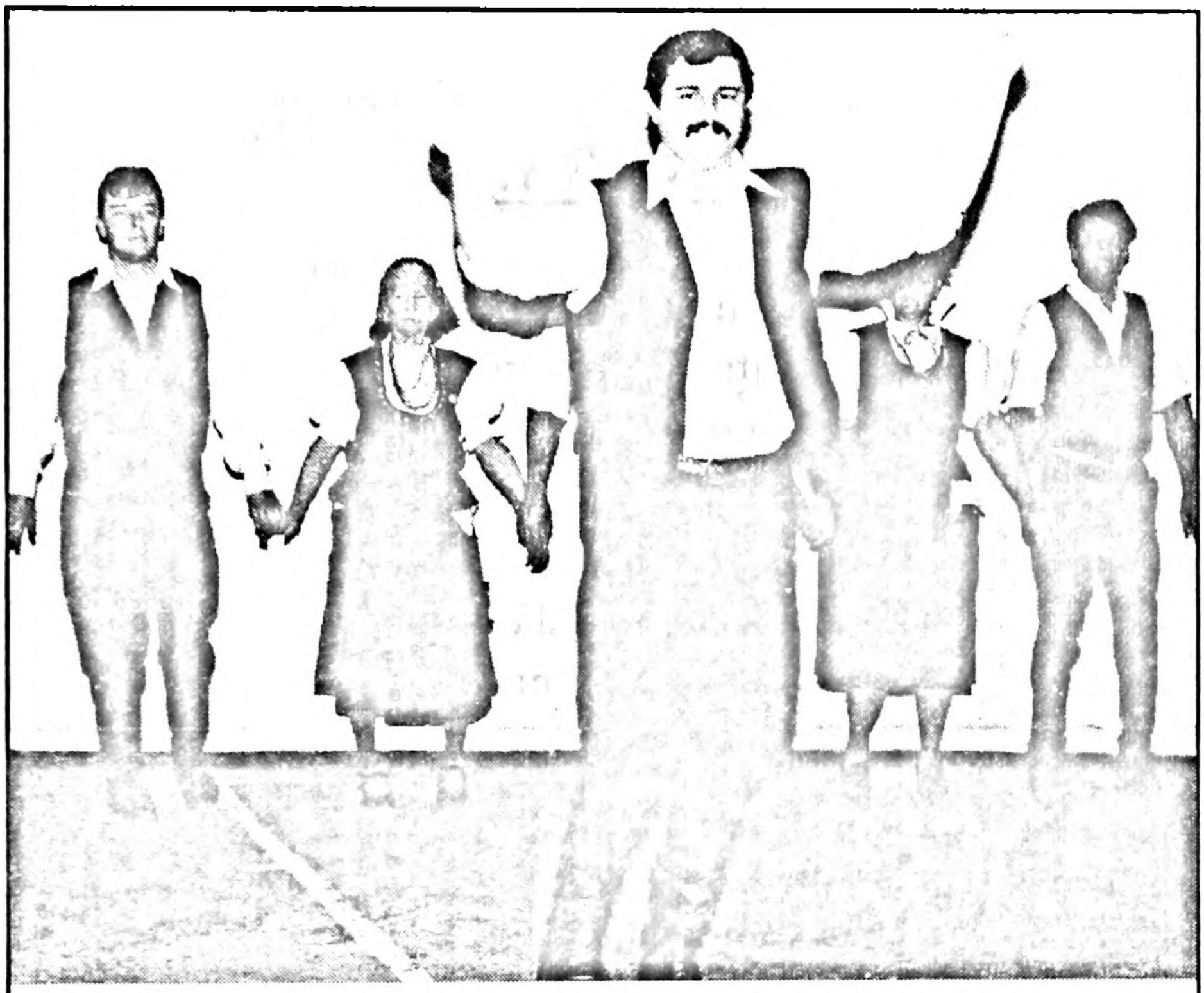
Măsura VII-a și a VIII-a.

Pătrime - Bătaie accentuată cu piciorul stîng în timp ce dreptul se ridică în aer în spate îndoit la 45° și răsucit spre exterior.

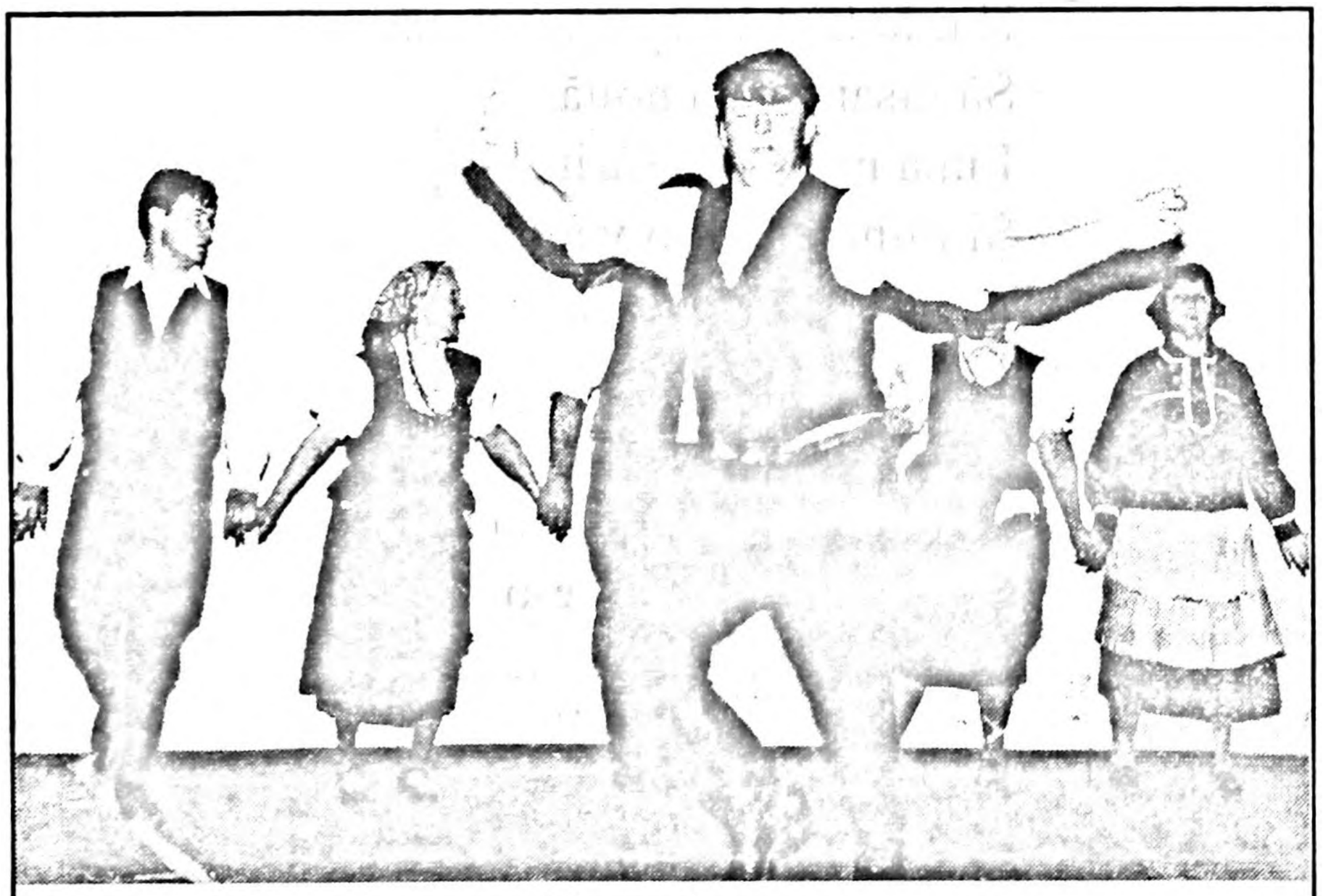
Optime - Săritură pe piciorul stîng (sau răsucirea tocului spre interior). Dreptul se răsucește spre interior.
Pătrime - Pas alăturat pe loc cu dreptul, în timp ce stîngul se ridică ușor.
Optime - Săritură pe piciorul stîng, dreptul se ridică ușor.
Pătrime - Bătaie în acord cu piciorul drept pe toc. Stîngul execută o ușoară semiflexiune.



Pavel Botas surprins într-o execuție cu pași încrucișați



Rusz Miklós



Bagy Ioan

SÎRBA.

Hai la Sîrbă măi băieti
Care știți care puteți
Care nu mai rămîneți.

Frunză verde bat-o bruma
Hai la Sîrbă să-i dăm una
Să se sature nebuna
Că-i o hîdă ș-o buzată
Ș-o sărută toți odată
Hai pe ea!
Una, două, tri, bis
Una, două, Una!

Frunză verde bat-o roua
Hai la Sîrbă să-i dăm două
Să răsară lună nouă
Luna nouă-o răsărit
Și mîndruța n-o venit
.....Una! Două!

Frunză verde măr gutîi
Hai la Sîrbă să-i dăm tri
Ș-un genunche cine-o ști
.....
Una, două, tri! Hei!
Hop, hop, hop!

STRIGĂTURI DE JOC

Haide fată să te joc
Deie-ți D-zeu noroc
Și la măta sănătate
Că te-o făcut lată-n spate

Haide fată că se gată
Și s-apucă ceilaltă

Cine joacă dinainte
Joacă doi oameni cuminte
Cine joacă dinapoi
Joac-o rață și-un rățoi
Cine joacă la mijloc
Joacă Iambor și Bimboc

Asta-i fata care-o vezi
Care ne face scoverzi
Asta-i fata lui Țuțur
Cu rochia spartă-n cur

Cît îi țara Ungurească
Nu-i ca fata românească
Cum să scoală-n cocotoare
Cu brîncile la unsoare
Cînd o mînă la țesele
Ea se duce la albele
Cînd o mînă la război
Ea se duce la unsori

Uitați-vă feciori bine
Că ș-ame mîndruță vine
Cu poale din șapte lați
Cumpărate din piat
Pă glisă și pă cîrnați
Țucu-i gura cui o dați

Bate-o doamne pă mîndra
Huțuță-i ca volbura
Că se-ntinde peste gard
Și dă gura cui îi drag.

Uitați-vă feciori bine
Că ș-ame mîndruță vine
Că i strîmbă rochia
S-o cuprindă zadie

Tot am zîs și m-am jurat
Că nu mai mărg sara-n sat
La nevastă cu bărbat
C-oi vini cu capu spart.

Săraci cioriciorii mei
Tata-o holteit cu ei
I-o purtat și i-a pus bine
Ș-acuma că-s pă mine

Tropa, tropa pă podele
Că cizmele nu-s a mele
Că le-am căpătat din sat
Țucu-i gura cui le-a dat.

Bate cizma la tureac
Haba nu-i fărină-n sac
Bate cizma pă călchie
Că făină trea să fie

Zi țigane numa-mie
Că ț-oi da paharu țîie
Zî țigane numa sus
Că să face zîuă-acuș
Că dacă zîuă s-o face
M-oi duce și ț-oi da pace.
Zi higheghe cu trei corzi
Zi ca mine dacă poți.

Numai sus măi jucăuș
Că să face zîuă-acuș
Numa roată ca caii
Cînd îi mîncă țînțarii.

Frunză verde ca iasca
Că asta-i Țigănească.

STRIGĂTURI DE NUNTĂ

Frunză verde de pe coastă
Frumoasă-i mireasa noastră
Frunză verde din părău
Nici la june nu-i stă rău

Nu te supăra mireasă
Că bîta-i pă grindă-n casă
Cioplită-i din patru dungi
Cît îs spatele de lungi

Bucură-te soacră mare
Că-ți aduce noră tare
Îți aduce ajutor
Să te-arunce de cuptor
Cîteodată cătă vatră
Cînd îi fi mai supărată
Să te ajute la spălat
Și să te tragă de cap.

Frunză verde spic uscat
Mărie te-ai măritat
Să te saturi de țucat
Dar bărbatul tău cel drag
Te-o mai trage și de cap
Și bărbatul tău cel bun
O să-ți mai dea cîte-un pumn.

Frunză verde flori de nucă
Bate-i doamne cum se ţucă
Mînce-o focu astă lume
Dar de ce îs şi eu june
Mireasa să fie-a mea
Să mă ţuc şi eu cu ea.

SISTEMUL DE NOTARE GRAFICĂ

Sistemul de scriere a mișcărilor a fost elaborat de Secția de Coregrafie a Casei Centrale a Creației Populare, autori Theodor Vasilescu și Tita Sever, în anul 1968-1969.

Prin acest mod de notare se oferă posibilitatea înregistrării grafice a mișcărilor în spațiu și timp, utilizîndu-se nu număr restrîns de semne convenționale de bază, care asociate și combinate, redau o gamă variată de mișcări ale picioarelor, corpului, brațelor și capului în toate planurile.

Utilizînd cît mai judicios aceste combinații se realizează partitura coregrafică urmînd principiile acesteia de înscriere: măsuri, valori ritmice, pauze, semne de repetiție, etc.

În lucrarea de față, cuprinzînd folclor coregrafic al românilor din Ungaria, unde jocurile de perechi în linie reprezintă partea cea mai însemnată, unele portative coregrafice sunt duble, cu elemente ale băiatului și fetei. Mișcările intermediare nu sunt notate, deși sistemul oferă posibilitatea scrierii lor, deoarece acestea se execută prin cea mai simplă legătură.

SEMNE CONVENȚIONALE DE BAZĂ

În scriere totul se privește de la locul unde se află executantul mișcării, către înainte.

piciorul drept (pas cu piciorul drept)

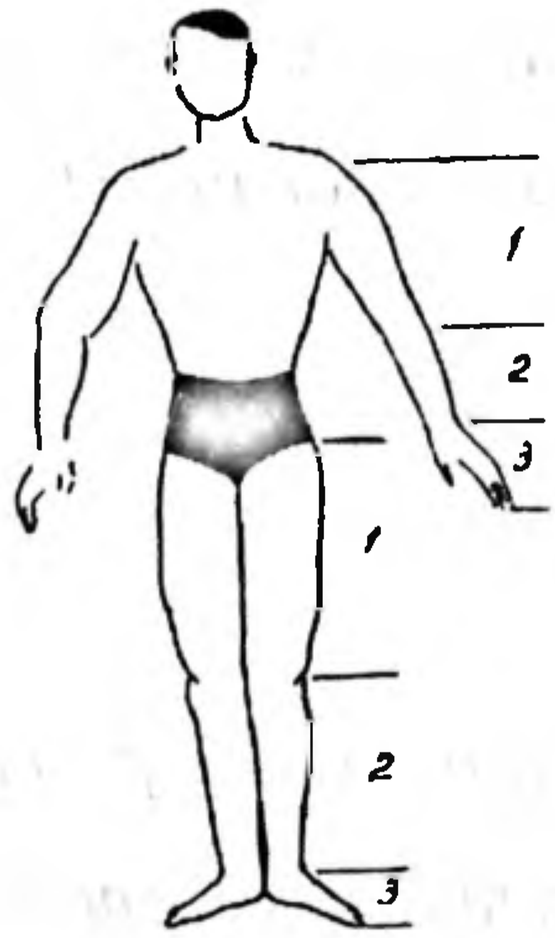
piciorul stîng (pas cu piciorul stîng)

corpul și orientarea sa

brațele și orientarea lor

capul

Membrele sînt împărțite în trei segmente, în funcție de articulațiile lor:

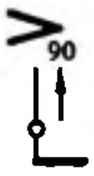


Semnele pentru îndoirea articulațiilor genunchiului, cotului și degetelor. Aceste semne pot fi folosite și pentru indicarea anumitor mișcări de încheiere (contracții) pentru alte fragmente ale corpului (ochi, frunte etc.):

⟩	*ușor îndoit (semiflexibil)*
⌝	îndoit la 90°
>	complet îndoit

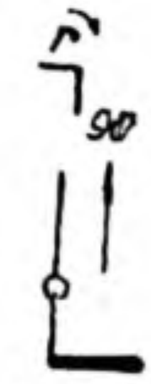
La mișcările membrelor din articulațiile umărului (scapulo-humerală) și șoldului (coxo-femurală) se folosește indicarea amplitudinii mișcării în grade: 15°, 20°, 45°, 90°, 120° etc. Același principiu se folosește și la mișcarea maxilarului inferior, a segmentelor trei ale picioarelor și mîinilor (laba piciorului și palma).

Exemple:

—●	*brațele sunt în poziție normală, pe lîngă corp*
	mîna dreaptă ridicată spre înainte la 90° cu cotul ușor îndoit
	semiflexiune a ambelor picioare (plié mic)
	*piciorul drept ridicat în față la 90° cu genunchiul complet îndoit*

Atunci cînd picioarele sunt ridicate în aer, îndoite, fără ca articulația genunchiului să fie solicitată există posibilitatea ca pentru segmentele 2 și 3 să apară **r**:

Exemplu:



piciorul drept ridicat în față la 90° cu genunchiul îndoit iar laba răsucită în exterior 45°

Pentru înclinările trunchiului se folosește semnul de corp înnegrindu-se partea spre care se execută înclinarea. Același lucru și pentru înclinările capului.

Exemple:

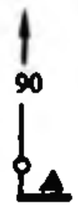
trunchiul aplecat înainte 90°

trunchiul aplecat spre dreapta 45°

capul aplecat spre spate 15°

capul aplecat spre umărul drept 45 °

Pentru ridicarea picioarelor în aer se folosește bula de aer inclusă în semnul respectiv:



piciorul drept ridicat întins la 90°

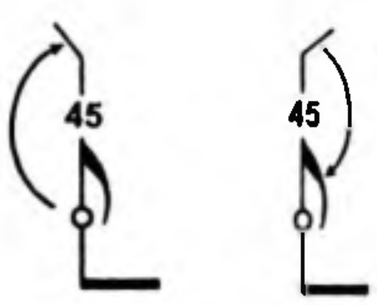
piciorul drept ridicat 45° către oblic dreapta

cu genunchiul ușor îndoit

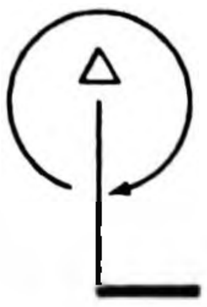
Rotările de picioare sînt indicate prin săgeți circulare care descriu mișcarea de rotare a piciorului respectiv și sensul acesteia.

Exemple:

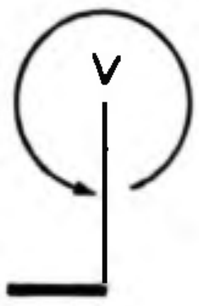
piciorul drept ridicat la 90°, cu genunchiul îndoit, execută o rotare completă



piciorul drept ridicat la 45°, cu genunchiul ușor îndoit, execută o jumătate de rotare pe o optime, se oprește și apoi revine în poziția inițială pe a doua optime



rotarea piciorului drept pe podea pe pernită



rotarea piciorului stâng pe podea pe toc

Pentru sărituri se foloseşte semnul bulei de aer aşezat sub semnul pentru picior:

săritură pe piciorul stâng

Pentru pasul vîrf-toc, pas întâlnit destul de des în dansurile românești,

se folosește semnul ceea ce înseamnă că pe durata aceleiași valori ritmice piciorul se ridică pe pernită și imediat execută o cădere pe toc.

Pentru așezarea piciorului pe podea se folosesc următoarele semne:

toată talpa piciorului

vîrf

△ *perniță*

∨ *toc (călcâi)*

Incluzând bula de aer se obțin diverse combinații:

vârful în aer (tocul fiind pe podea)

tocul în aer (vârful fiind pe podea)

Pentru bătăi în podea:

bătăi în acord (se bate fără a se lăsa greutatea corpului pe picior, acesta ridicându-se imediat de la sol)

bătaie plină în podea, accentuată

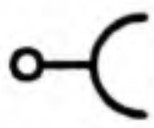
Pentru pinteni (lovirea călcâielor) se folosesc următoarele semne:

pinten pe podea cu ambele picioare (ele lovesc în mod egal)

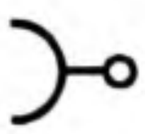
pinten cu dreptul în stângul

pinten cu stângul în dreptul

pinten în aer cu ambele picioare

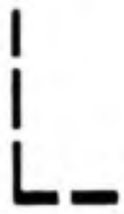


pinten în aer cu dreptul în stîngul

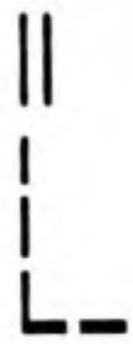


pinten în aer cu stângul în dreptul

Cînd piciorul se așează pe podea, fără a primi greutatea corpului, semnul se reprezintă printr-o linie întreruptă:

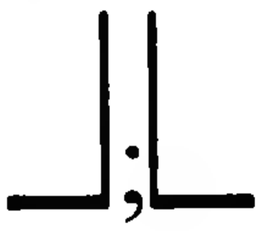


pas cu piciorul drept fără a primi greutatea corpului

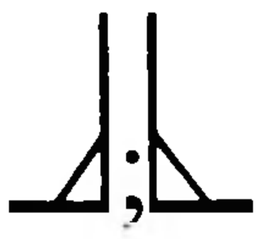


bătaie plină fără ca piciorul care o execută să primească greutatea corpului

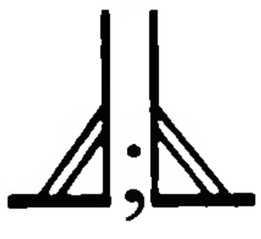
Amplitudinea pașilor se precizează cu următoarele semne:



pas normal



pas mare



pas foarte mare

pas mic

pas foarte mic

Pentru a preciza că un picior nu depășește pe celălalt la executarea pașilor cu deplasare (pas nedepășit) se taie semnul de pas cu o liniuță transversală.

Exemplu:

pas nedepășit cu piciorul stâng

Menționăm că pasul nedepășit se duce până la linia care trece prin punctul în care cade centrul de greutate al corpului, aflat în poziția verticală.

pas alăturat cu piciorul drept

Pentru suprapunerea unui segment (braț, picior etc.) peste un altul, se folosesc semnele:

încrucișat în față

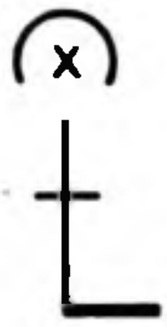
încrucișat în spate

Pentru pași încrucișați:

pas cu piciorul stâng încrucișat în față peste piciorul drept

pas cu piciorul drept încrușat în spatele piciorului stâng

pas cu piciorul stâng încrucișat în față fără a depăși linia mediană a corpului

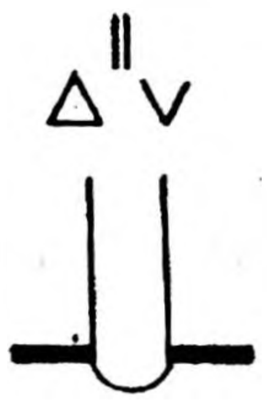


idem cu piciorul drept

Pentru a caracteriza o mișcare glisată pe podea, se așează sub semnul de mișcare o virgulă a cărei codiță indică direcția glisării:

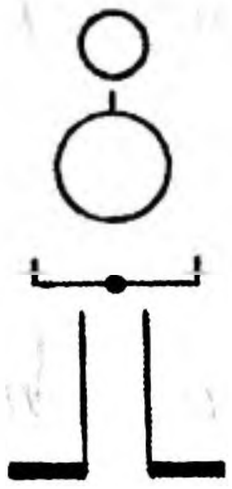
bătaie glisată cu piciorul drept din spate în față

Când pași se execută simultan cu ambele picioare, se notează mișcările ce le execută fiecare, iar semnele se leagă cu un mic arc;



bătaie plină executată pe ambele picioare, stângul pe perniță, dreptul pe toc

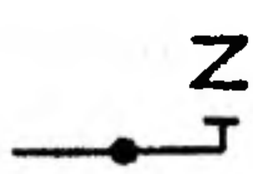
Mișcarea se notează prin suprapunere în ordine:



cap, corp, brațe, picioare, ceea ce redă de altfel schema întregului corp

Cînd corpul ia contactul cu solul altfel decât cu talpa piciorul se atașează litera **Z** lîngă semnul ce reprezintă segmentul activ din momentul respectiv. Astfel **Z** determină contactul cu solul.
O mică linie perpendiculară pe semnul ce reprezintă membrele corpului indică totdeauna un contact al acetora fie între ele, fie cu partenerul de joc, fie cu altă porțiune a corpului. Acest semn de contact apare și în cazul contactului cu solul.

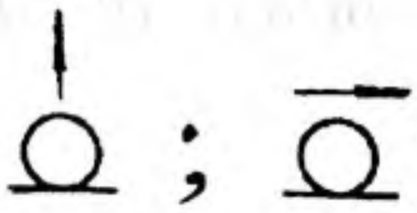
Exemplul:



brațul drept atinge solul în fața corpului

În cazul în care se indică o genuflexiune (picioarele rămînînd pe sol) corpul execută un plié. Revenind din genuflexiune se face prin semnul .

Mișcările de cap executate în plan orizontal se notează prin semnul pentru cap tangent la o mică liniuță. Se menționează prin săgeți sensul mișcării:



deplasarea capului înainte; delasarea capului pe orizontală la dreapta

Înclinarea corpului din articulația gleznei se notează cu un semn asemănător celui de mai sus, dar aici apare semnul pentru corp:

corpul înclinat în față 30° din articulația gleznei

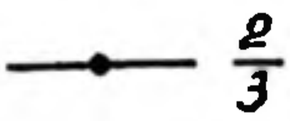
Cînd palmele lovesc porțiuni din corp sau segmente ale picioarelor se precizează aceasta prin atașarea unui mic accent cifrei care indică segmentele picioarelor sau segmentelor care indică diferite alte regiuni ale corpului.

Pornind de la aspectul de fracțiune ordinară, se pot preciza porțiuni de corp care reprezintă articulațiile de bază ale membrelor.

Exemple:

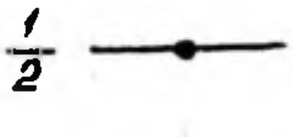
umărul drept

cotul drept



încheietura mîinii drepte

umărul stâng

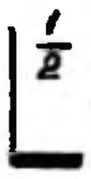


cotul stâng

încheietura mîinii stîngi

Aceleași notații sînt valabile pentru picioare.

Exemple:

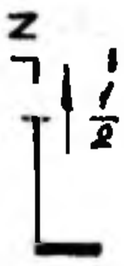


genunchiul drept

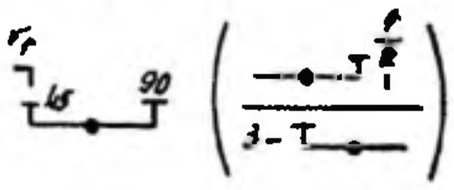
șoldul stâng

La acestea se poate nota cu precizie poziția în care se face un eventual contact prin aplicarea accentelor.

Exemple:



piciorul drept așezat în genunchi pe sol cu gamba orientată înapoi

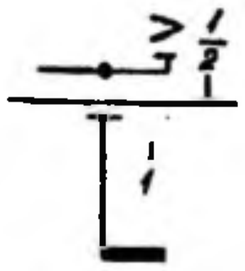


palma stângă susține cotul brațului drept care este ridicat la 90° în față

Se observă că forma de fracție determină poziția exactă a contactului dintre diferitele segmente.

În același mod folosindu-se sistemul de fracție se pot nota contactele membrelor pe diferite alte porțiuni ale corpului.

Exemplu:



cotul drept se sprijină pa segmentul 1 al piciorului drept

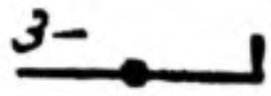
Îndicarea precisă a locului unde se aplică lovitura pe segmentele picioarelor se face prin atașarea unui mic accent la cifra segmentului:

1 – *lovirea coapsei piciorului drept lateral*

–2 *lovirea gambei piciorului drept în interior*

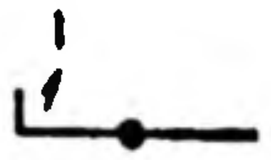
3 – *lovirea călcâiului piciorului stîng în interior*

Exemple:

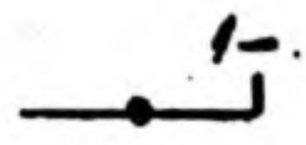


lovitură cu palma dreaptă pe călcâiul piciorului stîng în interior, în fața corpului

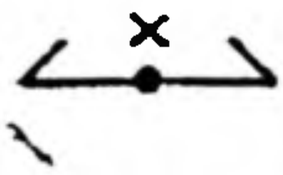
lovitură cu palma dreaptă pe călcîiul piciorului stîng în interior, în spatele corpului



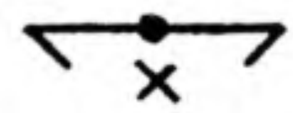
lovitură cu palma stîngă pe segmentul 1 al piciorului stîng în față



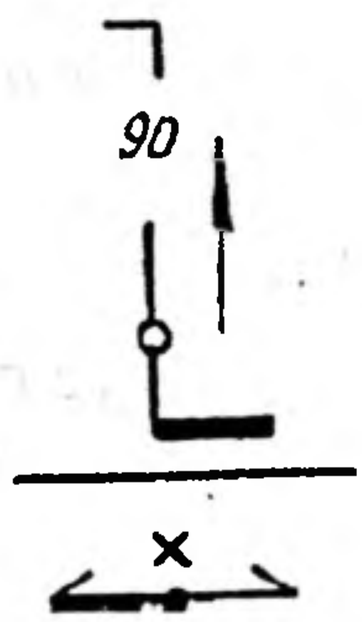
lovitură cu palma dreaptă pe segmentul 1 l piciorului drept lateral



lovirea palmelor în fața corpului



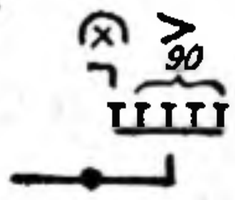
lovirea palmelor în spatele corpului



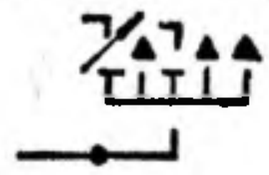
lovirea palmelor în față, sub piciorul drept ridicat la 90° în față, cu genunchiul îndoit

Pentru indicarea poziției degetelor se folosește semnul ⌊⌊⌊⌊⌊ . *La acesta se adaugă indicațiile de flexiune a articulațiilor cu ajutorul gradelor și al semnelor de flexiune* (⟩,¬,>) *completîndu-se, atunci când este cazul, cu săgețile de direcție.*

Se va ține seama că pentru articulația metacarpofalangiană se folosesc pentru flexiuni gradele, iar pentru articulația interfalangiană semnele de flexiune:

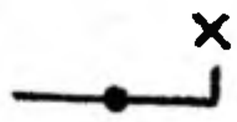


pumnul drept închis cu policele închis pe deasupra celorlalte degete

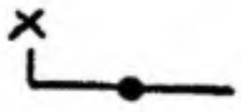


policele și degetul mijlociu de la mâna dreaptă se ating iar celelalte degete sînt închise

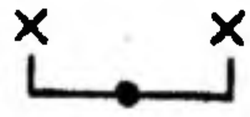
Pentru prescurtare, pocnirea degetelor, folosite în multe din dansurile românești, se notează:



pocnirea degetelor mîinii drepte



pocnirea degetelor mîinii stângi

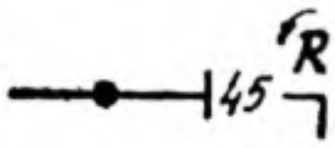


pocnirea degetelor ambelor mîini

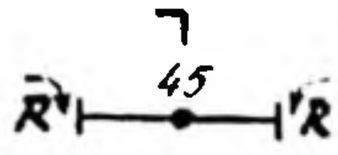
Prin pocnirea degetelor înțelegem efectul sonor obținut prin căderea bruscă, pe palmă a degetului mijlociu oprit inițial de către police. Direcția de ridicare a brațelor este indicată chiar de poziția brațului față de linia corpului:

brațul drept ridicat oblic dreapta, la 135°

Cînd brațul se ridică lateral, se așează lateral, lîngă linia corpului indicarea amplitudinii și flexiunea articulației cotului:



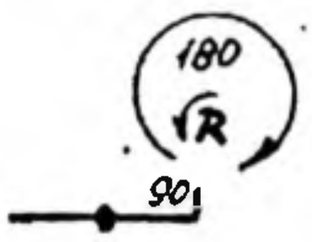
brațul drept pe șold, celălalt liber pe lângă corp



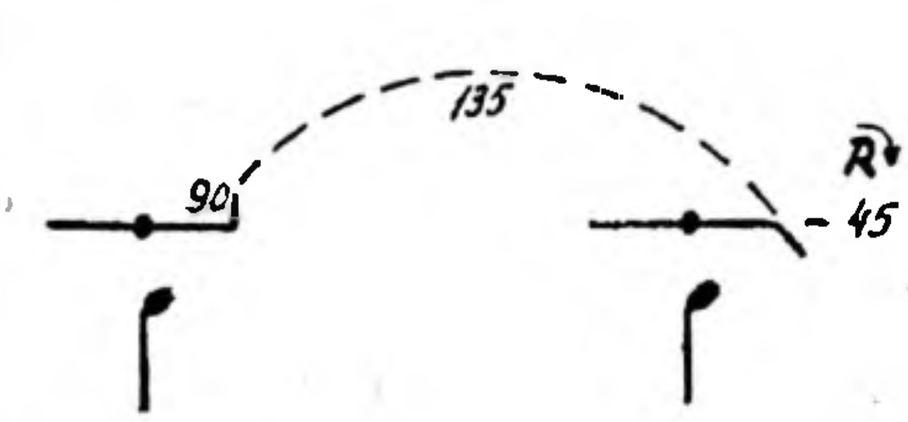
ambele brațe îndoite, cu palmele pe șolduri

La rotările brațelor, ca și în cazul rotărilor de picioare, săgețile care descriu direcția și traseul rotării ca și unghiurile făcute de braț cu linia corpului, determină traseul parcurs.
Punctul maxim de rotare este indicat prin grade, amplasate în interiorul săgeții care indică rotarea.

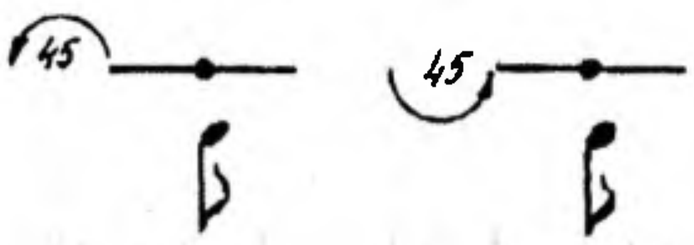
Exemple:



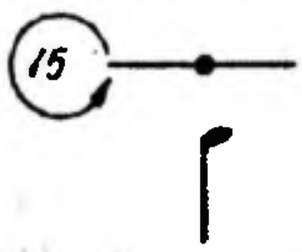
brațul ridicat la 90°, în față, cu palma către sol, execută o rotare, ajungînd pînă la amplitudinea de 180° (brațul drept deasupra capului) și continuînd rotarea revine în punctul inițial



brațul drept ridicat la 90° se rotește ajungând la punctul maxim cu brațul ridicat la 135° și continuând mișcarea pe a doua pătrime până la poziția oblic în spate la 45° (mișcarea este cursivă și fără oprire)



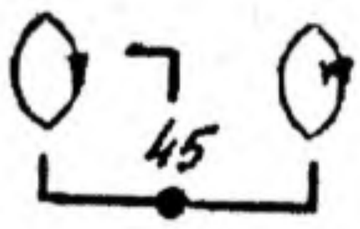
brațul stâng execută o rotare completă cu o amplitudine de 45° pe două optimi (mișcarea este scurt oprită după prima optime)



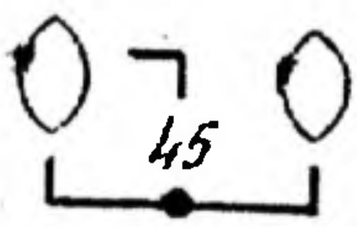
brațul stâng execută o mică rotare din poziția normală până la unghiul maxim de 15° după care revine continuând rotarea până în poziția inițială

Rotările în plan vertical se notează cu ovale pe conturul cărora se precizează sensul de rotare.

Exemple:



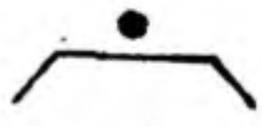
rotări ale brațelor în sensul acelor de ceasornic în plan vertical, brațele fiind îndoite, ridicate la 45°



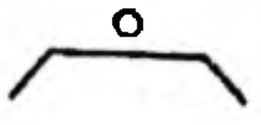
rotări ale brațelor în sensul invers acelor de ceasornic, în plan vertical, brațele fiind îndoite ridicate la 45°

Pentru jocurile de grup, ținuta brațelor se prezintă grafic prin semne sugestive care prescurtează descrierea analitică și care se plasează deasupra portativului coregrafic, având valabilitate pînă la apariția altui semn pentru ținuta de brațe.

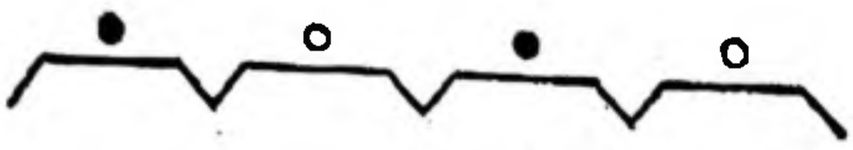
Exemple:



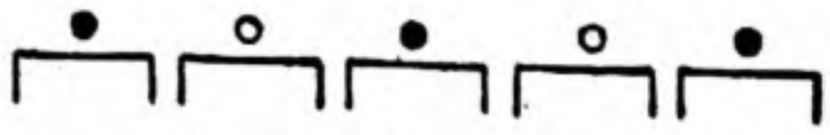
băiat (unghiul reprezintă fața, iar deschiderea spatele)



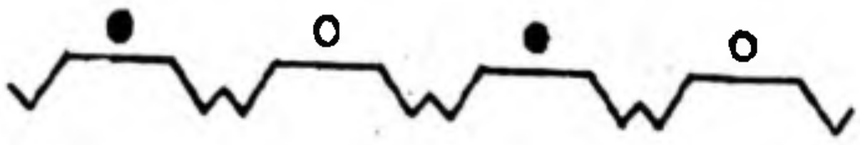
fată (partea concavă reprezintă fața, iar deschiderea spatele)



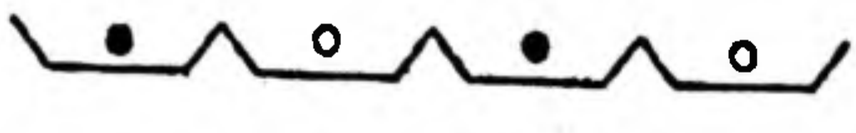
lanț de brațe oblic jos



lanț de brațe jos

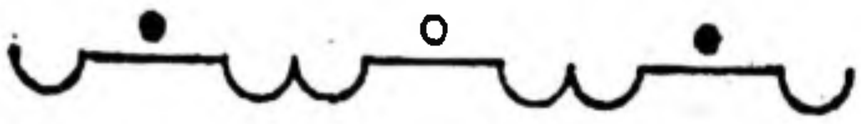


lanț de brațe îndoite

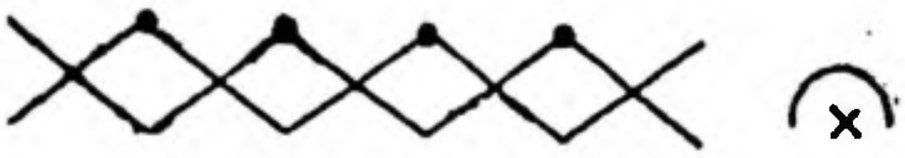


lanț de brațe oblic sus

lanț de brațe sus



lanț de brațe lateral



lanț de brațe încrucișate în față

lanț de brațe încrucișate în spate

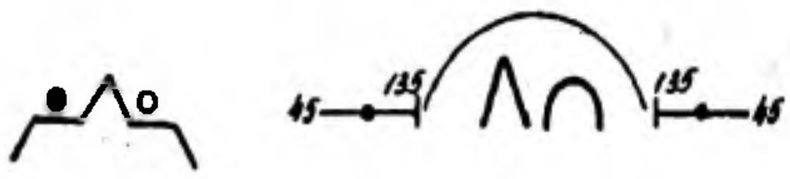
ținută de brâu

ținută pe umeri

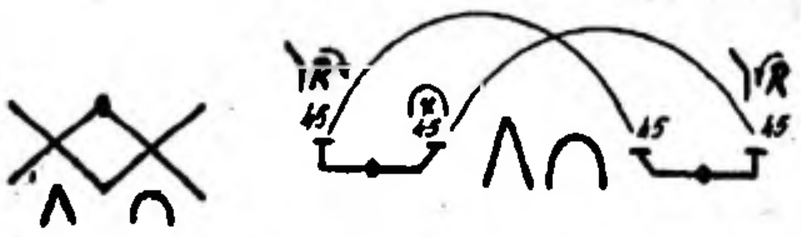
La jocurile de perechi se folosesc semne cu ajutorul cărora se pot nota grafic ținutele ce pot interveni în cursul acestor dansuri, ele constituind prscurtări ale notației analitice complete.

Exemple:

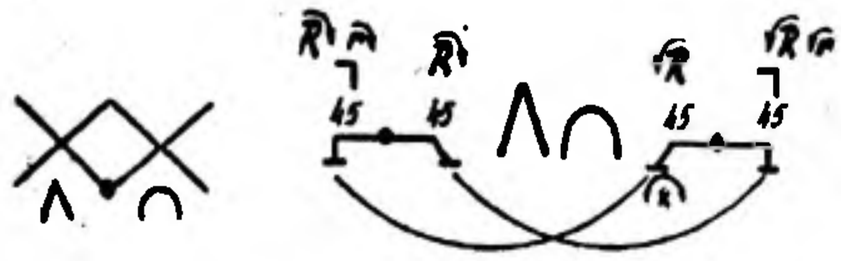
Prescurtări	Notare completă	
		lateral de mână în jos
		lateral de mână cu brațele îndoite



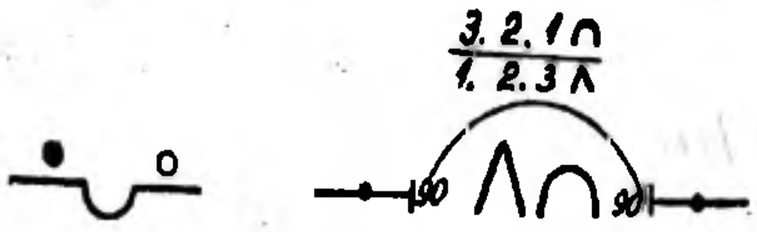
lateral de mână oblic sus



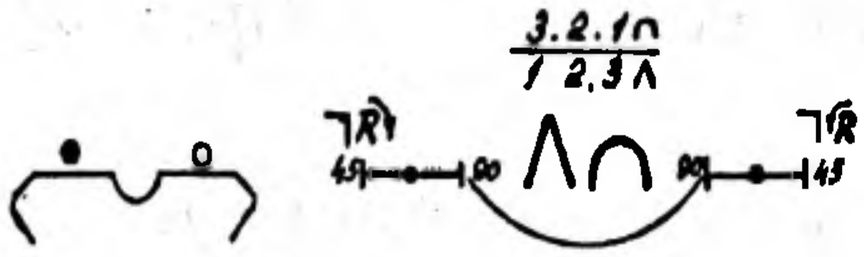
lateral încrucișat în față, dreapta băiatului peste stânga fetei



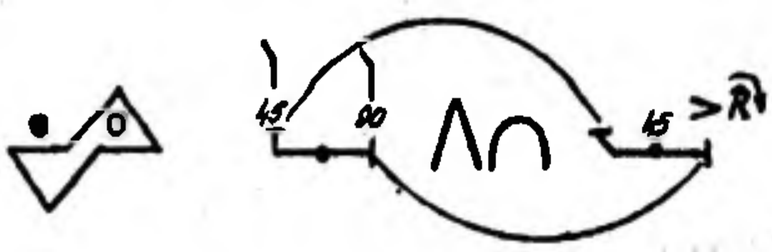
lateral încrucișat în spate, stânga fetei sub dreapta băiatului



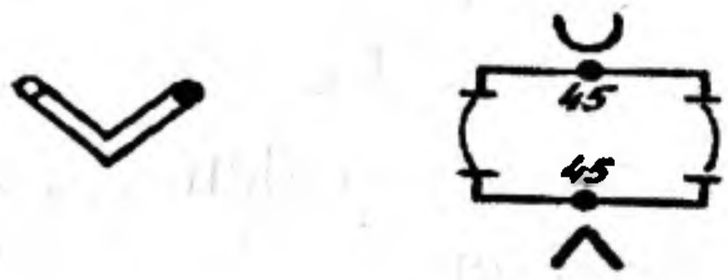
lateral peste umeri



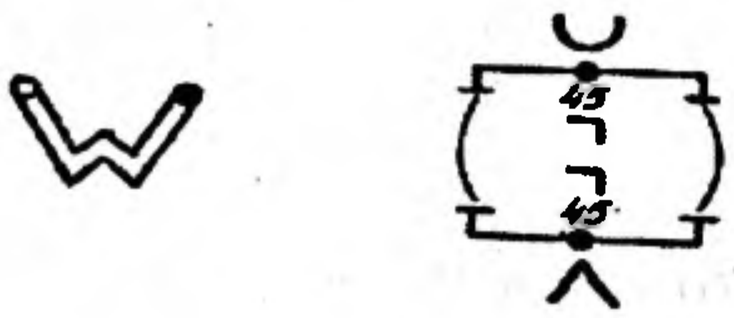
lateral, un braț pe umărul partenerului, celălalt pe șold



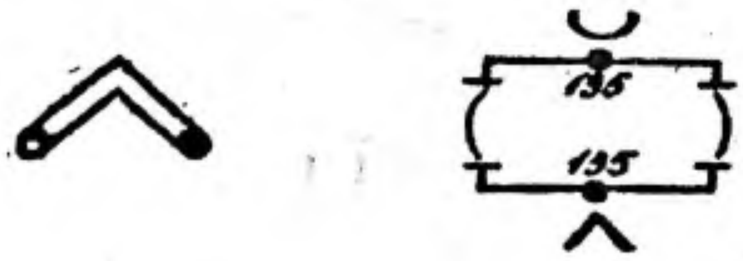
lateral pe după gâtul fetei



față-n față de mîini, jos

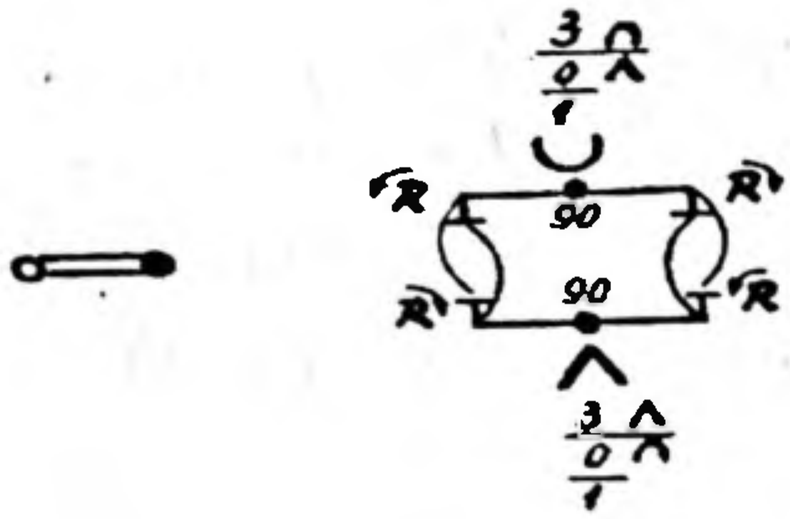


față-n față de mîini cu brațele îndoite

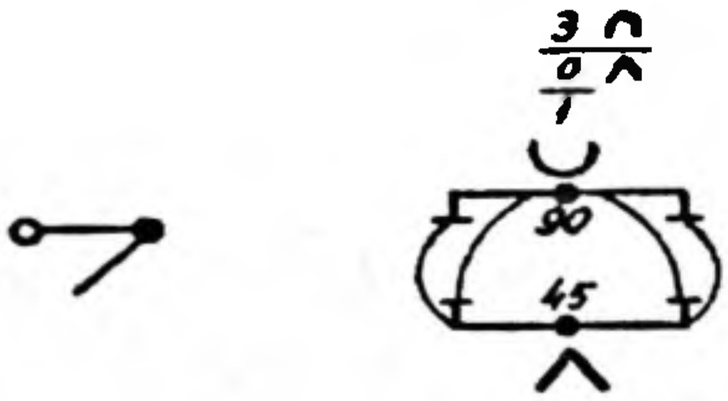


față-n față de mîini sus

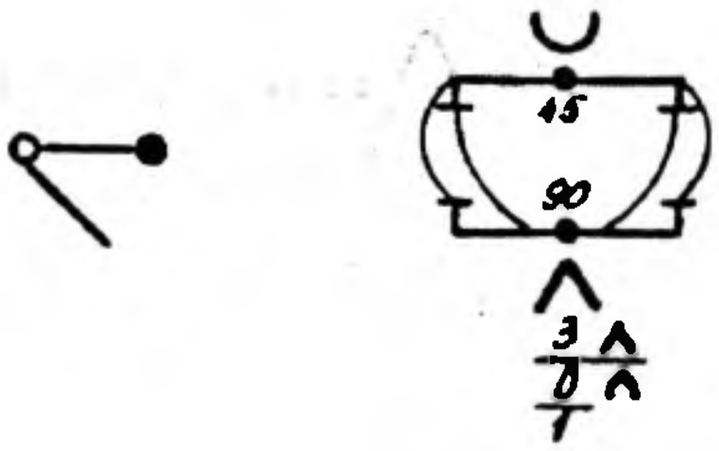
față-n față de mîini oblic sus



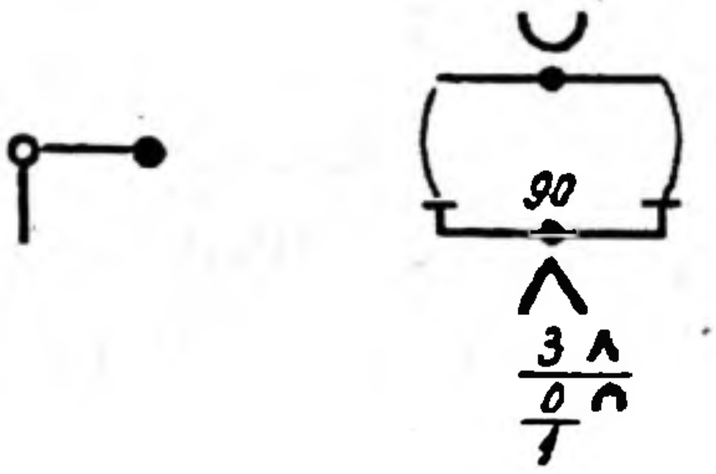
față-n față pe umeri



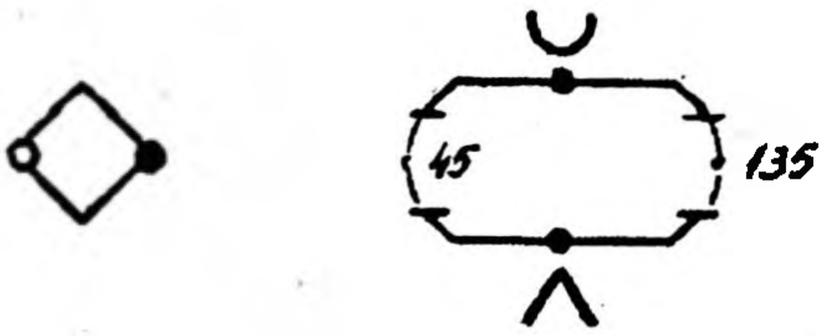
față-n față, fata pe umeri, băiatul pe talie



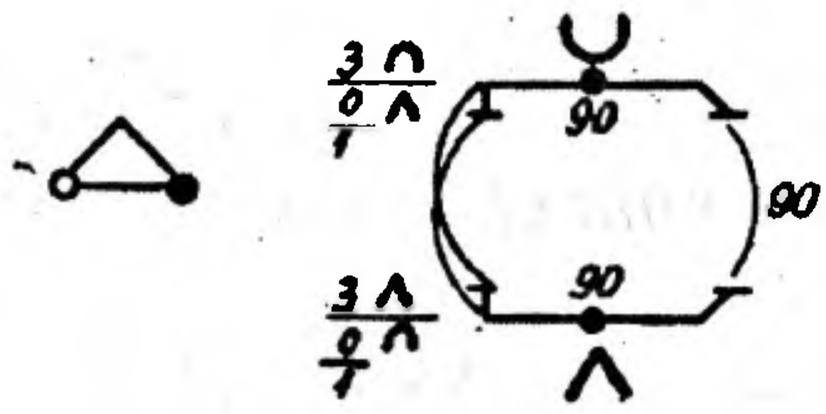
față-n față, fata pe talie, băiatul pe umeri



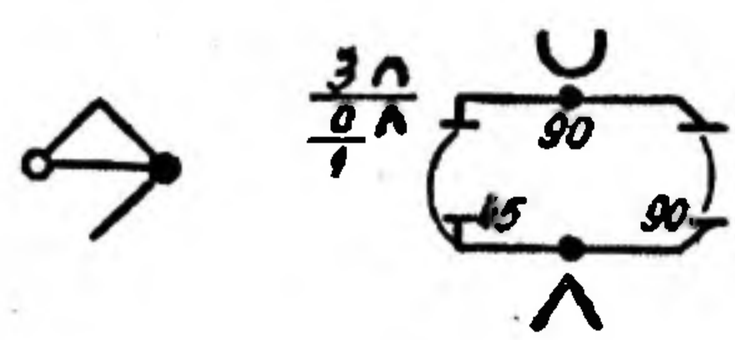
față-n față, fata cu brațele pe lângă corp, băiatul pe umeri



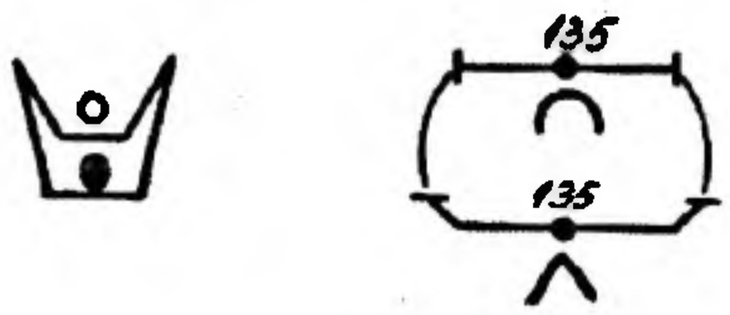
față-n față, un braț oblic sus, altul oblic jos



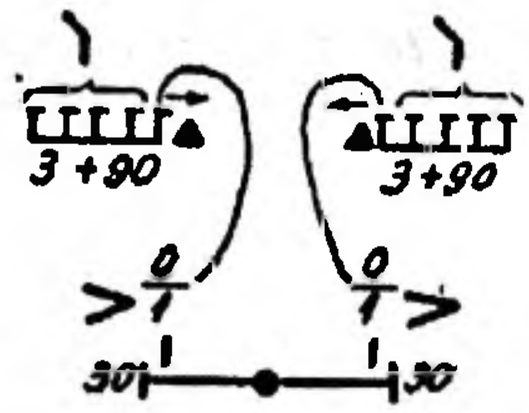
față-n față, un braț pe umărul partenerului, altul prins de cel al partenerului, ridicat întins la înălțimea umărului



față-n față, un braț pe umărul partenerului, altul prins de cel al partenerului, ridicat întins la înălțimea umărului. Băiatul, un braț pe talia fetei



băiatul în spatele fetei, prinși oblic sus

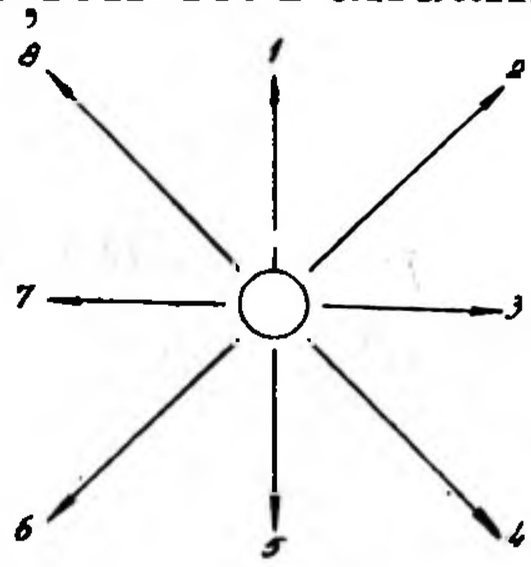


brațele ridicate ușor lateral, îndoite complet din cot cu policele sub braț

Arcul "legato" indică legătura dintre brațele fetei și ale băiatului, atunci când se consideră că semnul ce indică contactul segmentelor respective nu ar fi suficient de sugestiv.

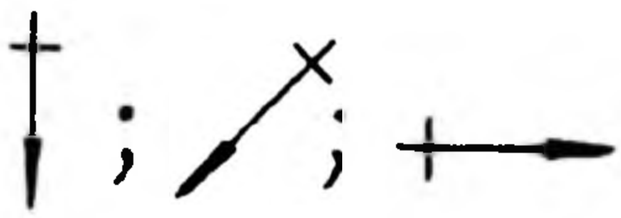
ORIENTARE. DIRECȚII

Pentru a determina deplasările în diferite direcții ale corpului ca și direcțiile mișcărilor de brațe, picioare, cap sau ale diferitelor rotări sînt folosite săgețile direcționale. Fundamentală este schema celor 8 direcții principale:



Această schemă nu exclude posibilitatea notării cu precizie a direcțiilor intermediare atunci când este cazul. Pentru precizarea orientării corpului se folosesc semnele:

corpul este orientat pe direcția deplasării



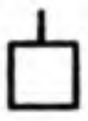
corpul este orientat opus direcției deplasării (se deplasează cu spatele)

orientarea corpului formează un unghi cu direcția deplasării -

Pentru a reda faptul că mișcările se execută pe loc, este suficient, în general, să se reprezinte semnul pentru trunchi, liniuța atașată semnului indicând orientarea corpului.

mișcările se execută pe loc, iar corpul este orientat către punctul 1

mișcările se execută pe loc, iar corpul este orientat către punctul 3

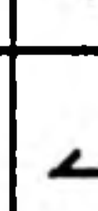
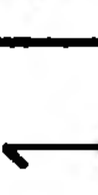
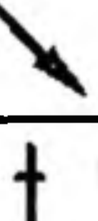
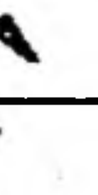
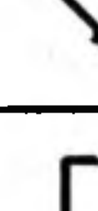
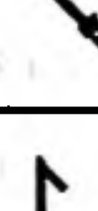
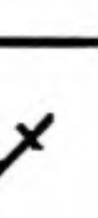
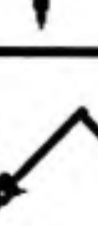
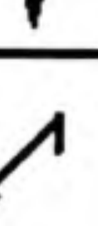
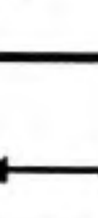
În unele cazuri însă, combinarea anumitor poziții ale trunchiului (aplecări, reveniri, etc.) pe durata unei deplasări ar produce confuzii prin apariția semnului care le reprezintă. În acest caz, pentru a sublinia încetarea deplsării se folosește semnul: 

Ceeace este important în deplasare este faptul că locul este determinat de centrul de greutate al corpului în poziția normală. Locul se deplasează odată cu dansatorul și se află totdeauna acolo unde este centrul lui de greutate. Față de acest loc se determină direcțiile de deplasare sau de mișcare ale membrelor trunchiului, capului etc. Asfel, pașii nedepășiți nu vor depăși linia ce trece prin punctul în care cade centrul de greutate, iar pașii pe loc nu au caracteristici de mărime, ci eventual numai de amplitudine.

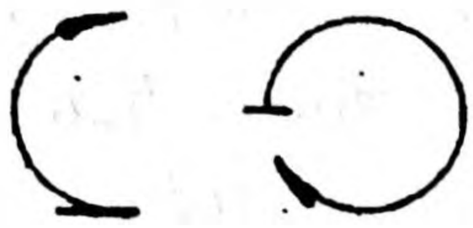
Combinațiile de orientare a corpului față de direcția deplasărilor se pot urmării sistematizate în următorul tablou:

ORIENTAREA CORPULUI

DIRECȚIA PAȘILOR

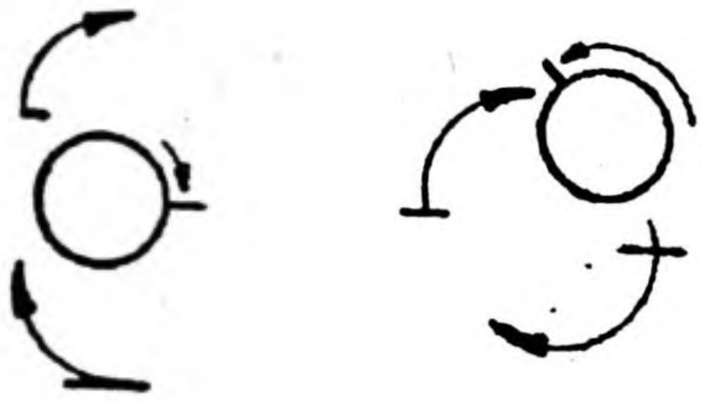
	1	2	3	4	5	6	7	8
1								
2								
3								
4								
5								
6								
7								
8								

Deplasările pe traseu curbiliniu se notează avându-se în vedere poziția corpului față de sensul deplasării:



deplasare cu fața pe direcție

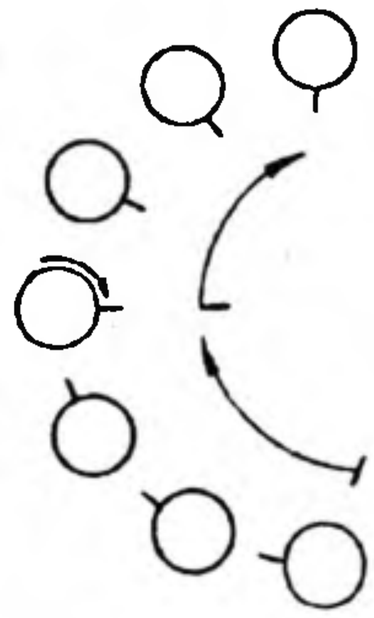
deplasare cu spatele pe direcție



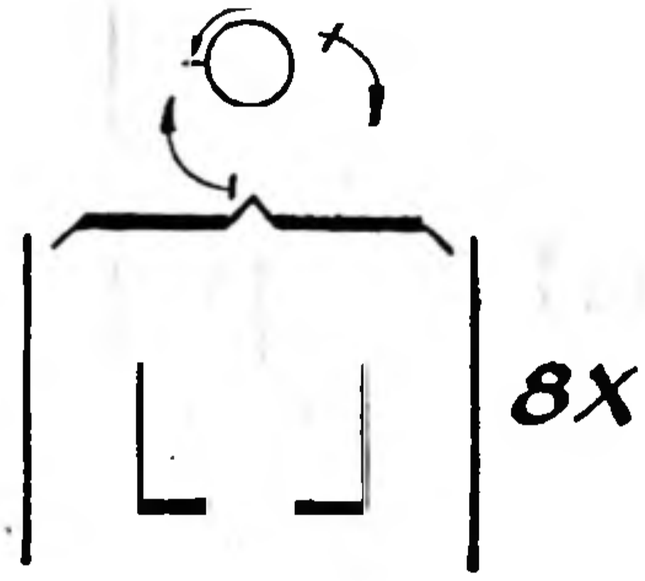
deplasări în care corpul își schimbă orientarea pe parcurs

Pentru a explica cele arătate mai sus, vom descrie schema:

care se poate prezenta analitic asfel:

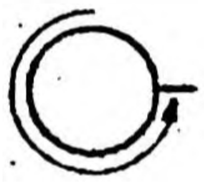


Aceste scheme de mișcare sînt necesare mai ales în cazul unor prescurtări. Exemplu:



Rotările corpului se notează prin săgeți direcționale atașate semnului respectiv:

mișcările se execută pe loc iar corpul se rotește în sensul indicat pînă la orientarea către punctul 2



mișcările se execută pe loc, iar corpul se rotește în sensul indicat până la orientarea către punctul 3

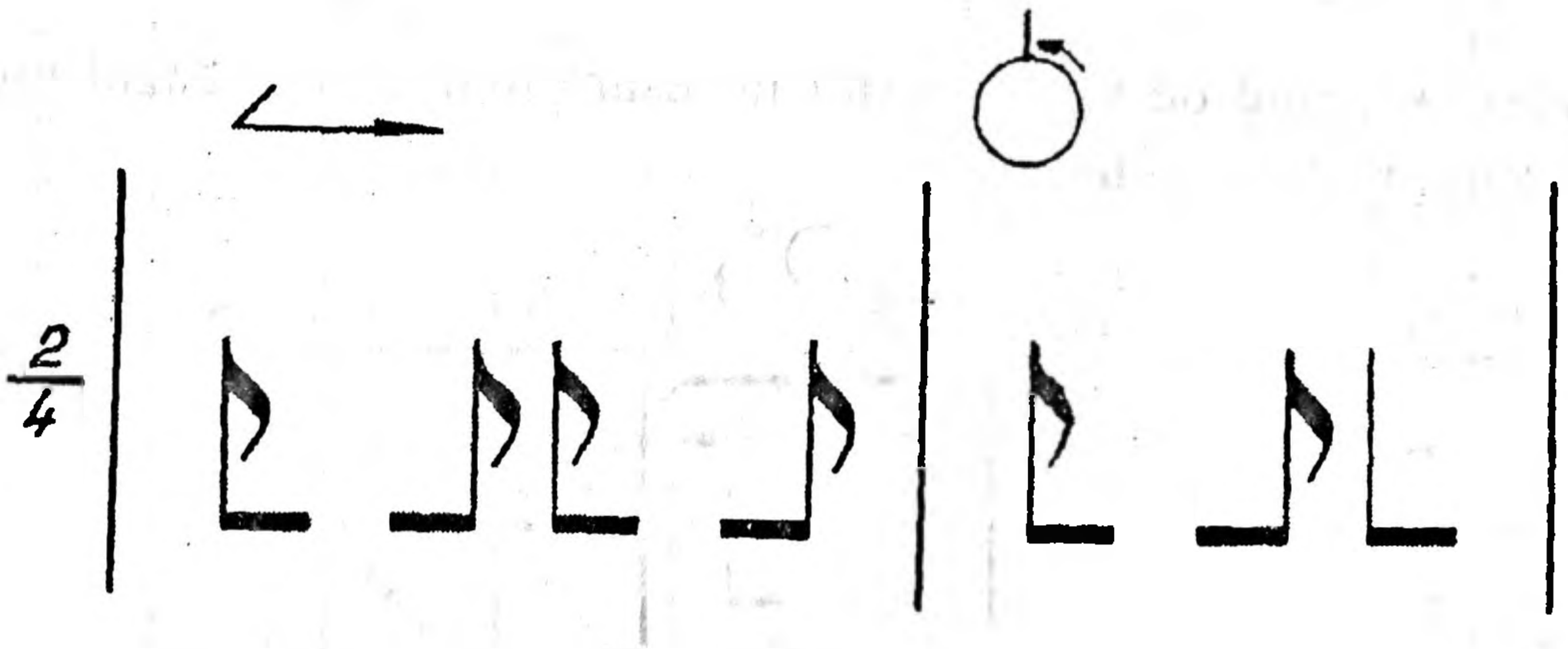
corpul se rotește odată (360°) în sensul indicat

corpul se rotește de 3 ori în sensul indicat

Cifra reprezintă numărul de rotări. Când rotările se execută pe durata mai multor valori se indică aceasta scriindu-se semnul deasupra unei acolade ce cuprinde valorile respective.

Semnele de direcție și orientare își mențin valabilitatea pînă la apariția unui alt semn de direcție și orientare.

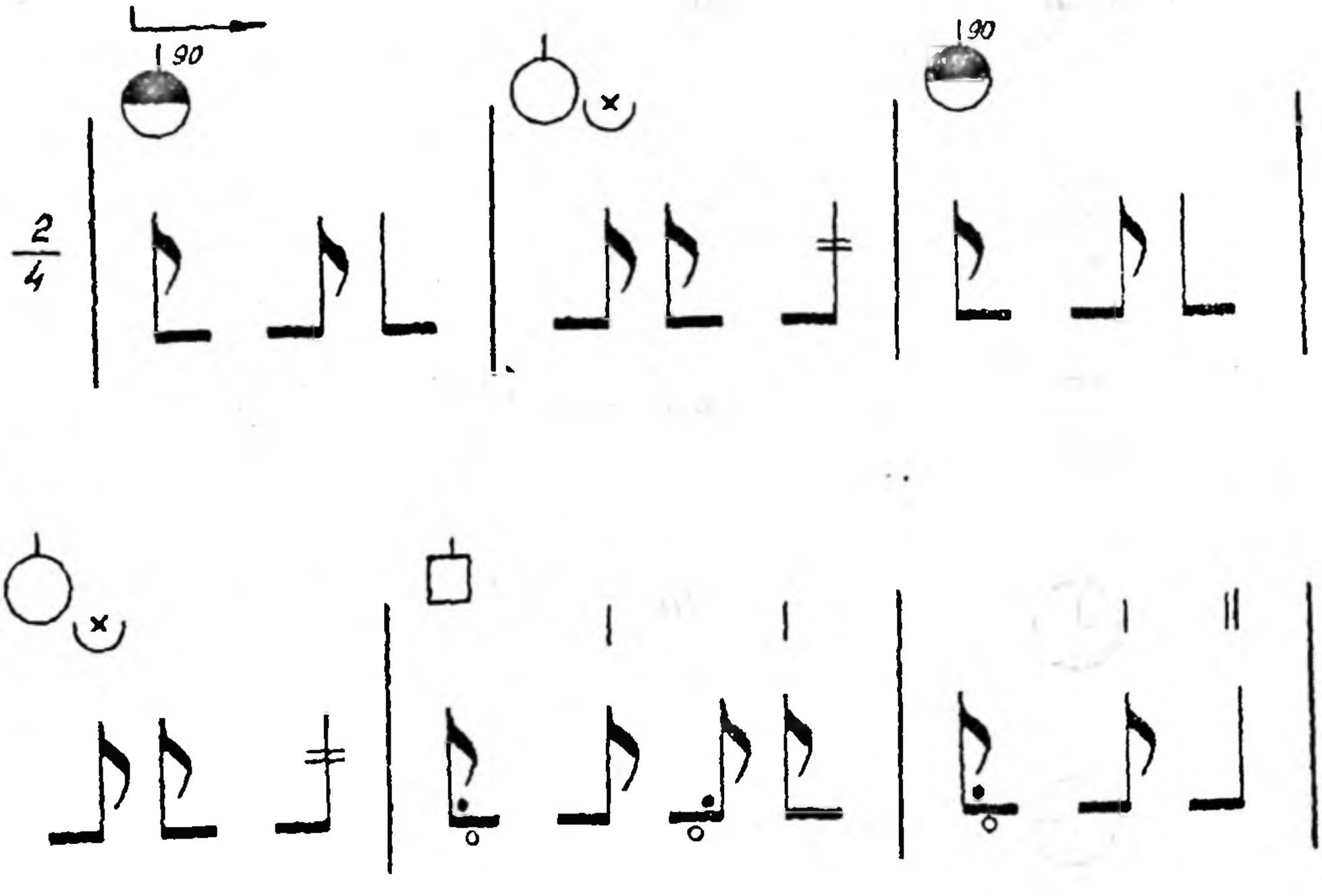
Exemplu:



În exemplul de mai sus, corpul se oprește din deplasare la măsura a II-a, urmând ca pașii să fie executați în continuare, pe loc. Se observă totodată, că el capătă o nouă orientare, deci pe primul pas al măsurii a II-a corpul se rotește de la punctul 2 pînă la punctul 1.

În cazul menționat mai înainte ca pe parcursul unei deplasări survin diferite poziții ale trunchiului, fiind deci necesare notări cu semnul pentru trunchi (care ar putea determina oprirea din deplasare pentru ca mișcările să fie executate pe loc) se folosește pentru oprirea din deplasare semnul: ⏢

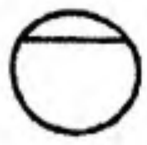
Exemplu:



Se observă că semnul pentru loc primește liniuța care reprezintă orientarea corpului.

REPREZENTAREA DIFERITELOR SUPRAFEȚE ALE CAPULUI ȘI TRUNCHIULUI

A. Capul



maxilarul inferior

nasul

ochii

urechile

fruntea

obrazul drept

obrazul stîng

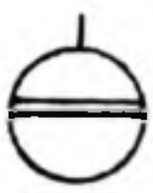
părul

ceafa

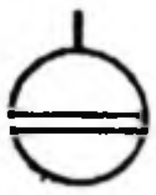
B. Trunchiul

stomacul

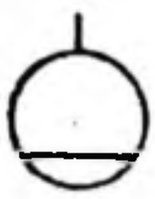
pieptul



suprafața umerilor



spatele

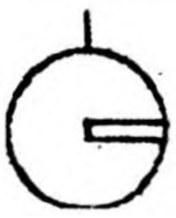


regiunea dorsală

Aceste semne ce desemnează suprafețe mai mari, pot reprezenta prin folosirea parțială și suprafețe restrânse.

Exemple:

partea stîngă a frunții



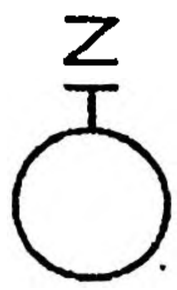
umărul drept

jumătatea dreaptă a trunchiului pînă la umeri, în față

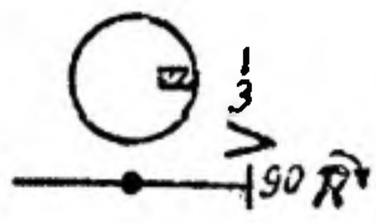
partea laterală dreaptă a trunchiului pînă sub braț

Exemple pentru diferite situații de mișcare sau poziții, cu folosirea acestor semne:

corpul așezat pe sol cu fața în jos

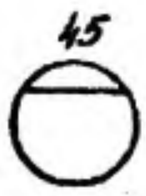


corpul așezat pe podea cu fața în sus



salut cu mâna dreaptă în partea dreaptă (lateral) a frunții

ochiul drept deschis iar ochiul stîng închis



maxilarul inferior deschis (gura deschisă)

porțiunea dreptă a frunții contractată (încrețită) sau ridicarea sprîncenei drepte

contracția frunții (ridicarea sprîncenelor) expresie de mirare (nedumerire)

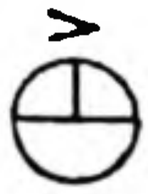
întinderea frunții (coborîrea sprîncenelor) expresie de încruntare

mișcarea maxilarului inferior spre dreapta

încrețirea nasului (expresie ce se cunoaște "a strîmba din nas"

mișcarea nasului și buzelor spre dreapta

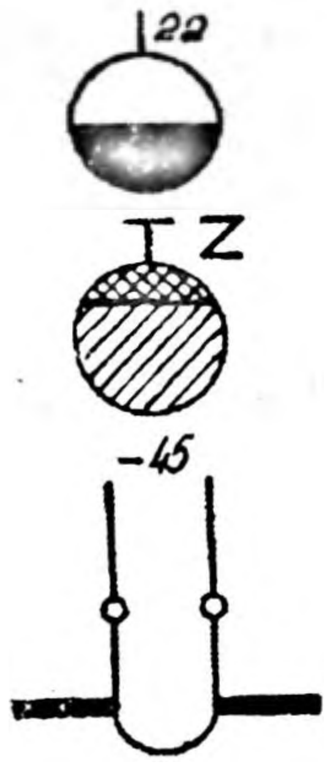
întinderea mușchilor faciali care au efectul de țuguire a buzelor



contractare mușchilor faciali (fața rîde)

contracția bărbiei (conturul buzelor coborât) fața plînge ·

corpul așezat cu umărul drept pe podea

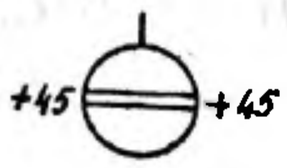


corpul așezat pe podea, cu fața în jos, cu abdomenul pe podea, picioarele în aer ridicate în spate iar trunchiul cambrat

umerii se deplasează în față (corpul se ghemuiește)

umerii se deplasează în spate (pieptul iese în afară)

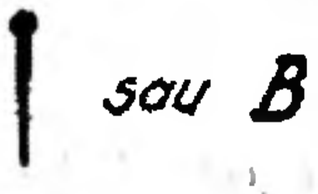
se ridică umărul drept în sus



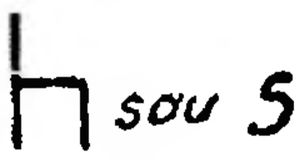
se ridică umerii în sus (gestul care exprimă "n-am habar")

umărul drept se deplasează înapoi și cel stîng înainte. Trunchiul se rotește spre drepta

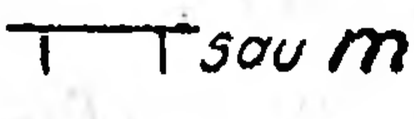
În cazul în care sînt necesare notări ale relațiilor corpului cu diferite obiecte (recuzită, spațiu înconjurător etc.) scriitorul le definește la început prin acordarea de abreviațiuni sau simboluri. De exemplu:



baston

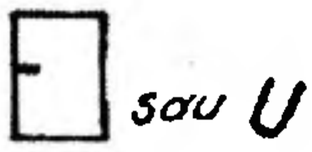


scaun

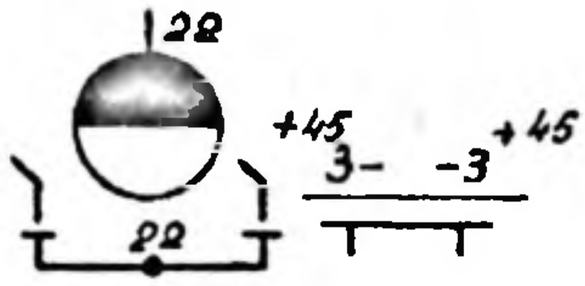


masă

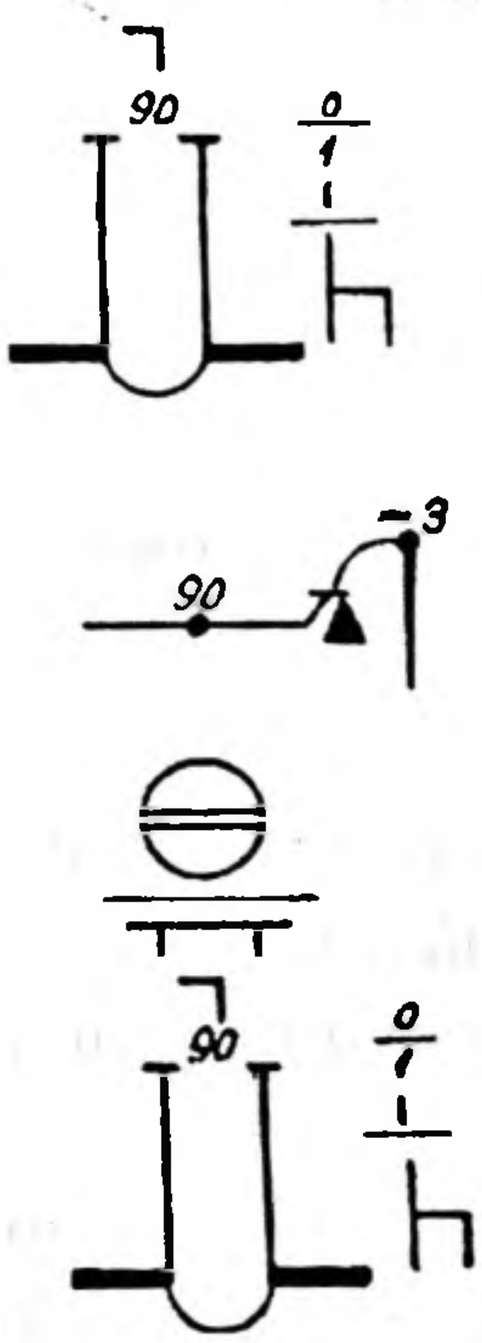
steag de călușș



ușe



trunchiul aplecat în față 22° se sprijină în brațe cu palmele pe masă



așezat pe scaun

mâna dreaptă întinsă la 90° oblic dreapta ține un baston

corpul așezat pe scaun, iar fruntea spijinită pe masă

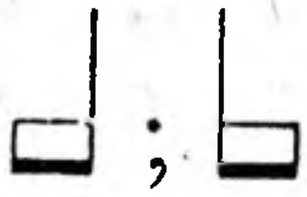
NOTAREA DURATEI MIȘCĂRII

Valorile ritmice sunt incluse în semnele pentru picioare:

pași cu durată de pătrime

pași cu durată de optime

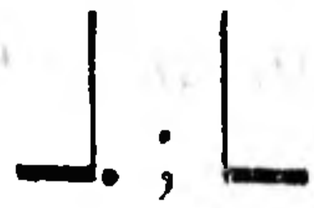
pași cu durată de șaisprezecime



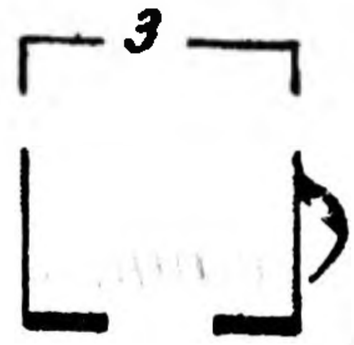
pași cu durată de doime

pași cu durată de notă întreagă (4 pătrimi)

Punctul, așezat în dreapta unui semn de pas, prelungește valoarea acestuia cu încă jumătate din valoarea inițială:

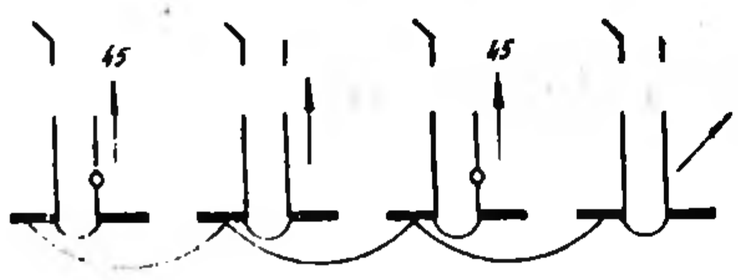


pași cu durata de 3 optimi



triolet - primul pas are durată a două optimi din triolet, reprezentând două treimi din valoarea trioletului

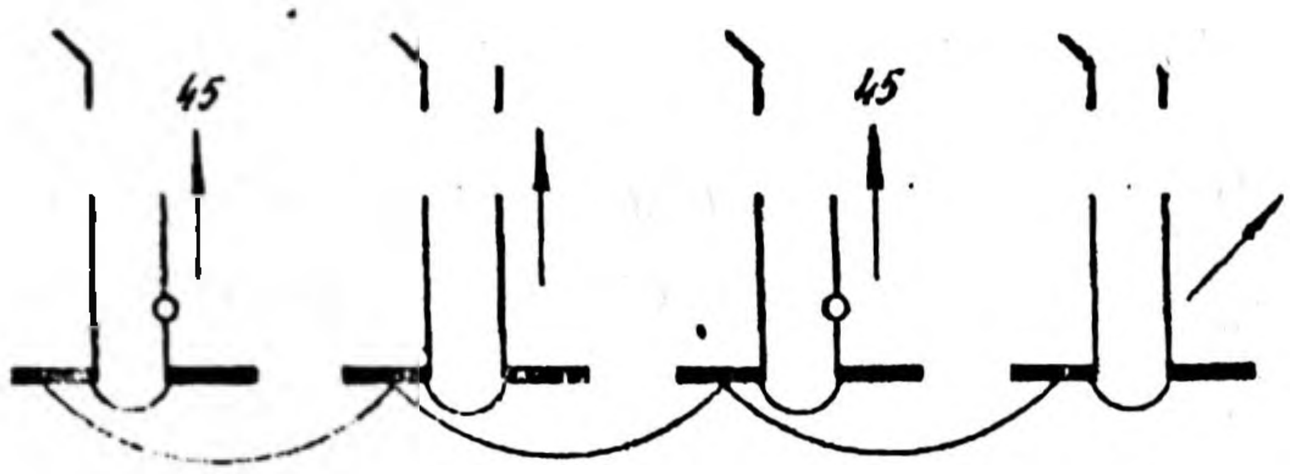
Semnul "legato" unește valorile pe care le cuprinde ntr-o singură valoare egală cu suma acestora. Piciorul respectiv rămîne în poziția nemodificată pe durata arcului "legato", deși celălalt poate executa diferite alte mișcări:



piciorul stâng rămîne în poziția inițială în timp ce dreptul execută ridicări de la sol și bătăi în acord

In cazul întâlnirii unor apogiaturi, acestea se notează numai prin tăierea semnului de pas cu liniuța diagonală. Nu se mai folosește semnul "legato" cu nota de bază, pentru a nu complica partitura coregrafică:

Exemplu:



pauză de pătrime

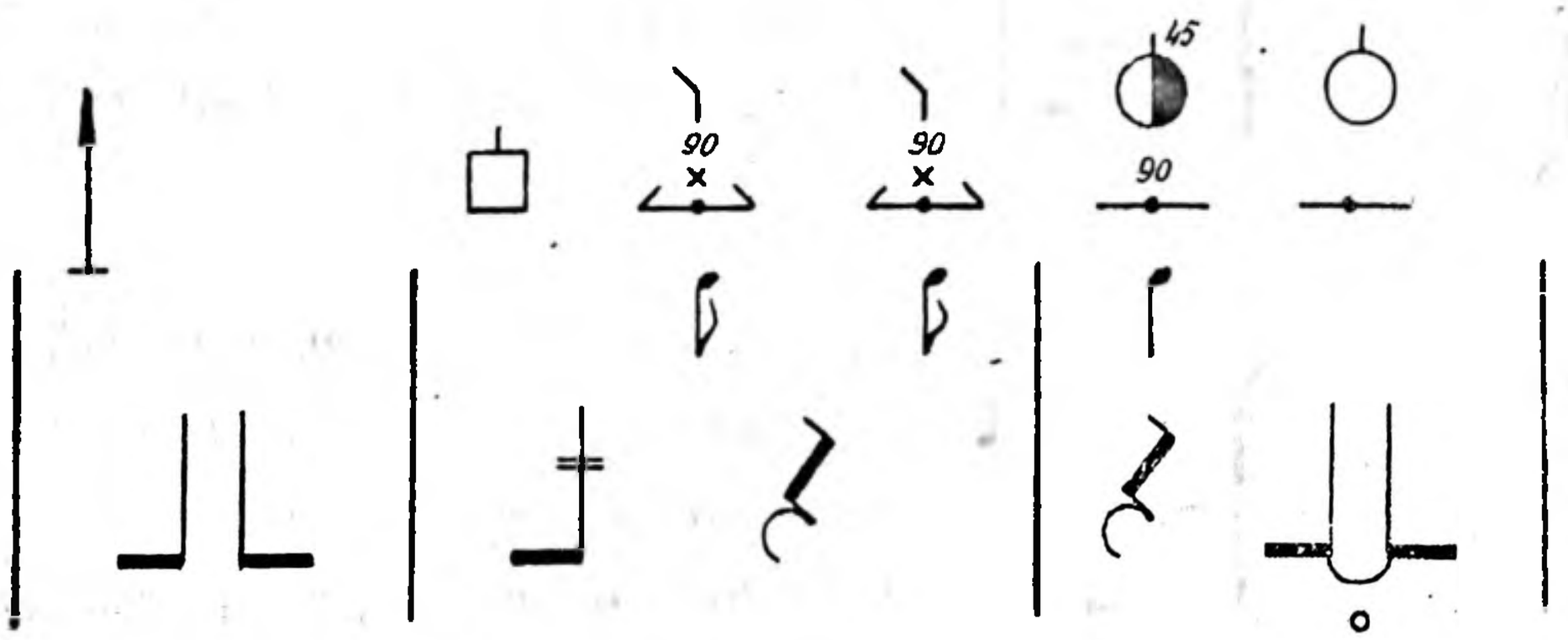
pauză de optime

pauză de șaisprezecime

pauză de doime

pauză de notă întreagă (4 pătrimi)

Cînd mișcările de picioare nu corespund ritmic mișcărilor de brațe, cap, corp sau cînd se execută numai mișcări de corp, cap sau brațe, se precizează valoarea acestora prin notarea muzicală a ritmului respectiv:

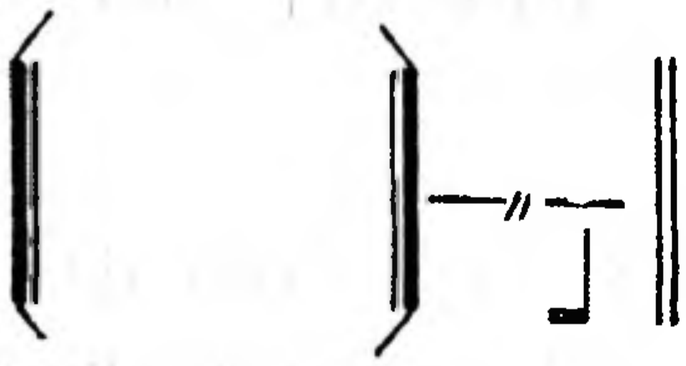


Pentru ușurarea notării se folosesc semne de repetiție după cum urmează:

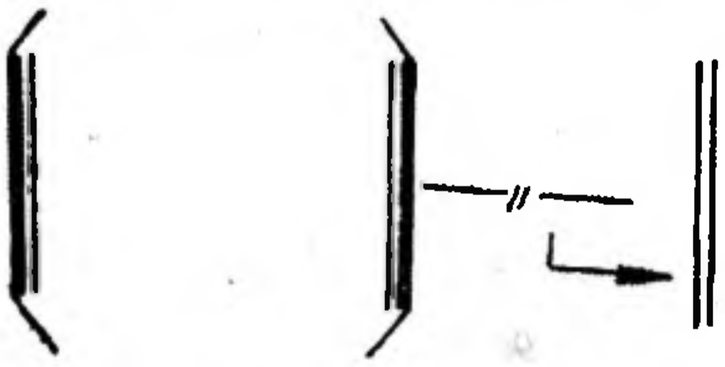
indică repetarea fragmentului de dans sau a măsurilor cuprinse între semne

indică numărul total de execuții ale fragmentului de dans cuprins între semne (5 ori)

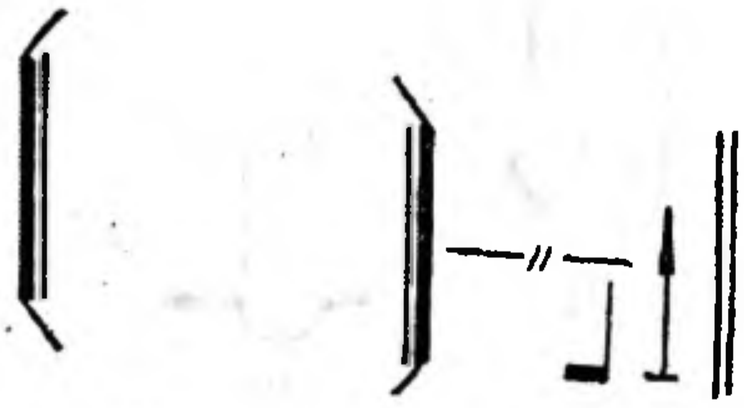
indică repetarea "ad libitum" a fragmentului de dans cuprins între semne



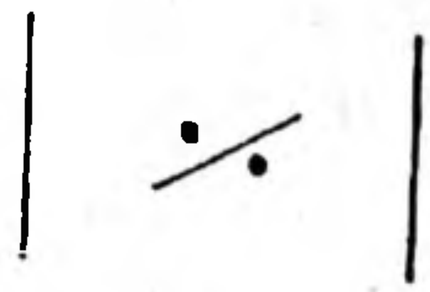
indică repetarea fragmentului de dans cuprins între semne, dar cu picior schimbat



indică repetarea întocmai a fragmentului de dans cuprins între semne dar în direcția nouă indicată de săgeata de la sfîrșitul semnului de repetiție



indică repetarea fragmentului de dans cuprins între semne în direcția nouă indicată de săgeata de la sfârșitul semnului de repetiție și cu piciorul schimbat

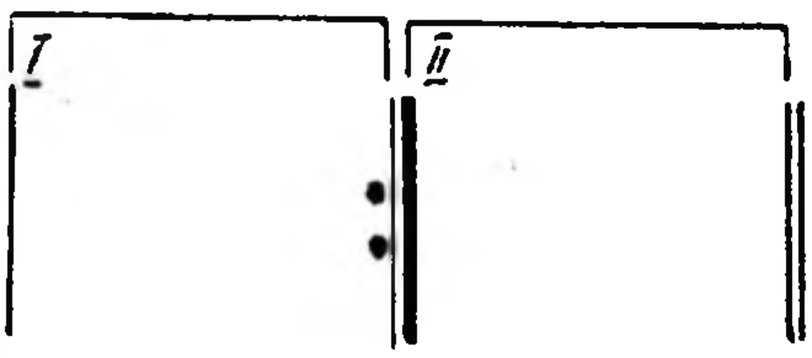


indică repetarea unei măsuri aflate înaintea semnului

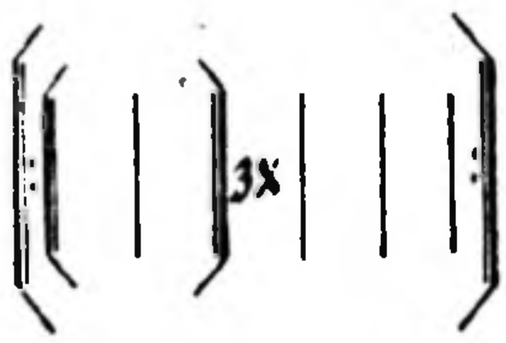
indică repetiția celor 2 măsuri dinaintea semnului

= = =

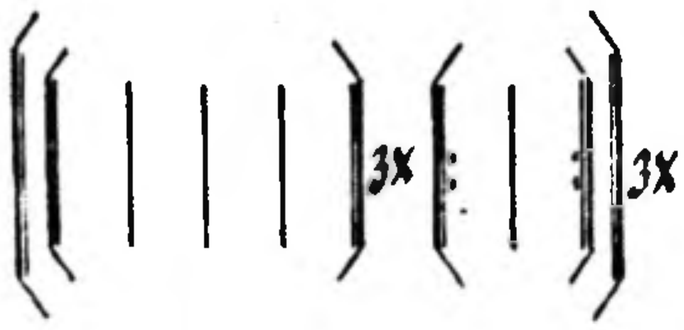
indică menținerea pozițiilor pînă la apariția altora



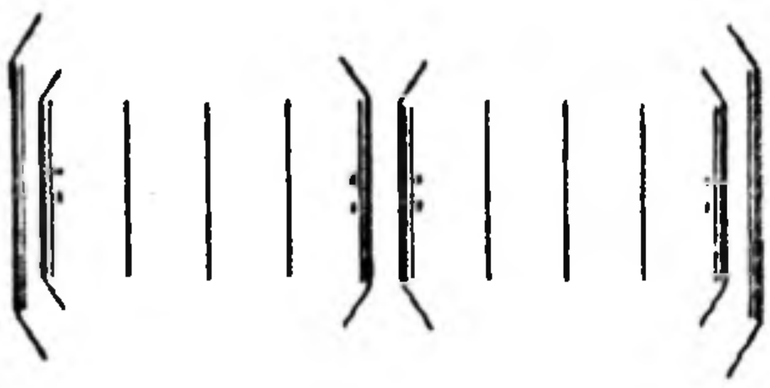
volta I și volta II indică repetiția fragmentului de dans fără măsurile cuprinse sub prima acoladă, trecându-se direct la măsurile de sub acolada a II-a



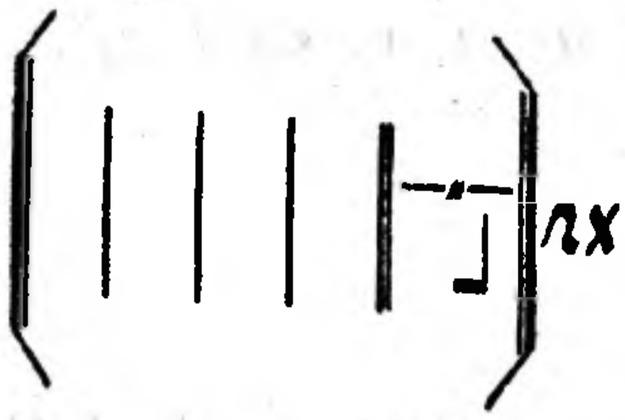
se respectă semnele de repetiție din interior și apoi totul se repetă încă o dată



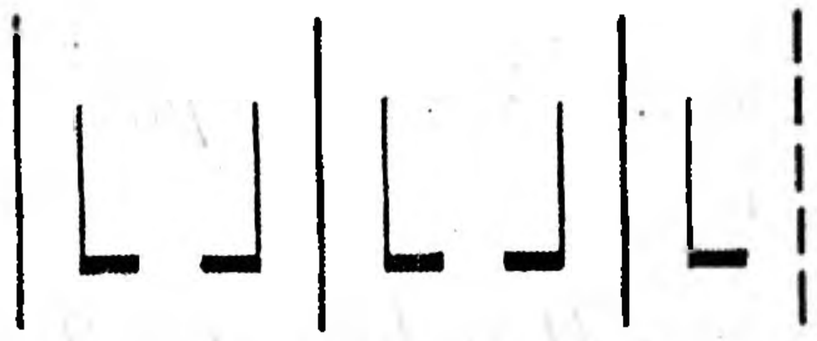
— idem — dar se repetă de trei ori



— idem — dar se repetă de **n** *ori*



repetarea măsurilor de dans cu piciorul schimbat (eventual în direcția opusă) și apoi repetarea întregului fragment de dans cuprins între paranteze mari, conform indicației de repetiție (două ori sau **n** *ori)*

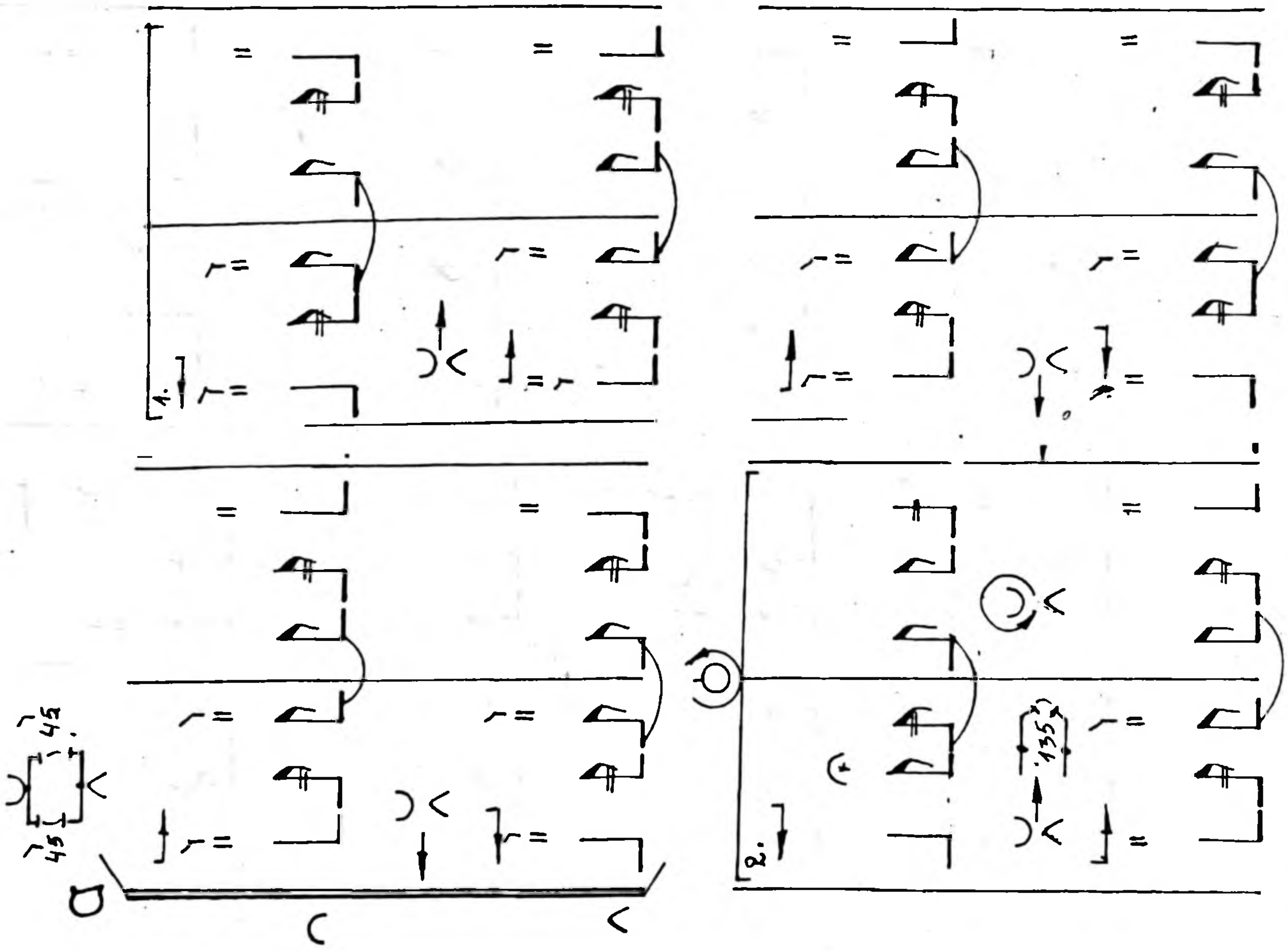


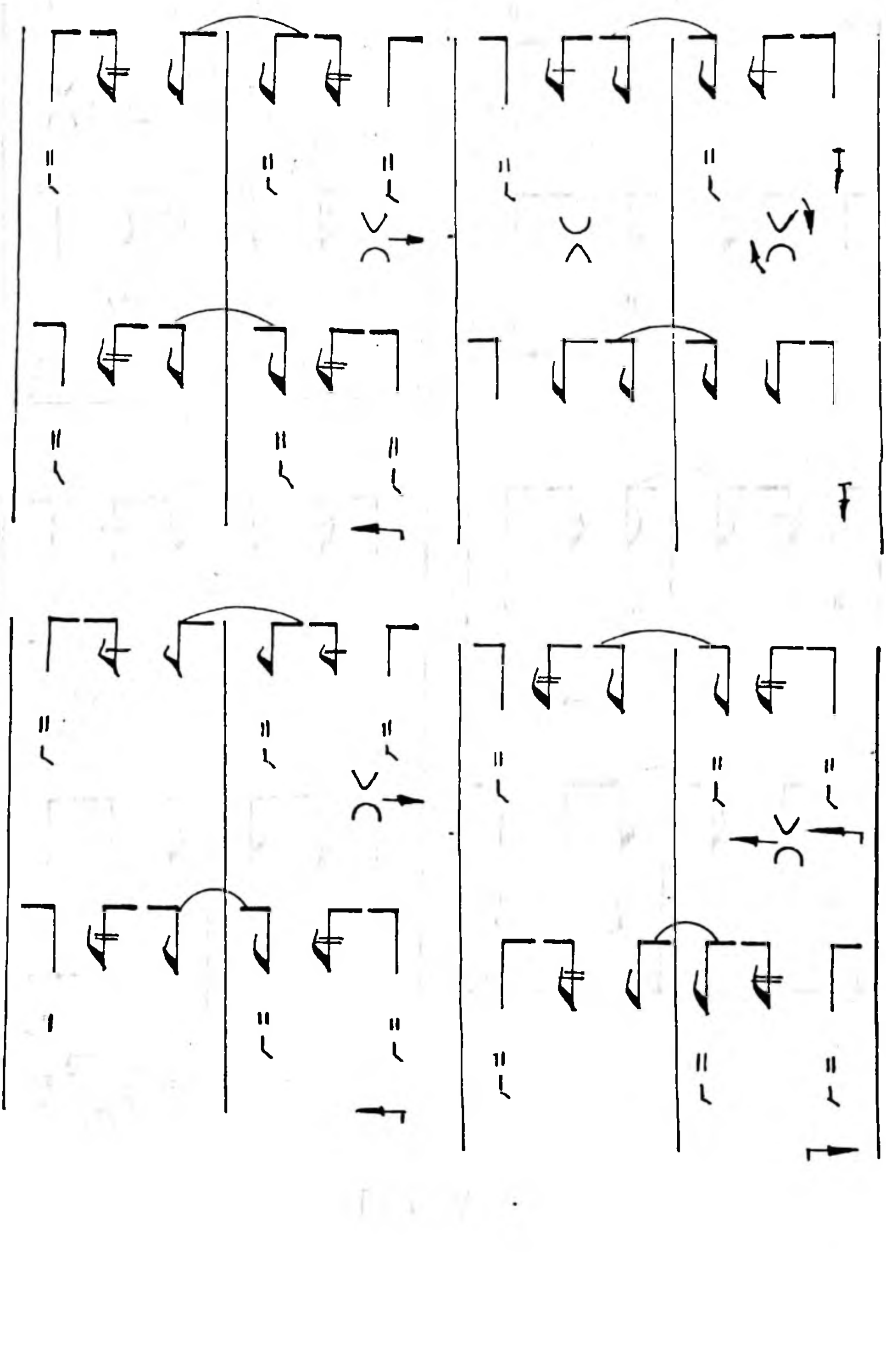
bara punctată delimitează fragmentele de dans ce se termină în interiorul unei măsuri, fără a o epuiza în întregime:

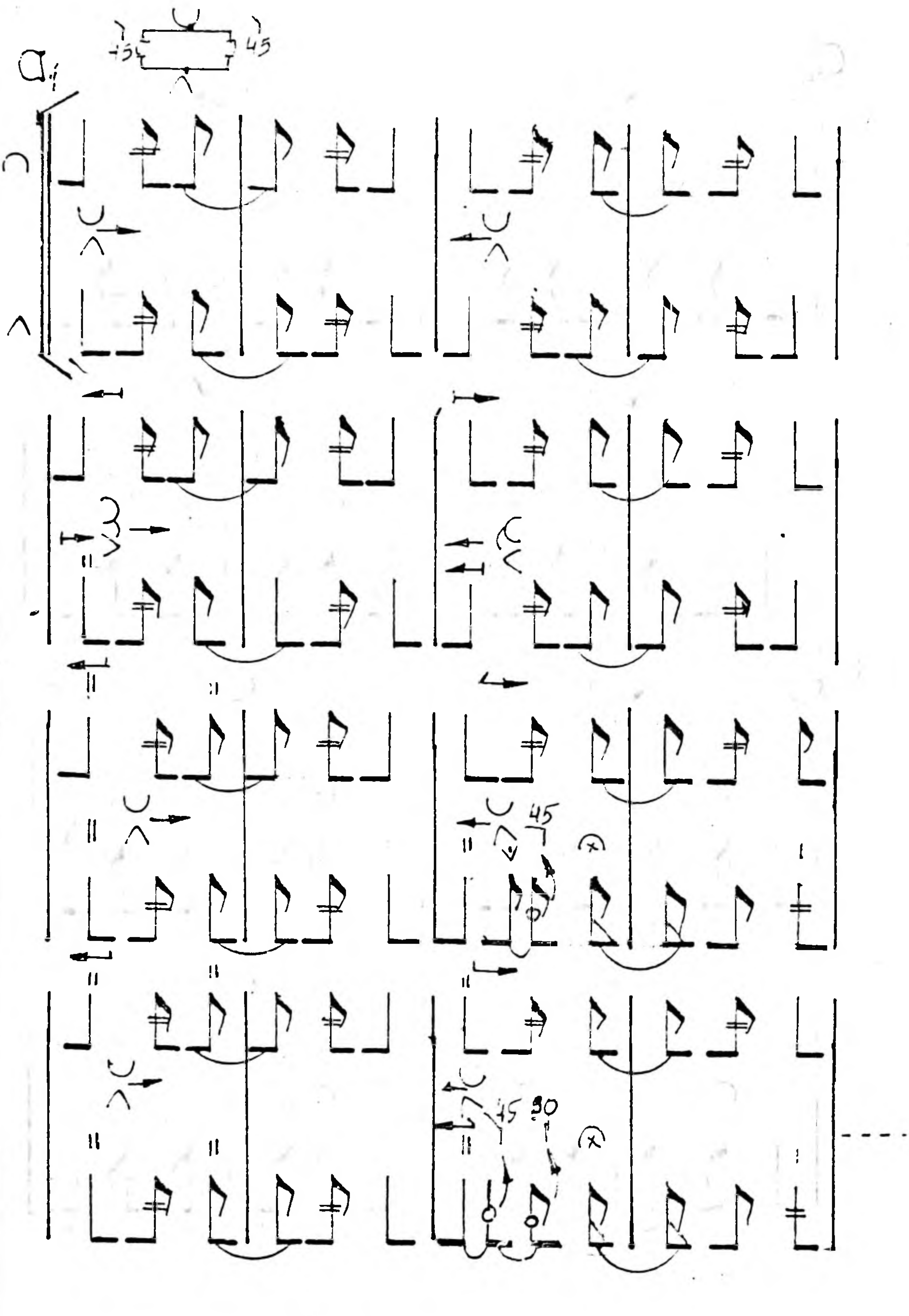
CUPRINS

Introducere 5
Datele culegerilor 13
Jocul satului la Aletea 26
Analiza Jocurilor aletene 33
STRUCTURI SPECIFICE ÎN JOCURILE ALETEN
Lunga 43
Mînîntalu 62
Țigănească 64
DESCRIEREA UNOR FIGURI REPREZENTATIVE
Sabău Petru 66
Rusz Miklós 68
Gal Ladislau 70
Sîrba 74
Strigături de joc 75
Strigături de nuntă 78
Sistemul de notare grafică 80
Partituri coregrafice și muzicale 117

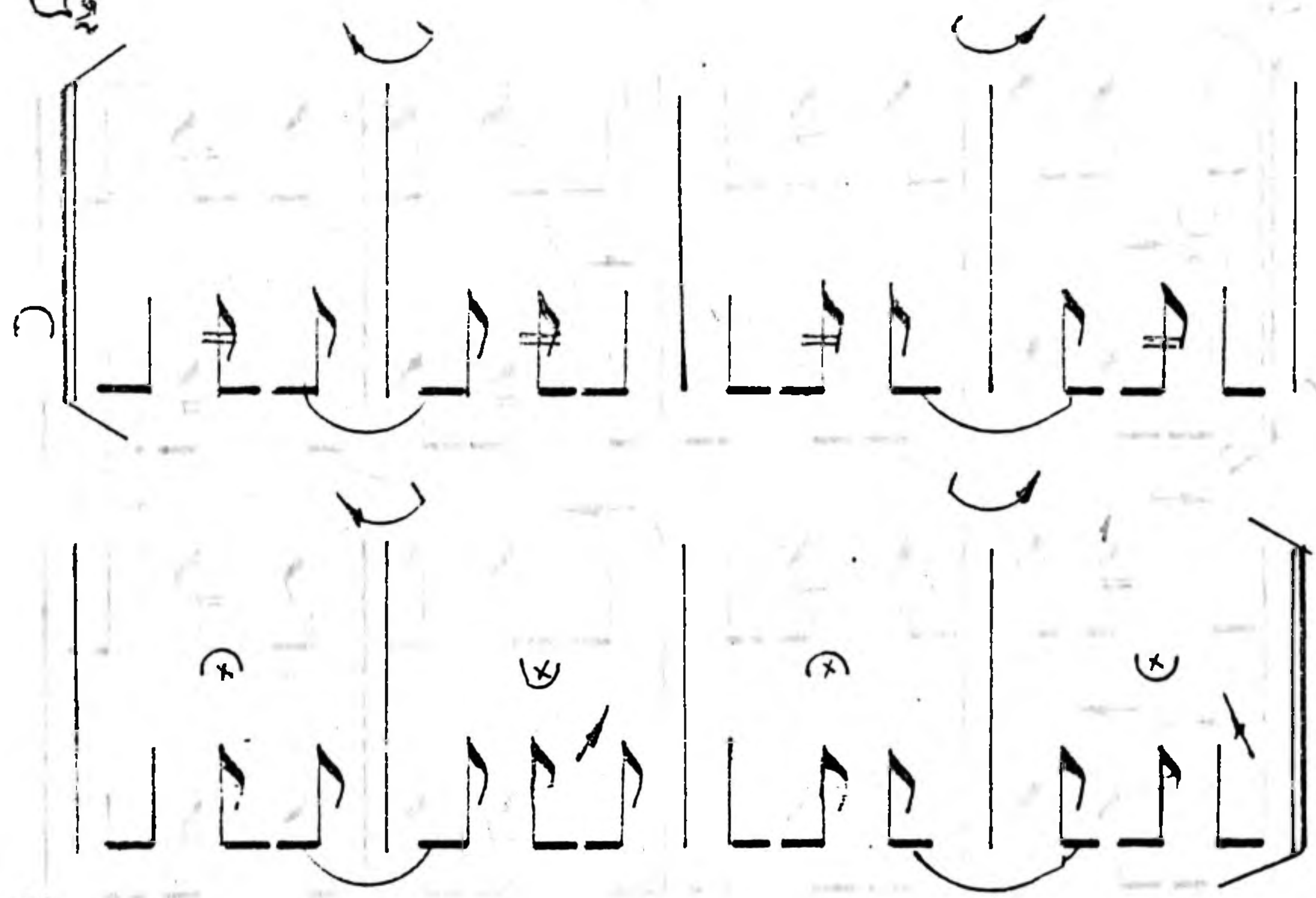
LUNGA



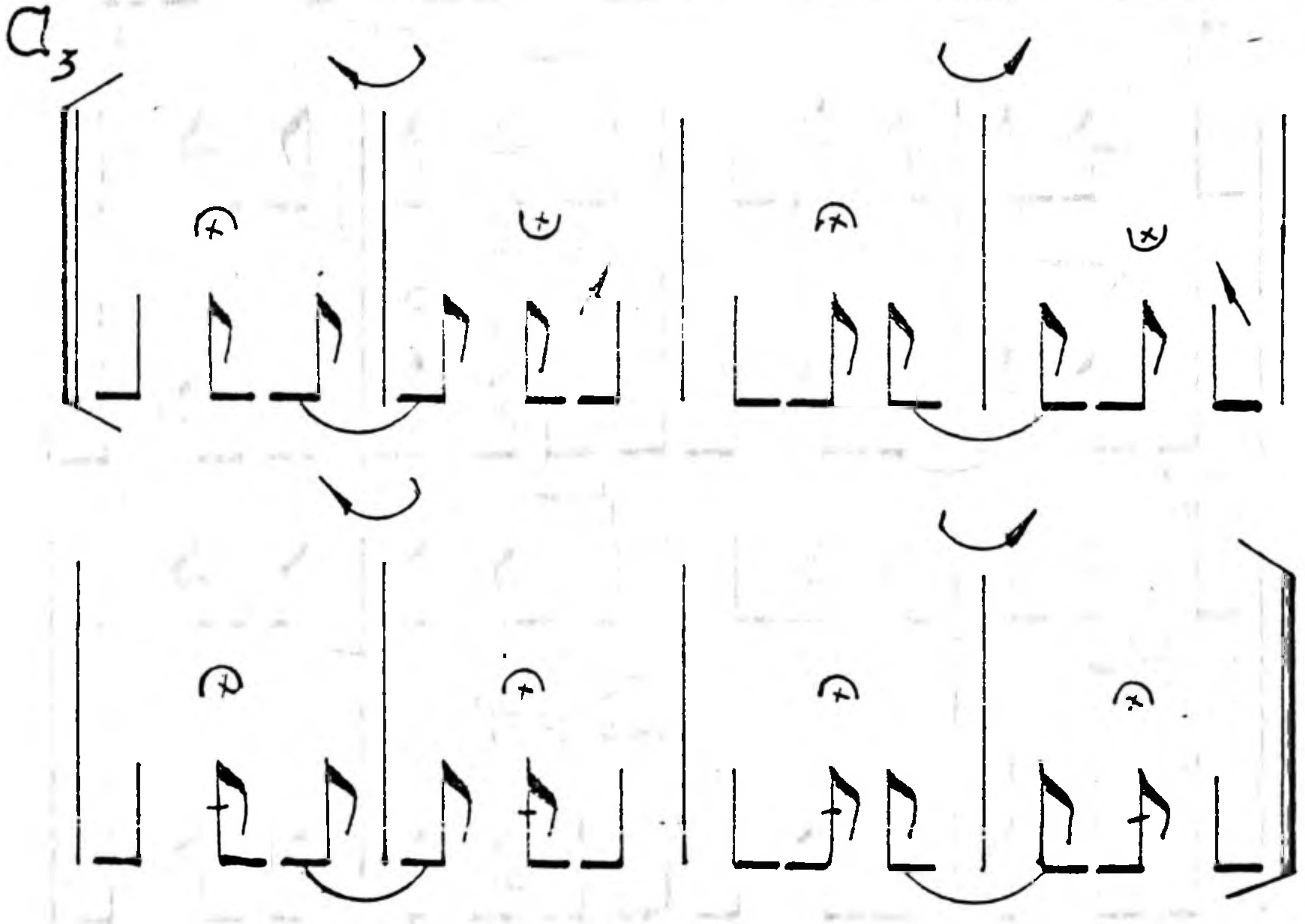


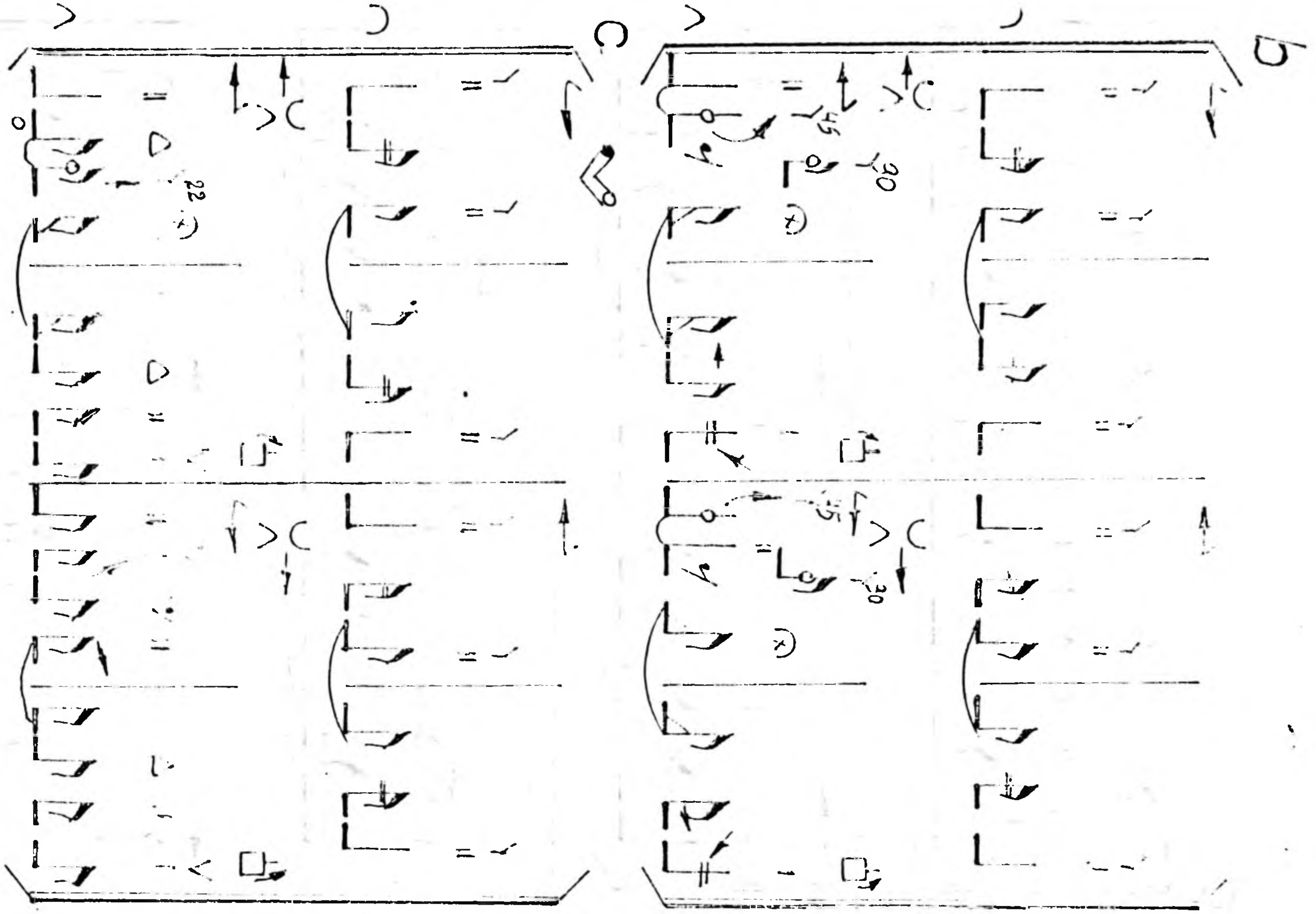

45
45
45
45 90

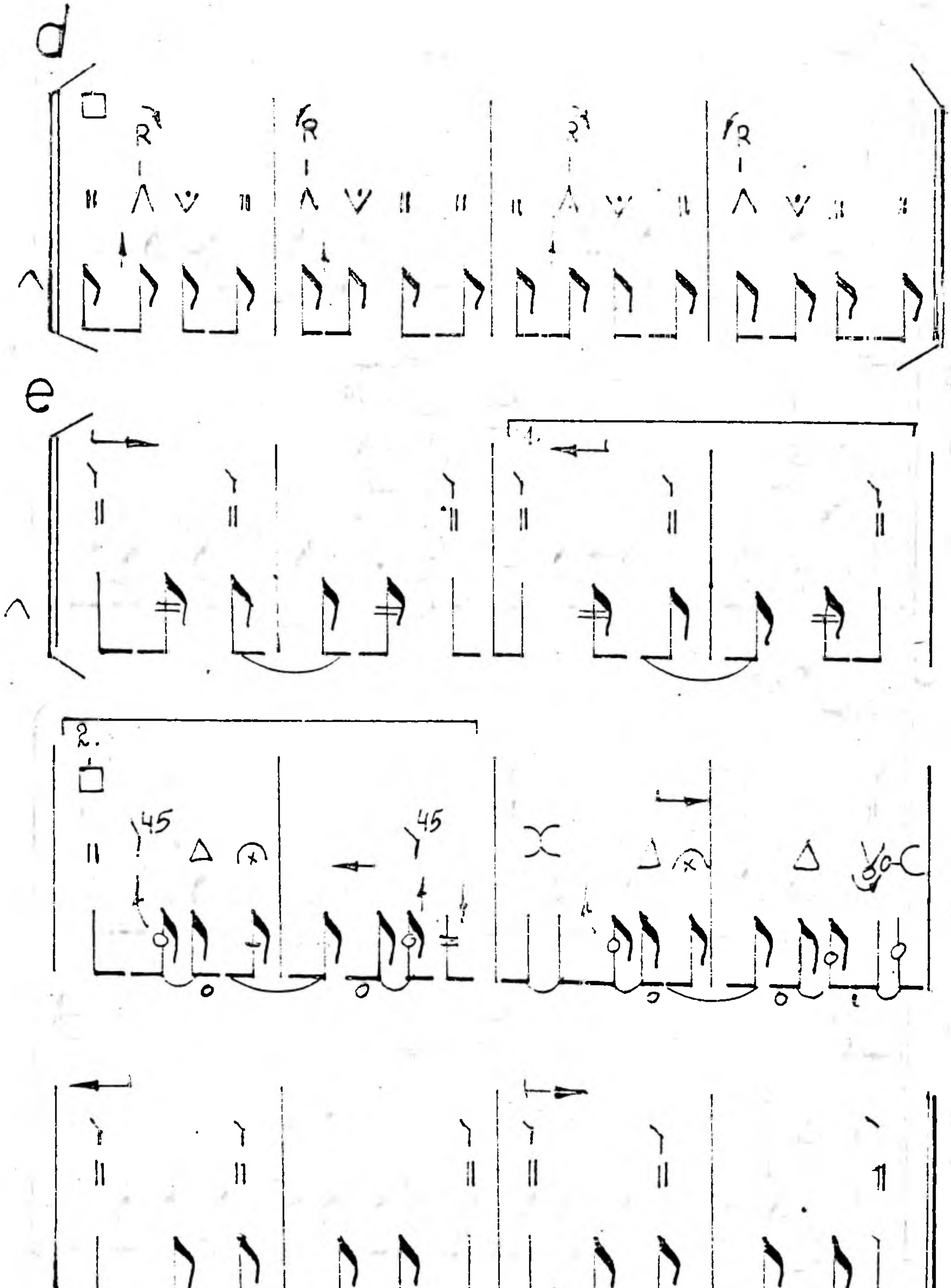
a_2



a_3

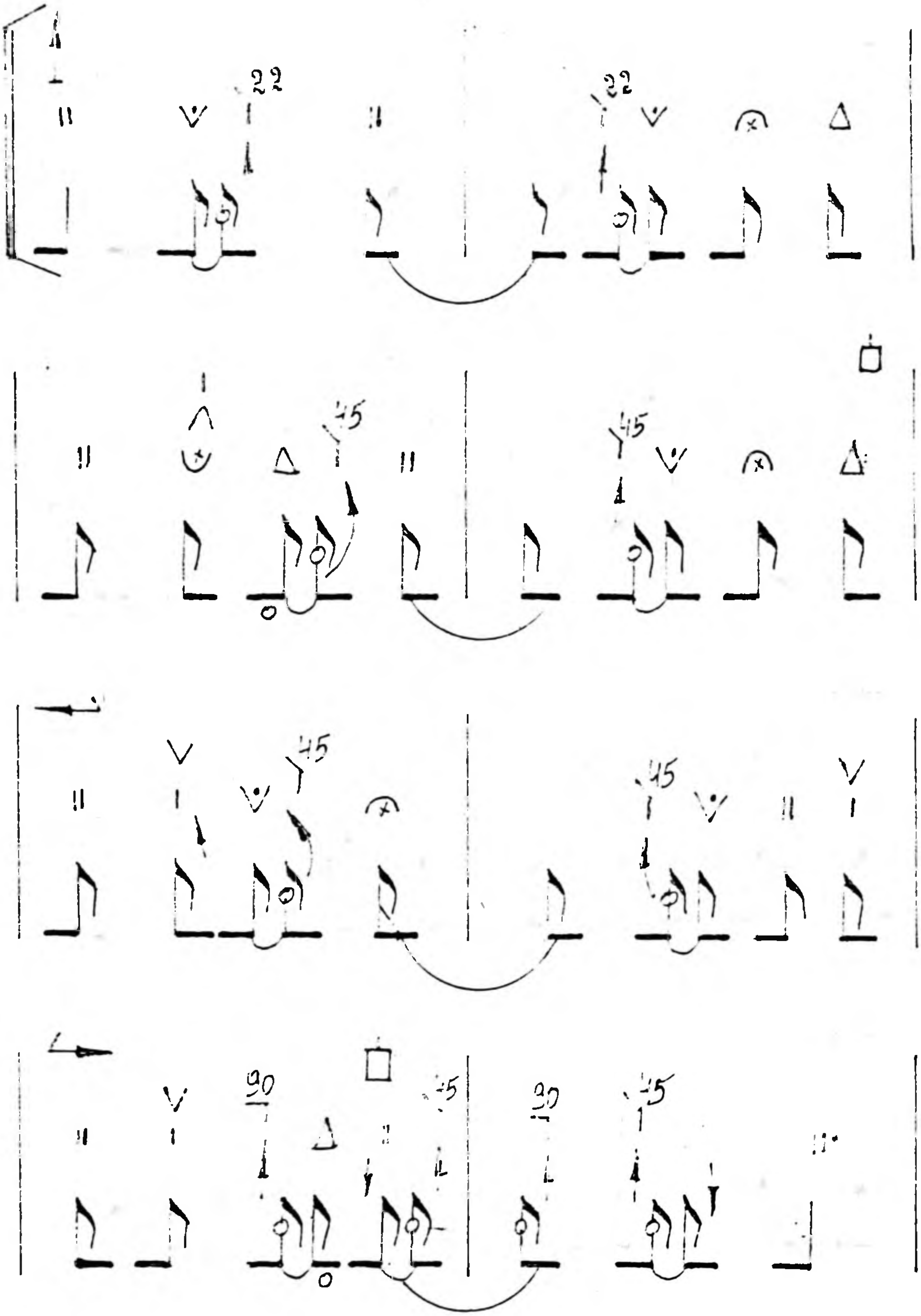


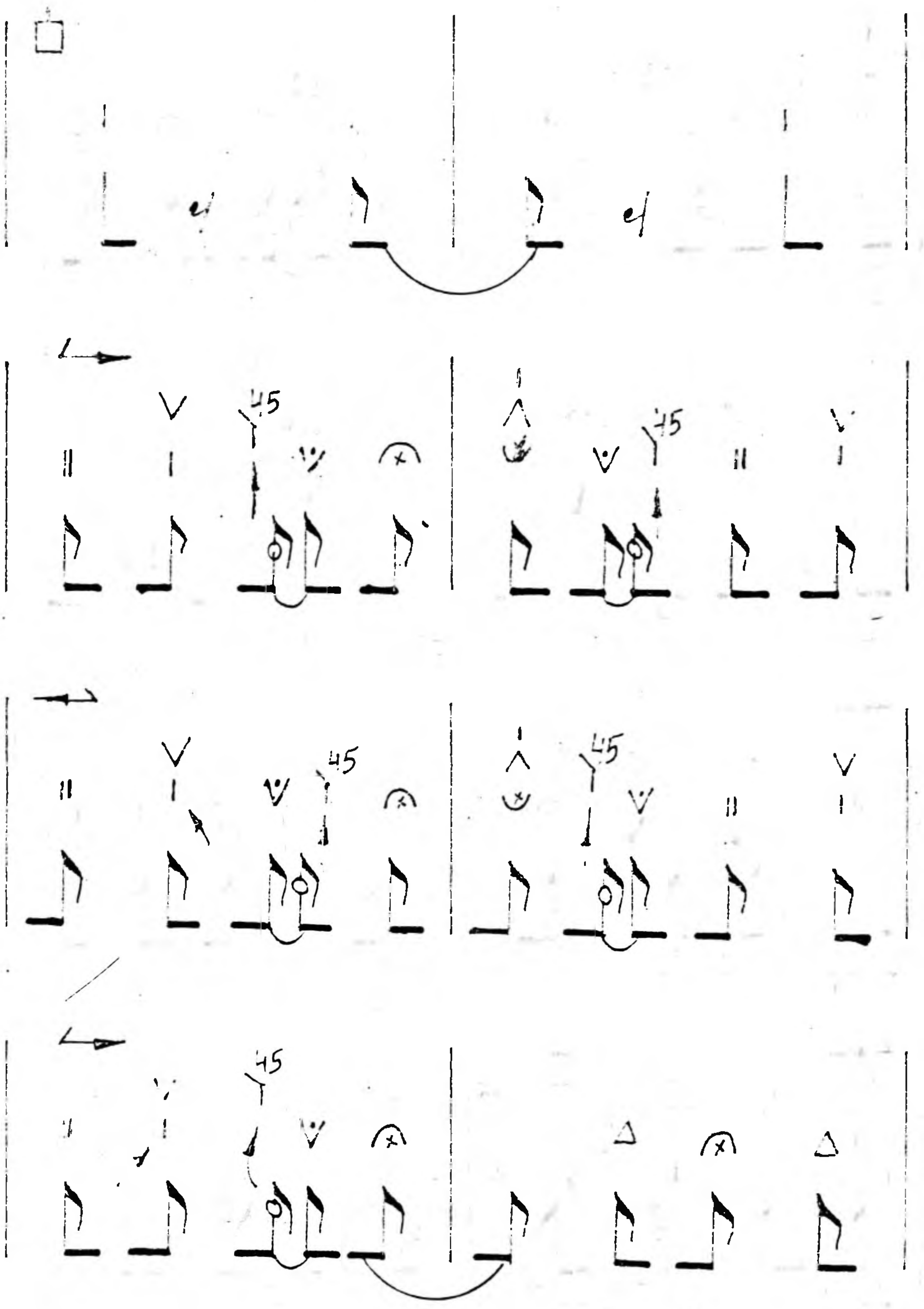


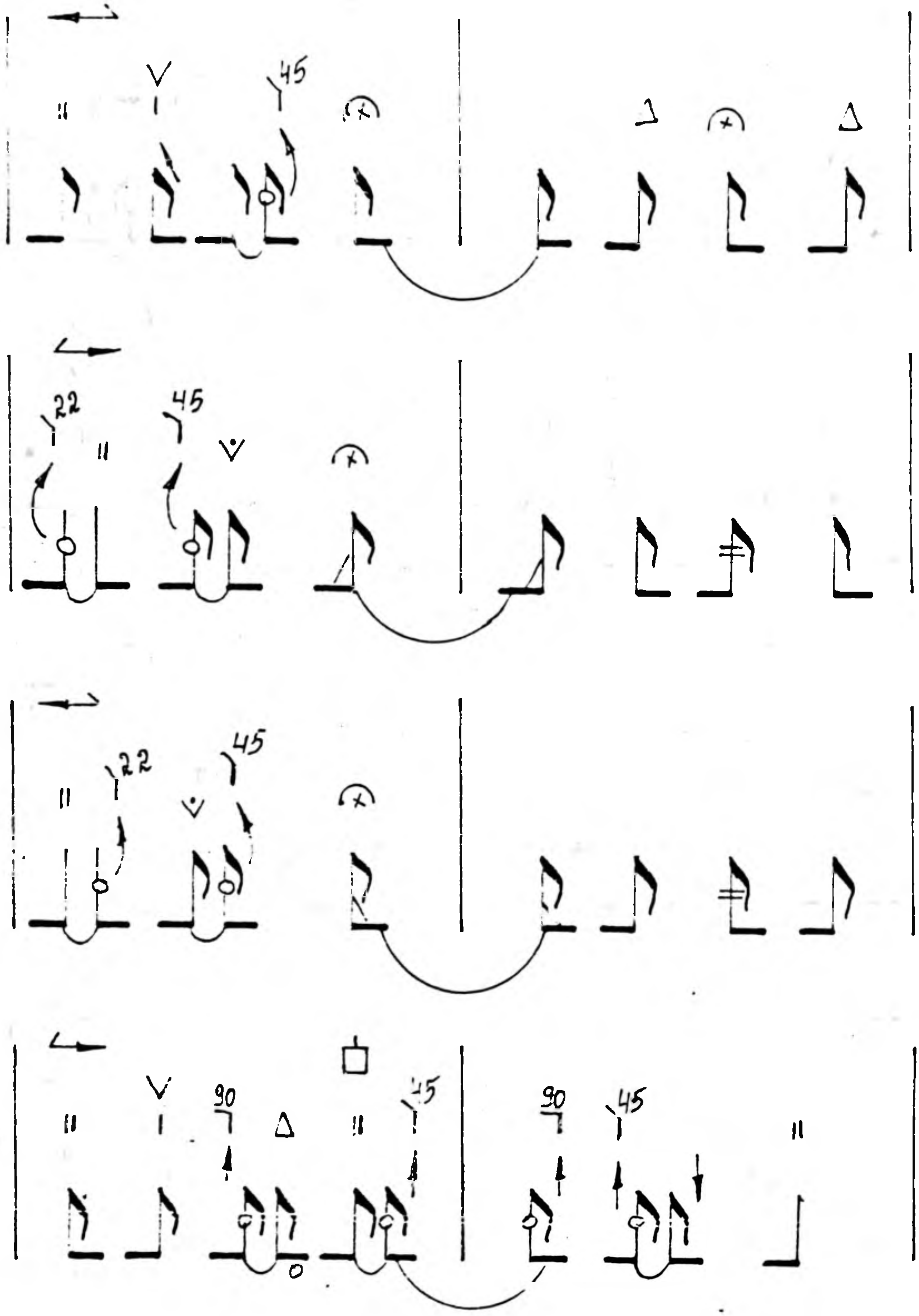

d
R
R
R
R
e
1.
2.
45
45

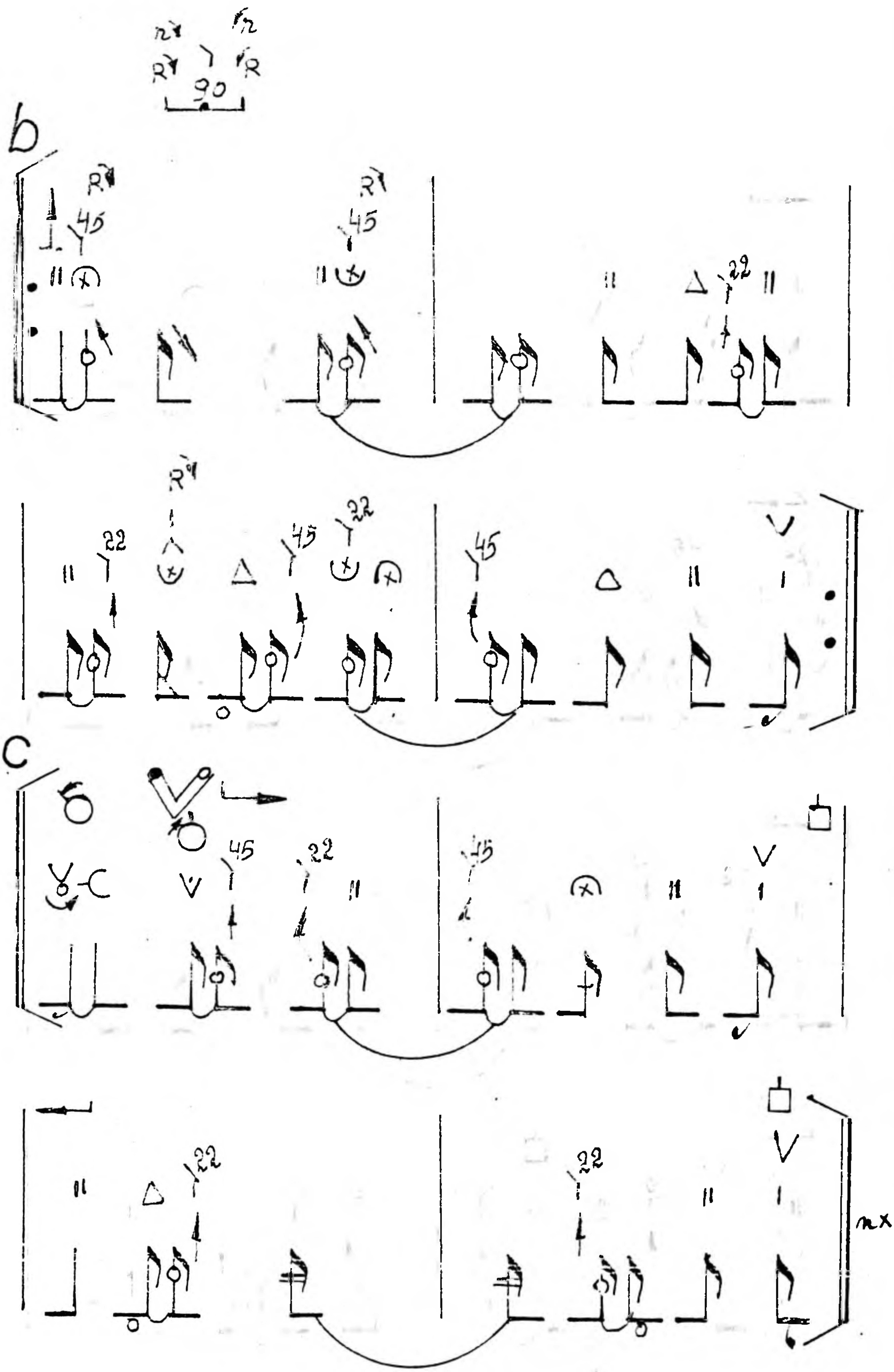
Gal Gheorghe

a



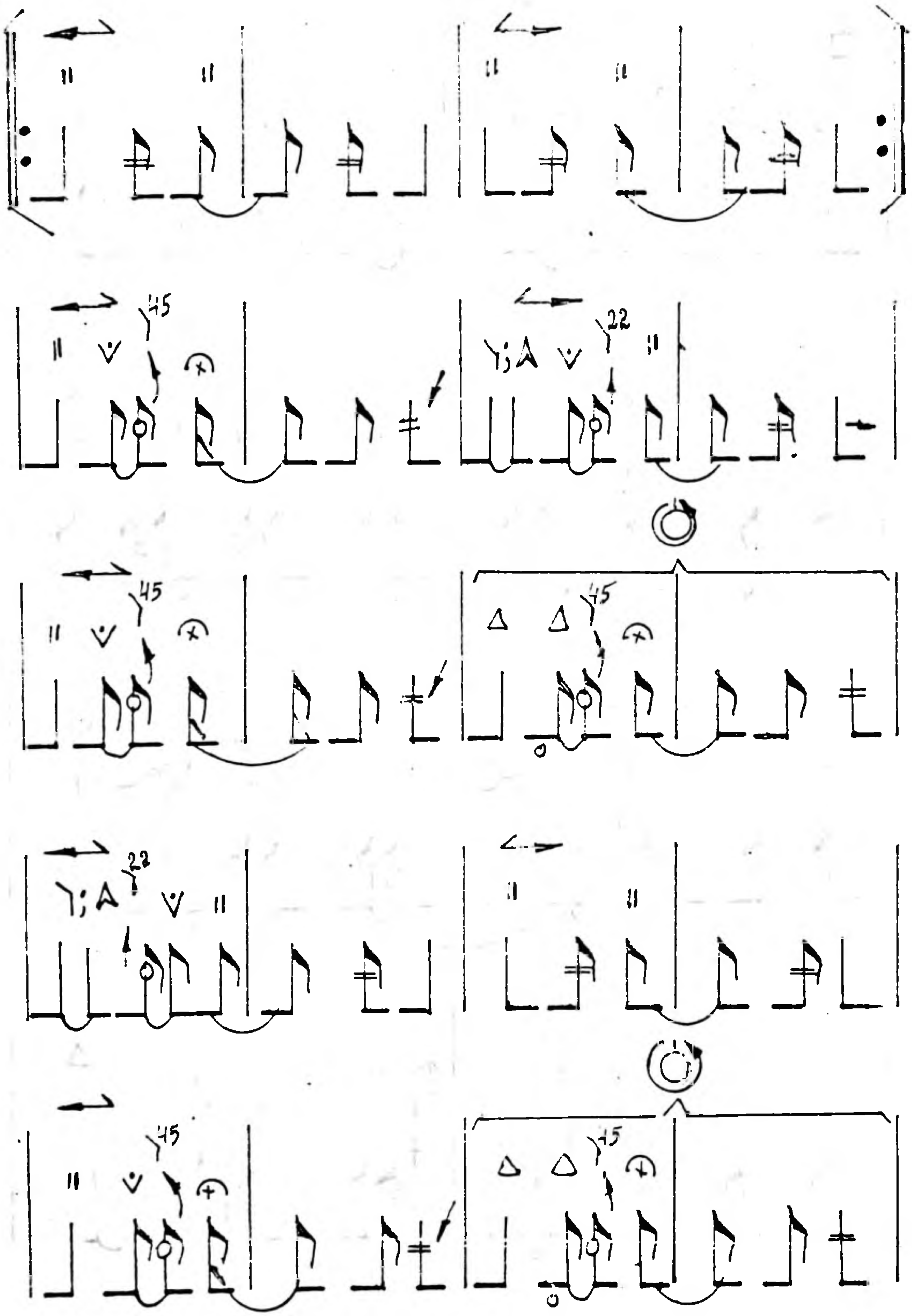

45
45
45
45
45


45
22
45
22
45
90
45
90
45

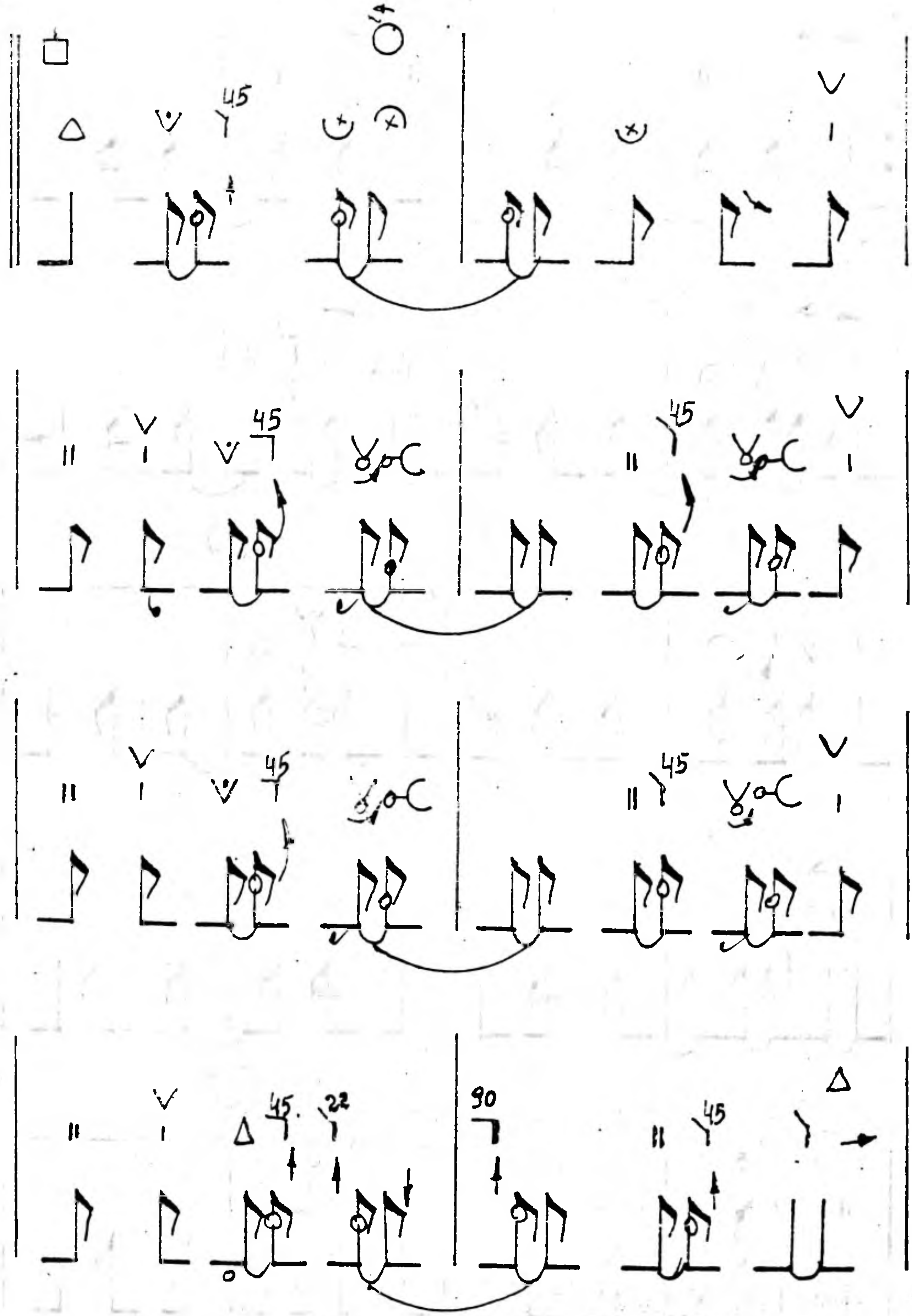

b
R
45
22
C
nx

Sabau Petru

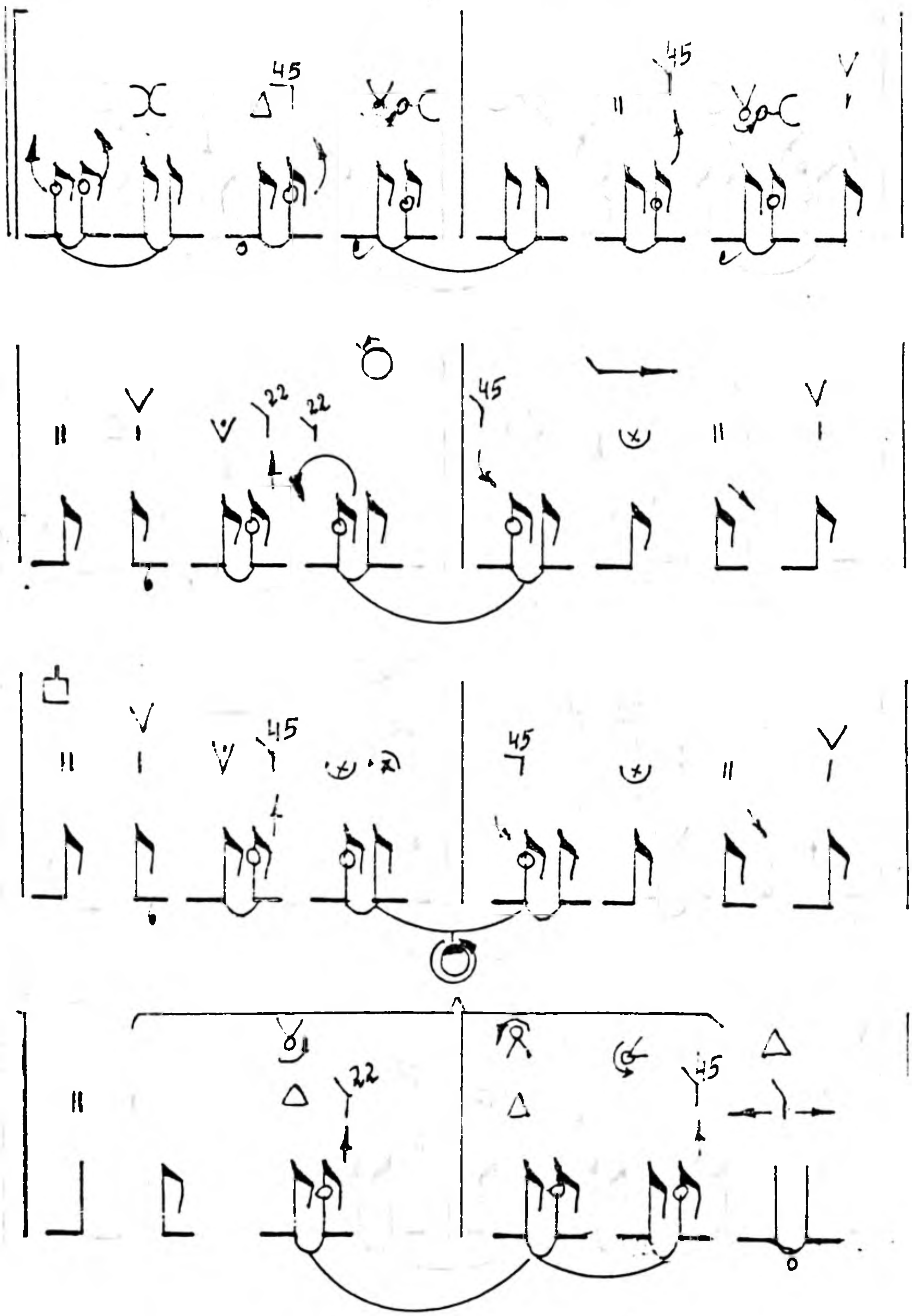
I



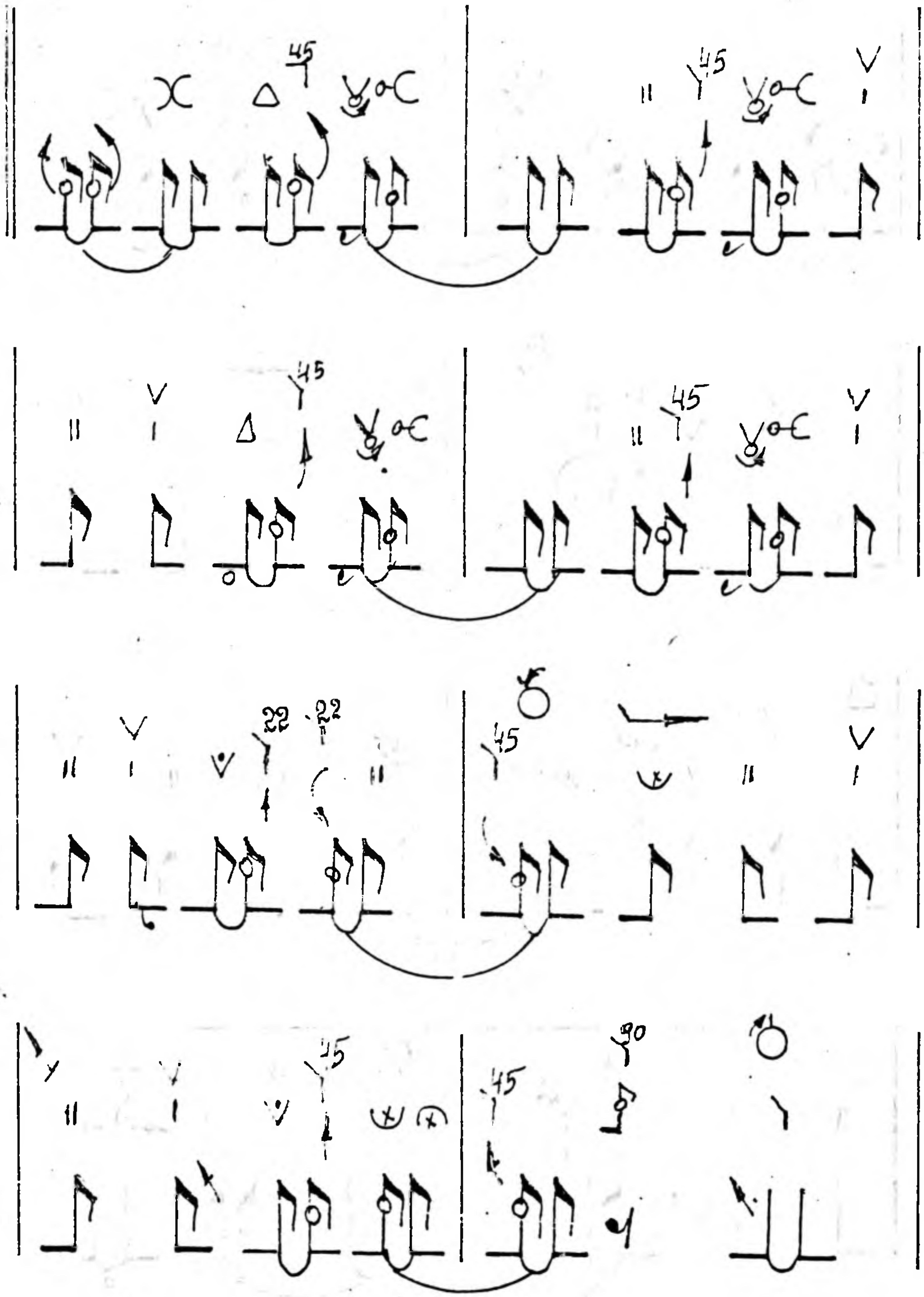
a



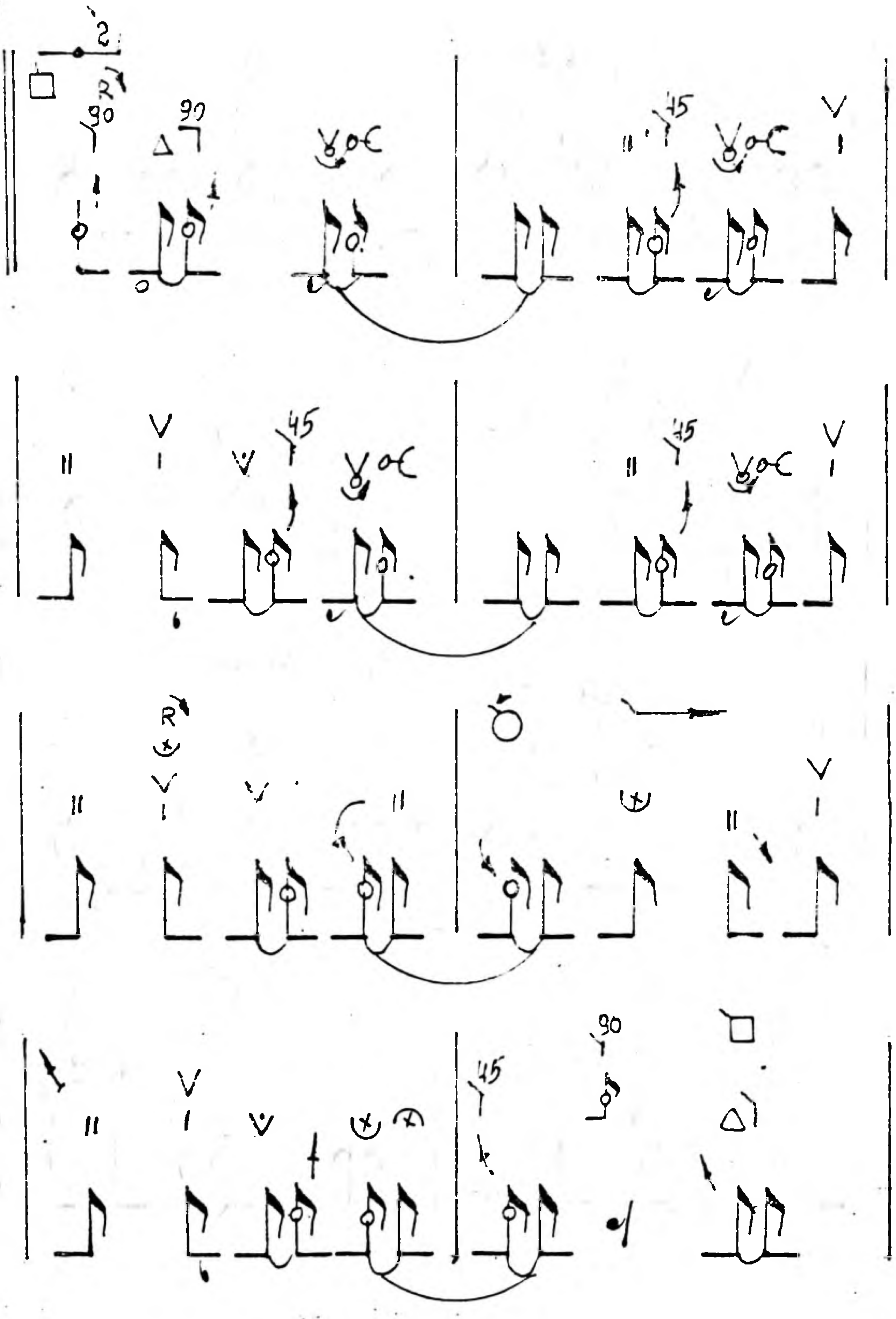
b



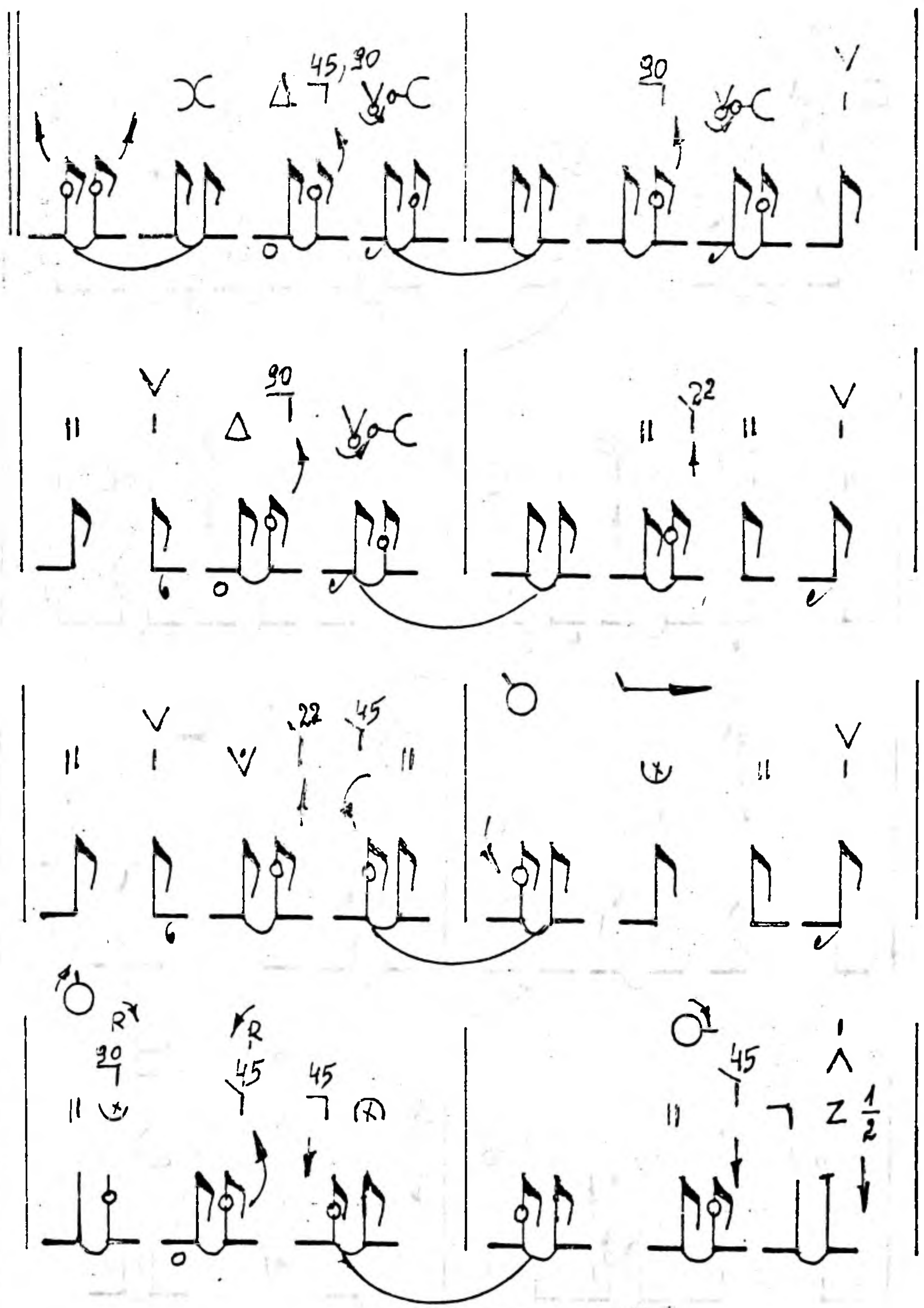
C



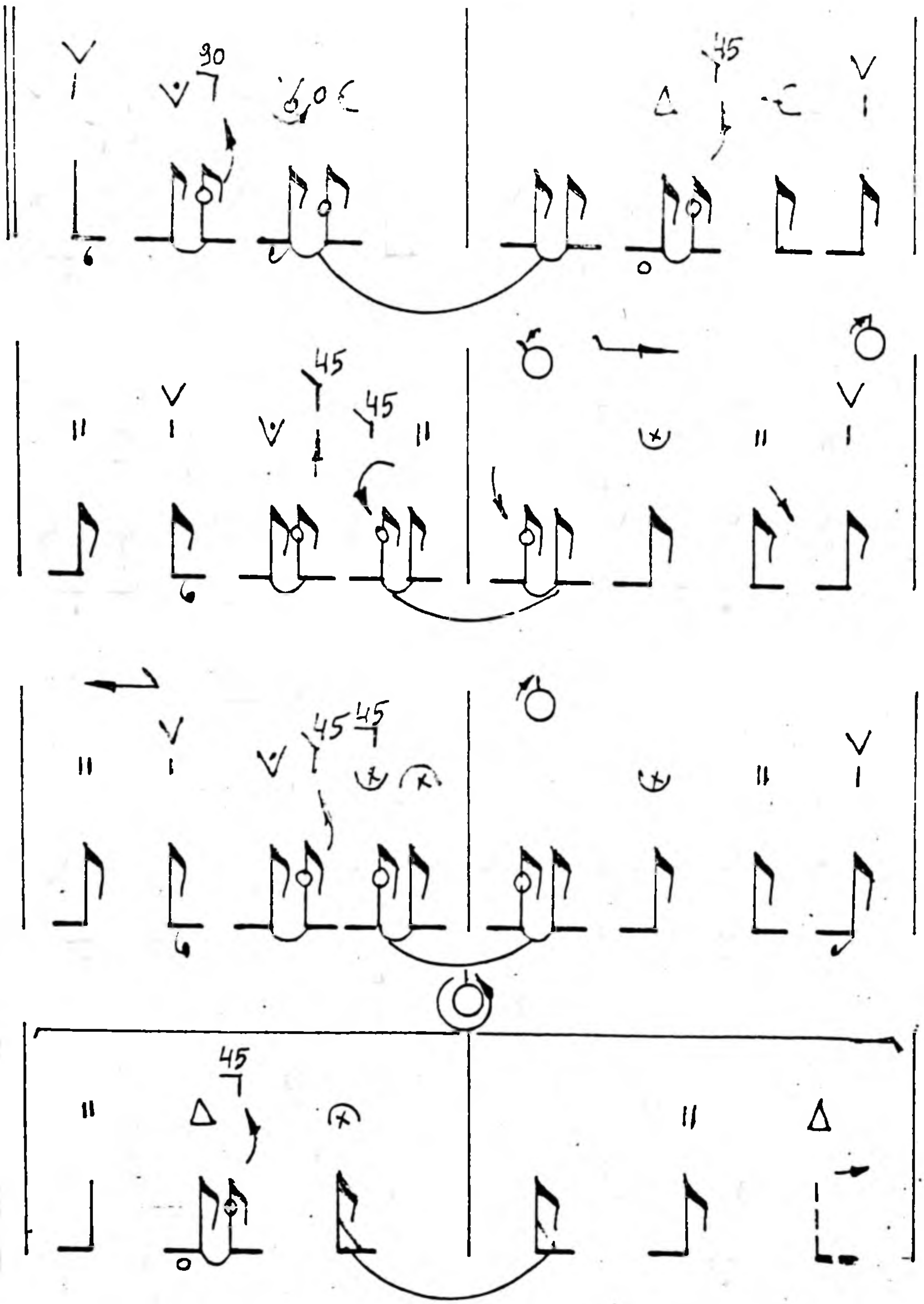
d



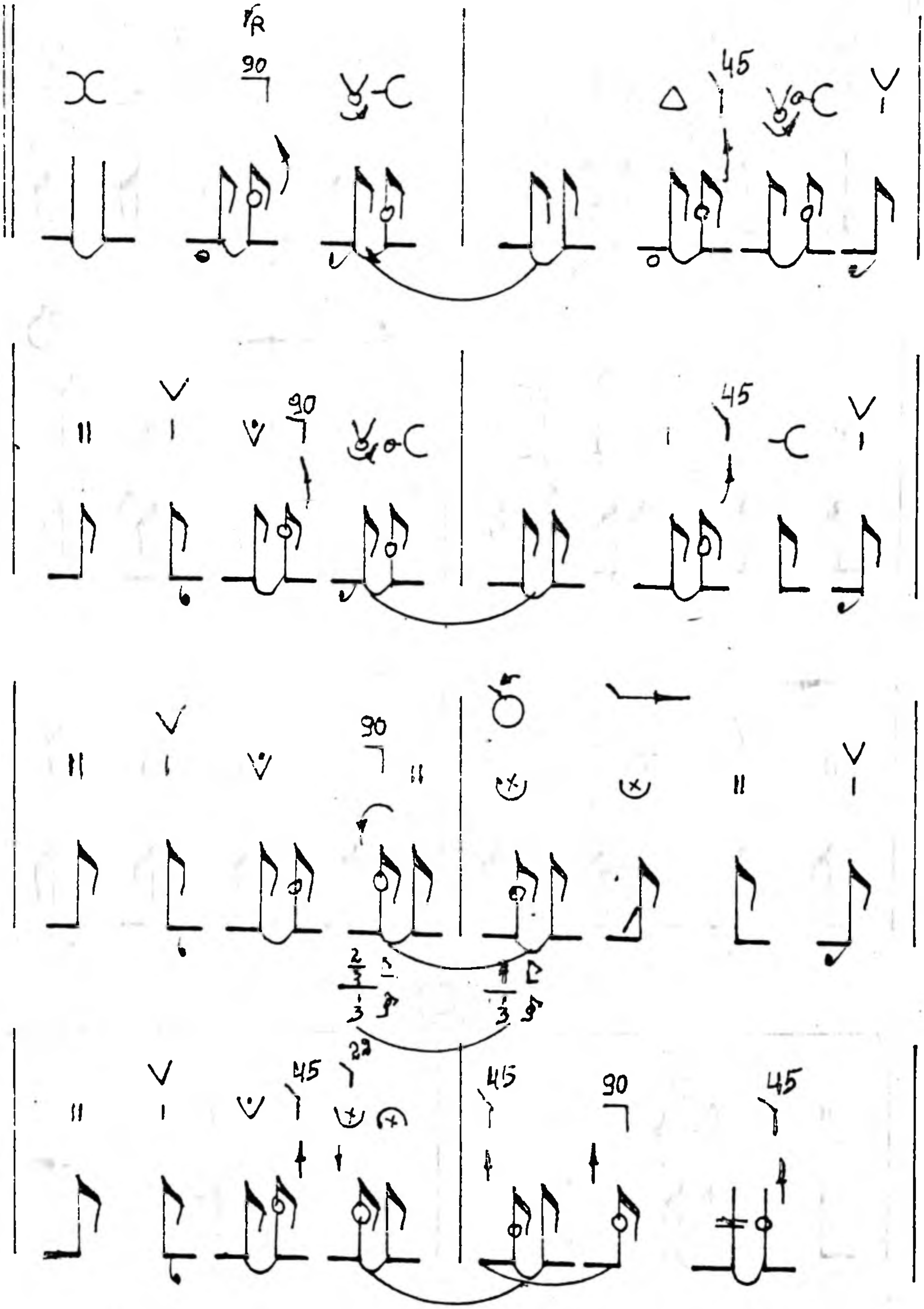
a II



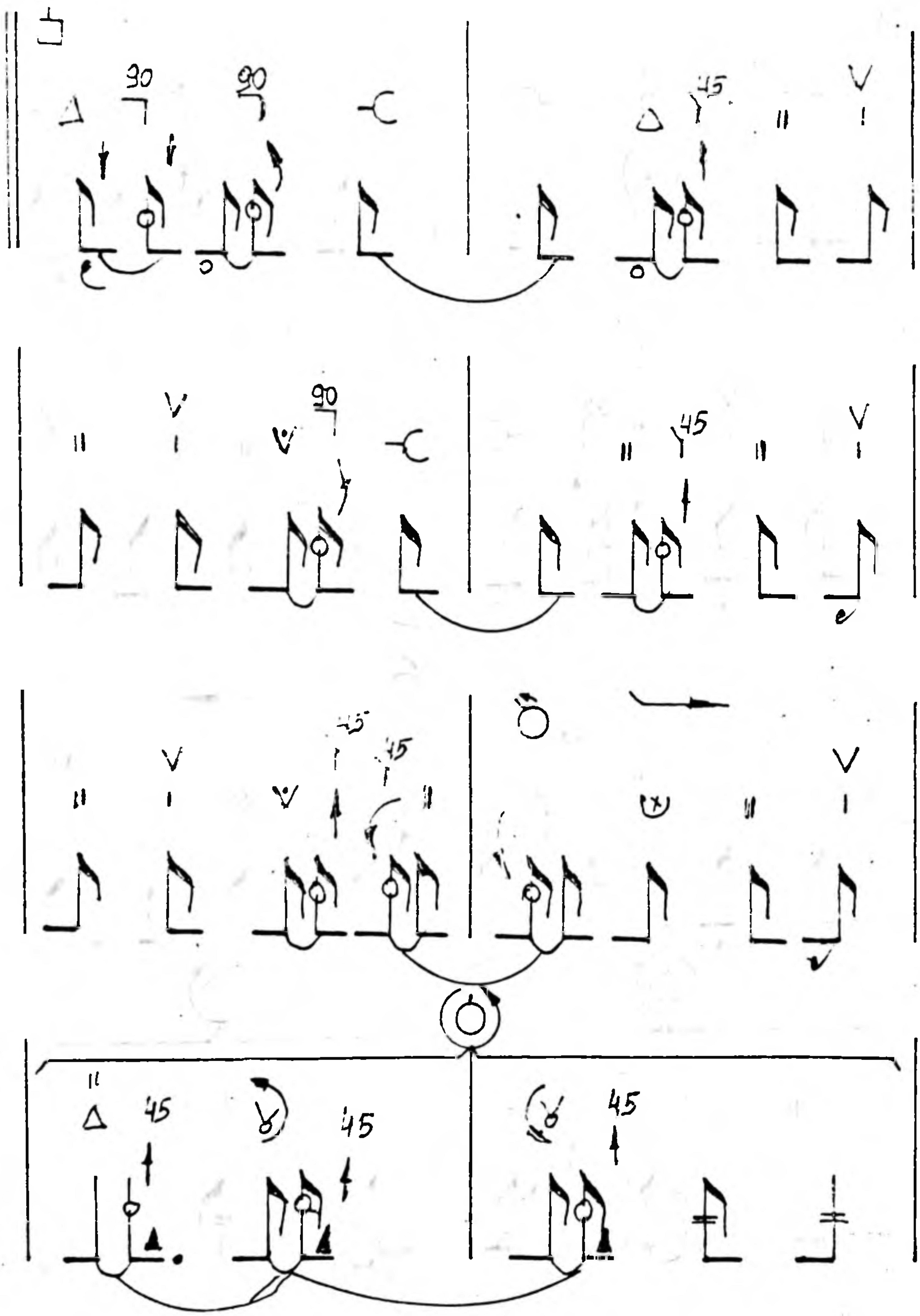
b



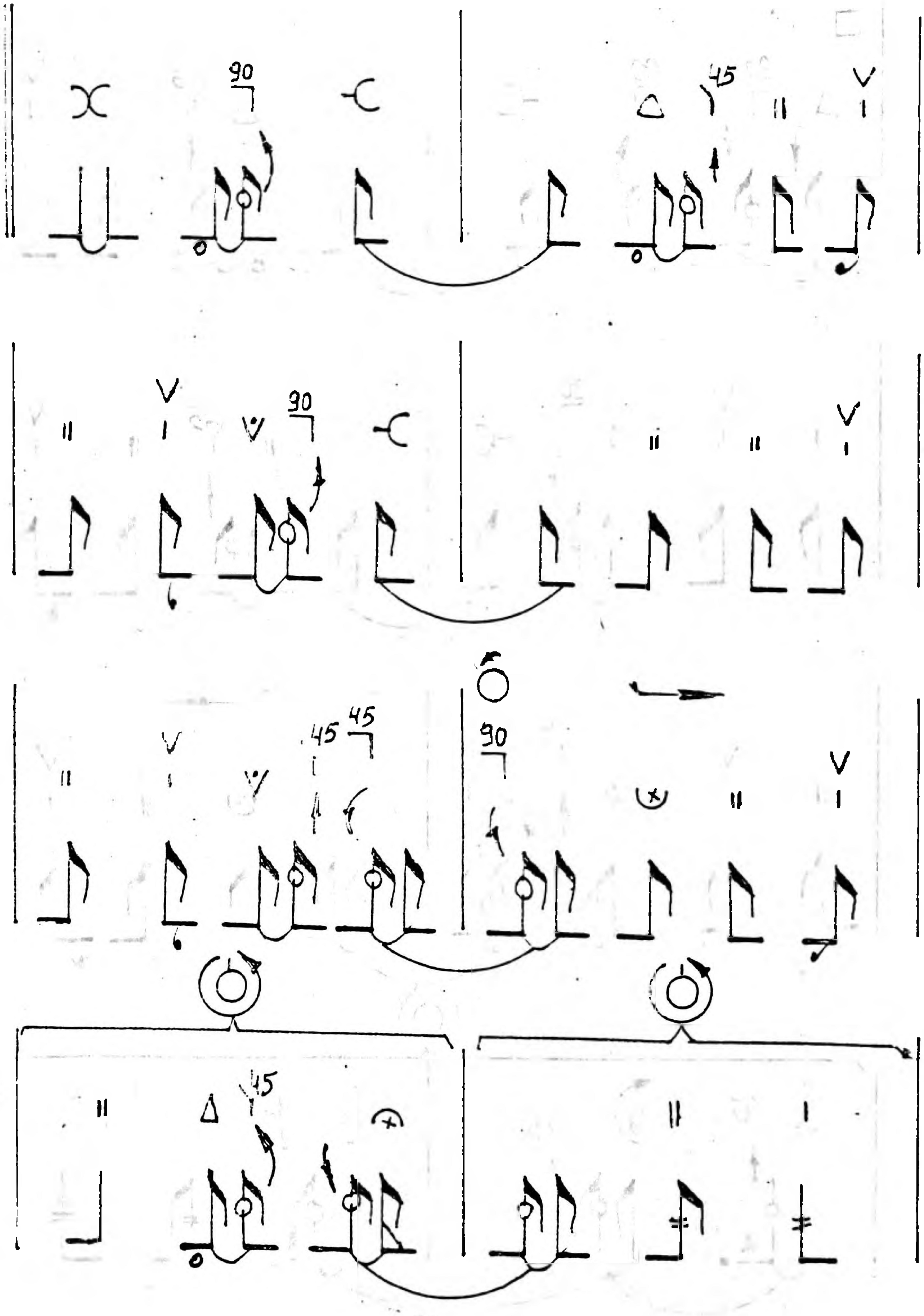
C

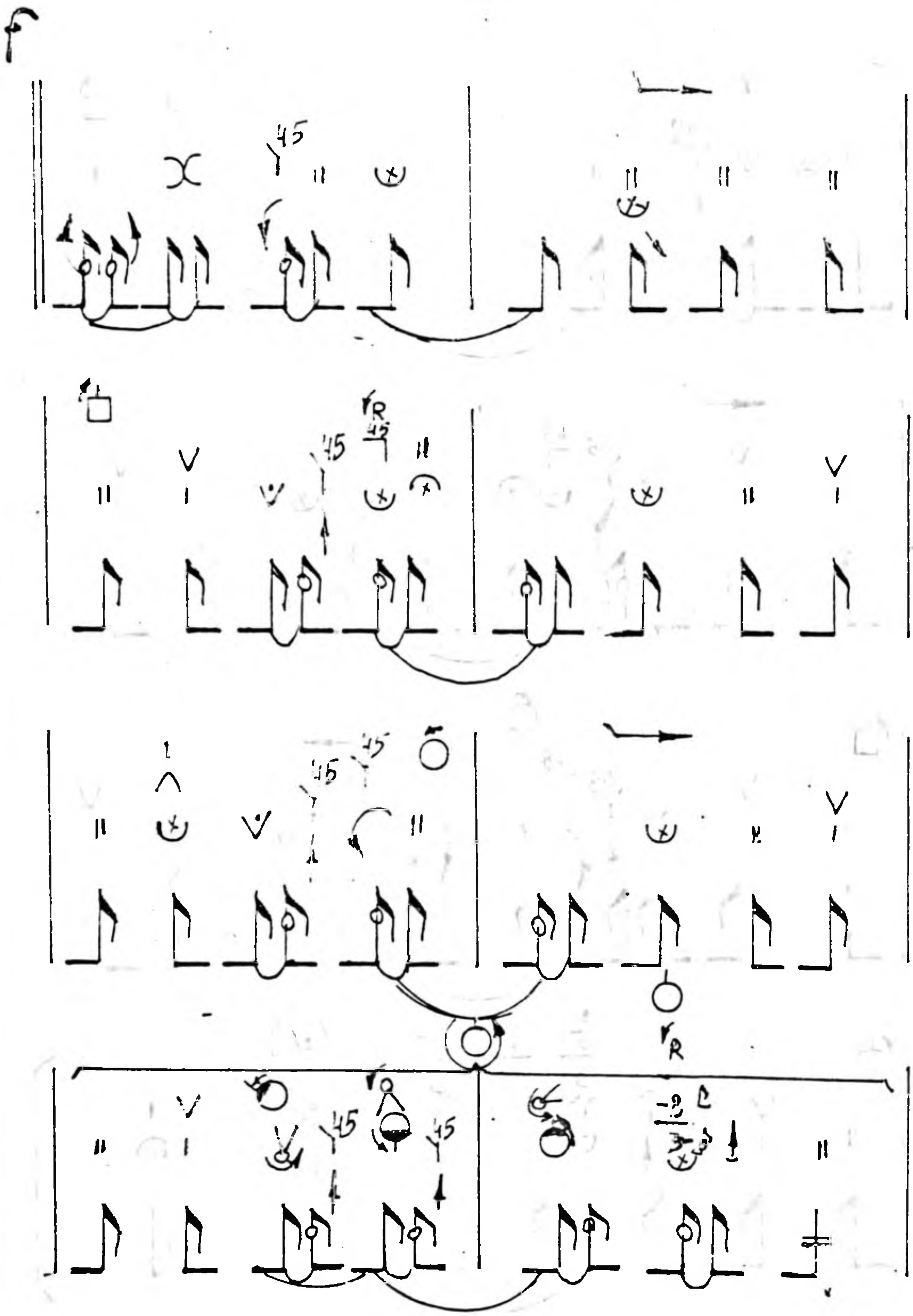


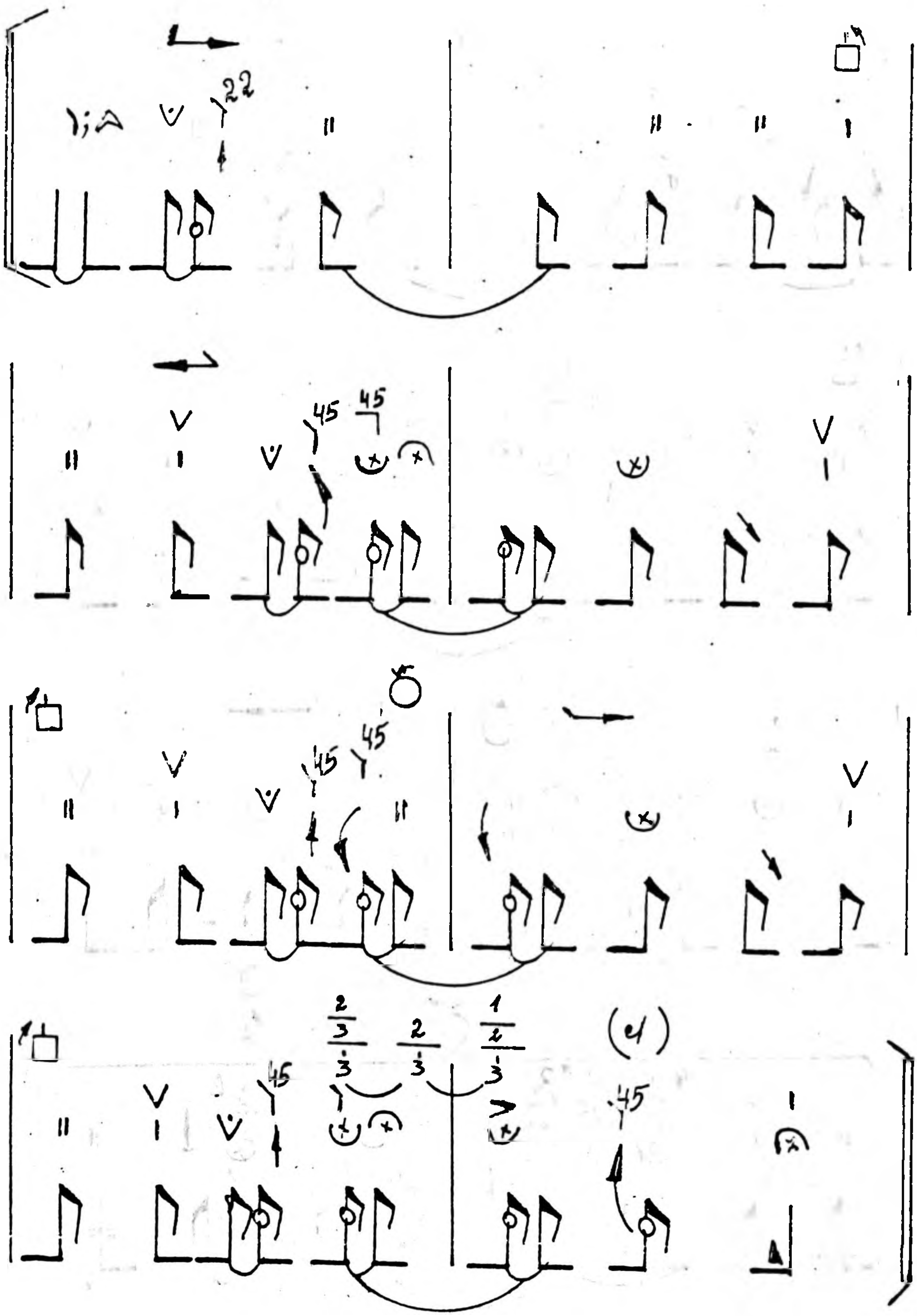
d

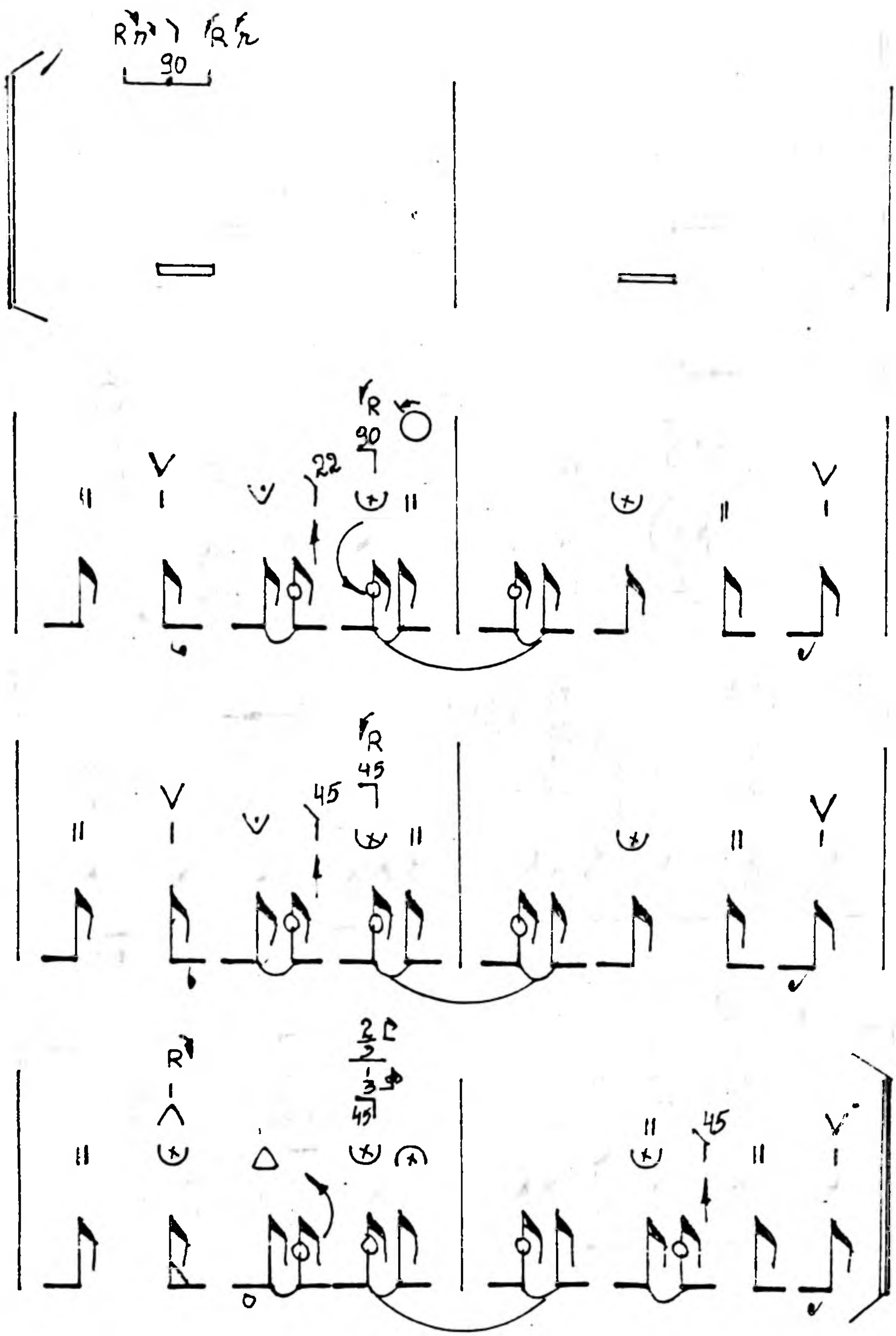


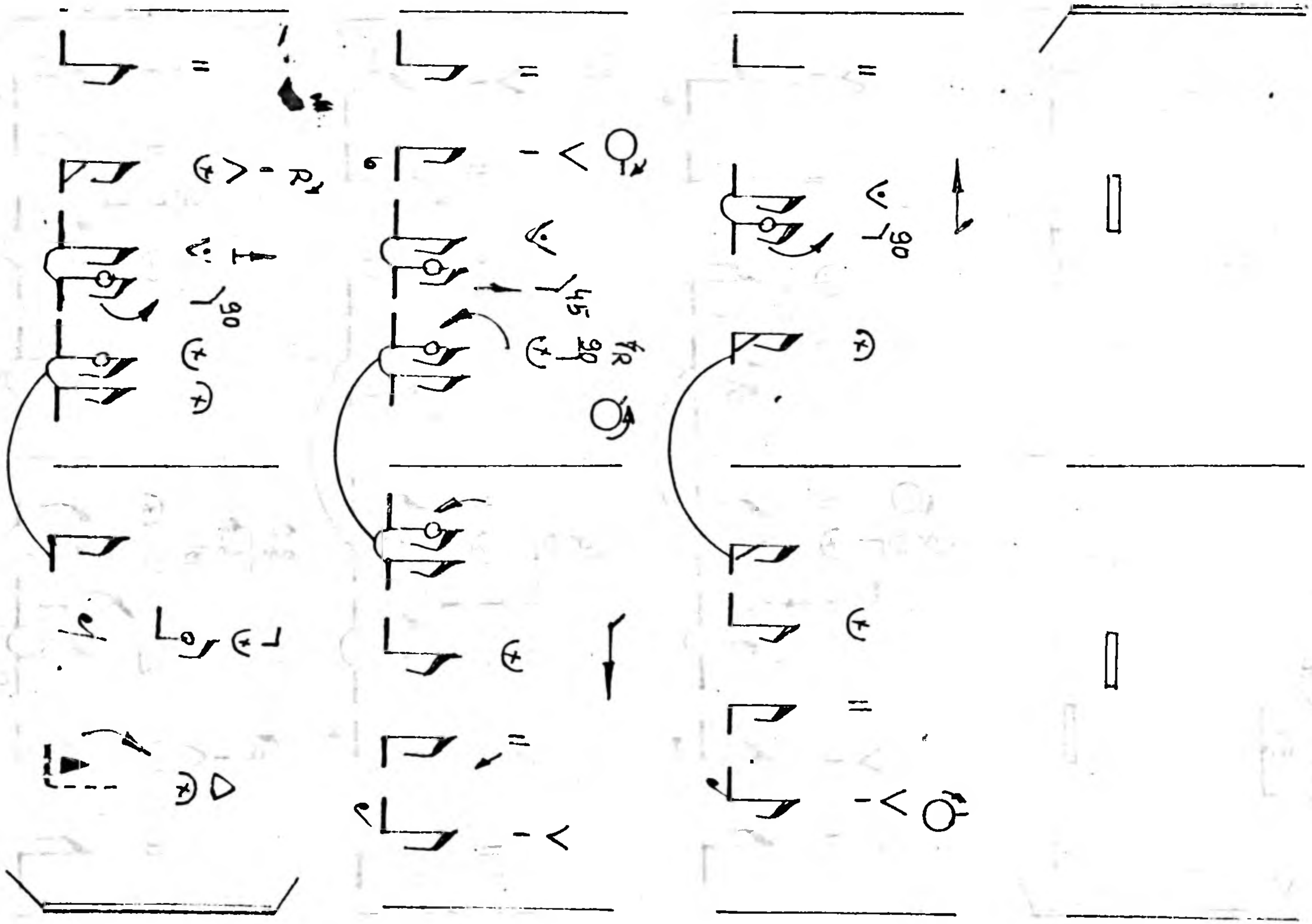
e





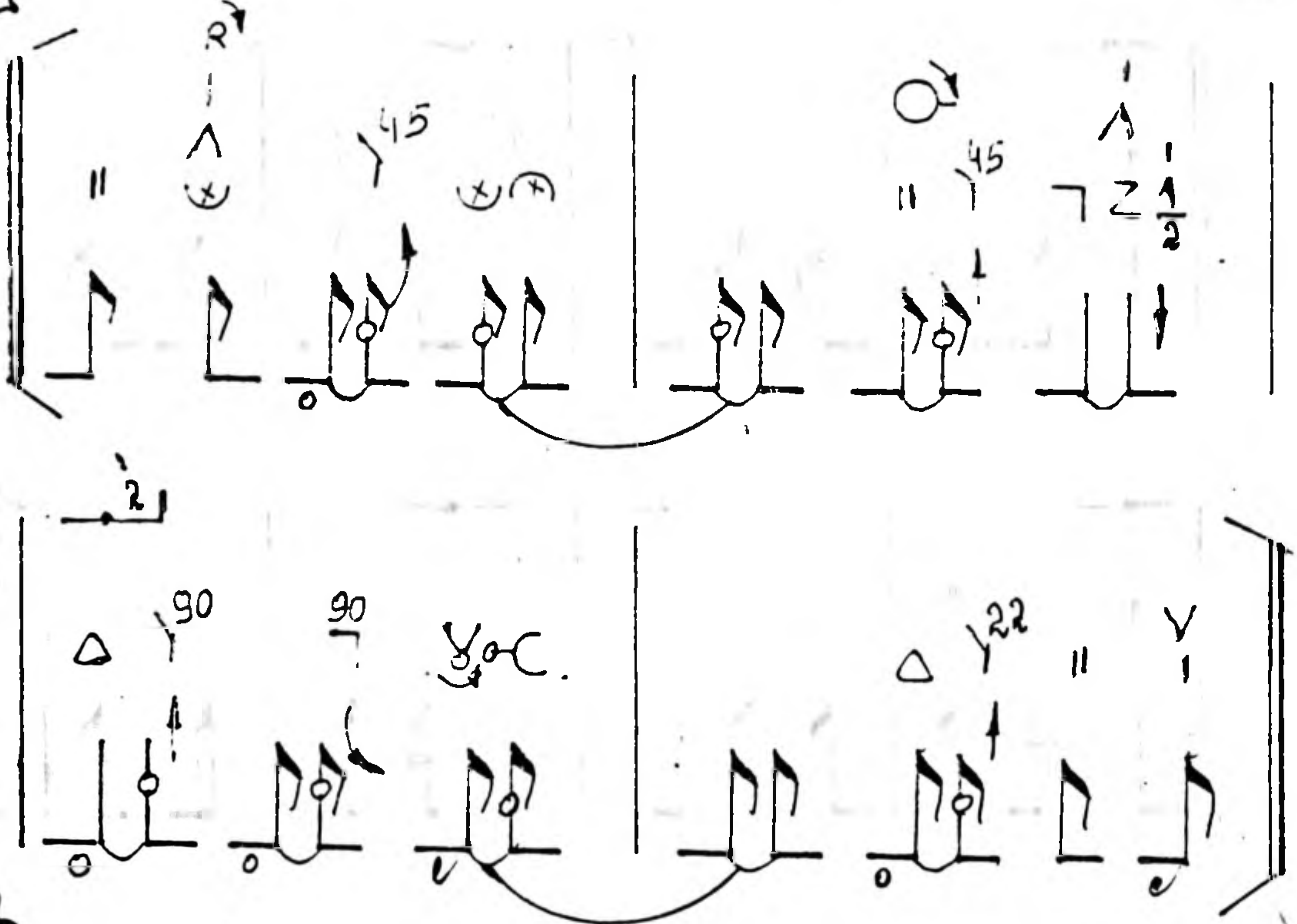




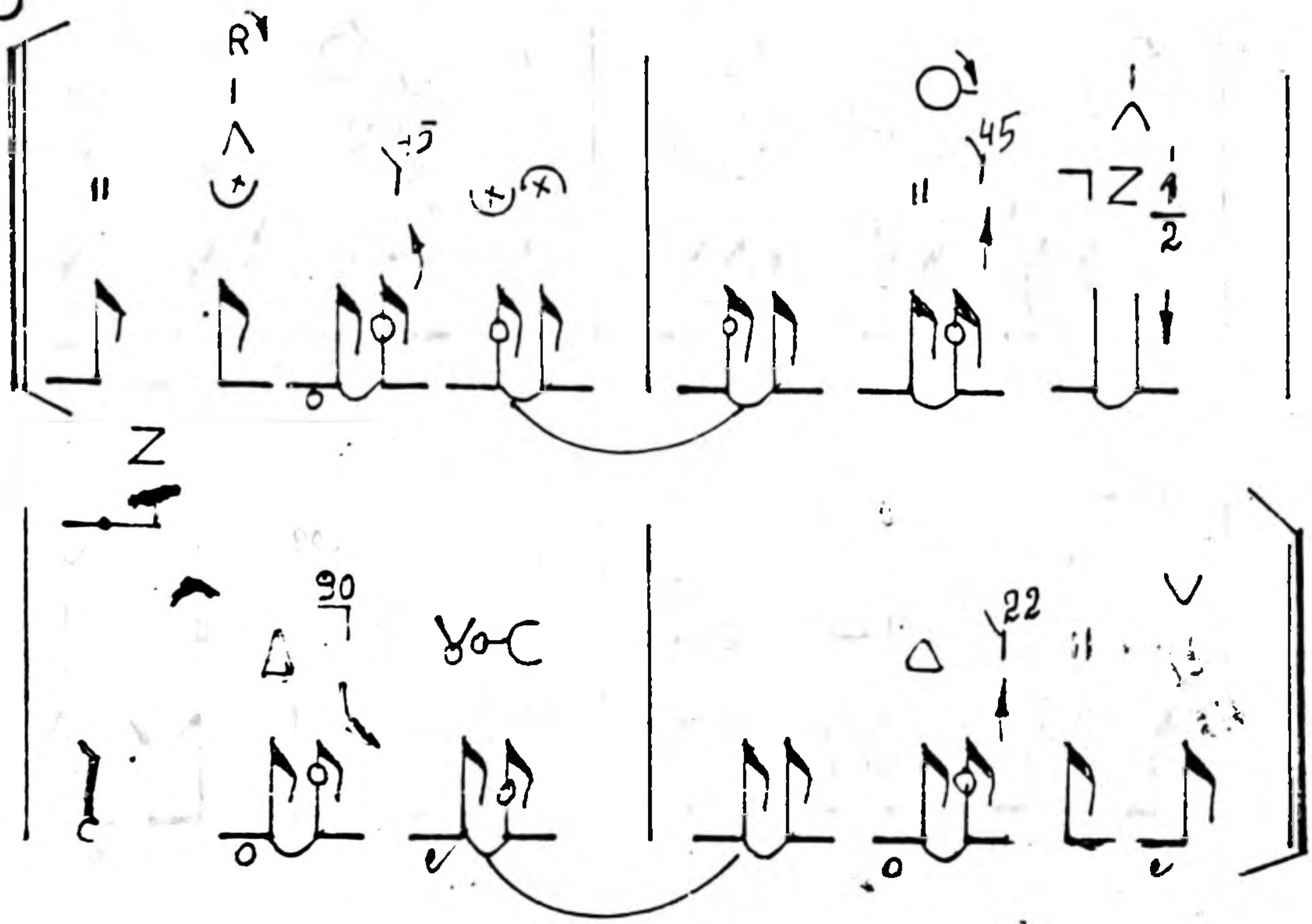


Incheiere — Deschidere

a

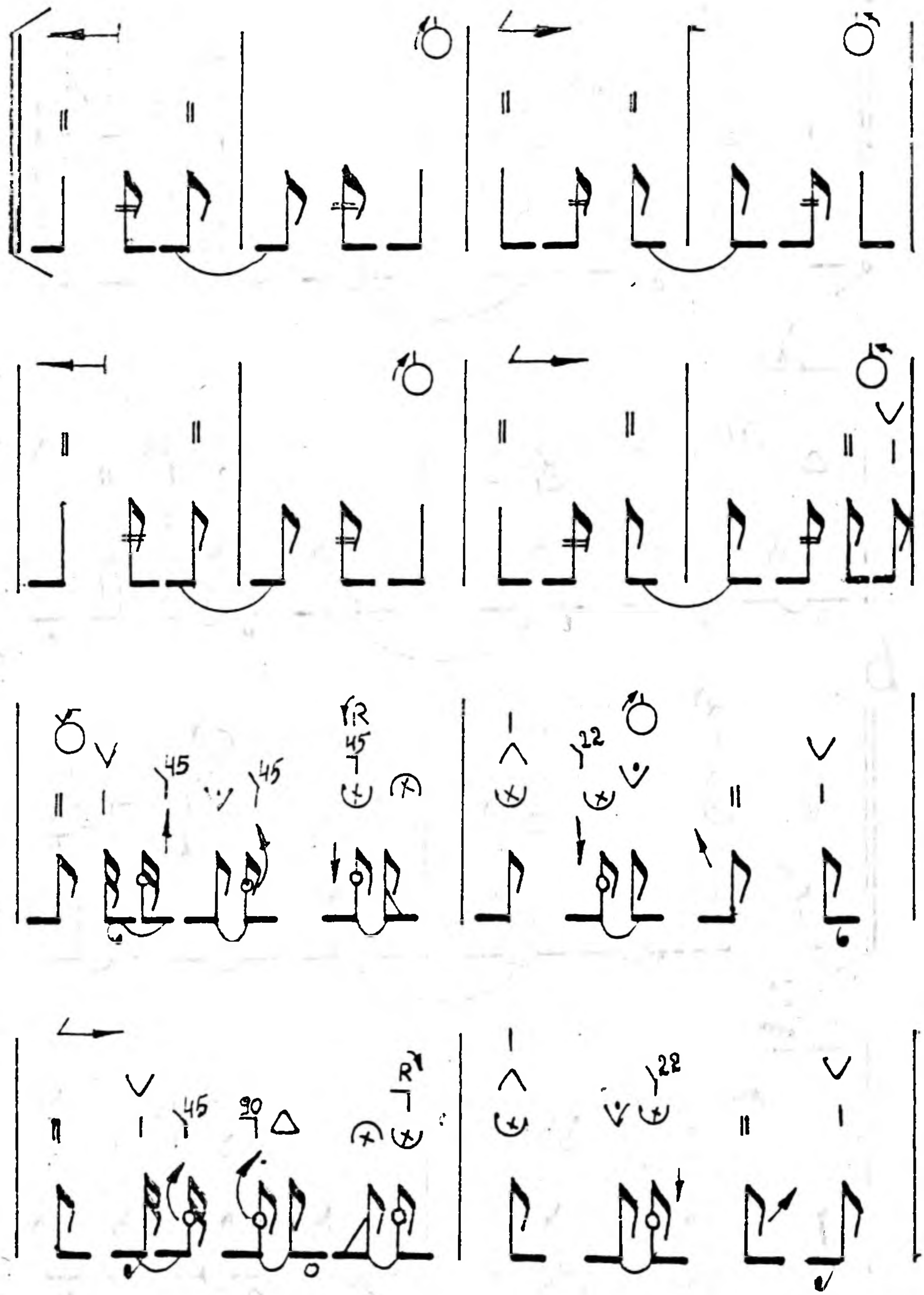


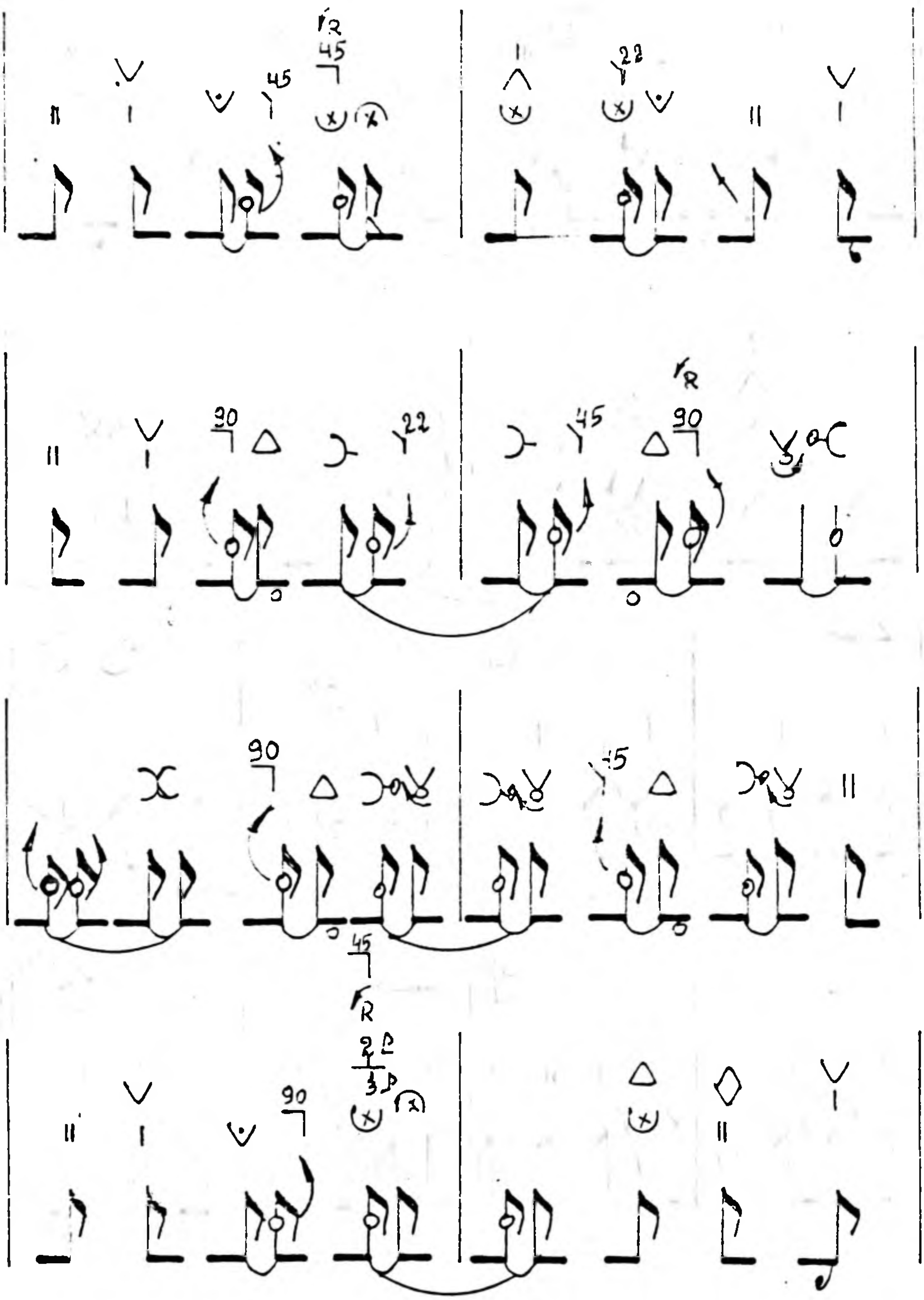
b

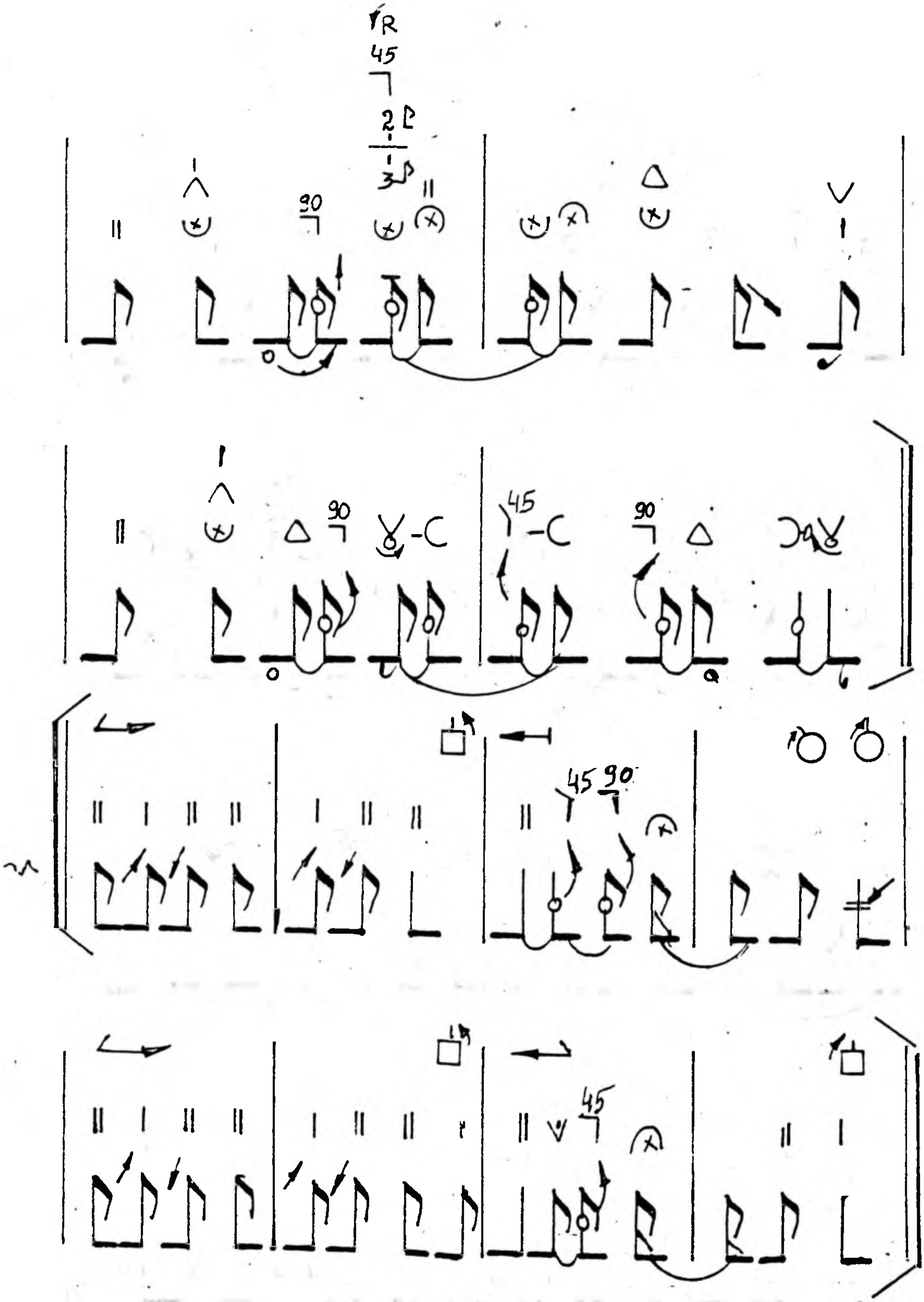


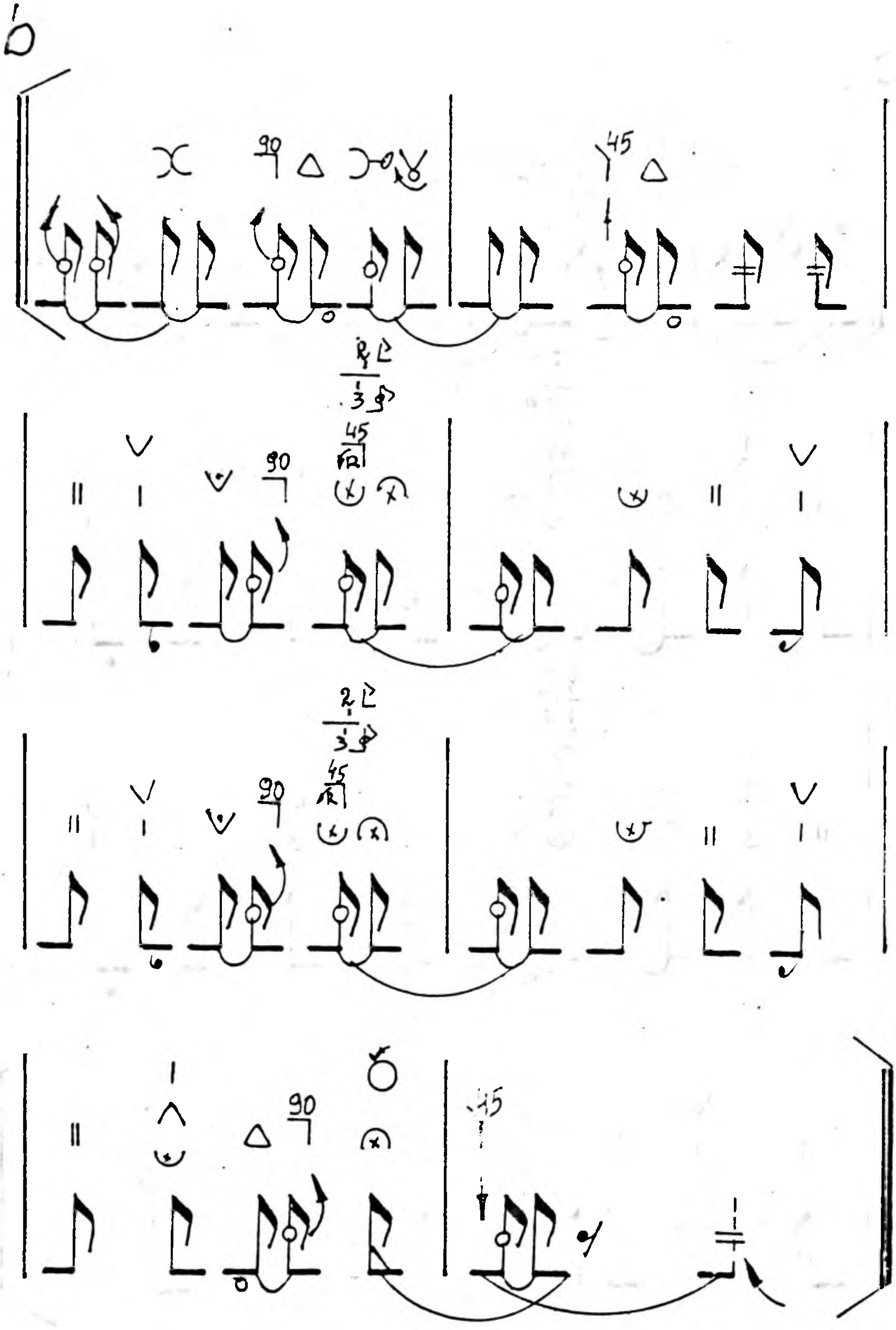
Bagy Gheorghe

a

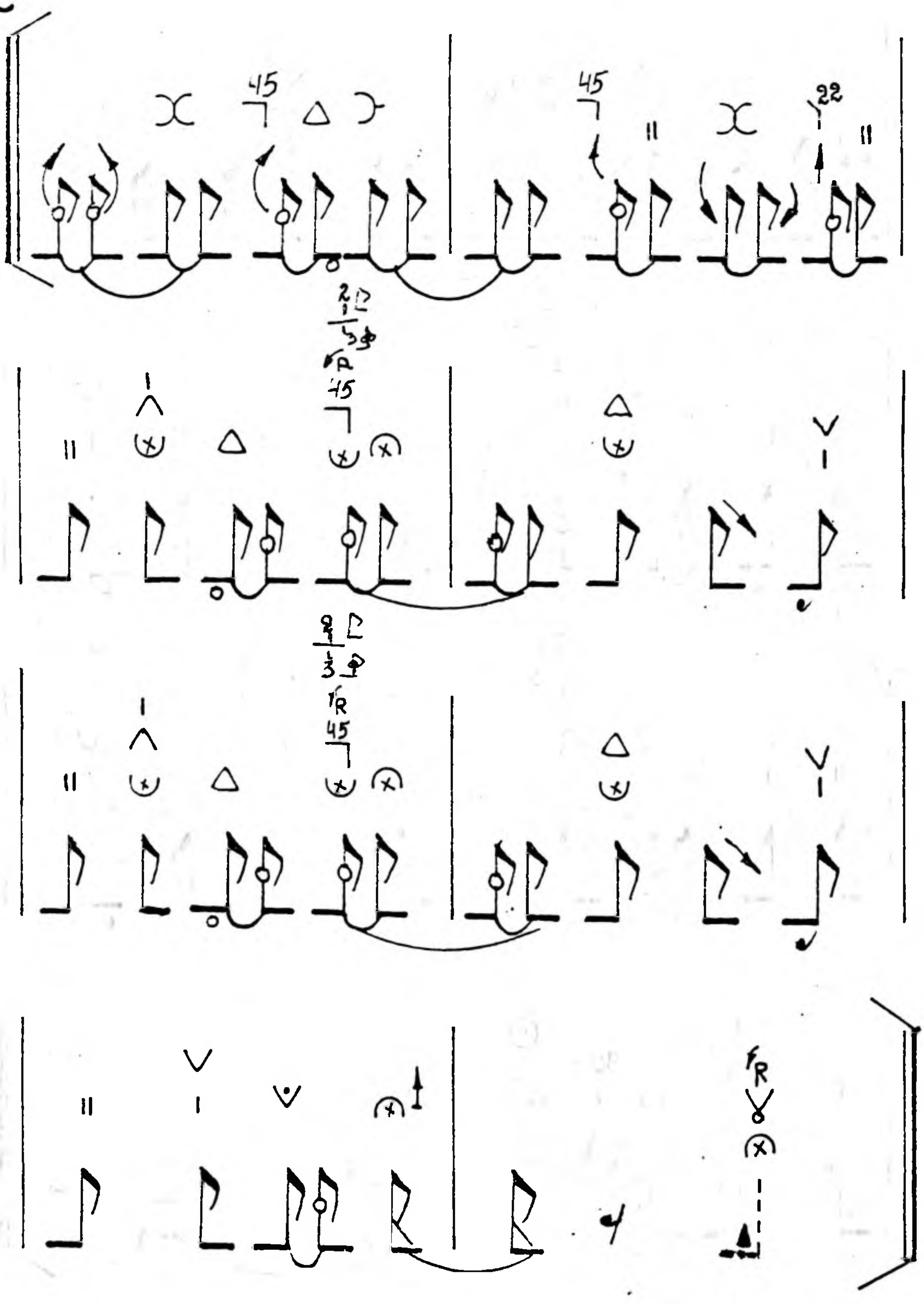




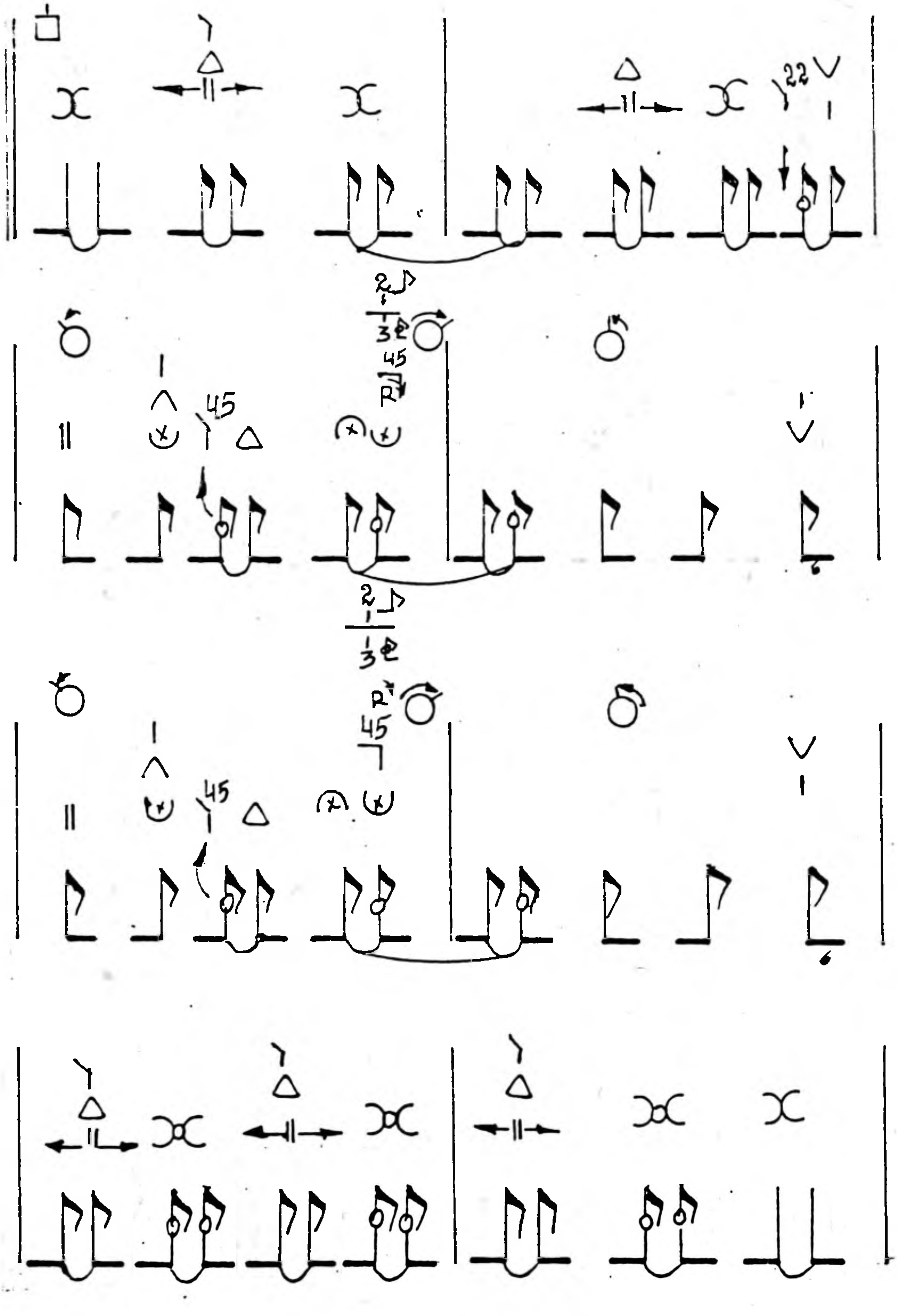



90
45
90
45
90
45
90
45

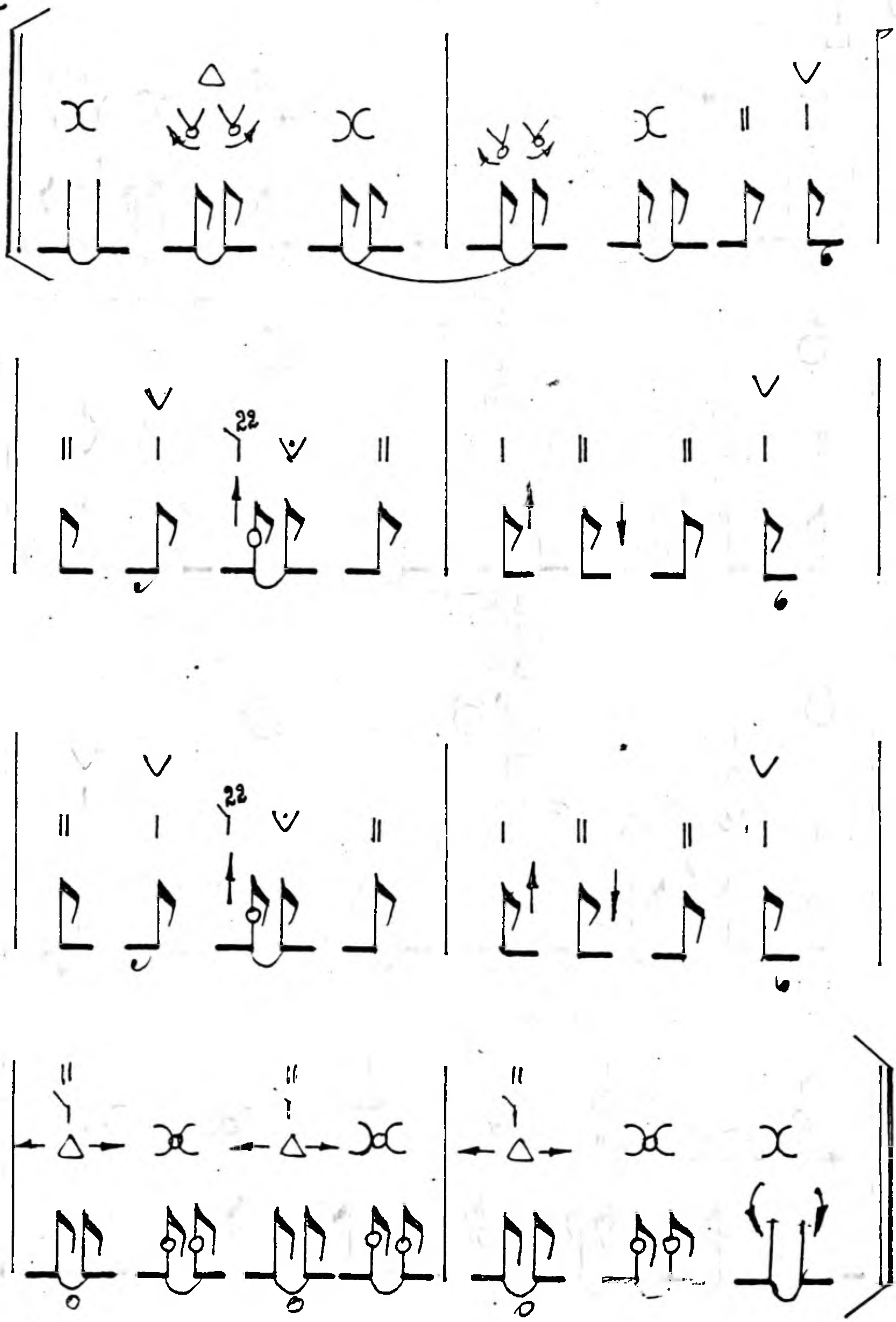
C



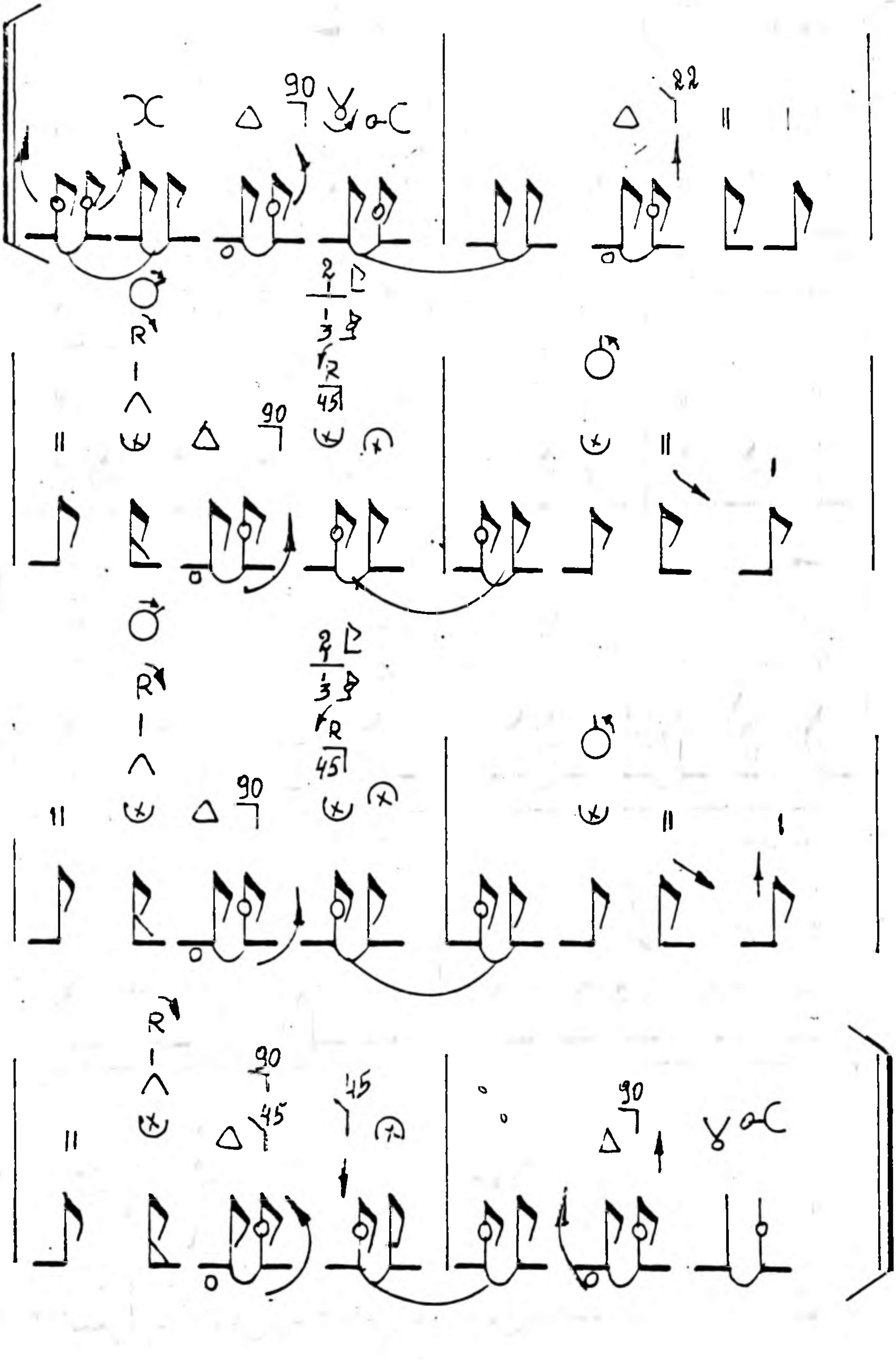
d



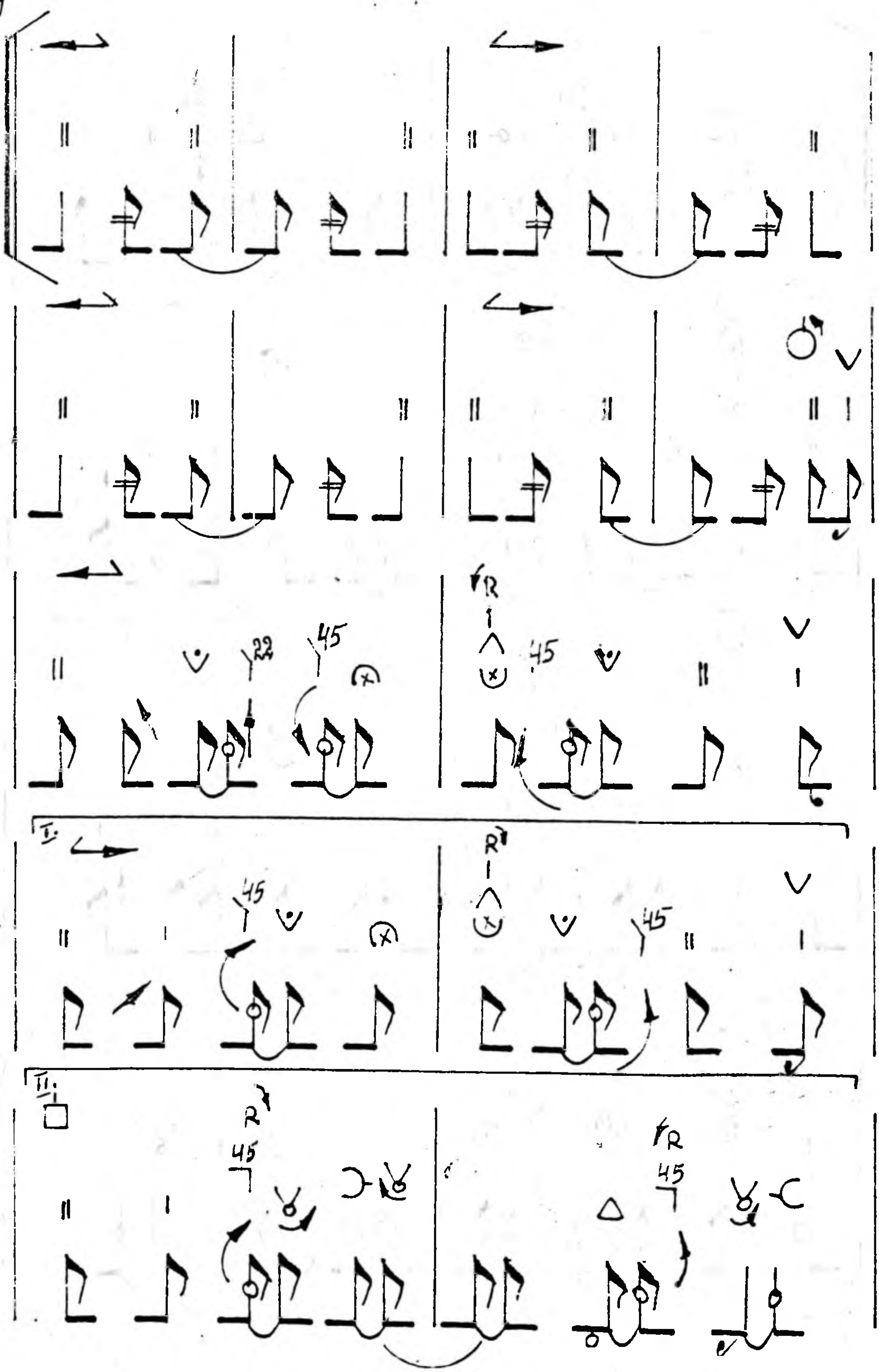
e

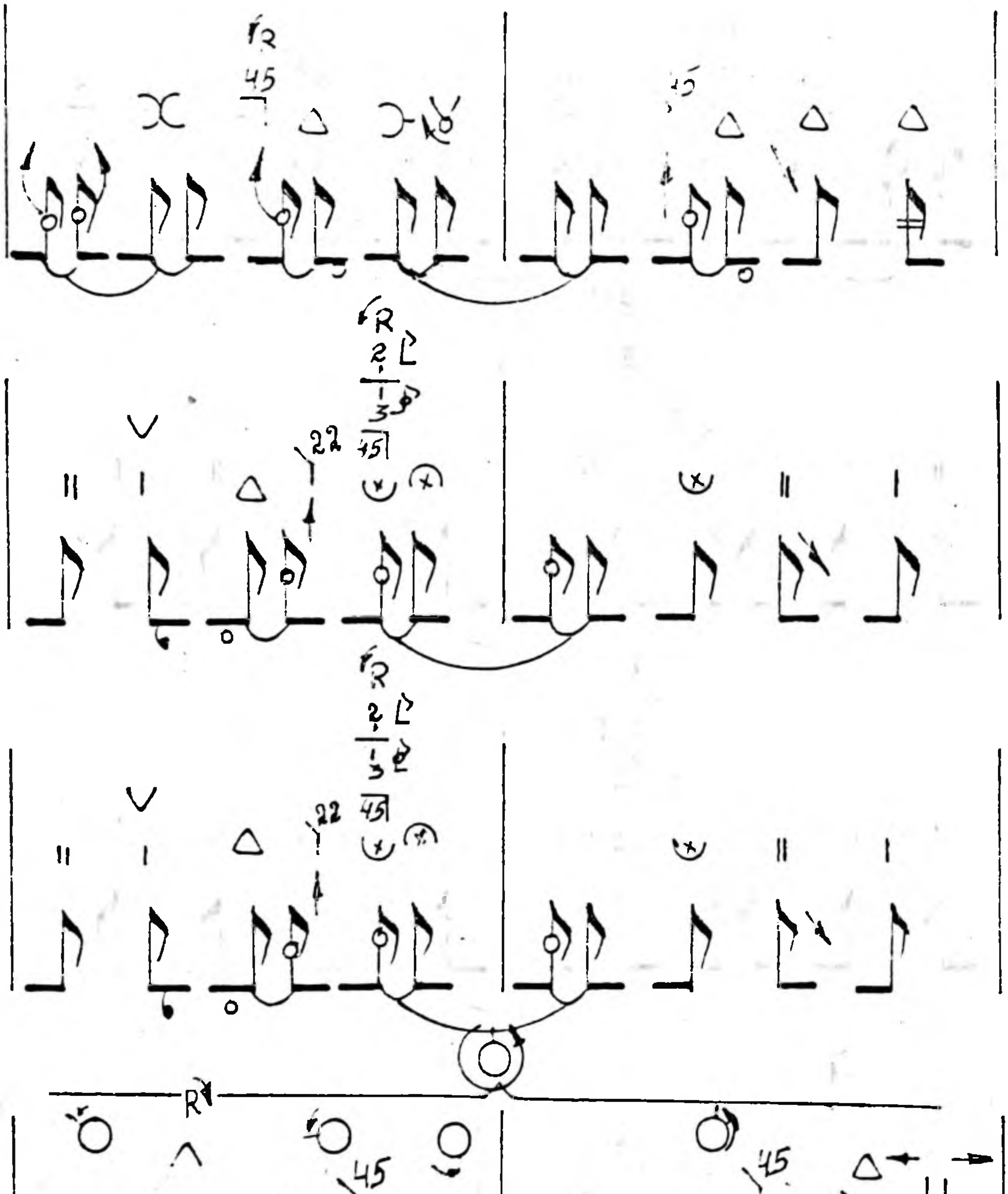


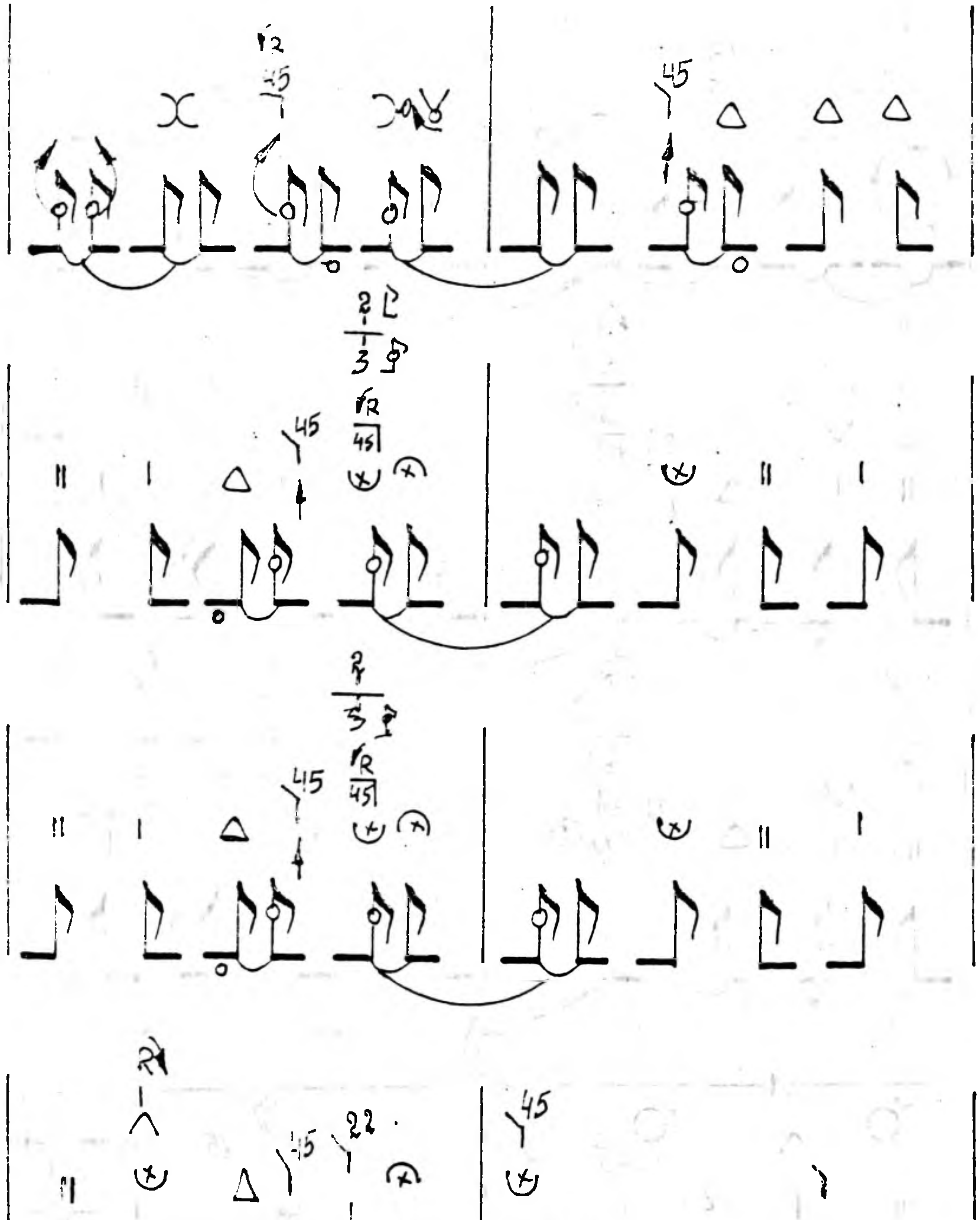
f

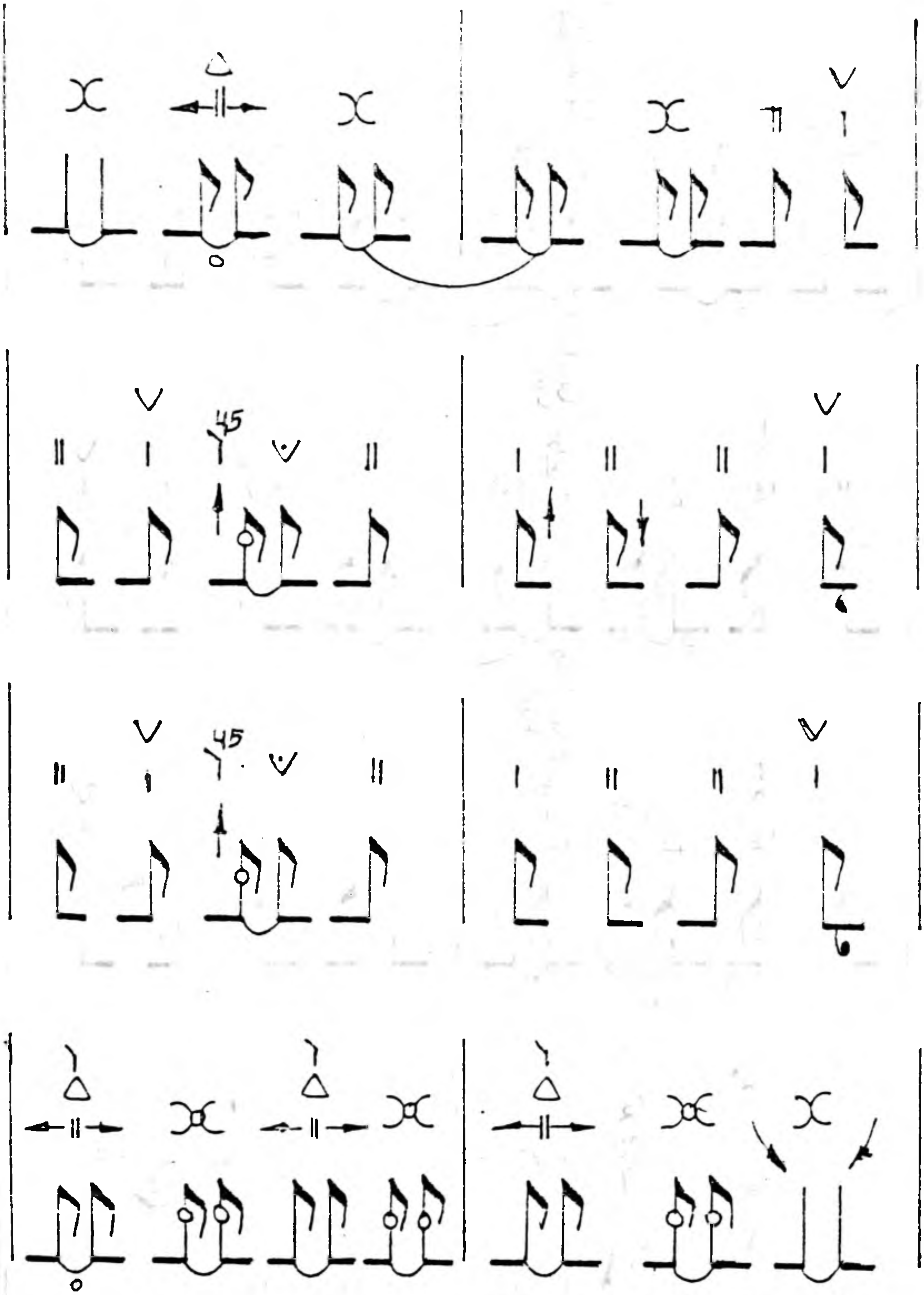


9

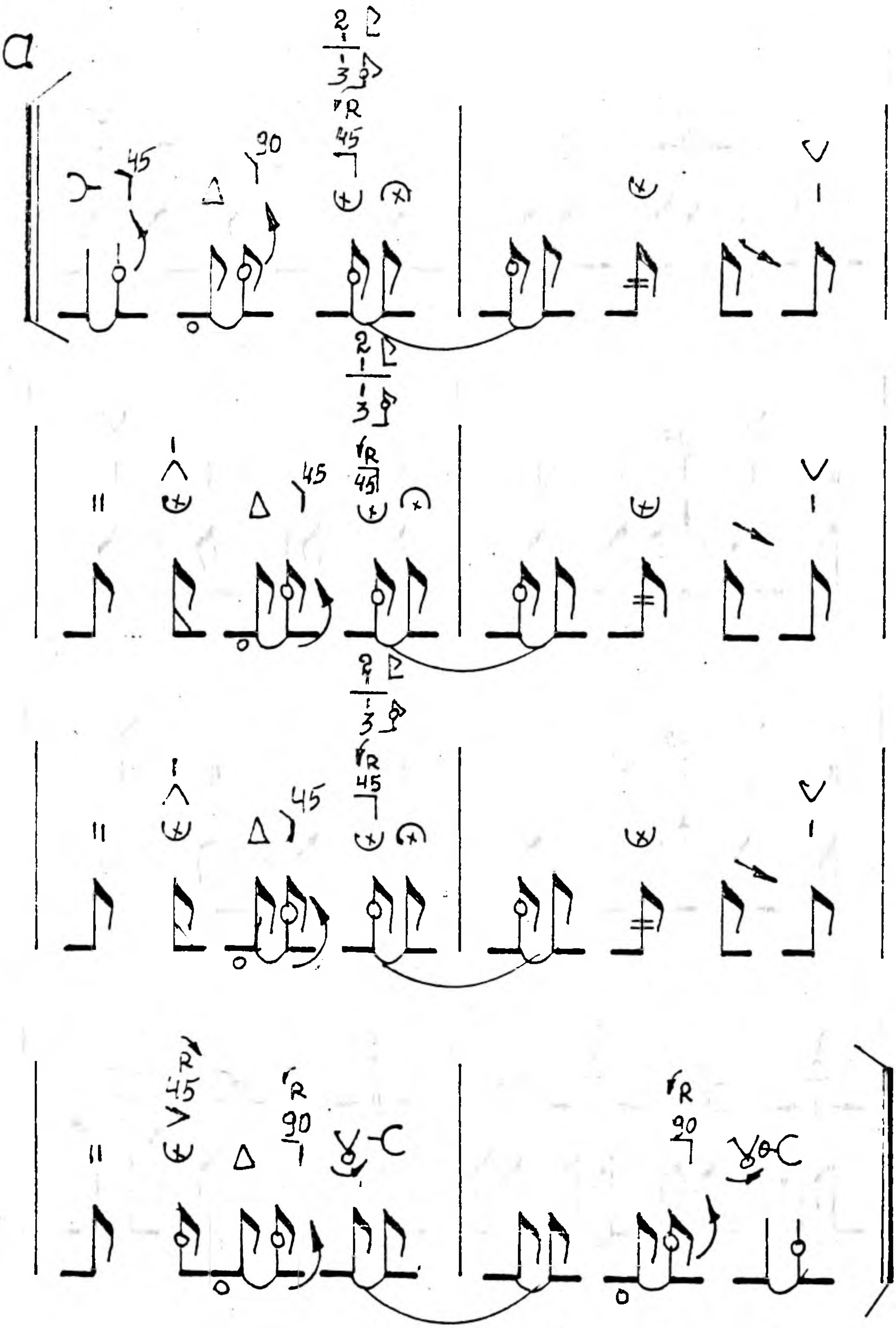



R
45
22

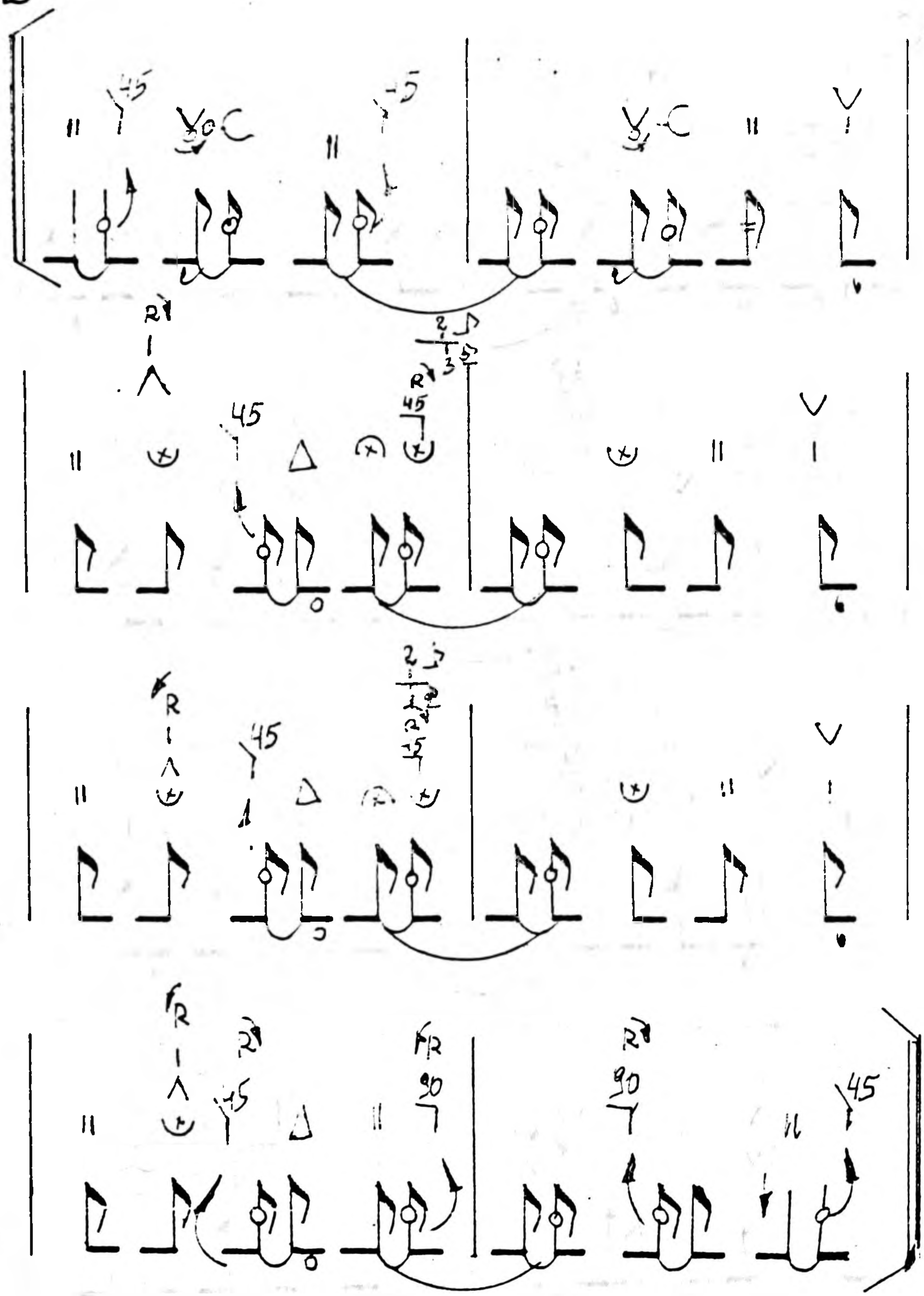


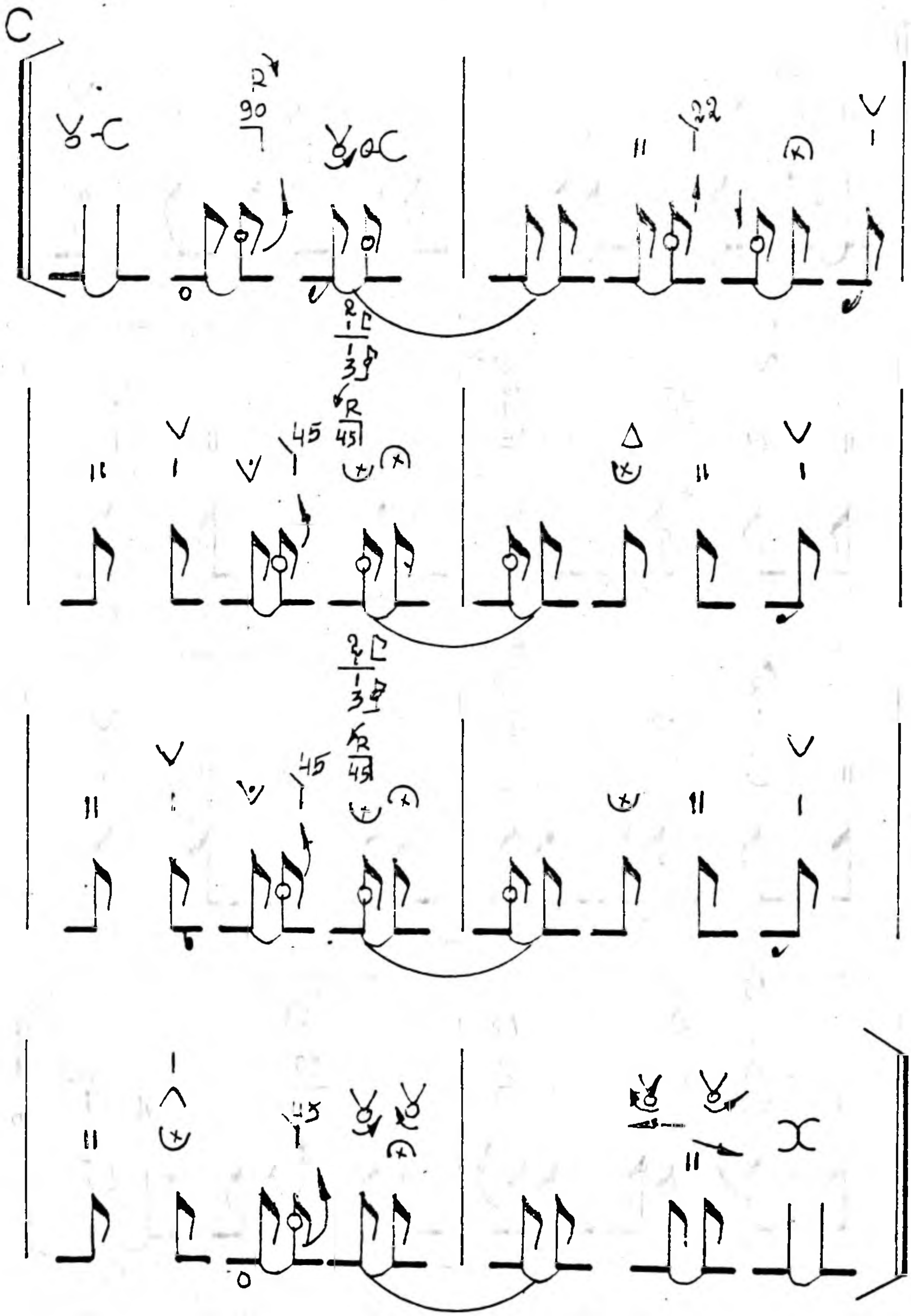

45
45

Bag loan

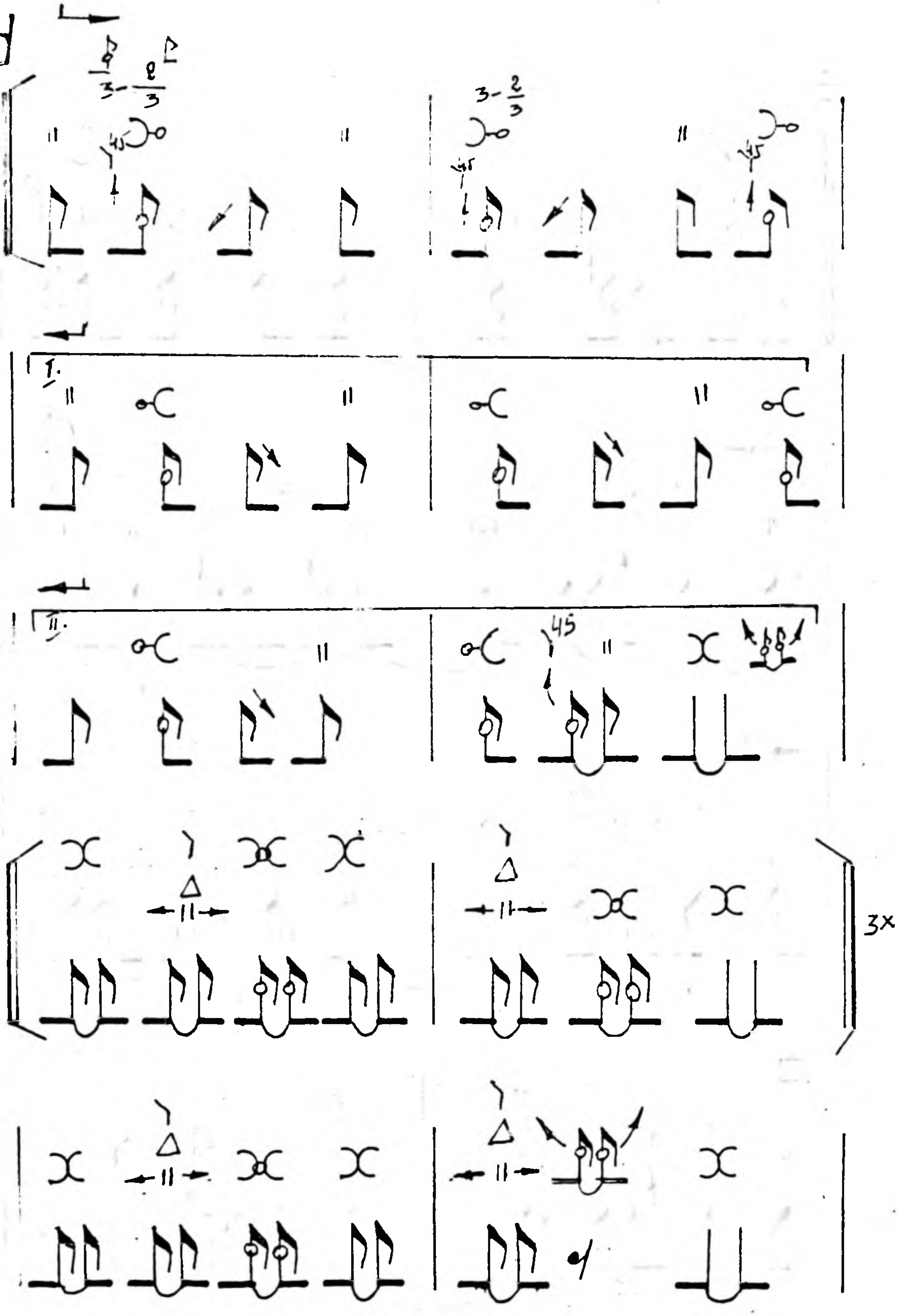


b

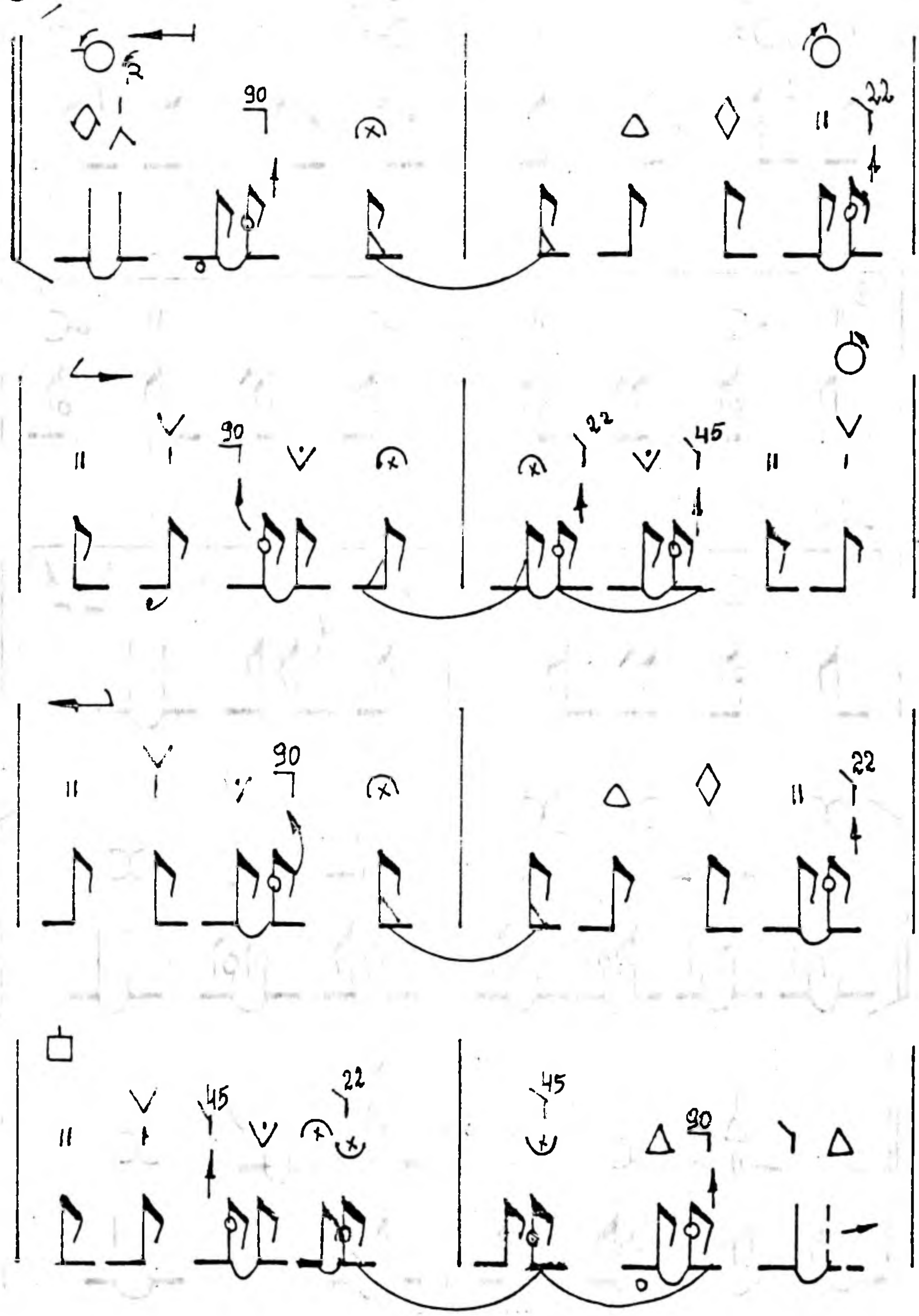


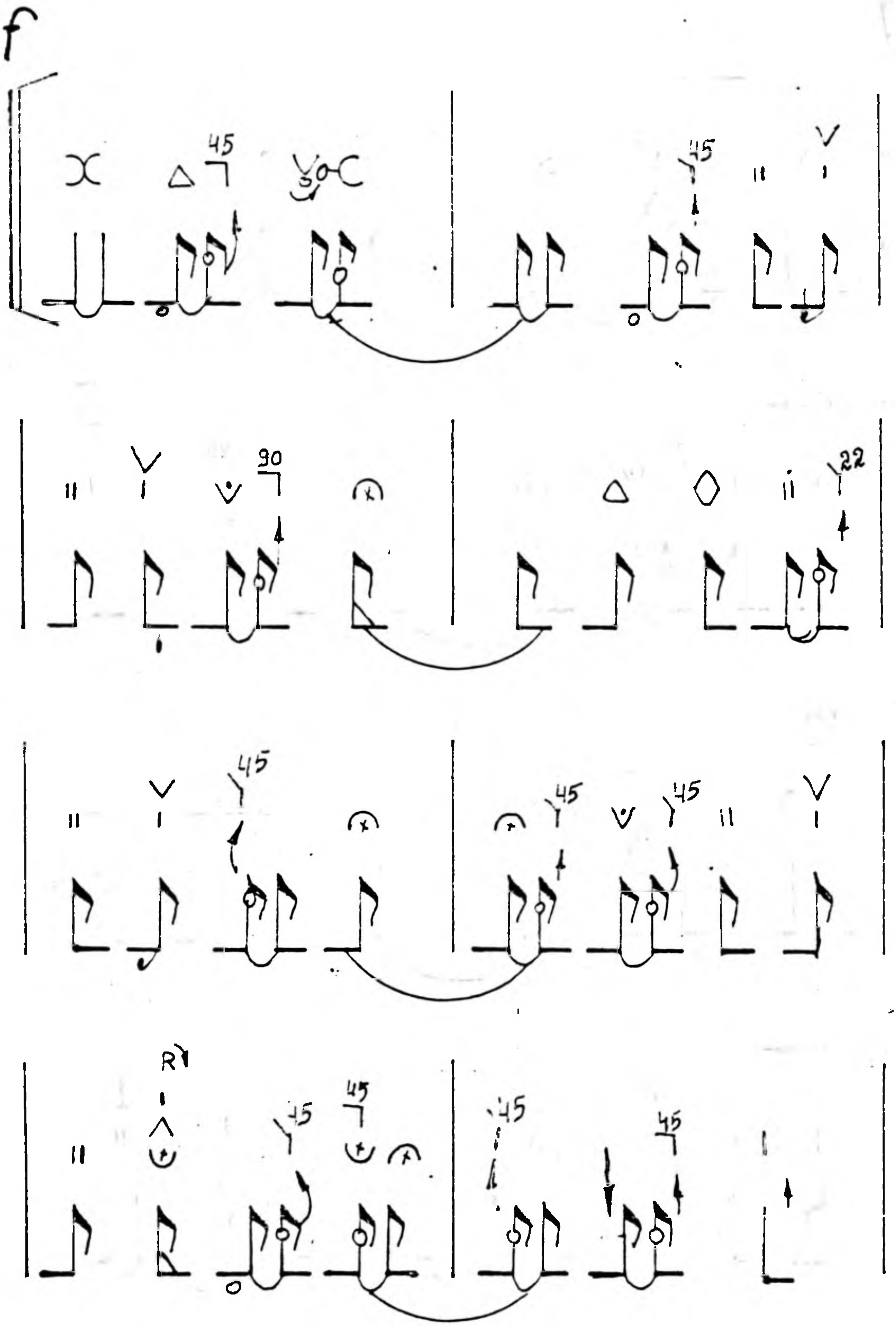

C
90
22
45

d

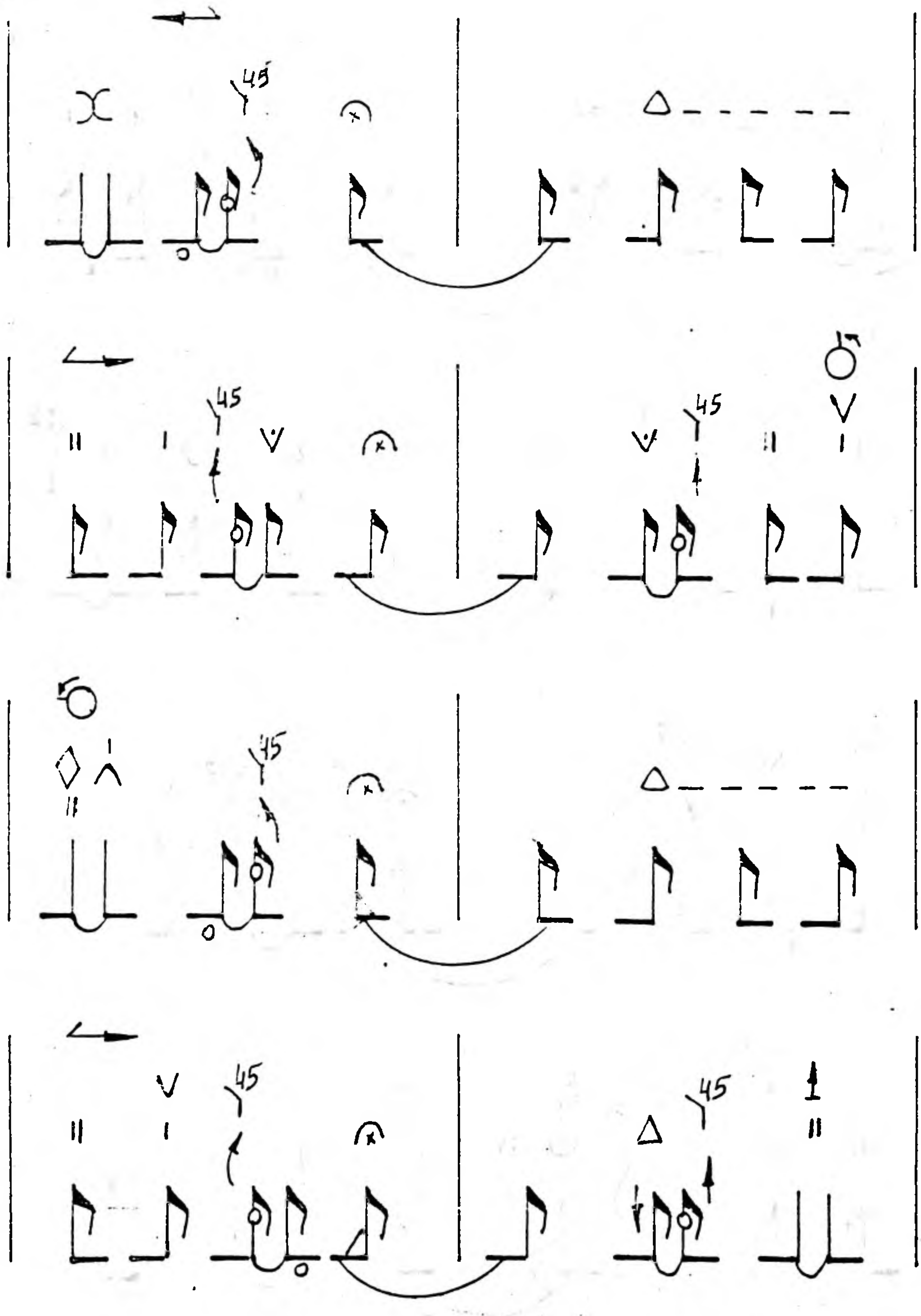


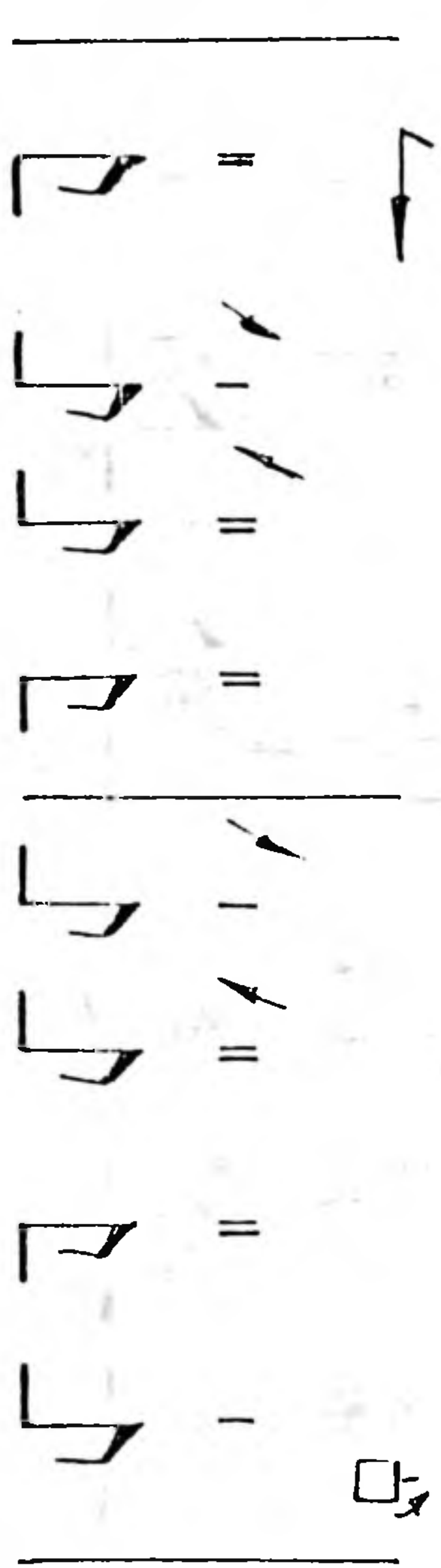
e

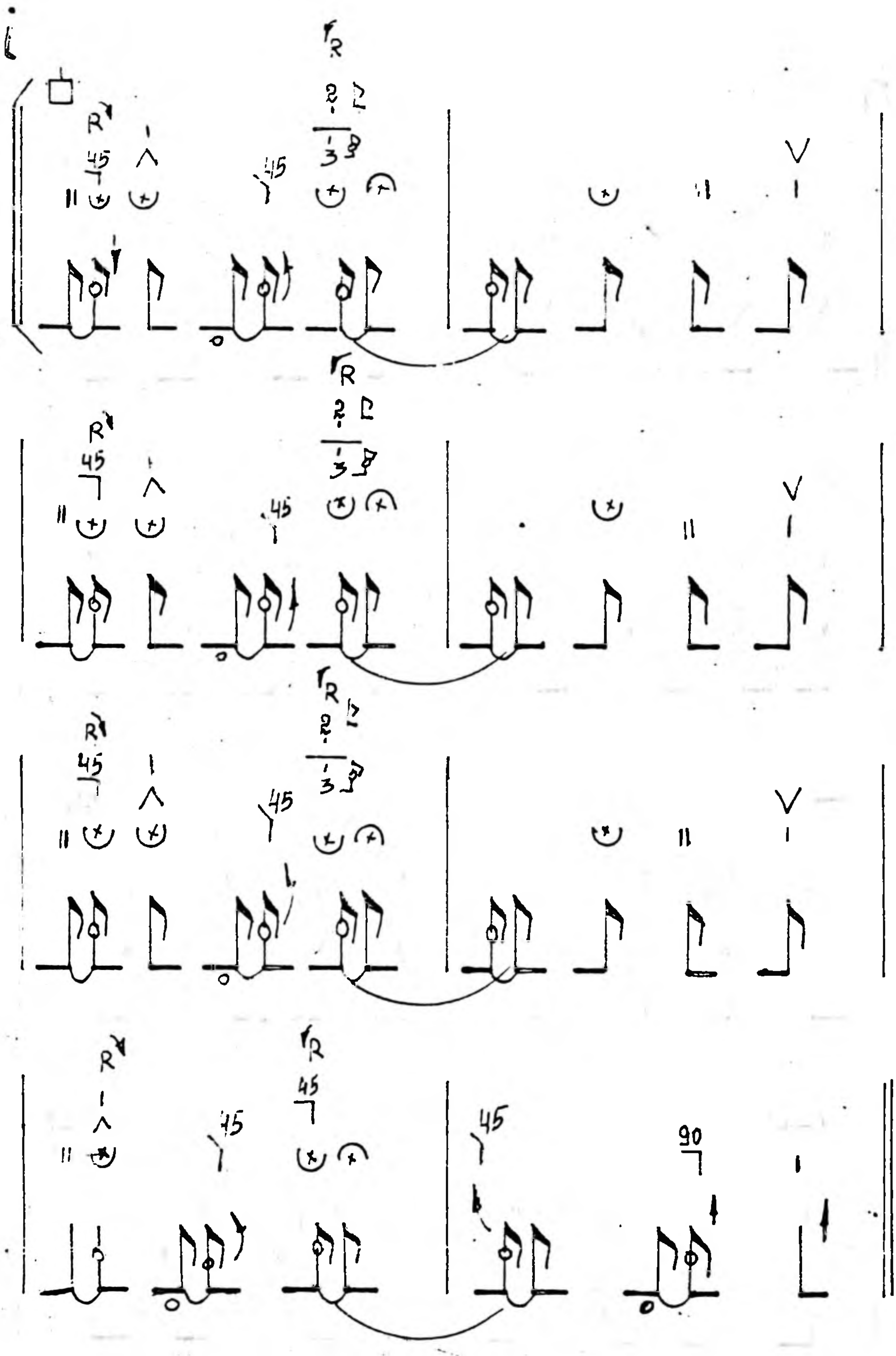



f
45
45
90
22
45
45
45
R
45
45
45
45

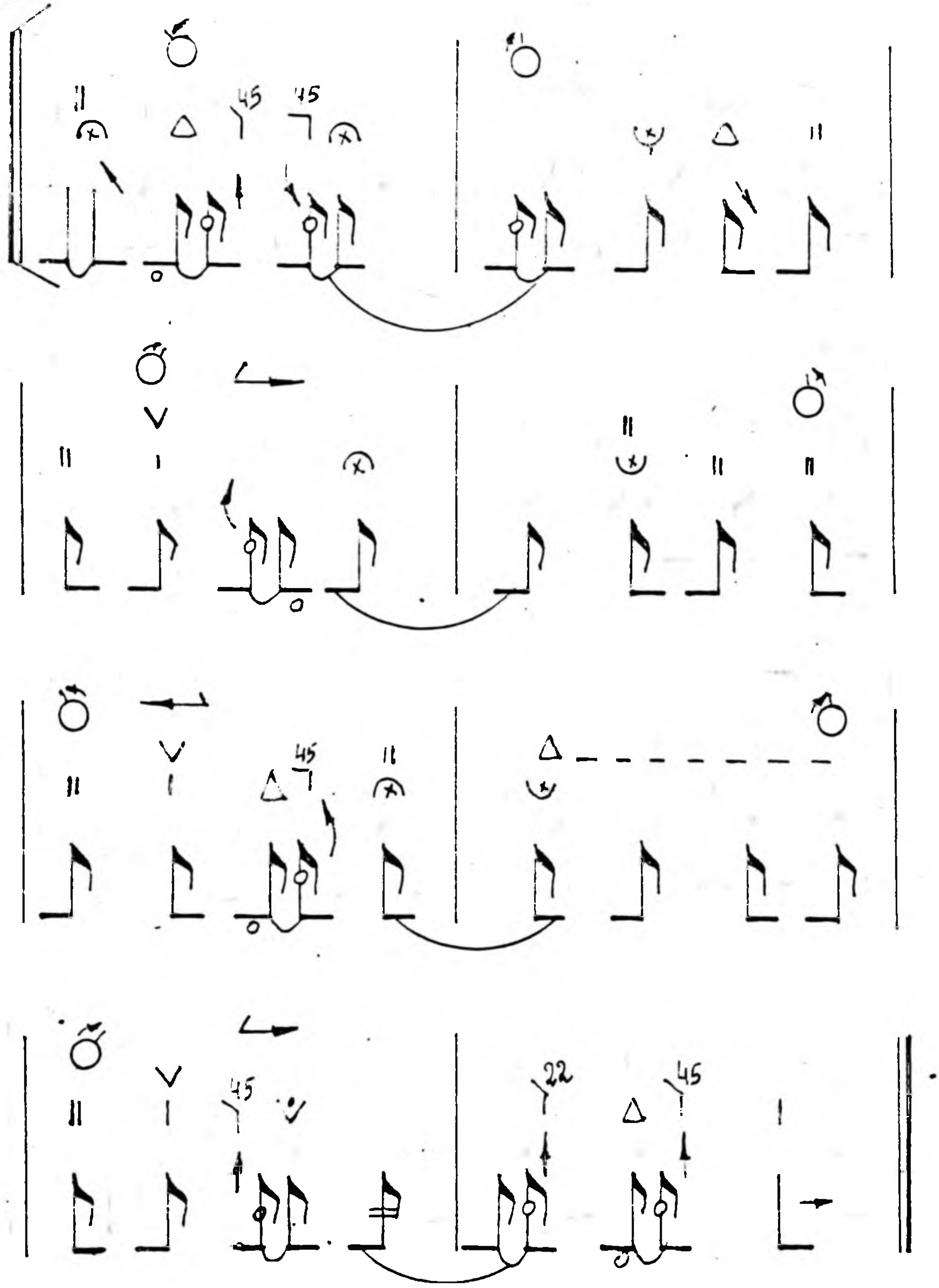
g



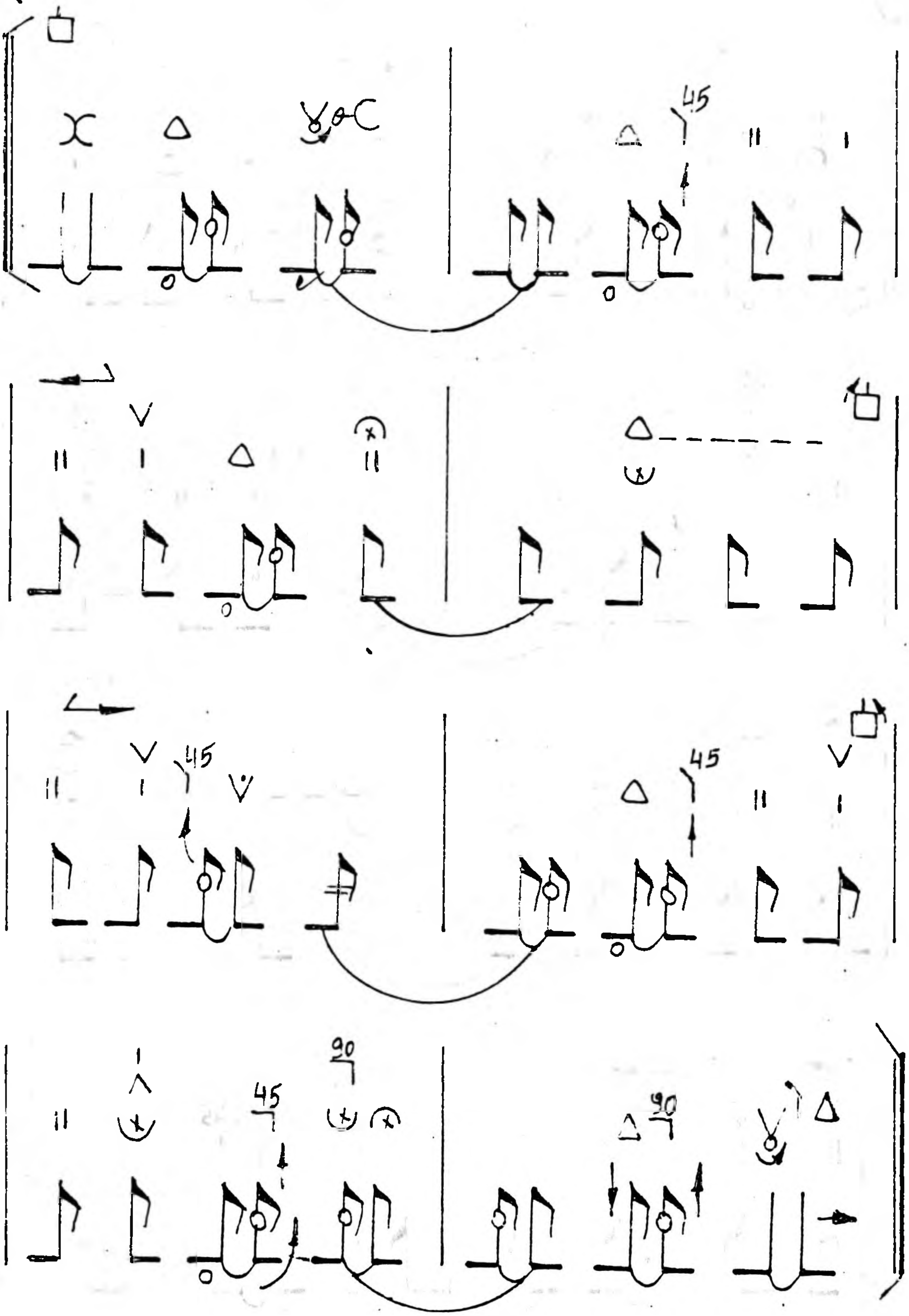




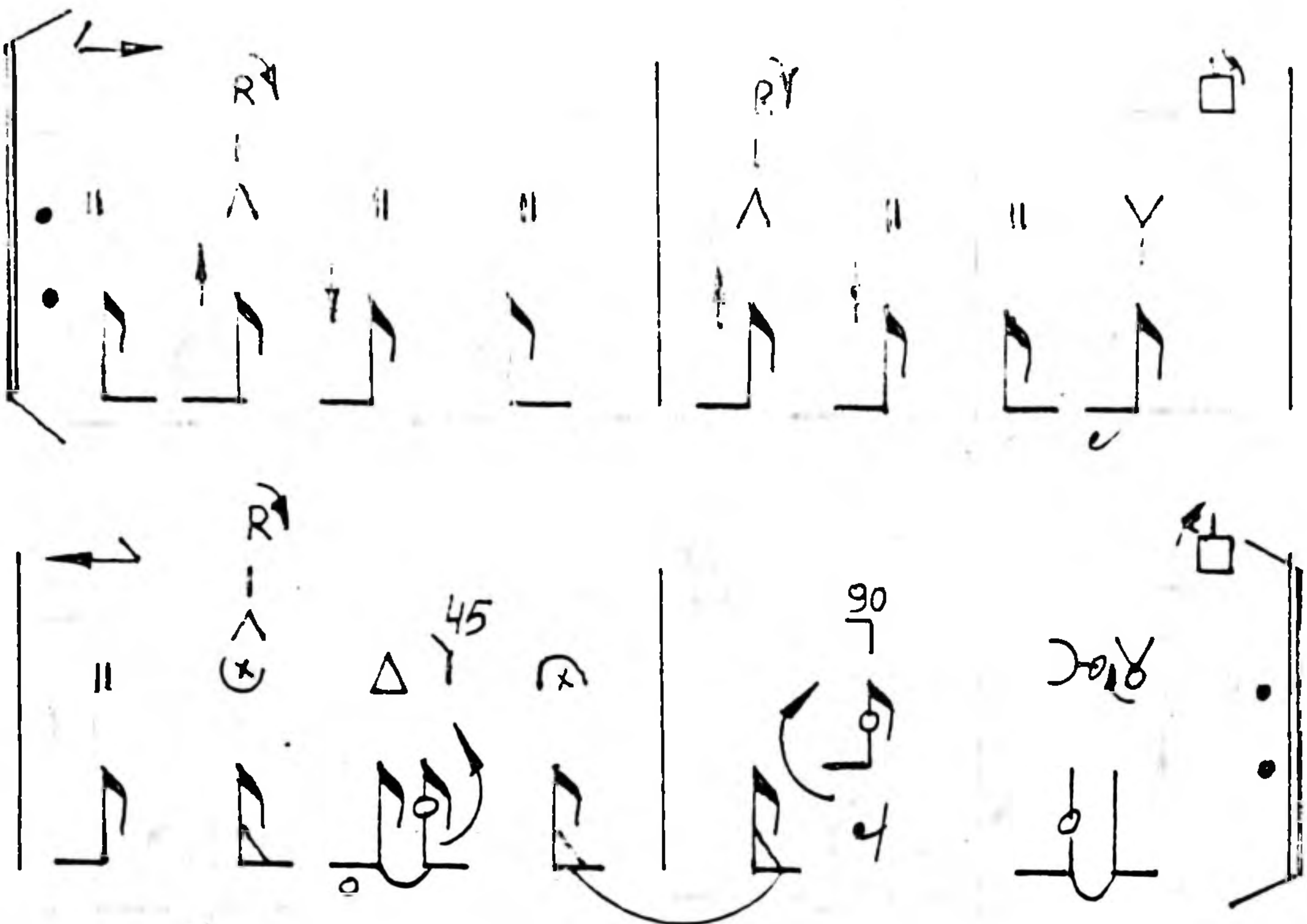
j



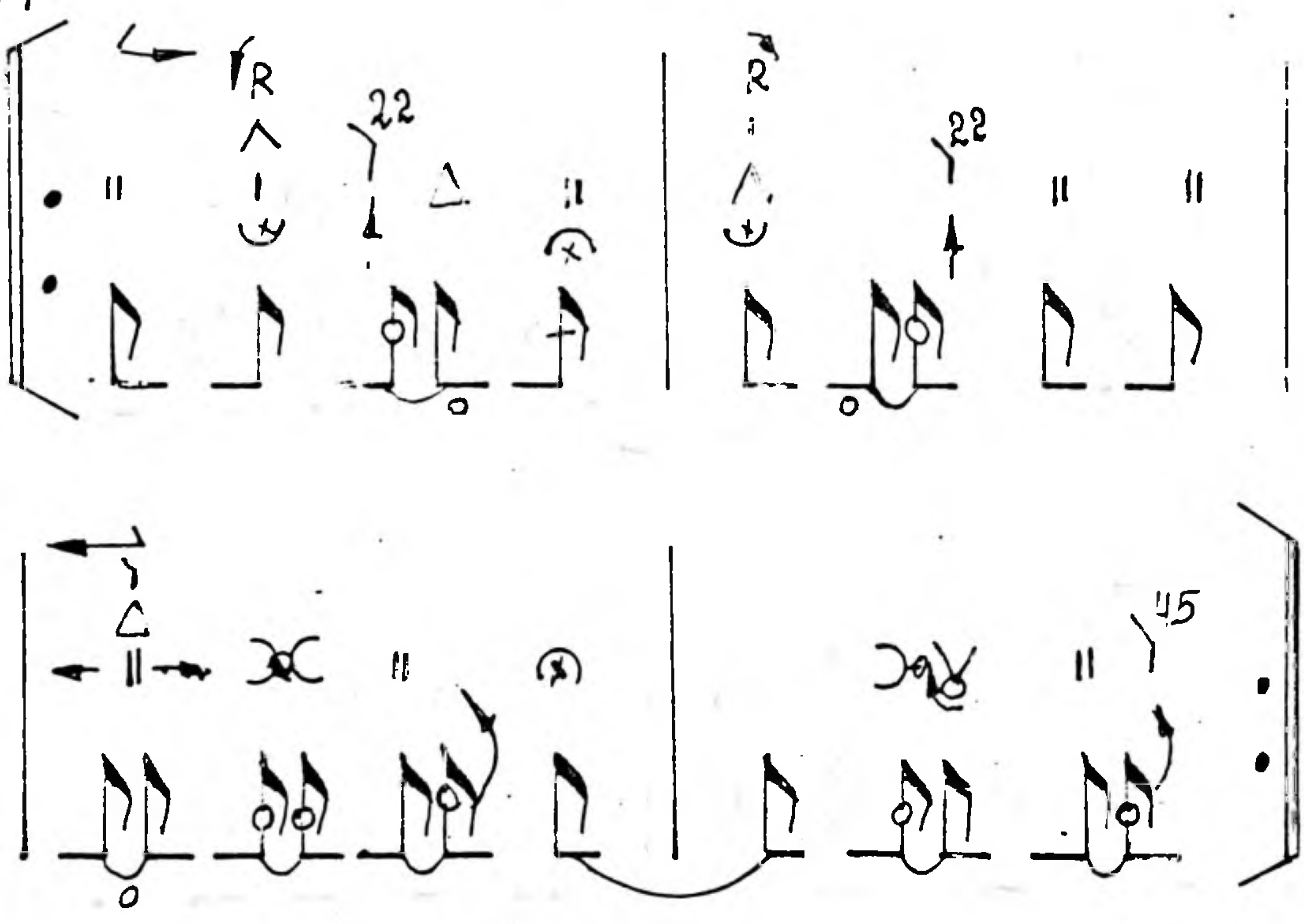
K

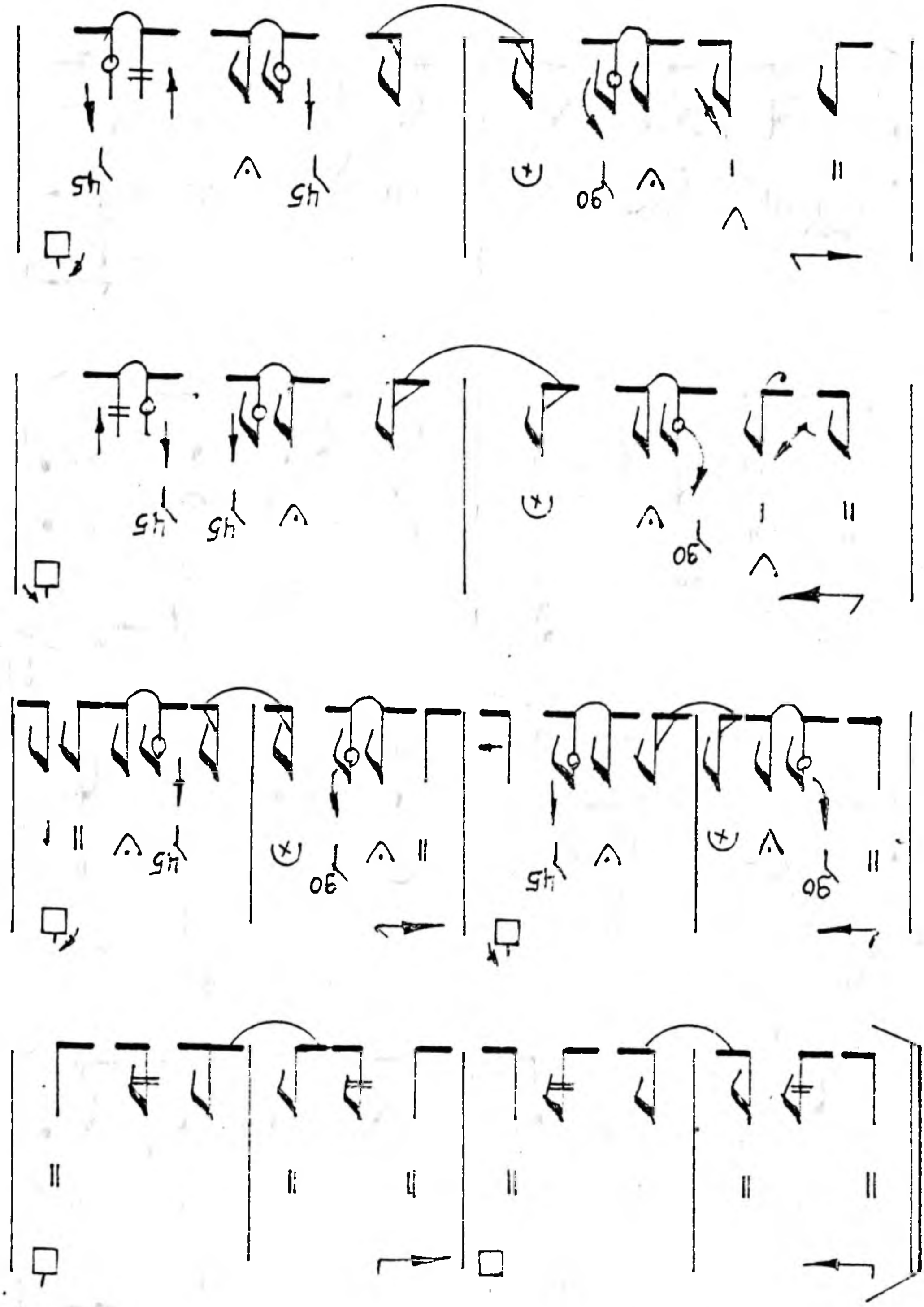


l



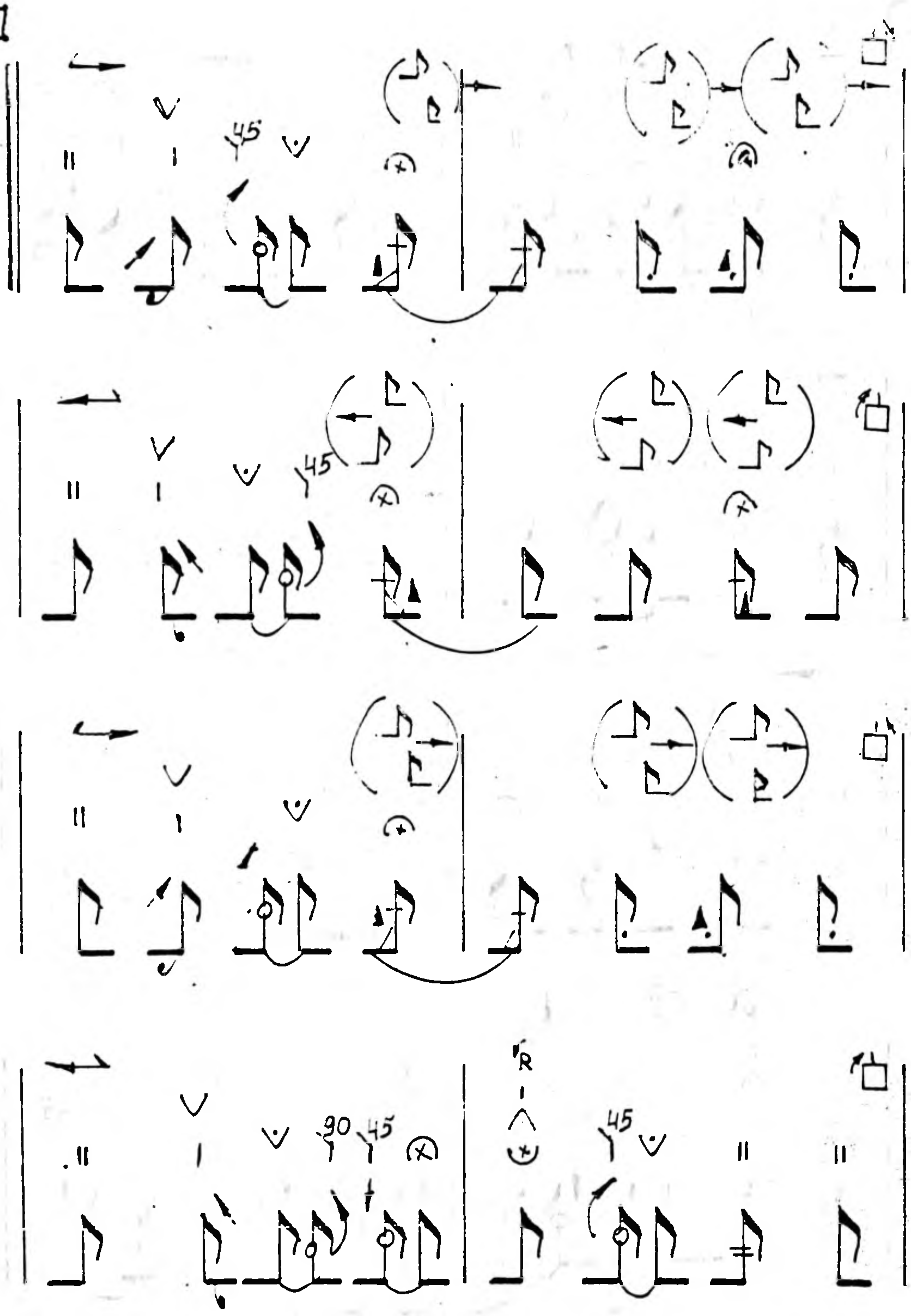
m



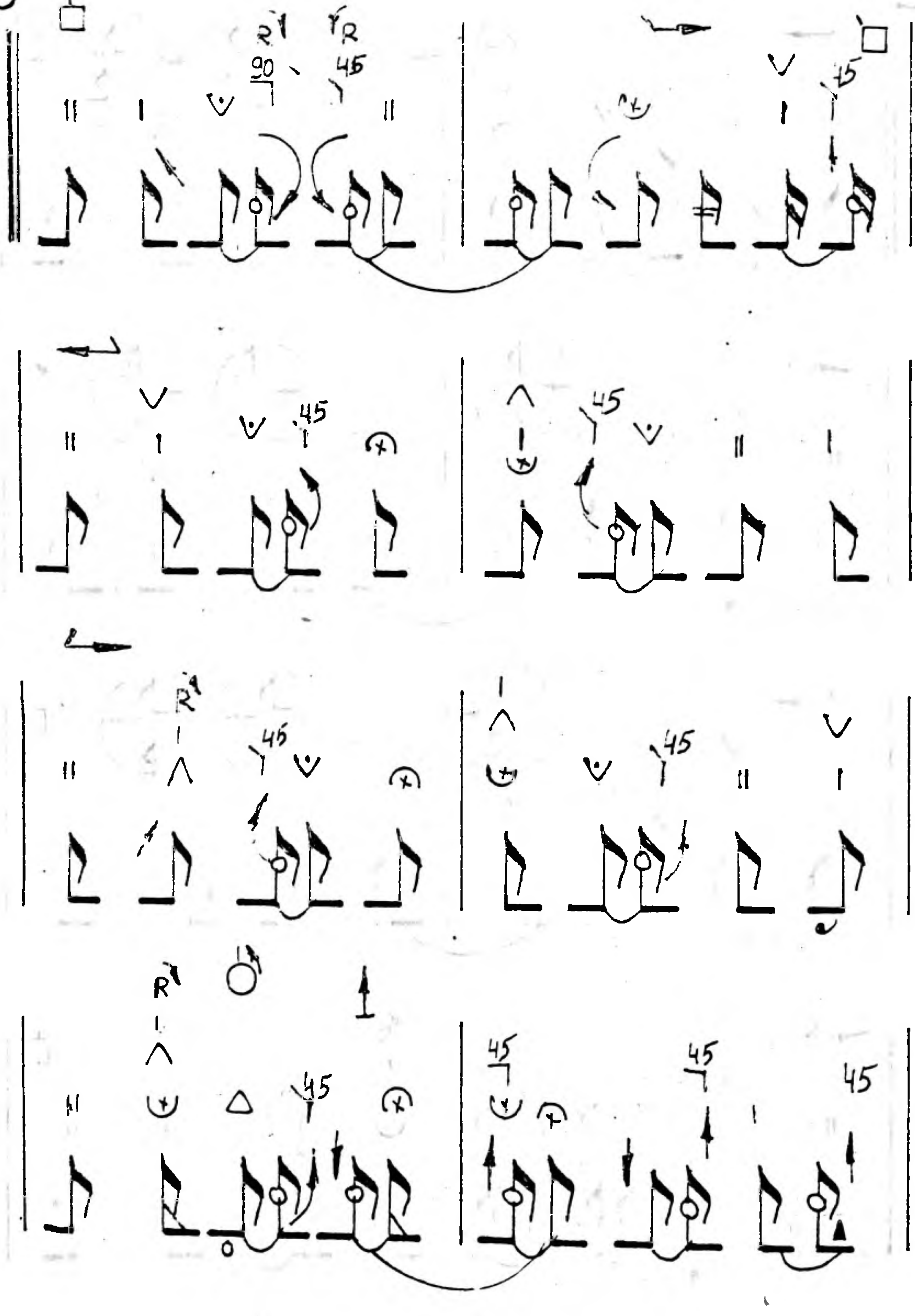


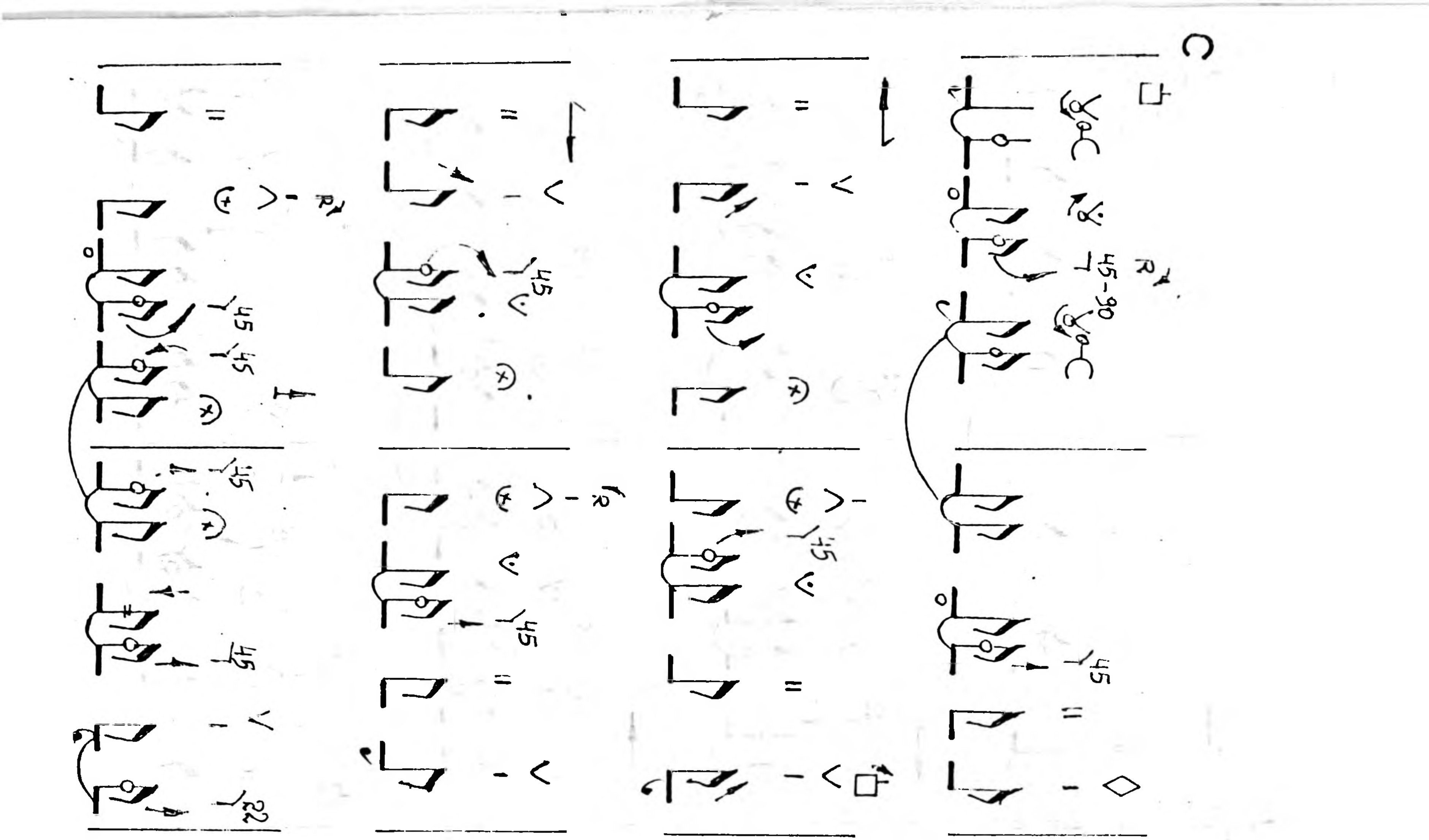
פסי דסקוזסת

a

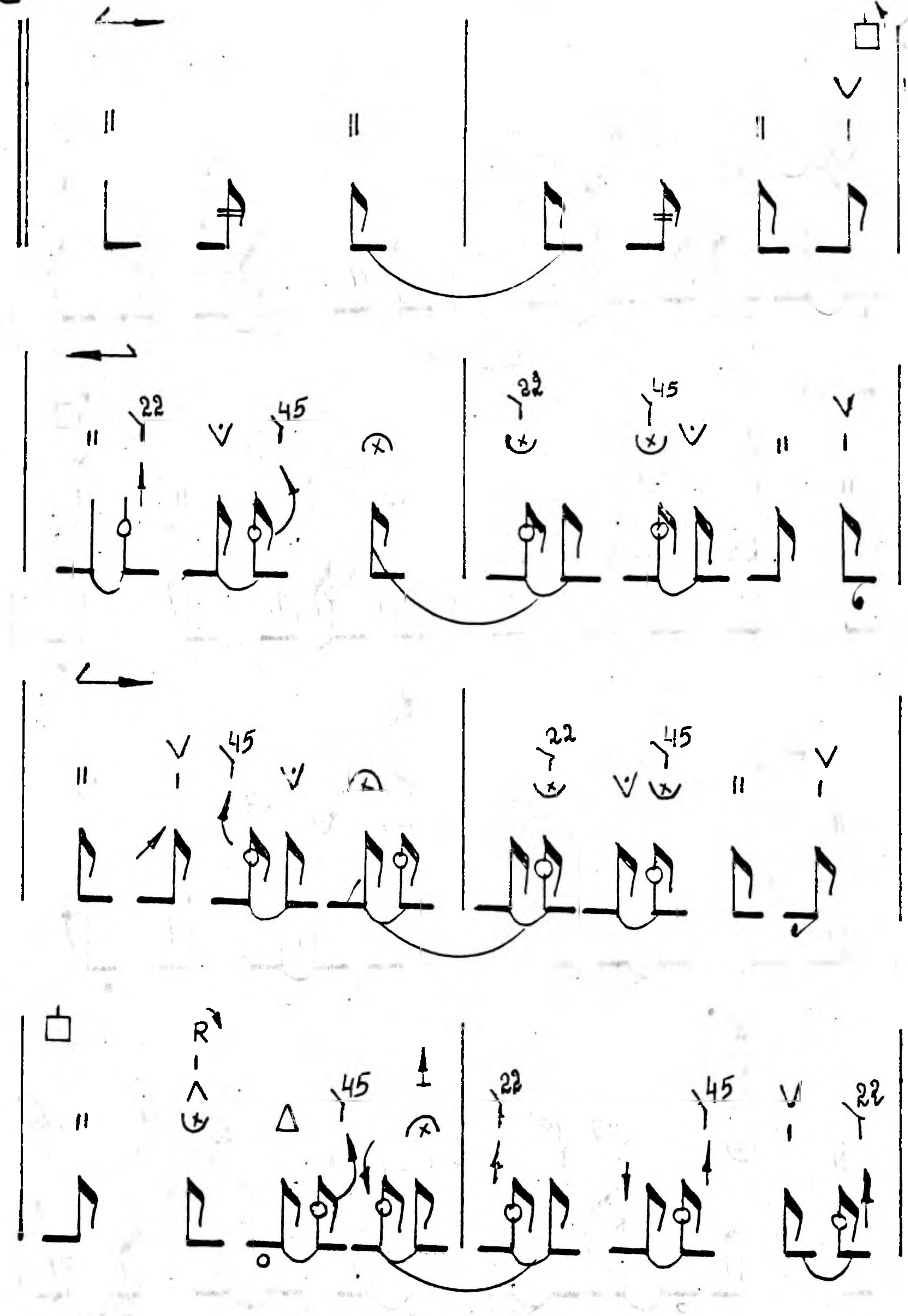


b

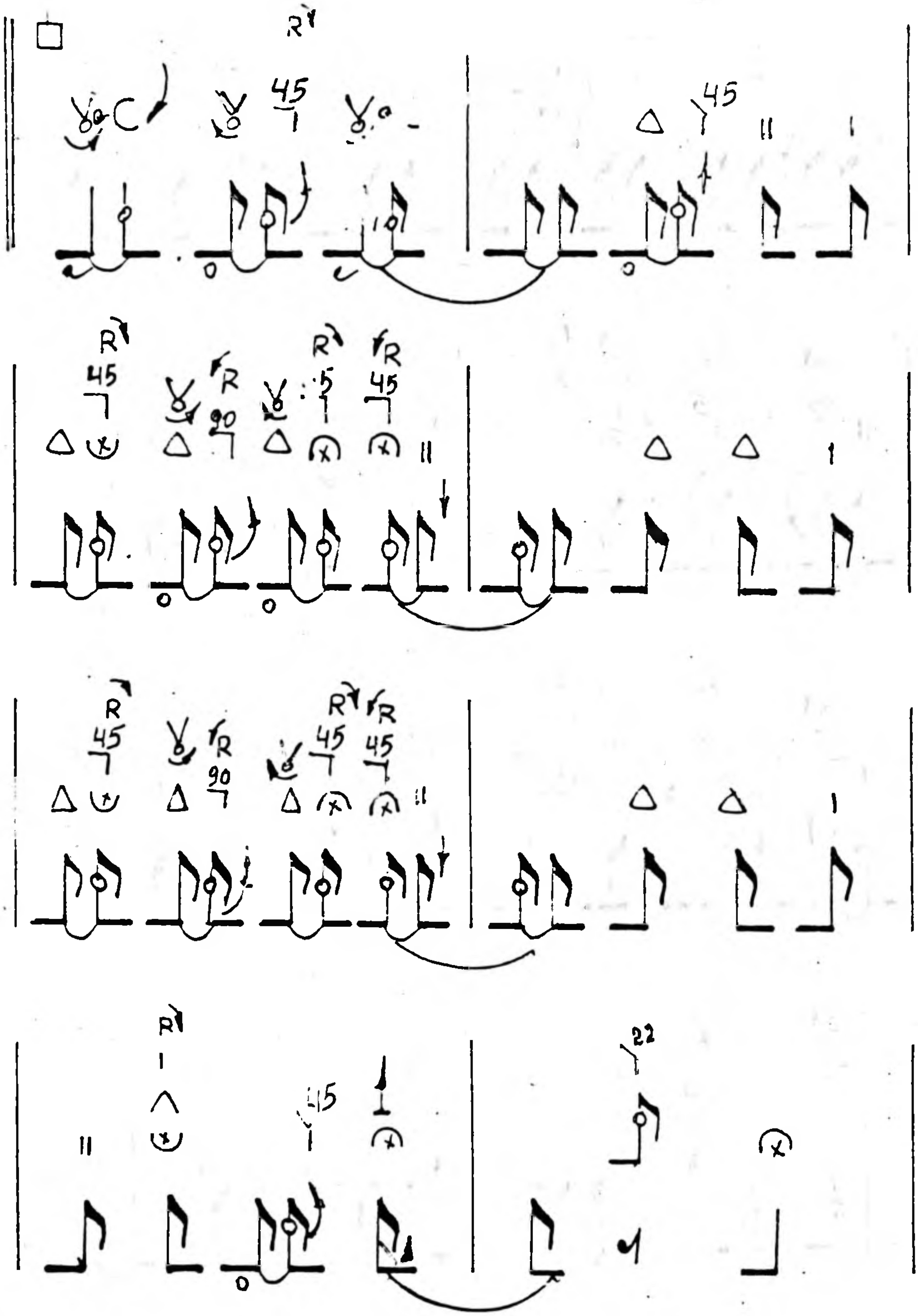




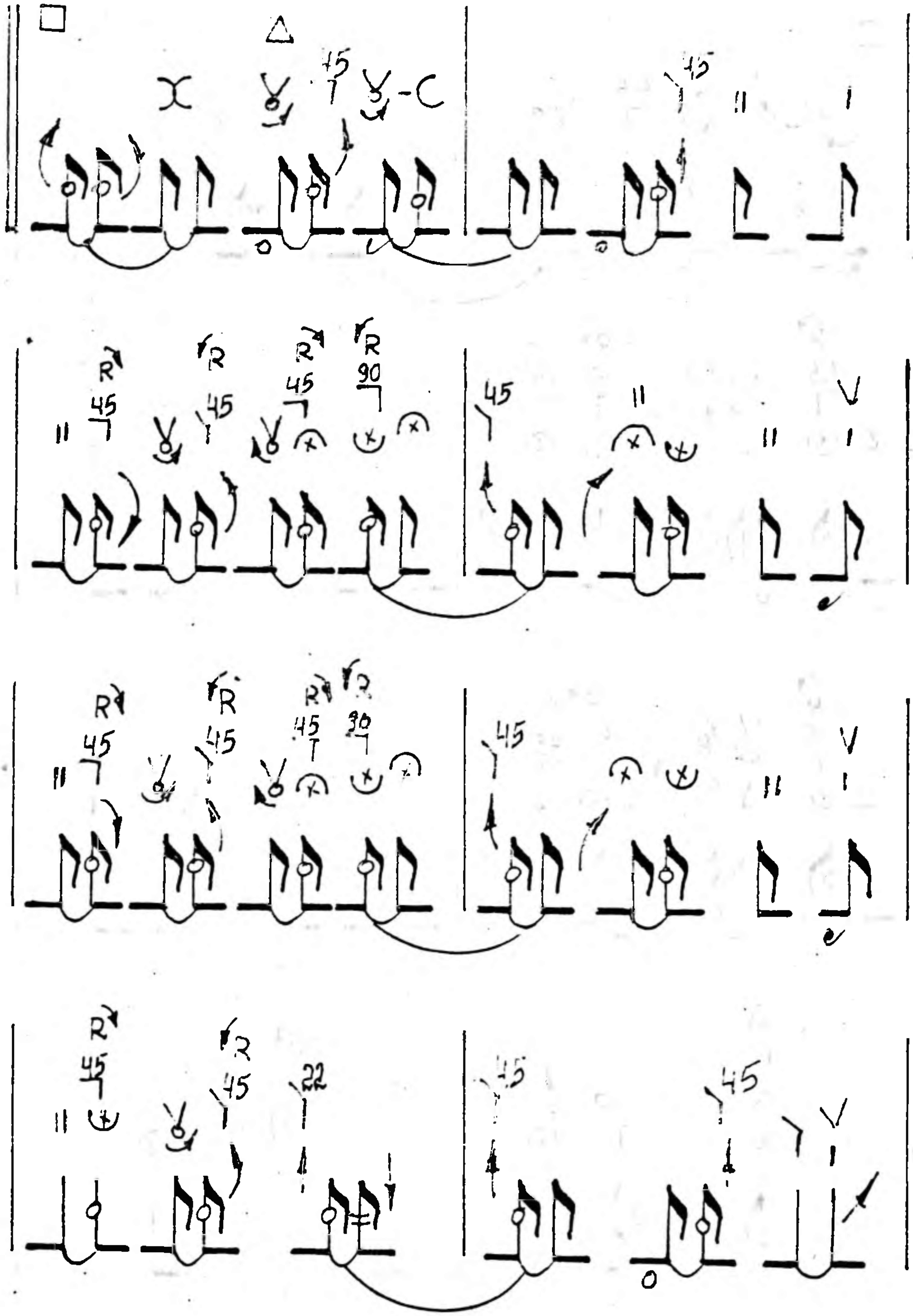
d

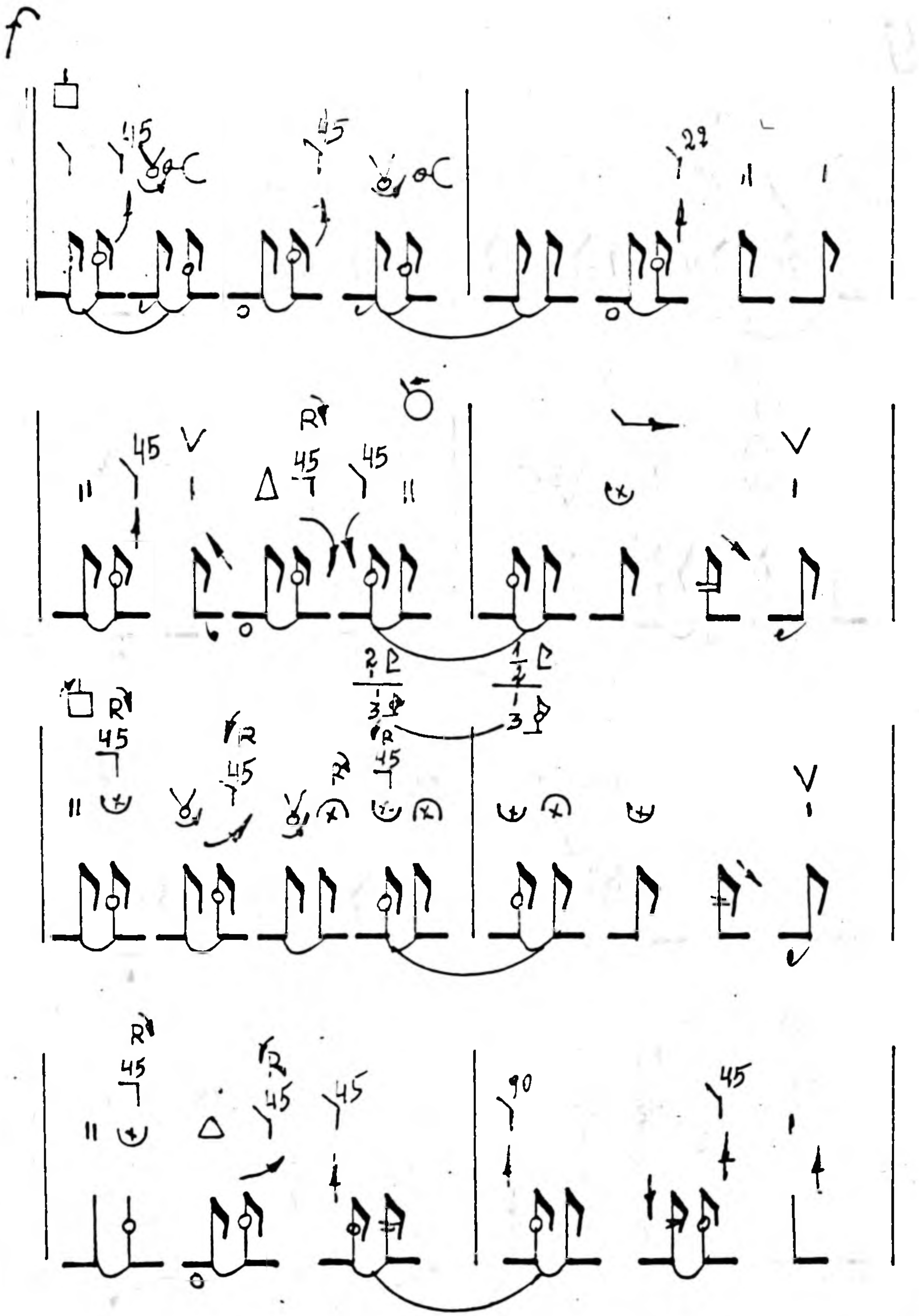


e

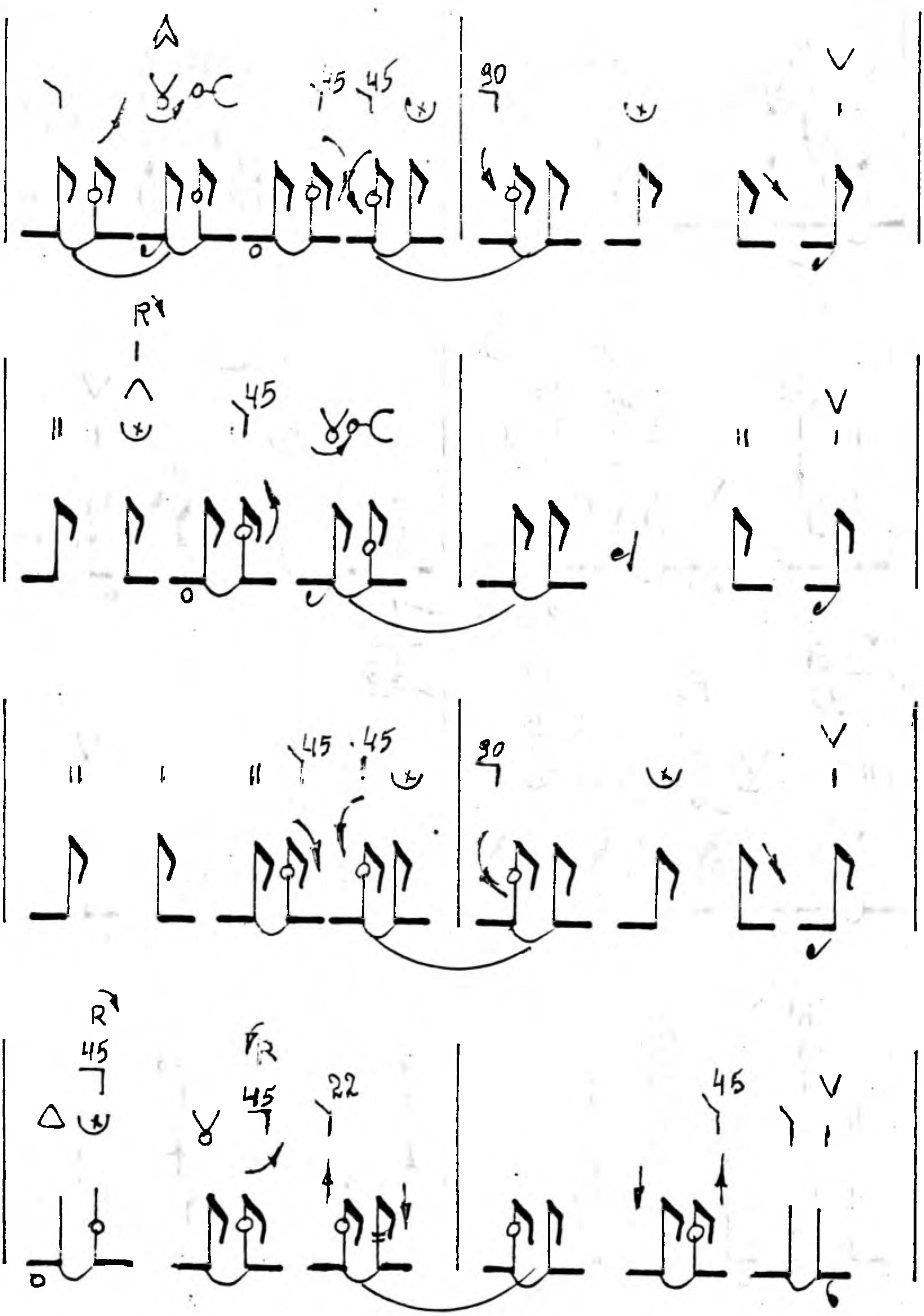


e,

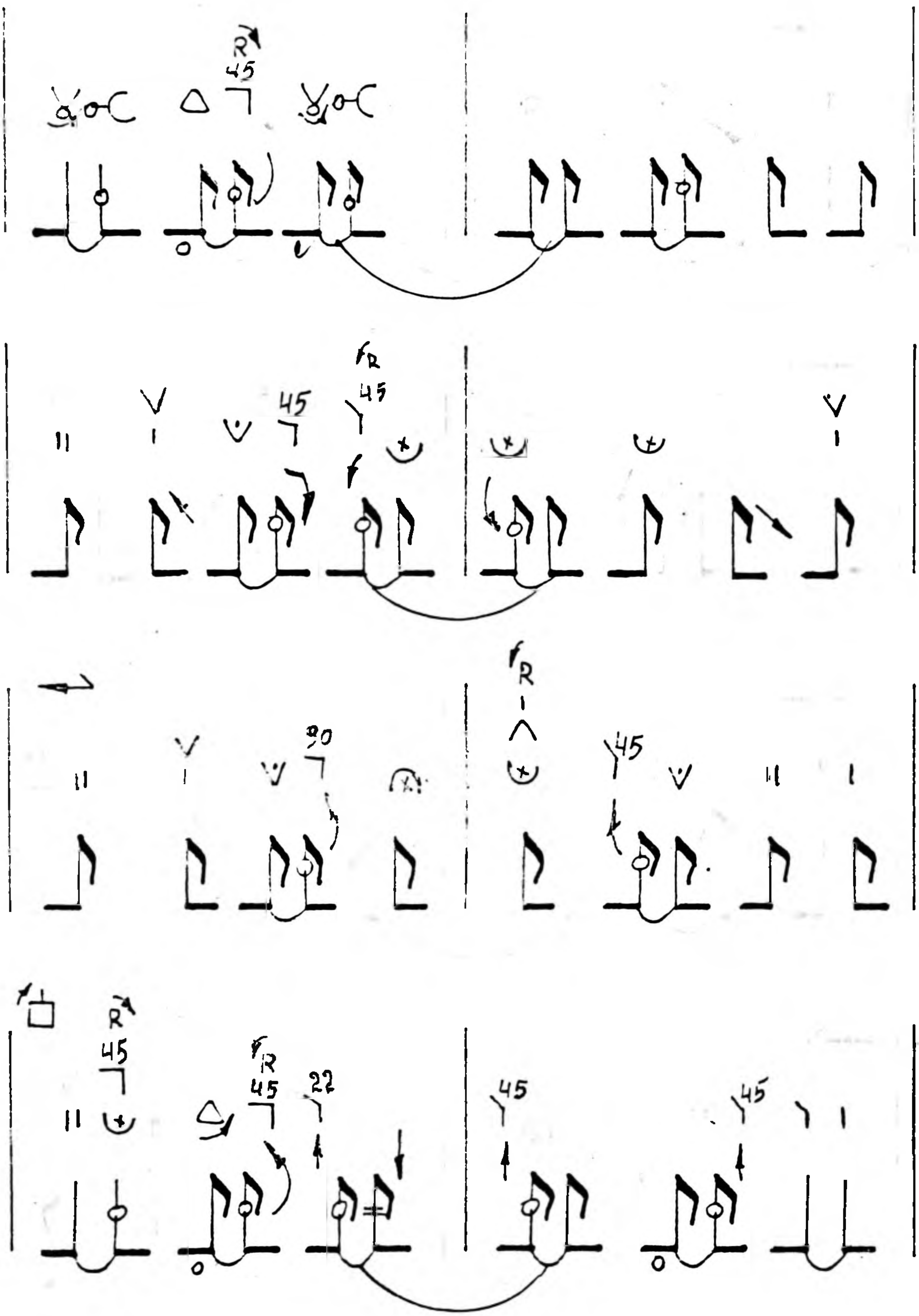


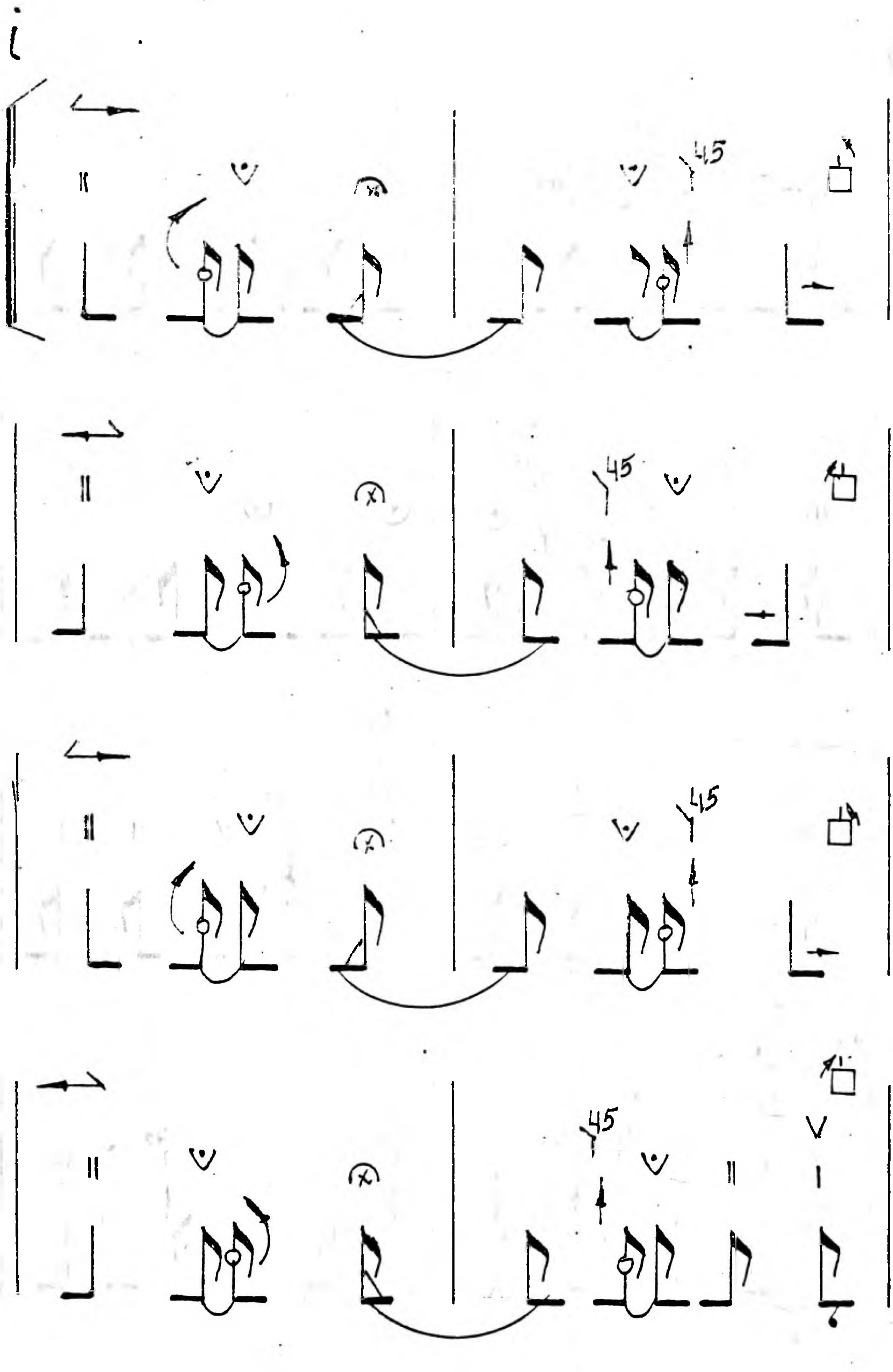


9

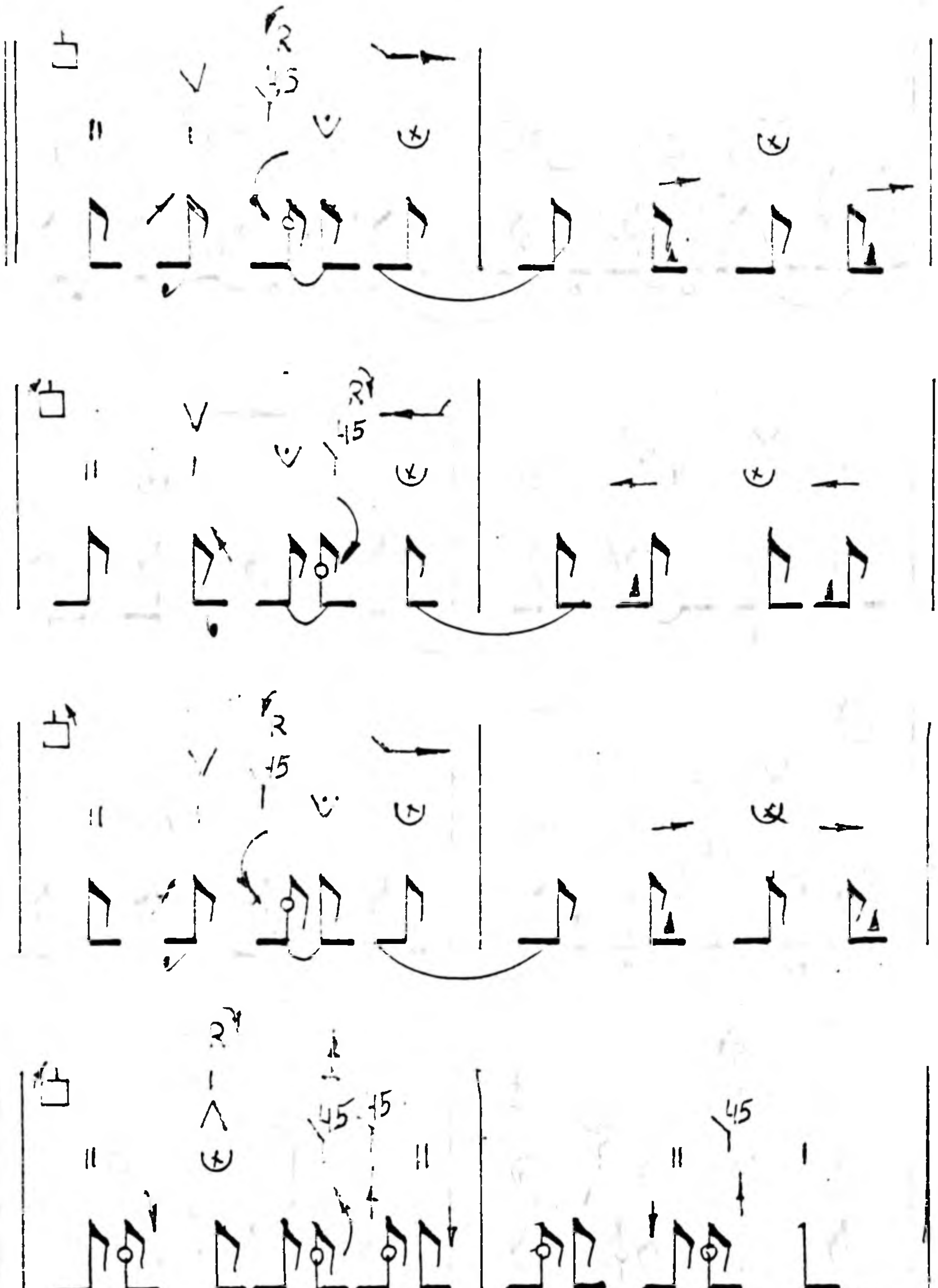


h

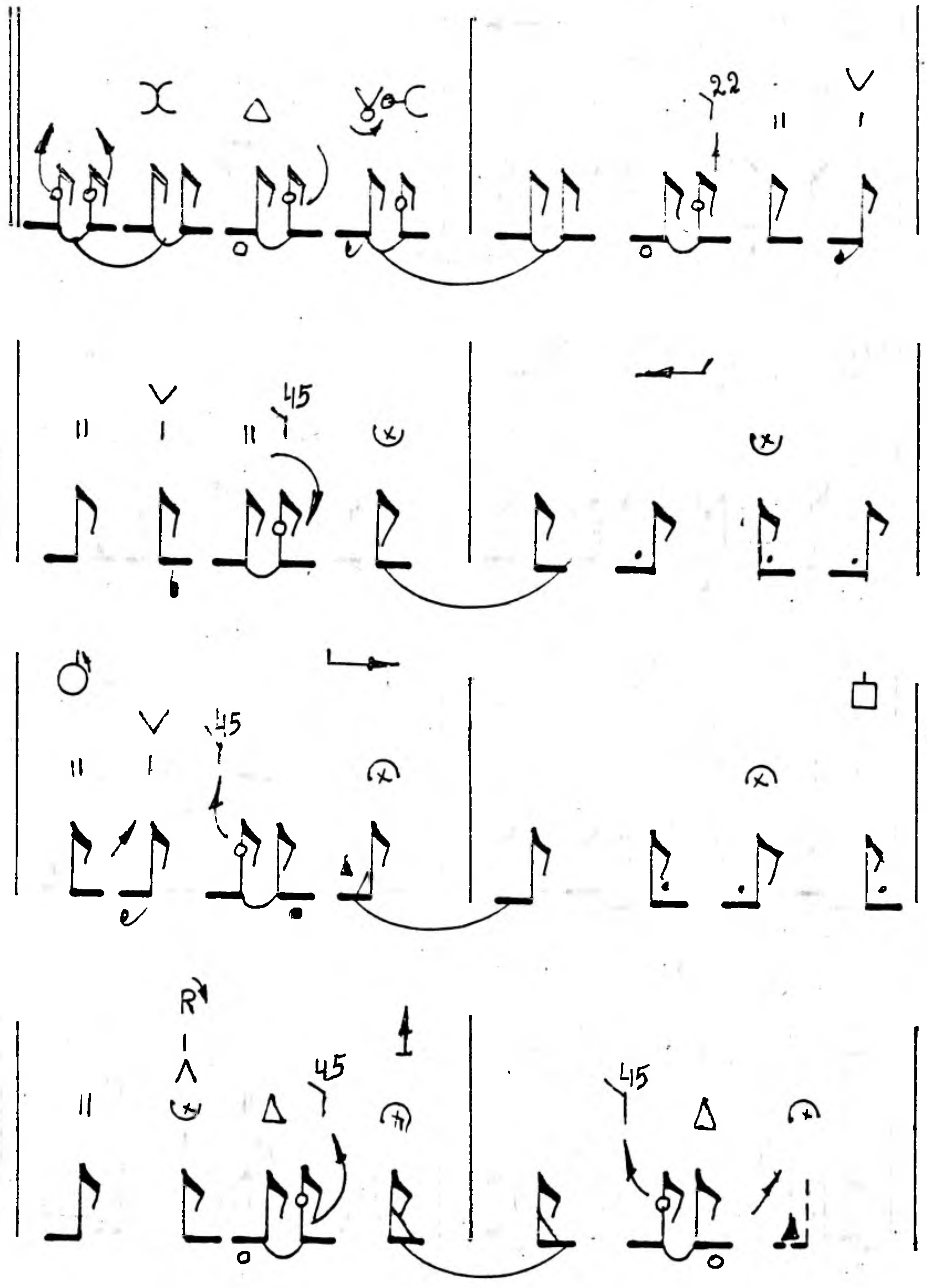


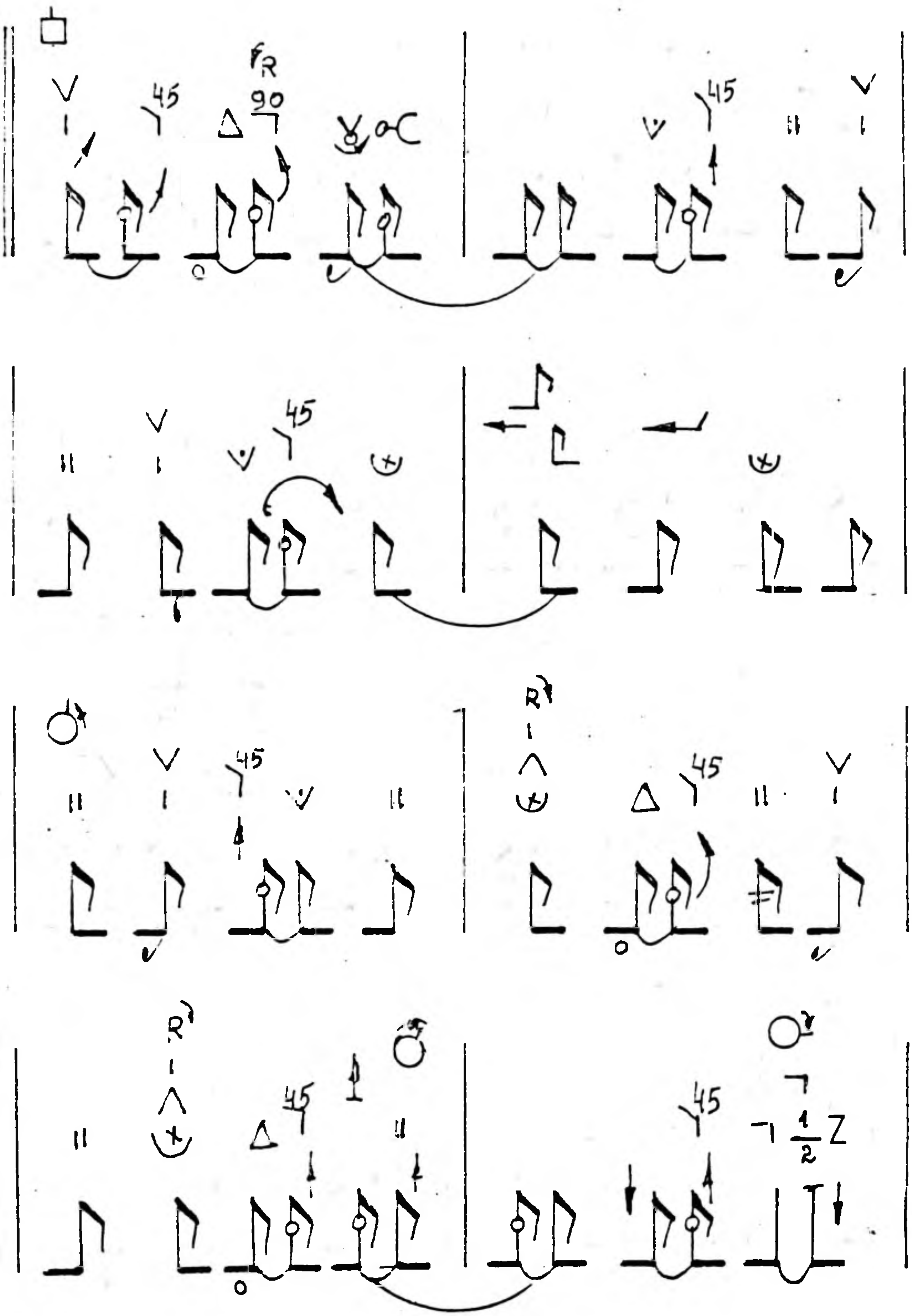

45
45
45
45

j

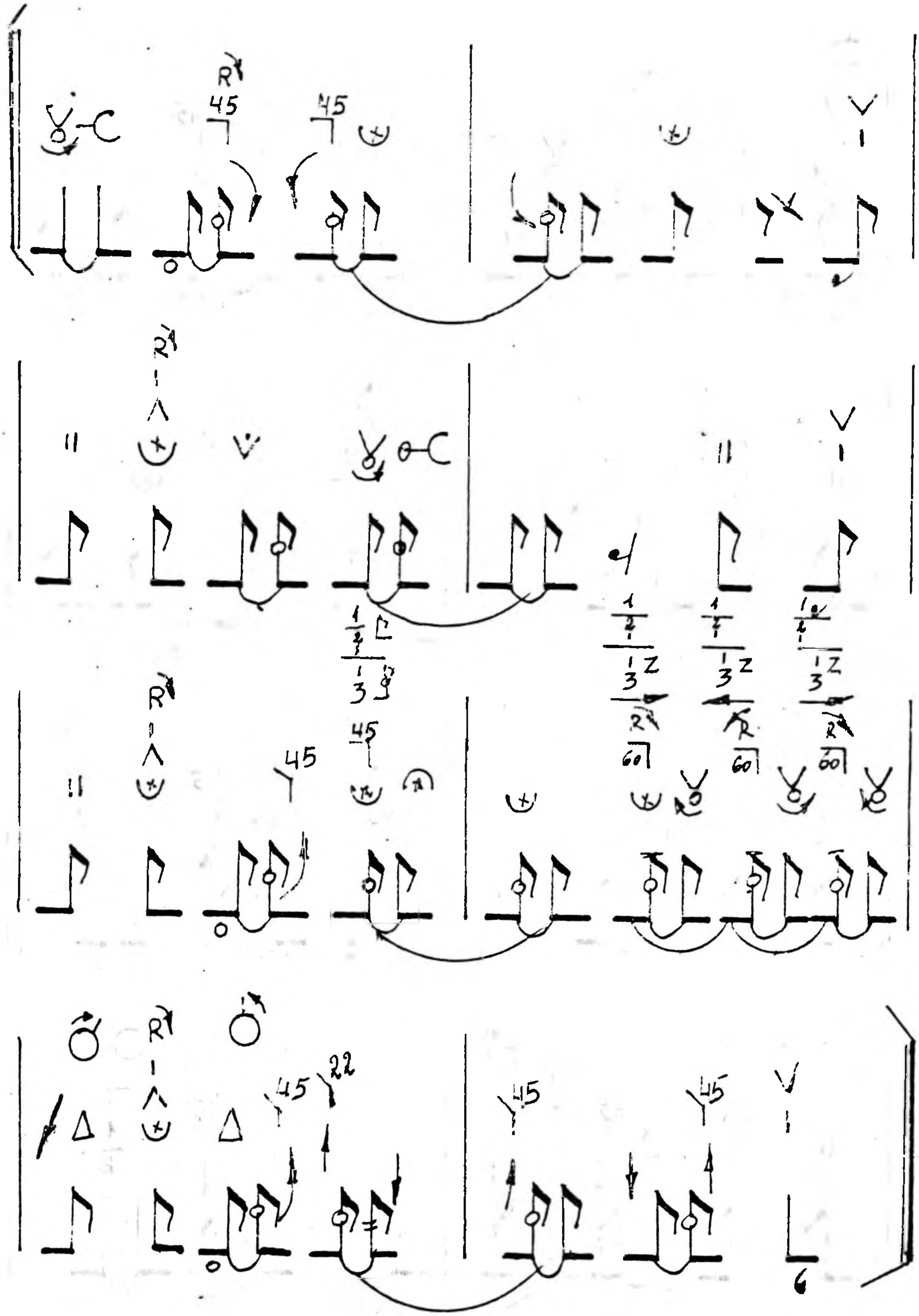


k



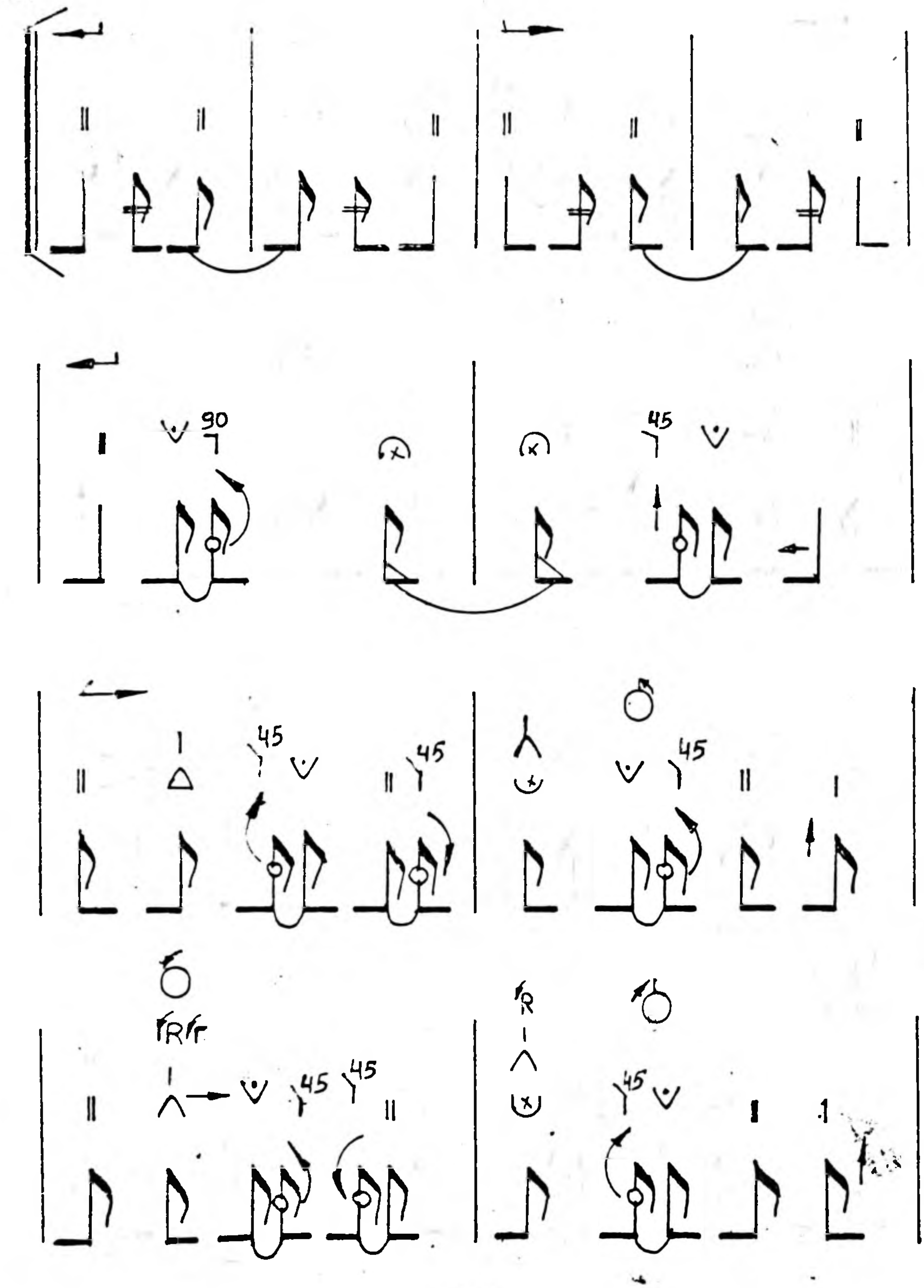


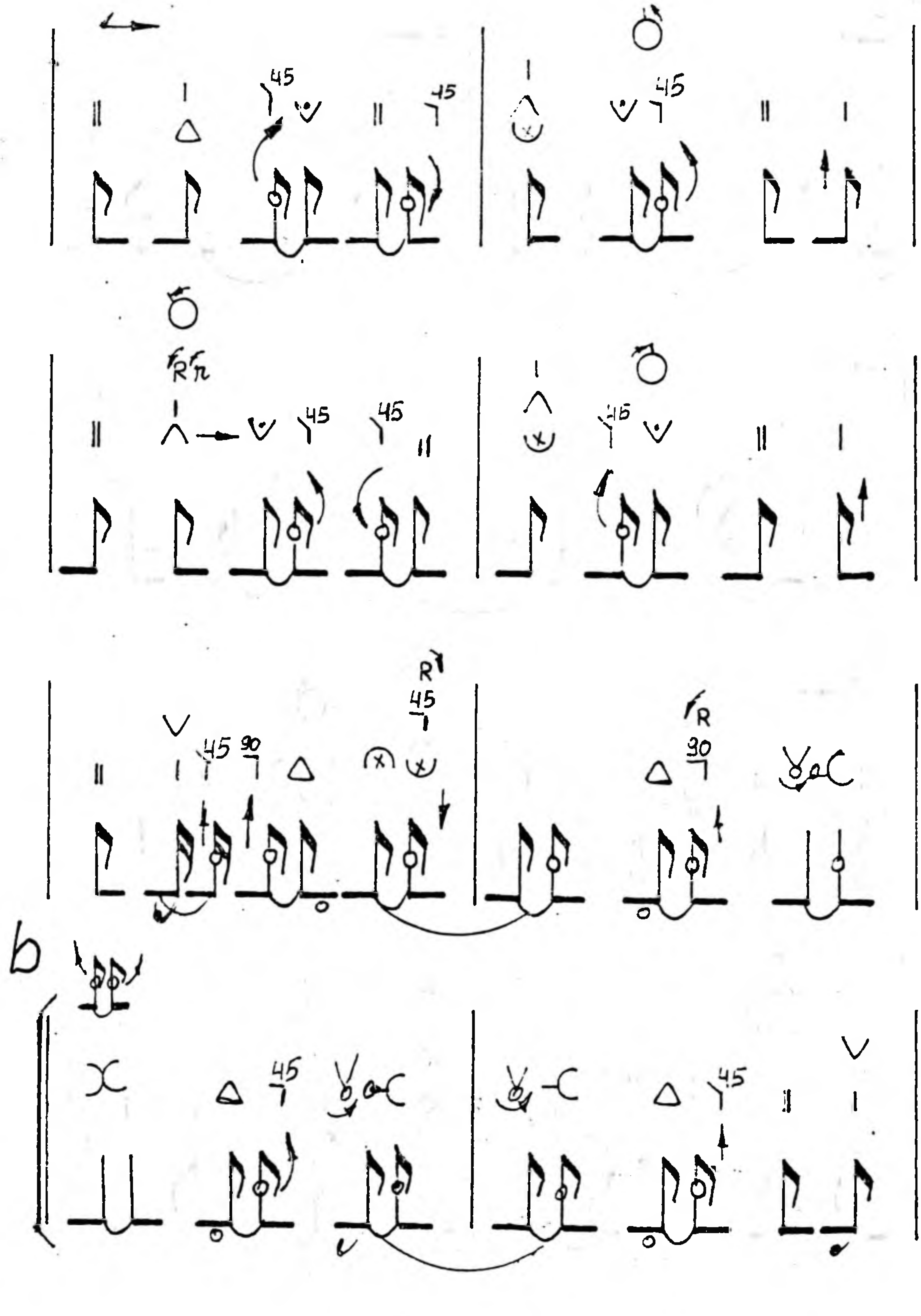
m

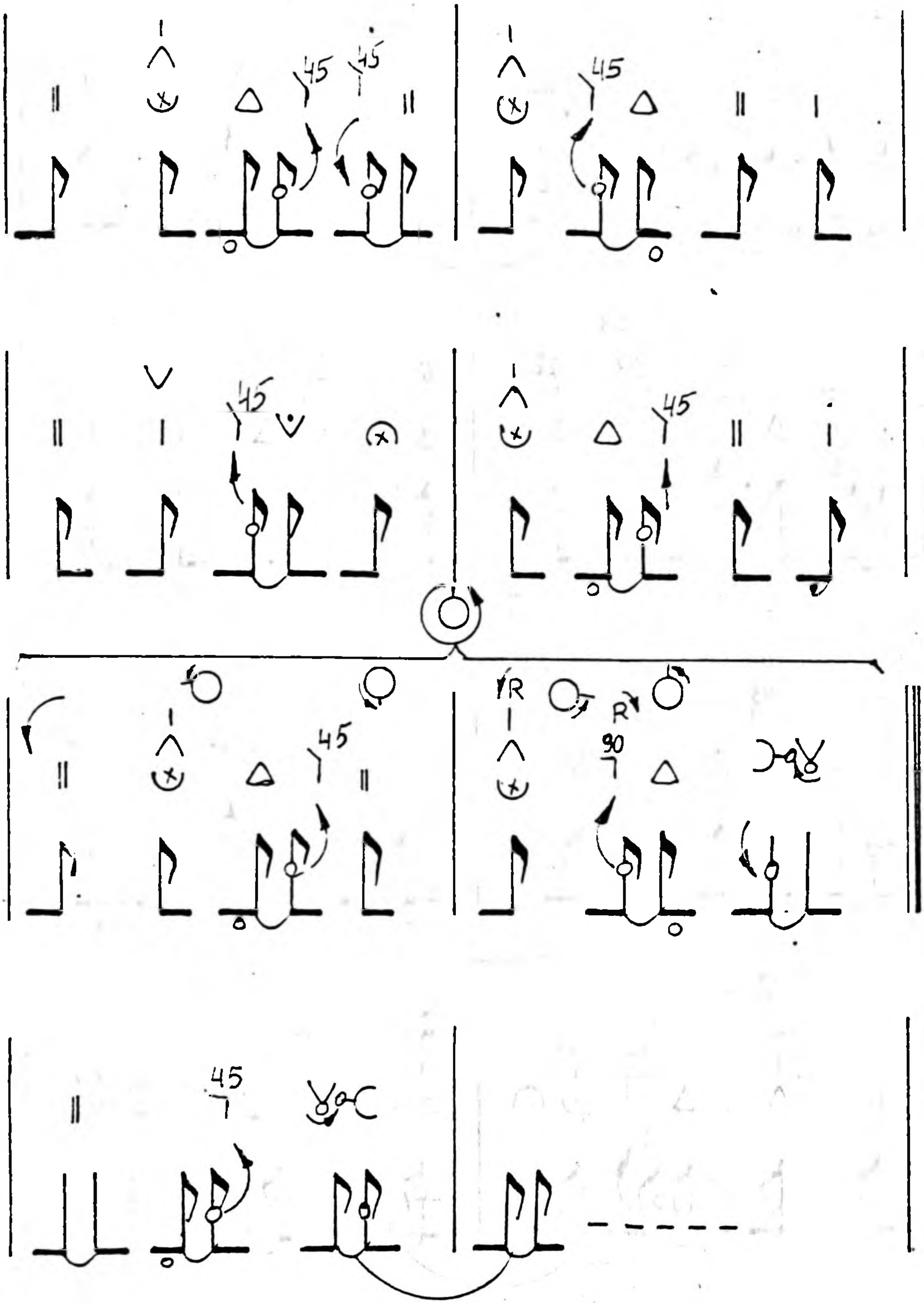


Rus Nicolae

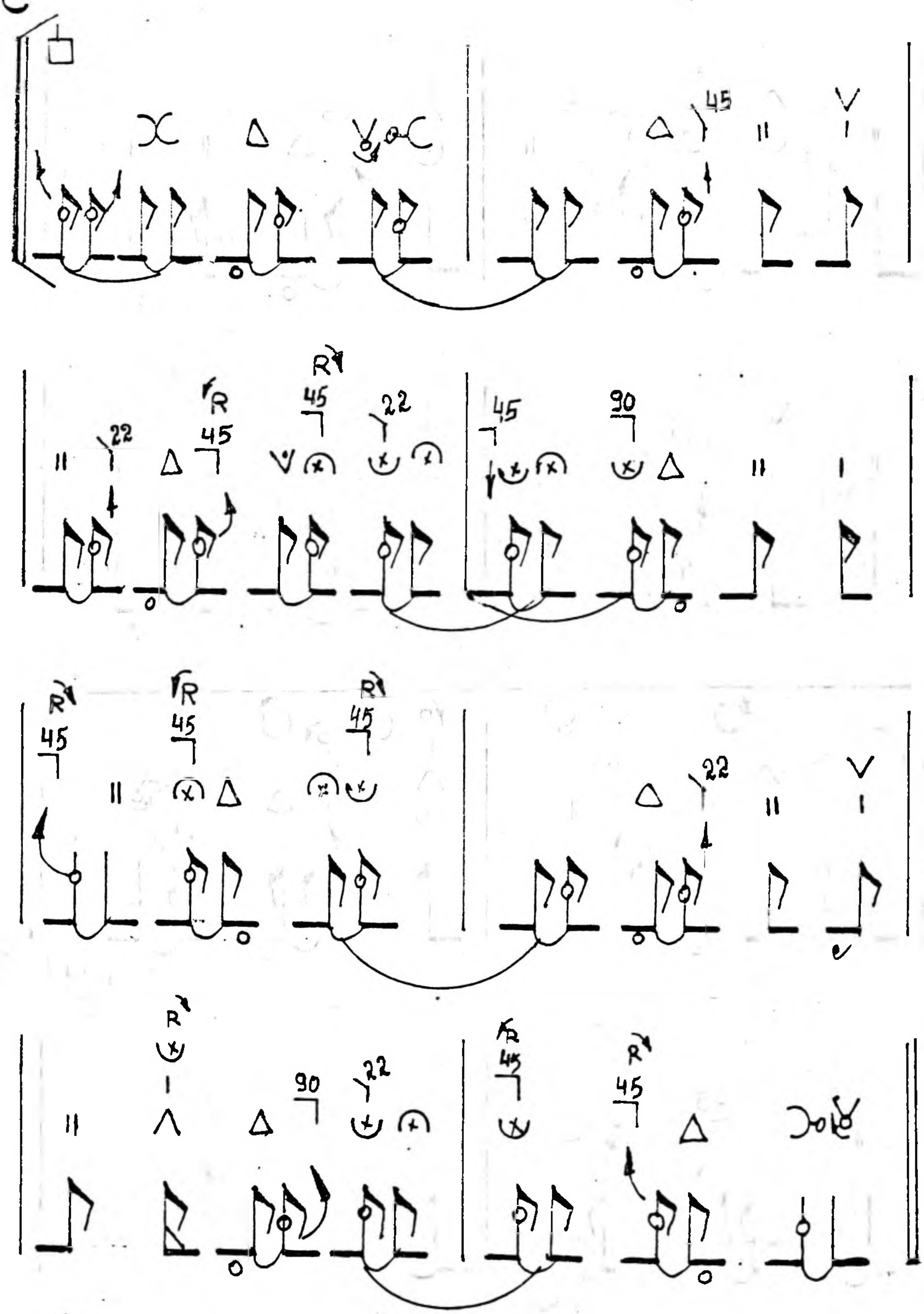
a



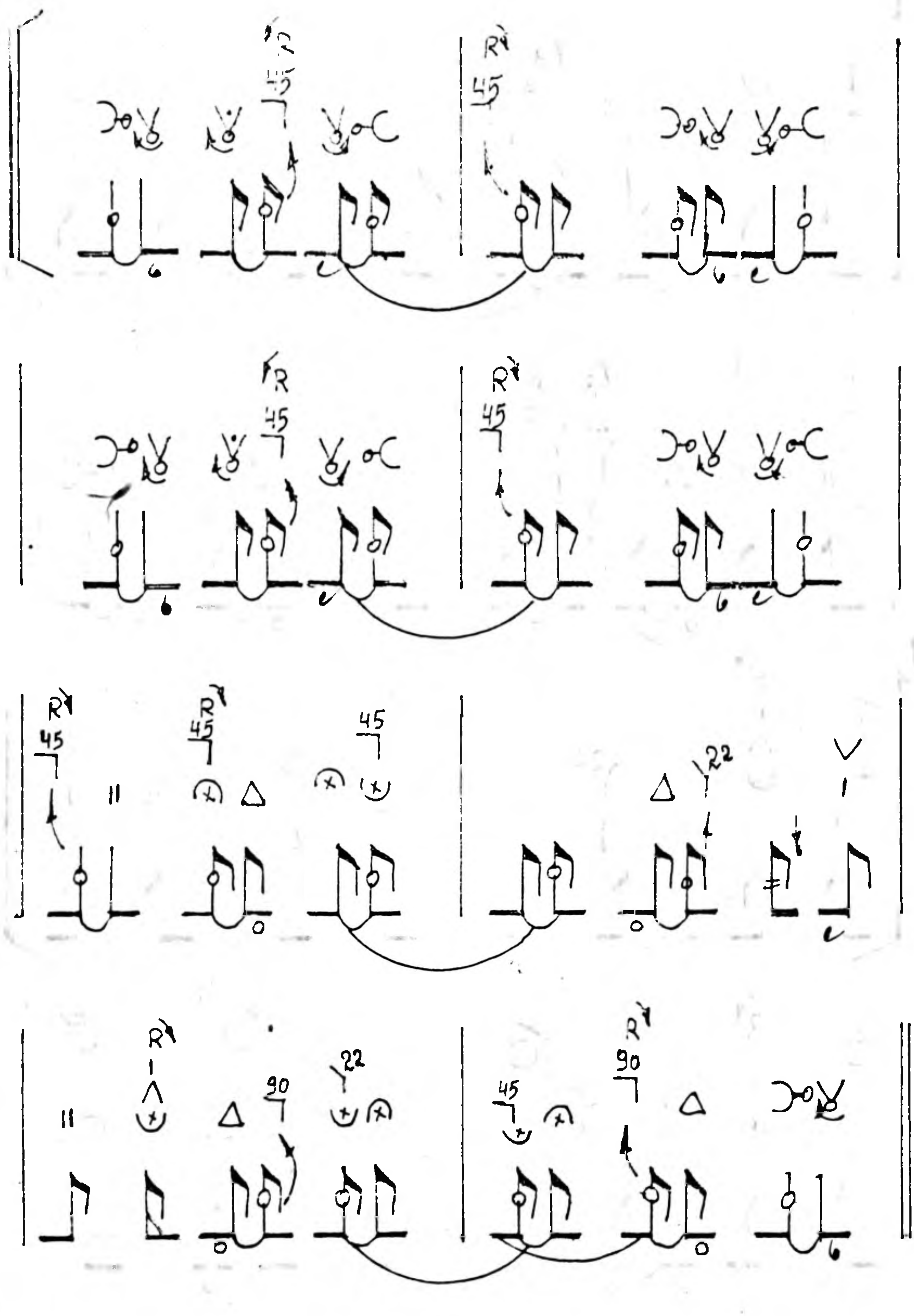



45
45
45
45
45
45
R
R
90
45

C

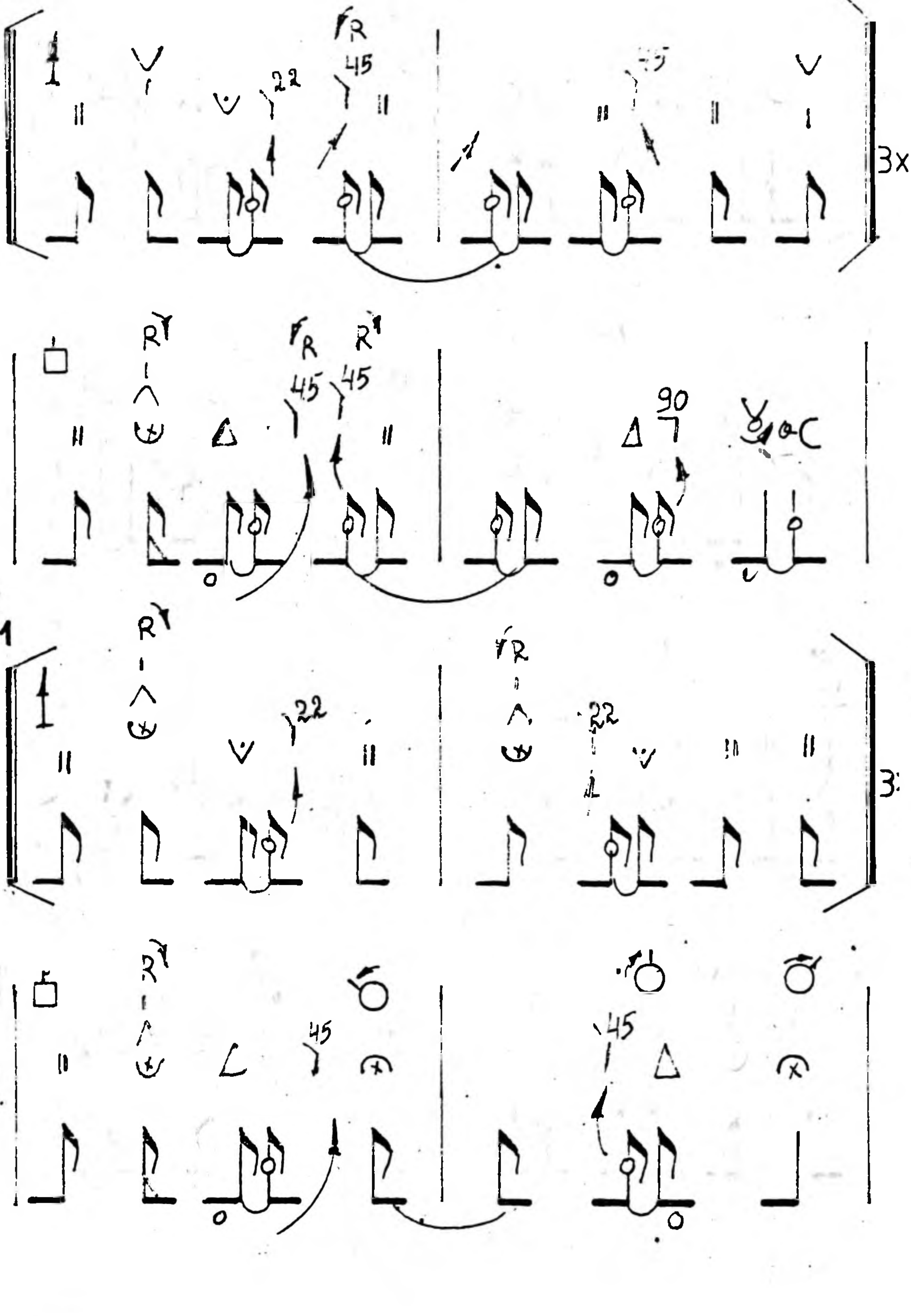


d

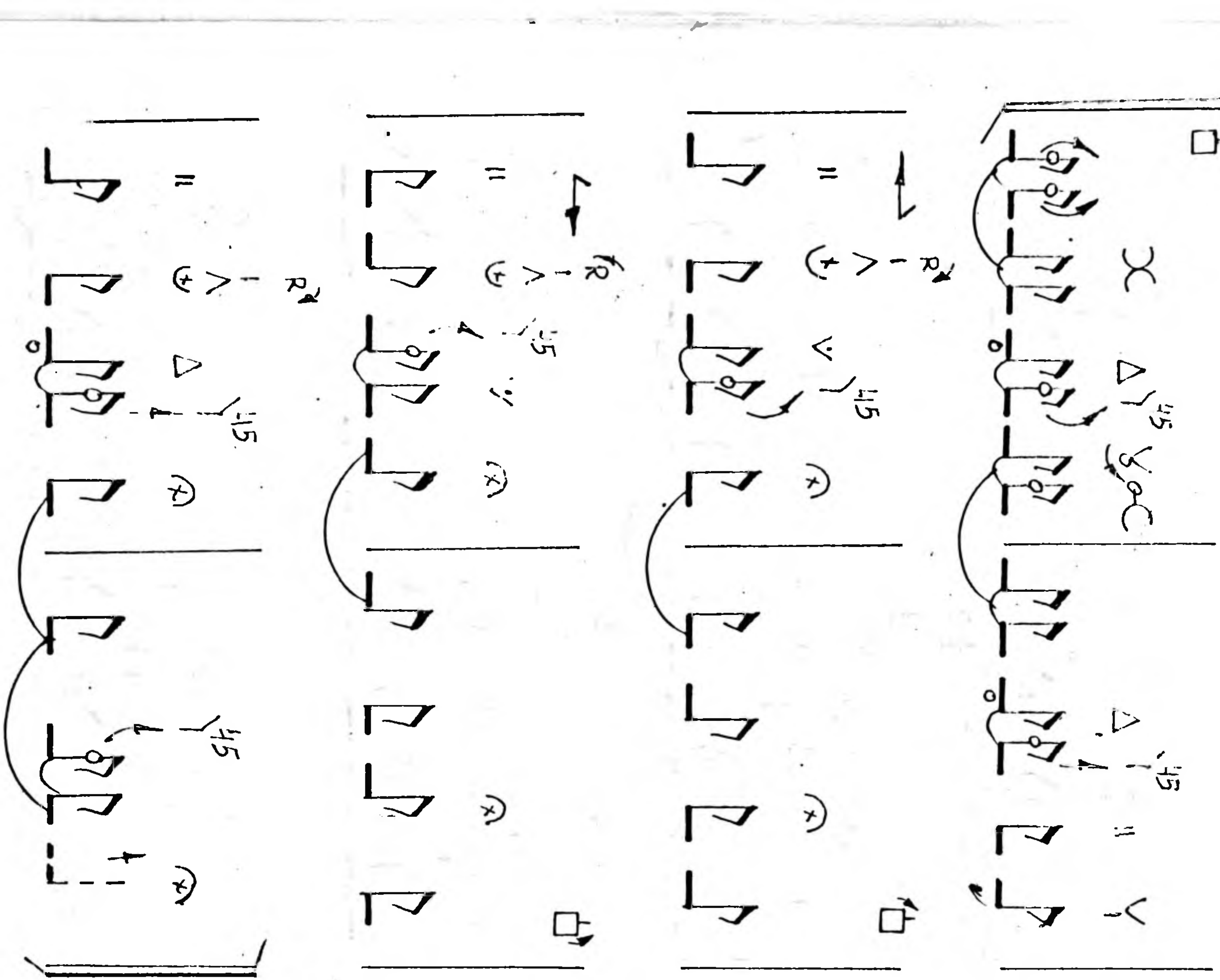


Sarkady Ferencz

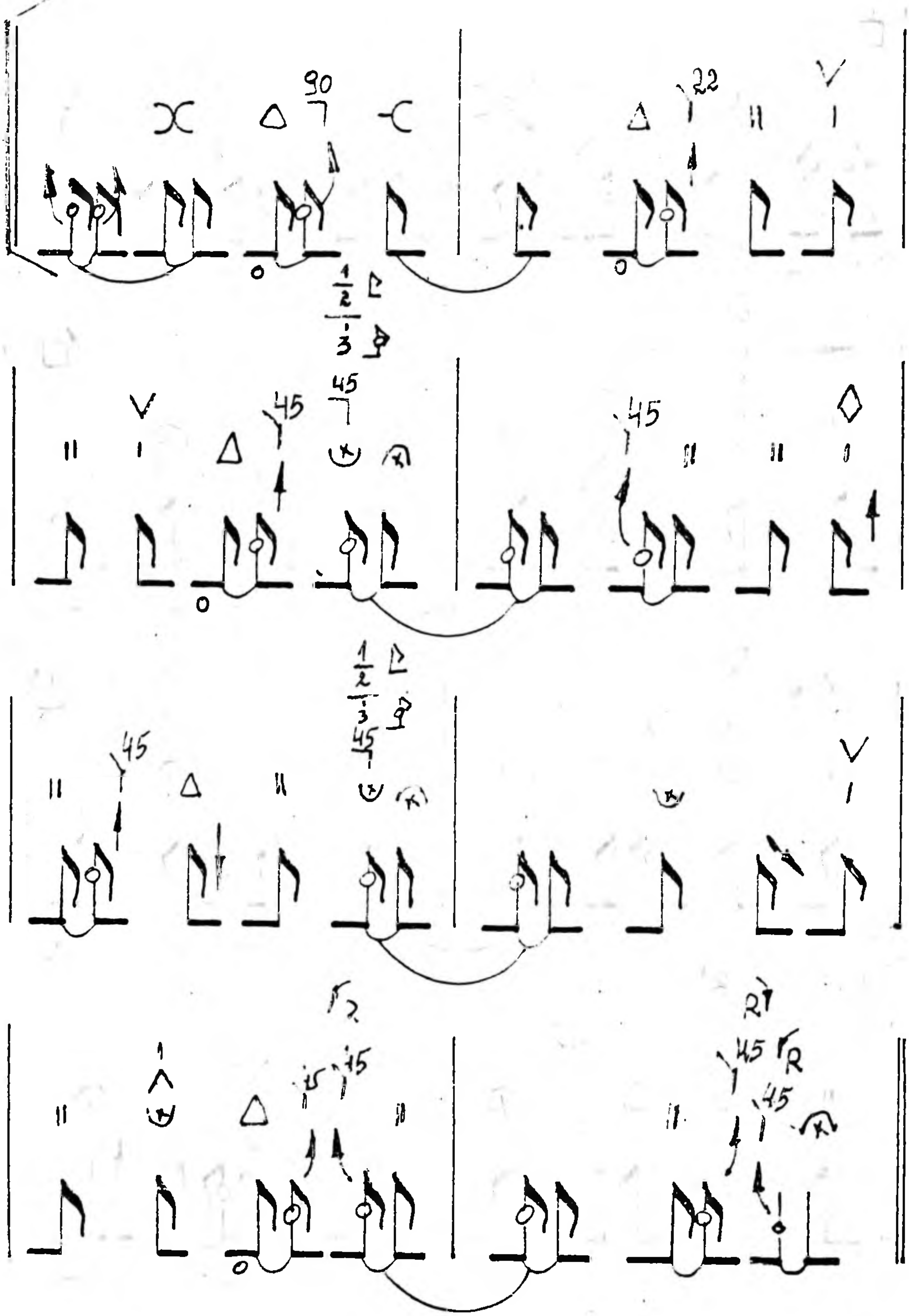
a



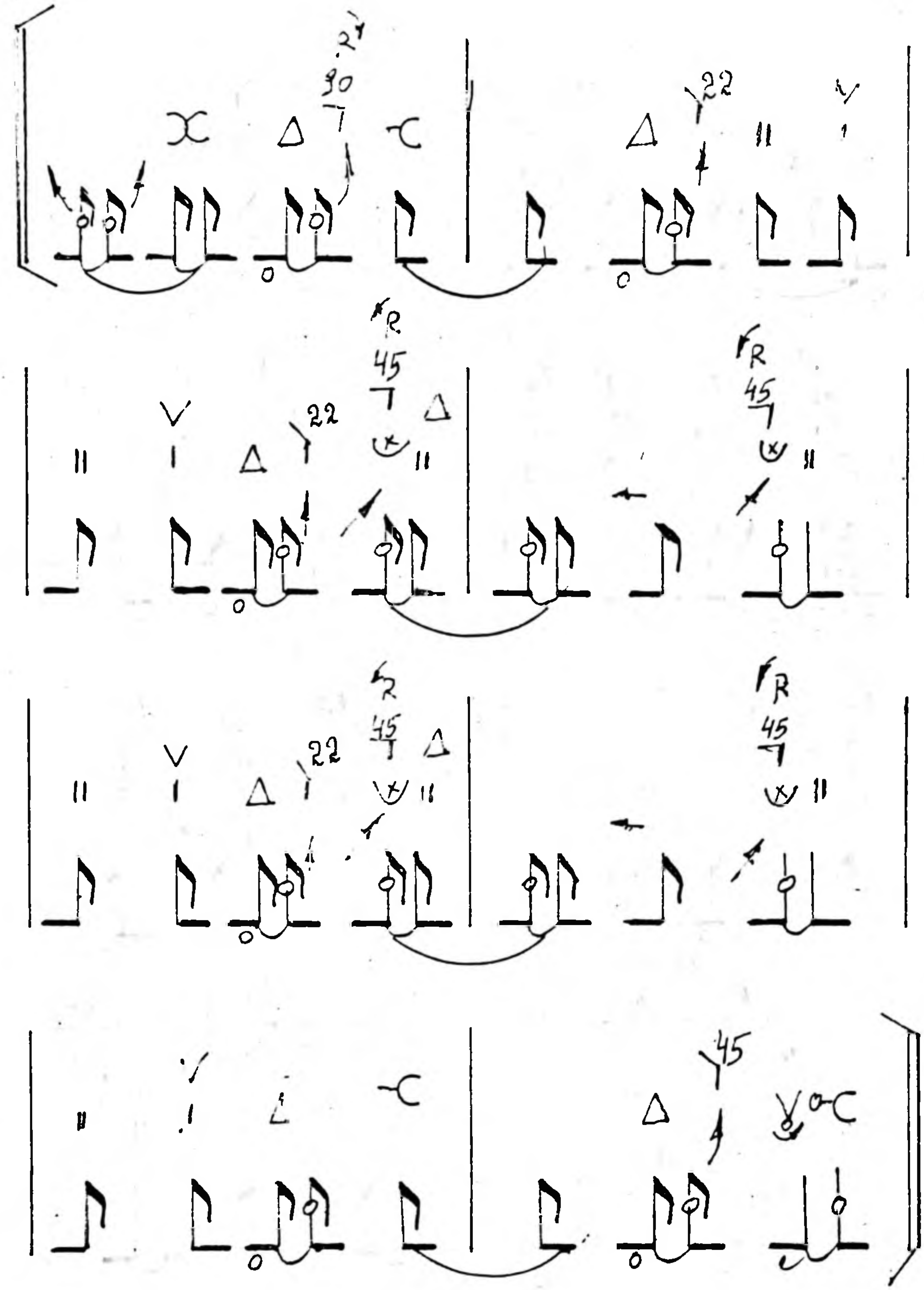
a1

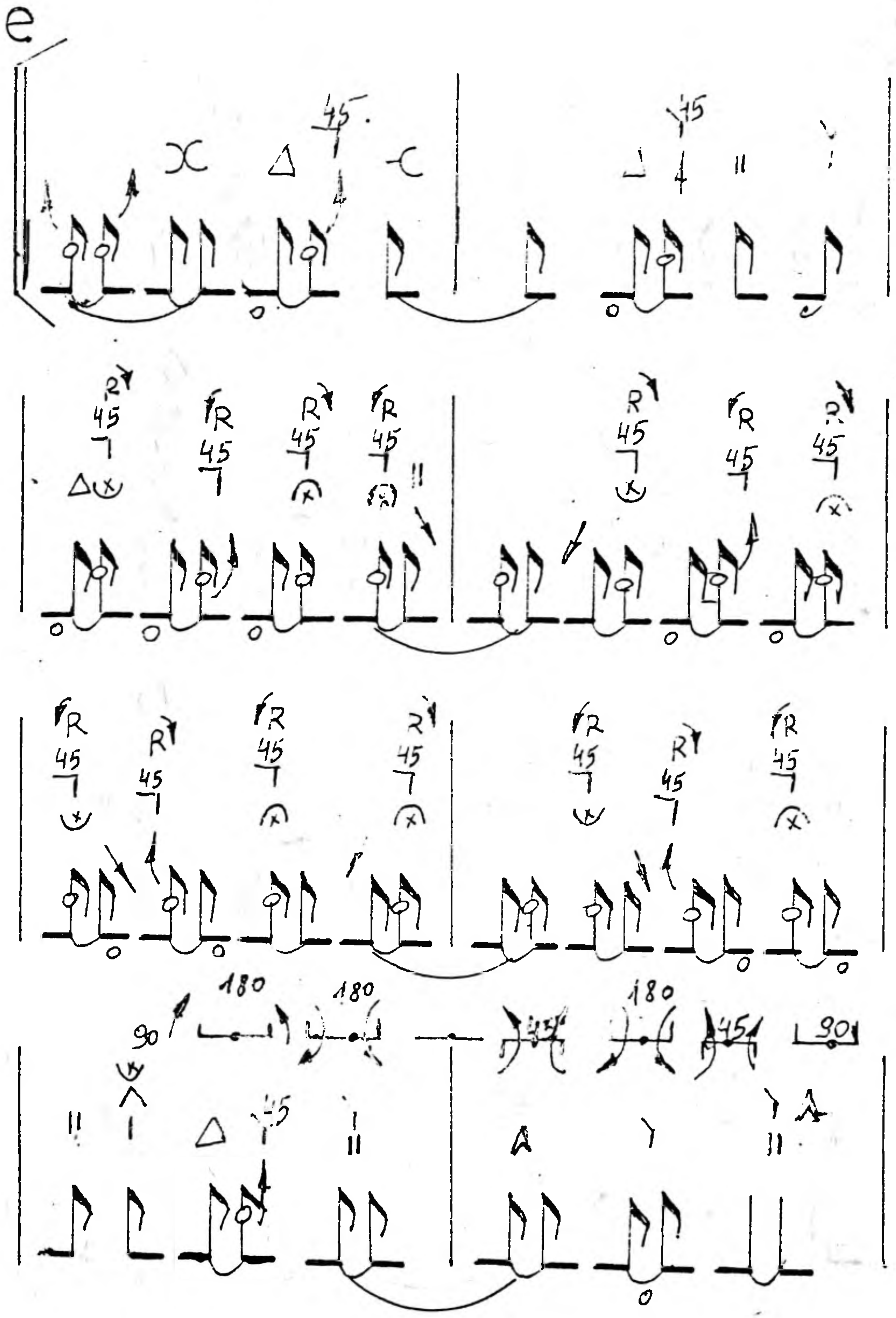


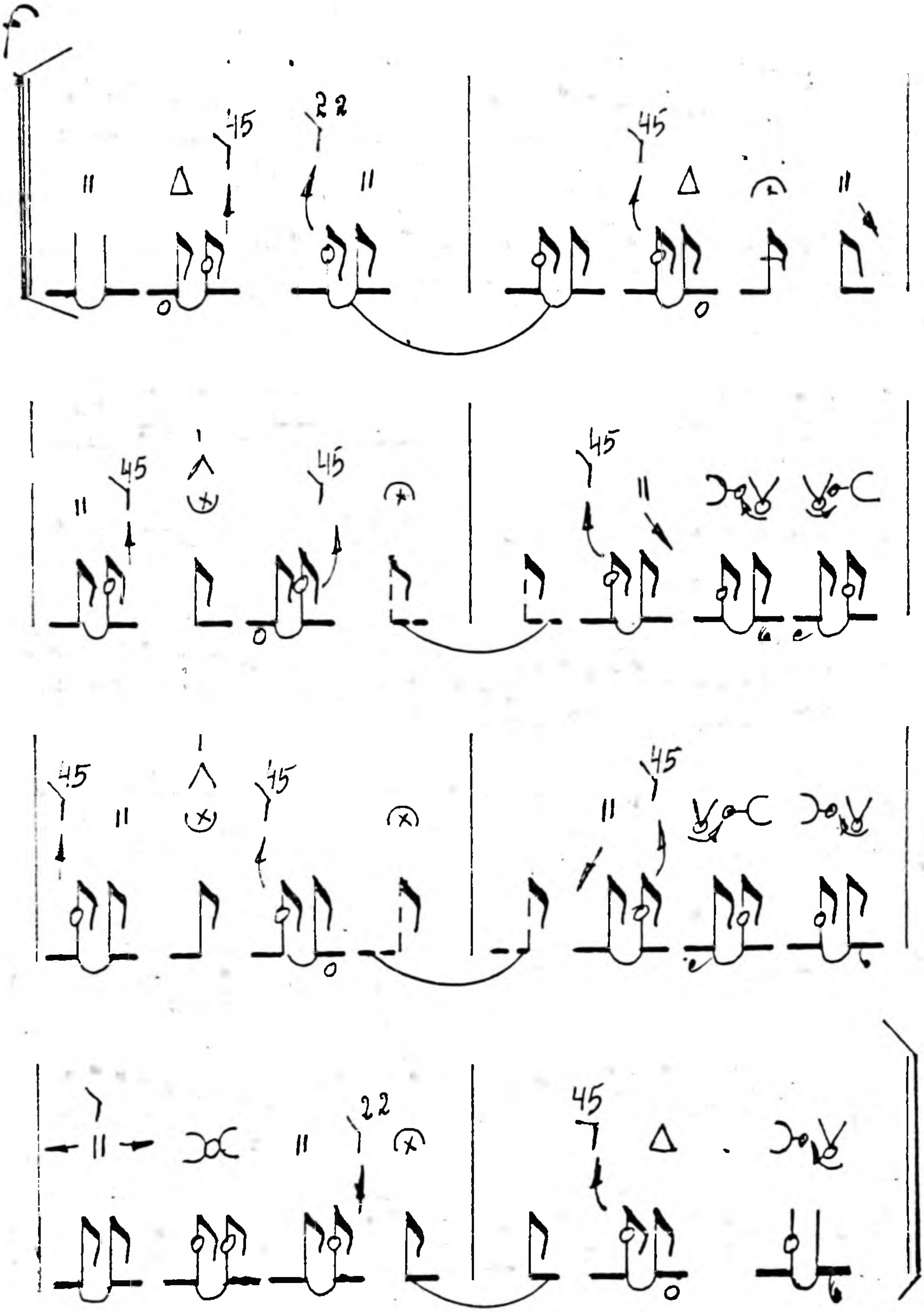
C



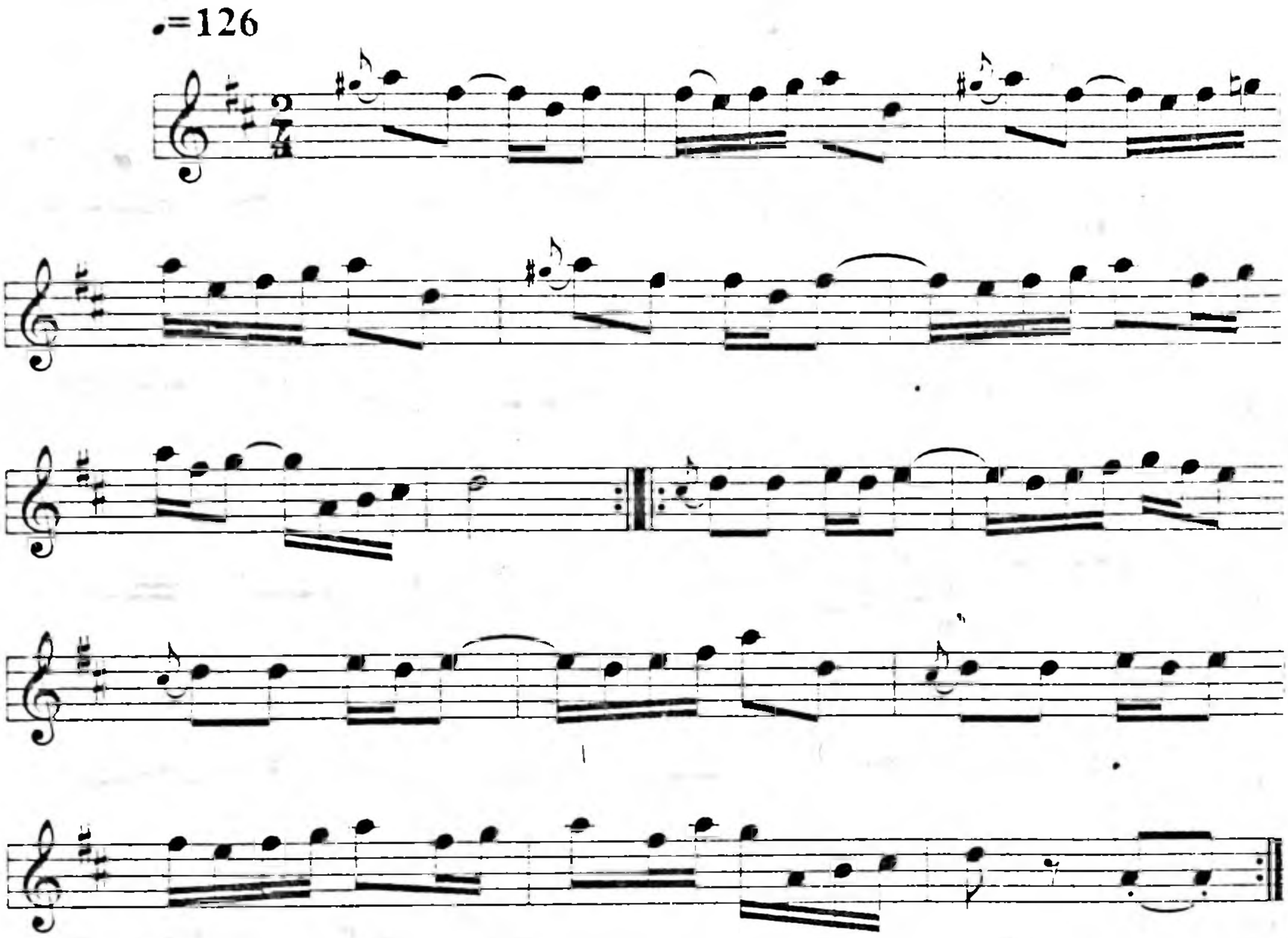
d

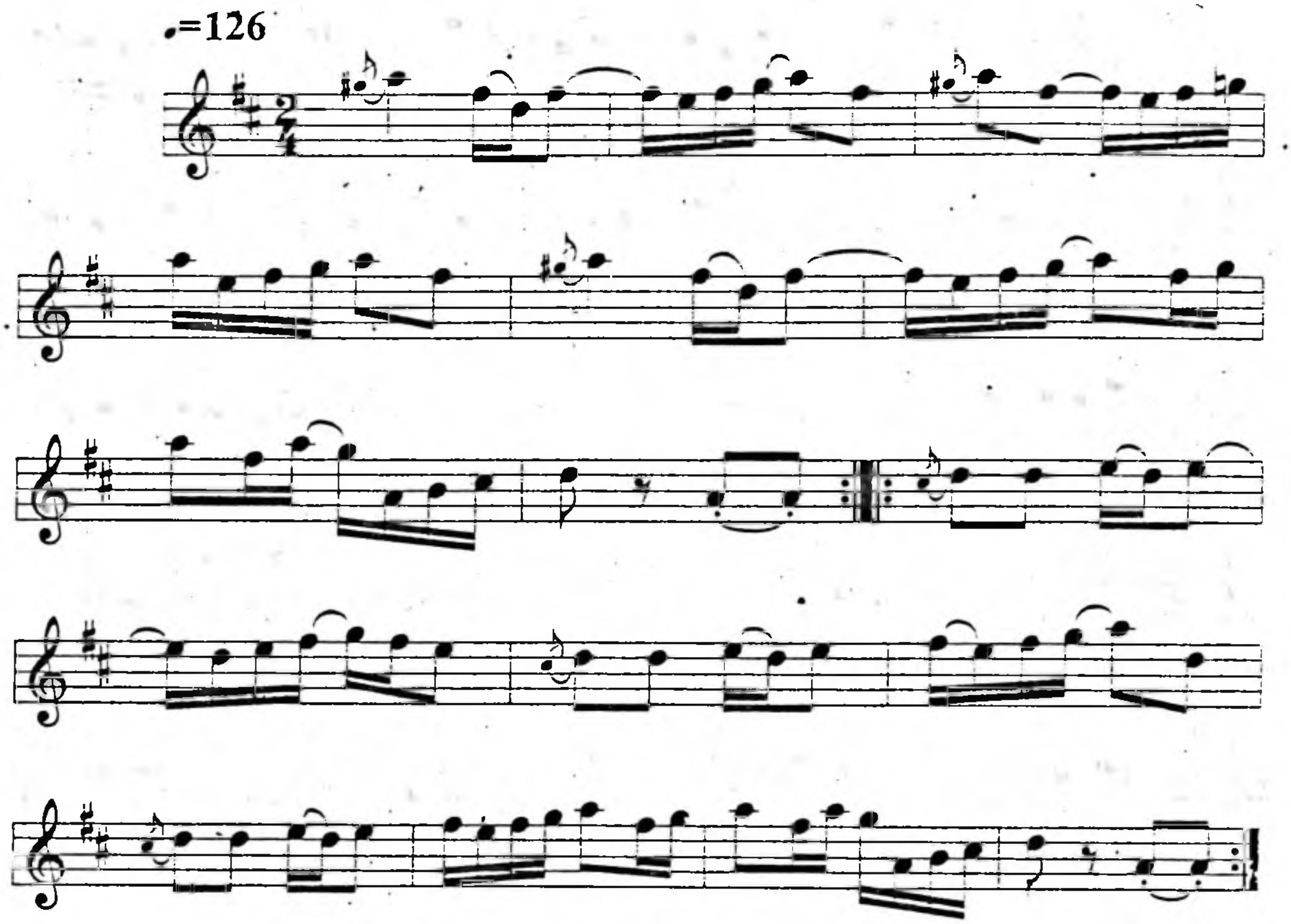



e

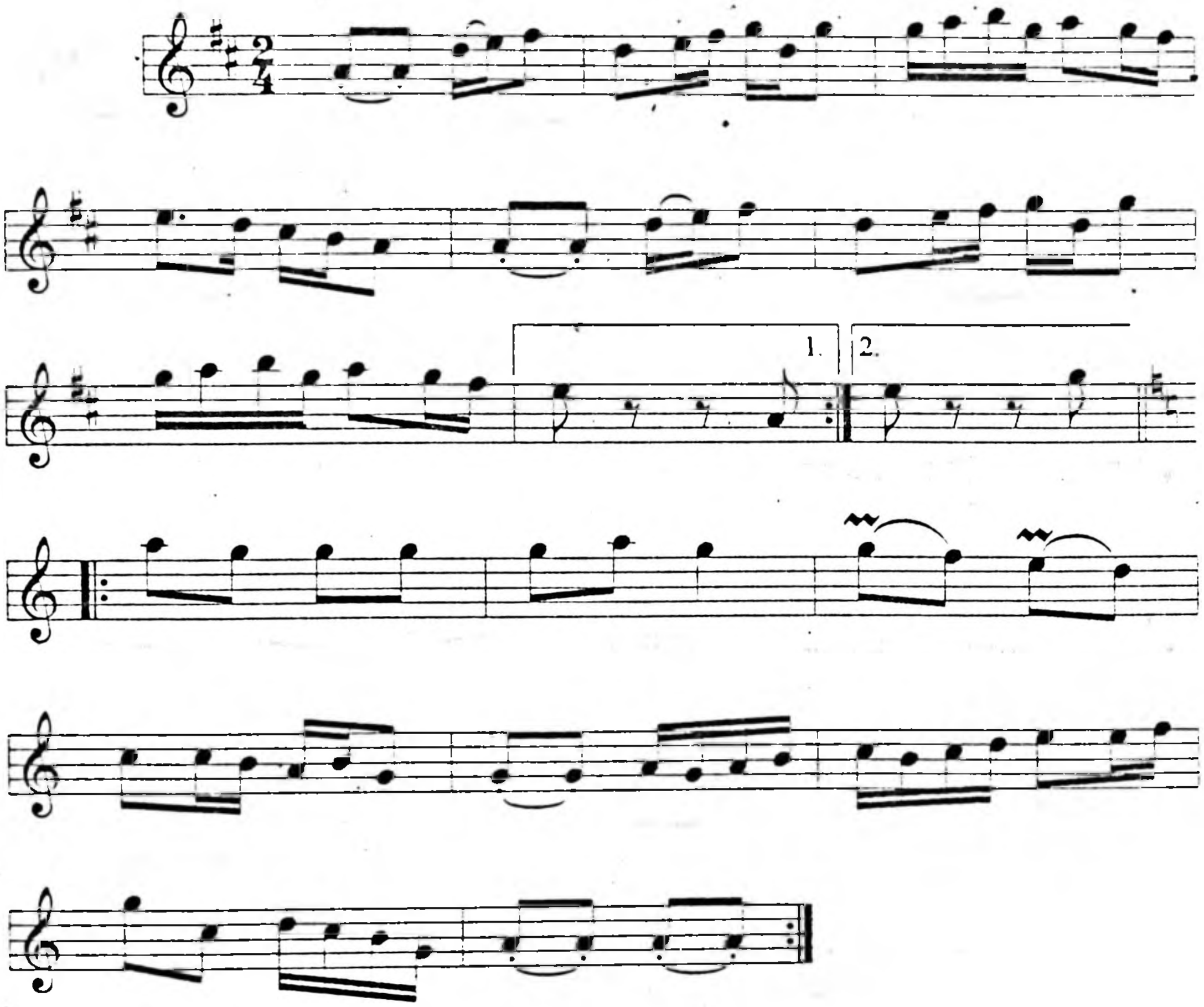


Lunga

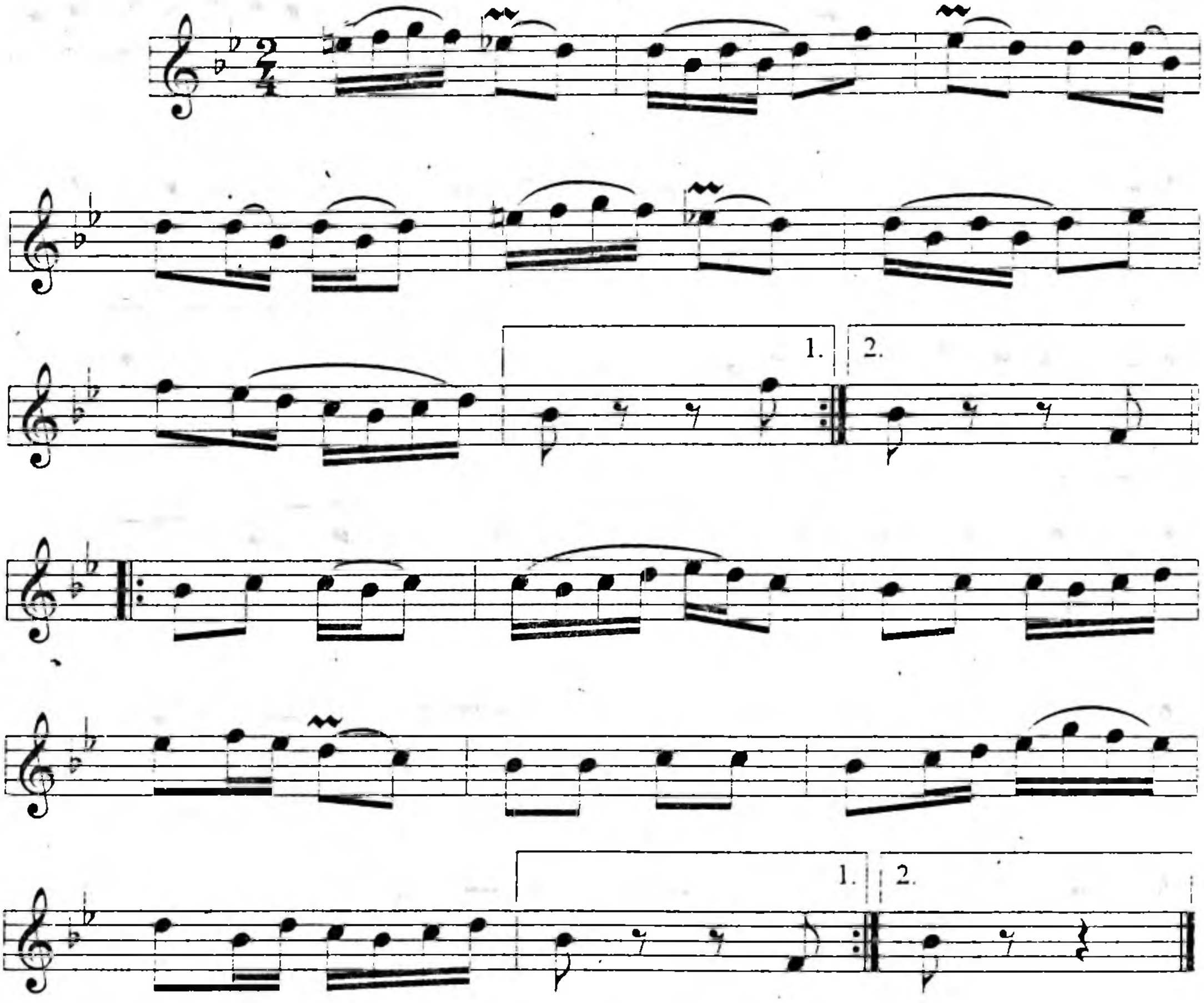

♩=126


♩=126

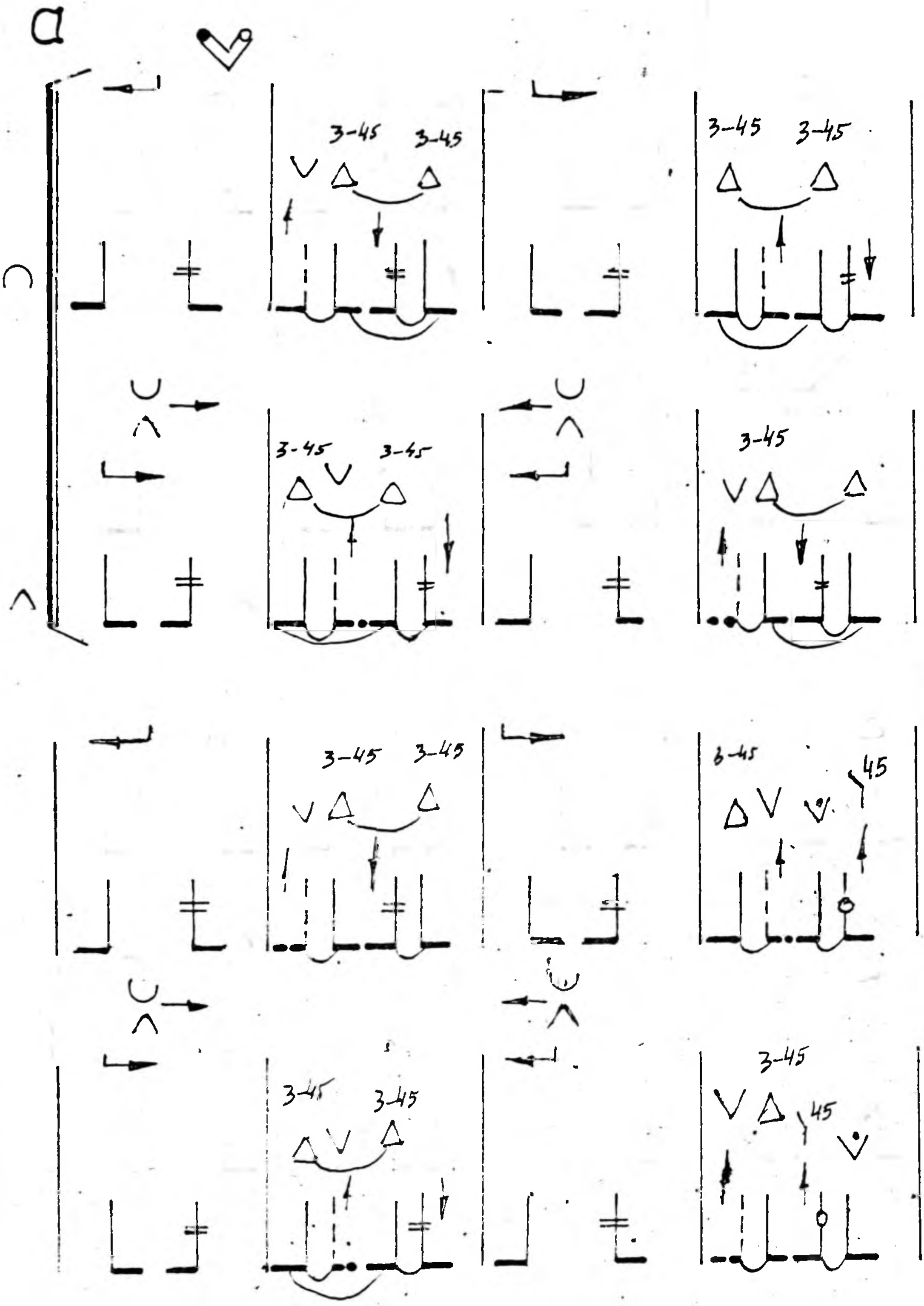
♩=126

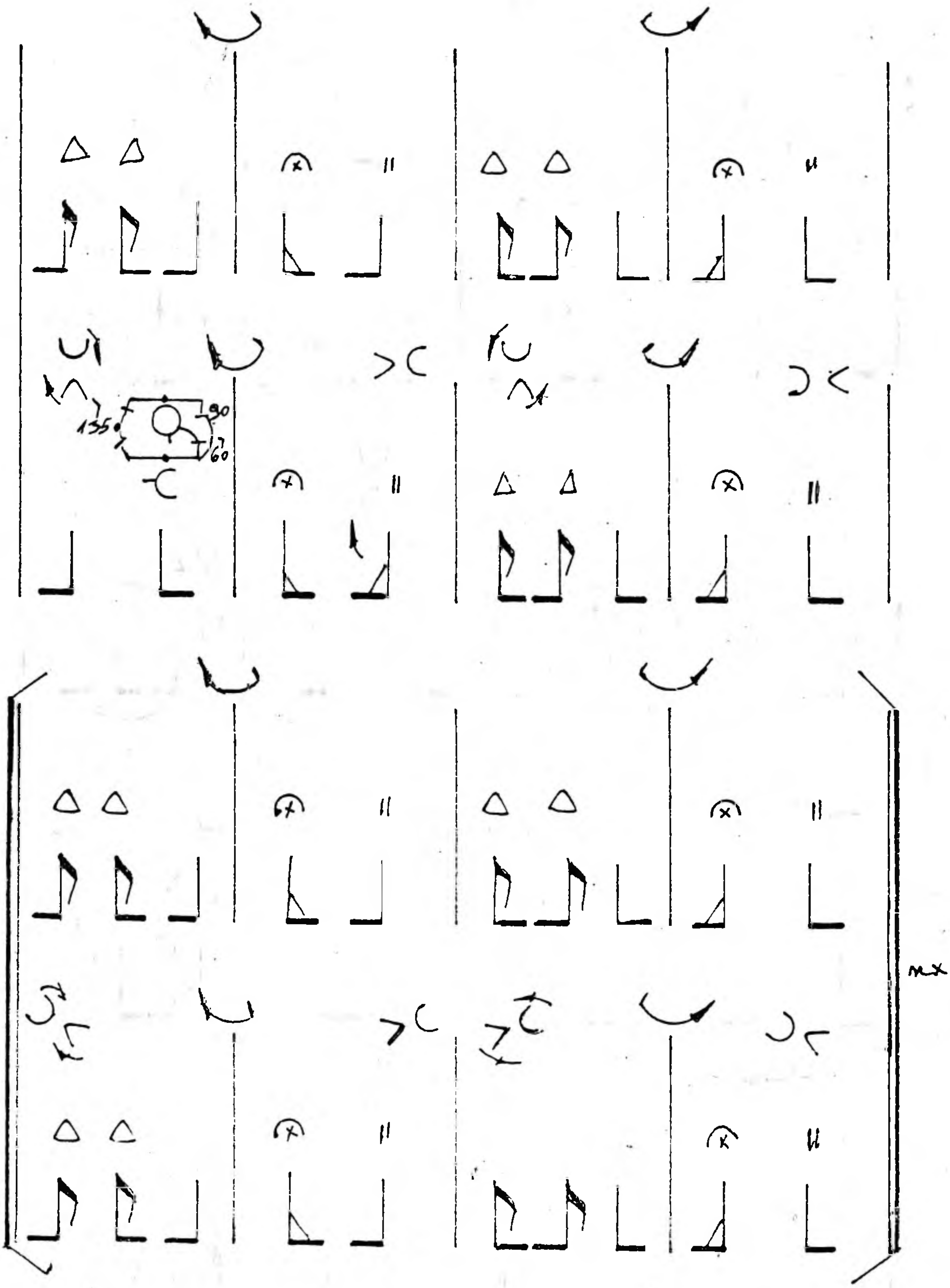


♩=126

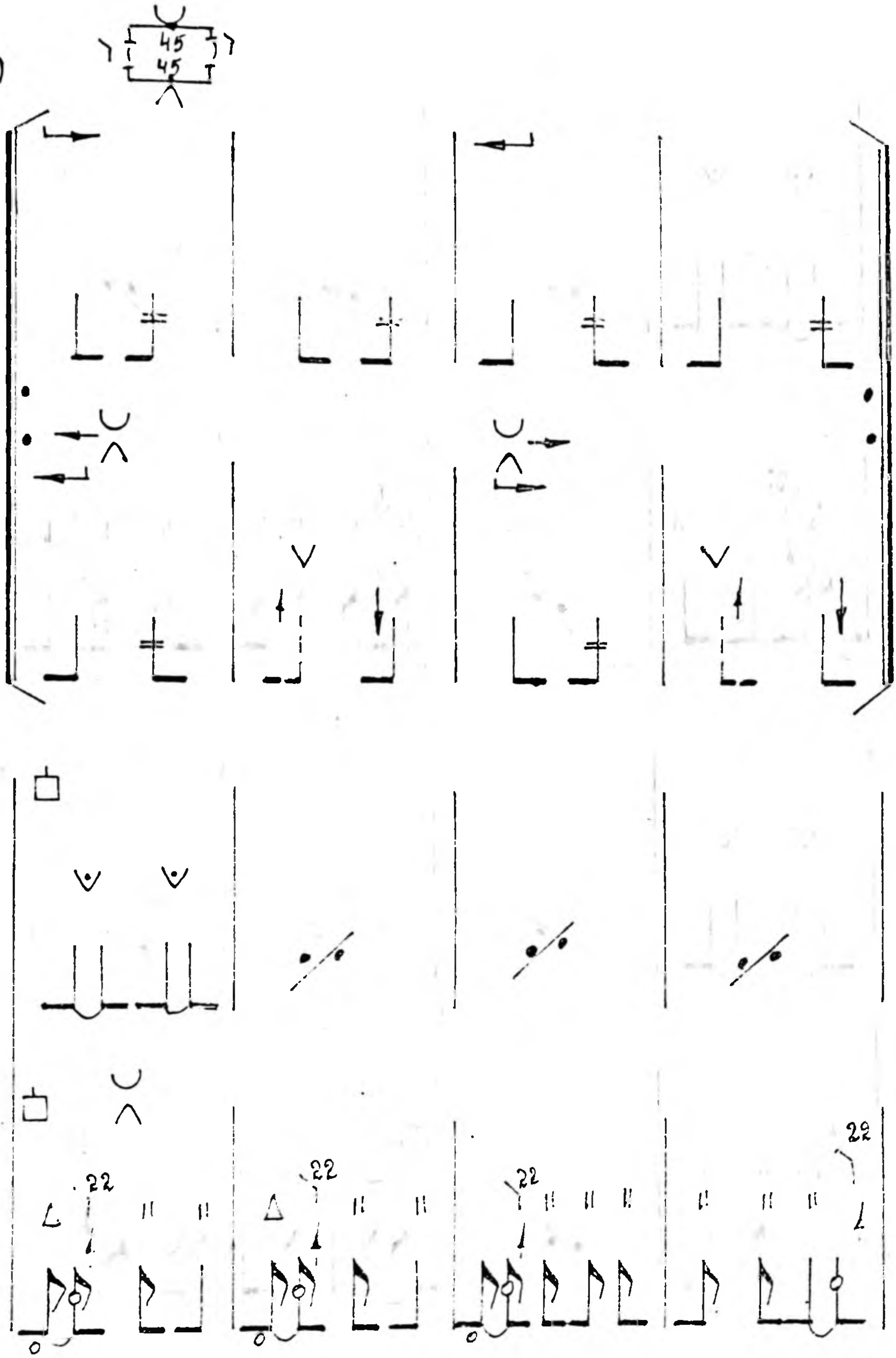


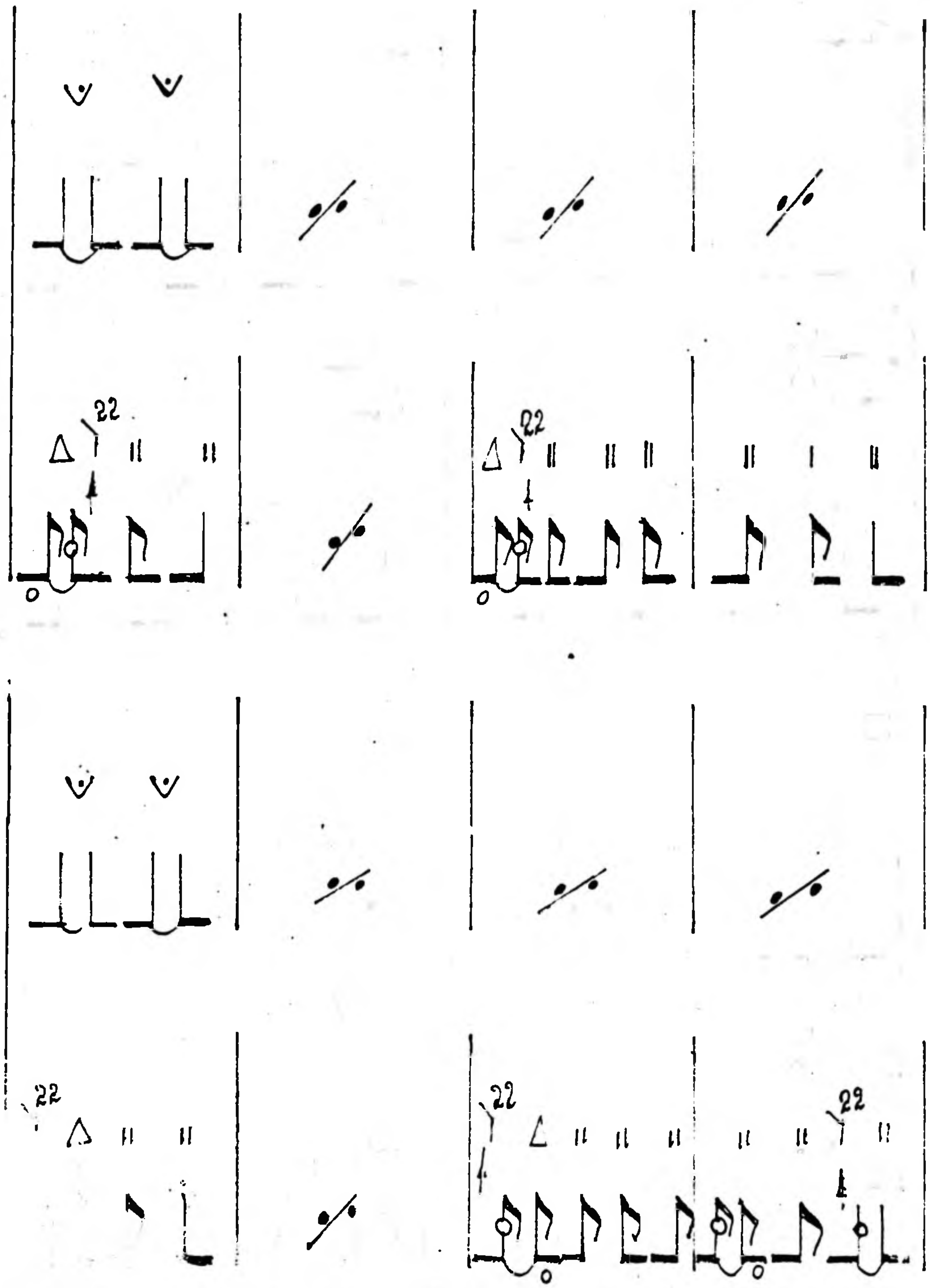
MÎNÎNȚĂLU

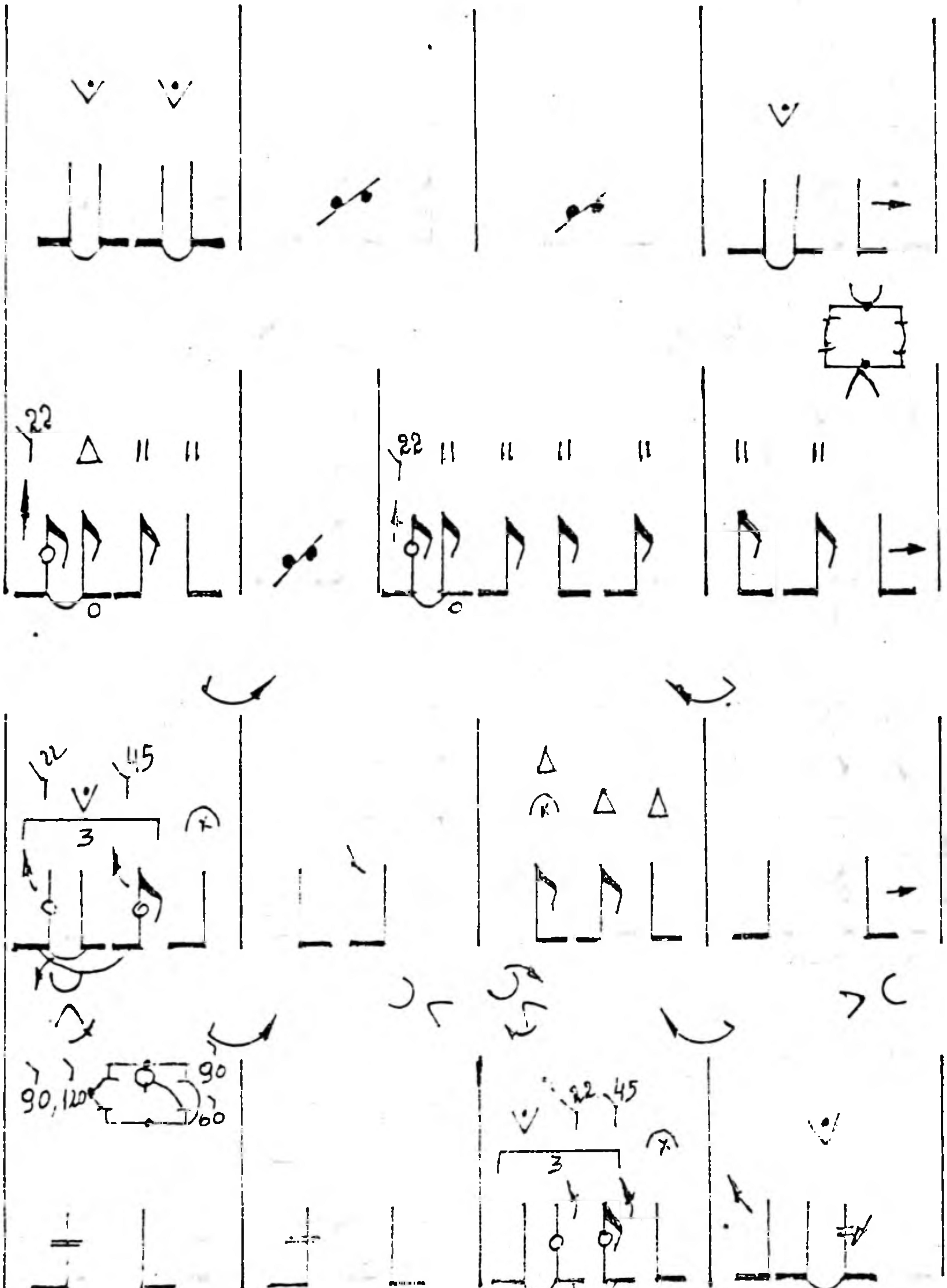


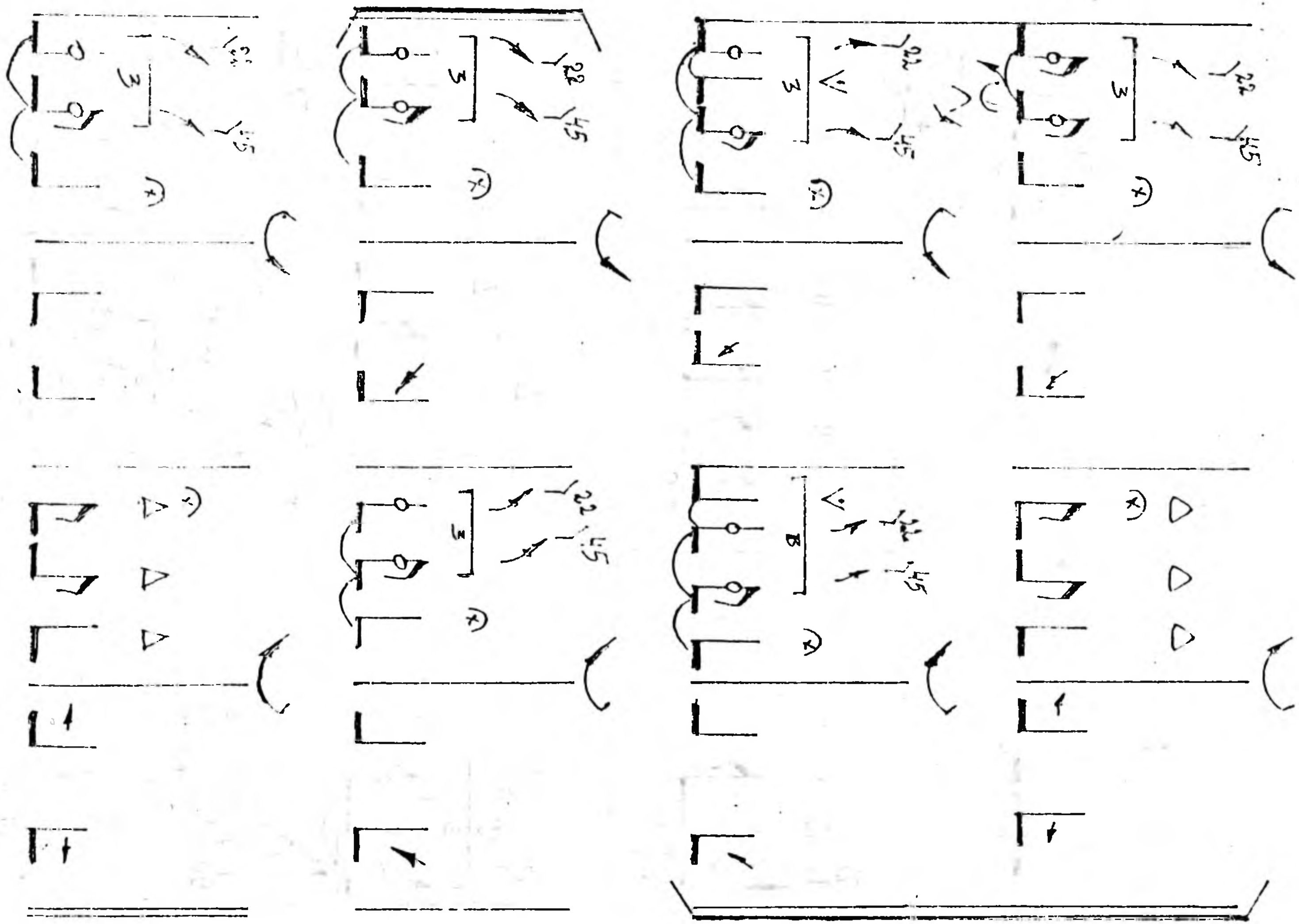

135
90
60
mx

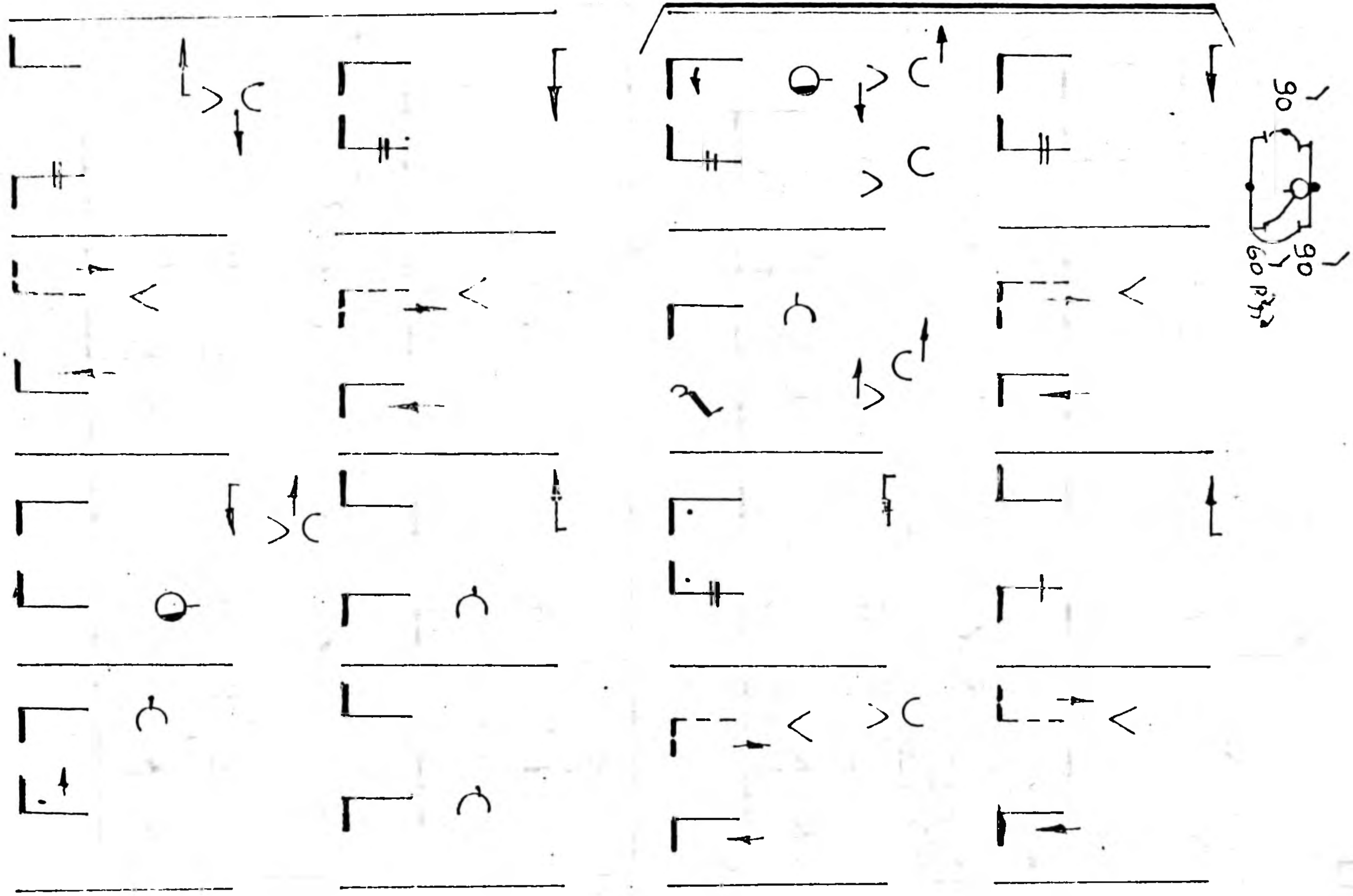
b



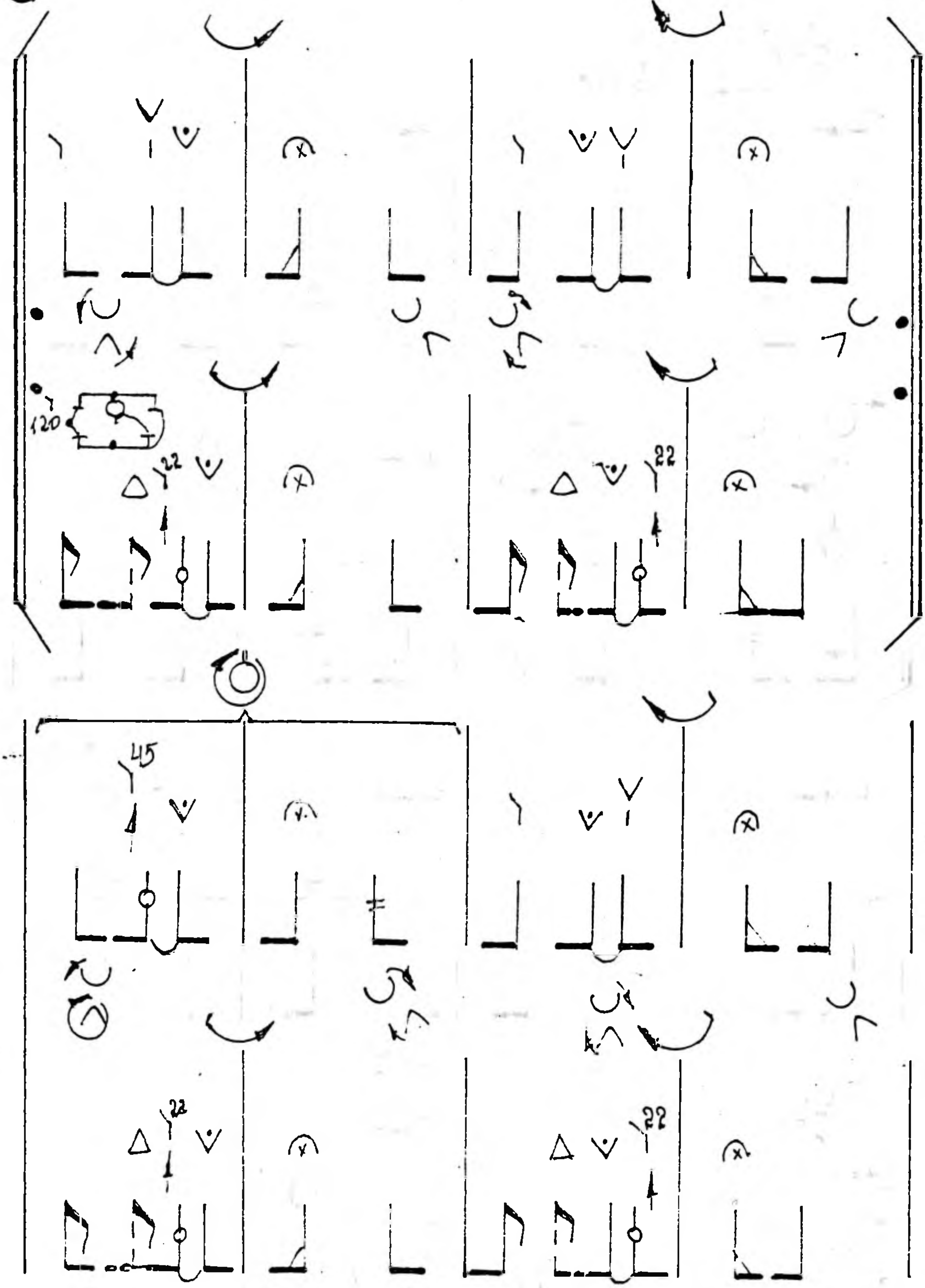

22
22
22
22
22


22
22
22
45
3
90, 120
90
60
22
45
3

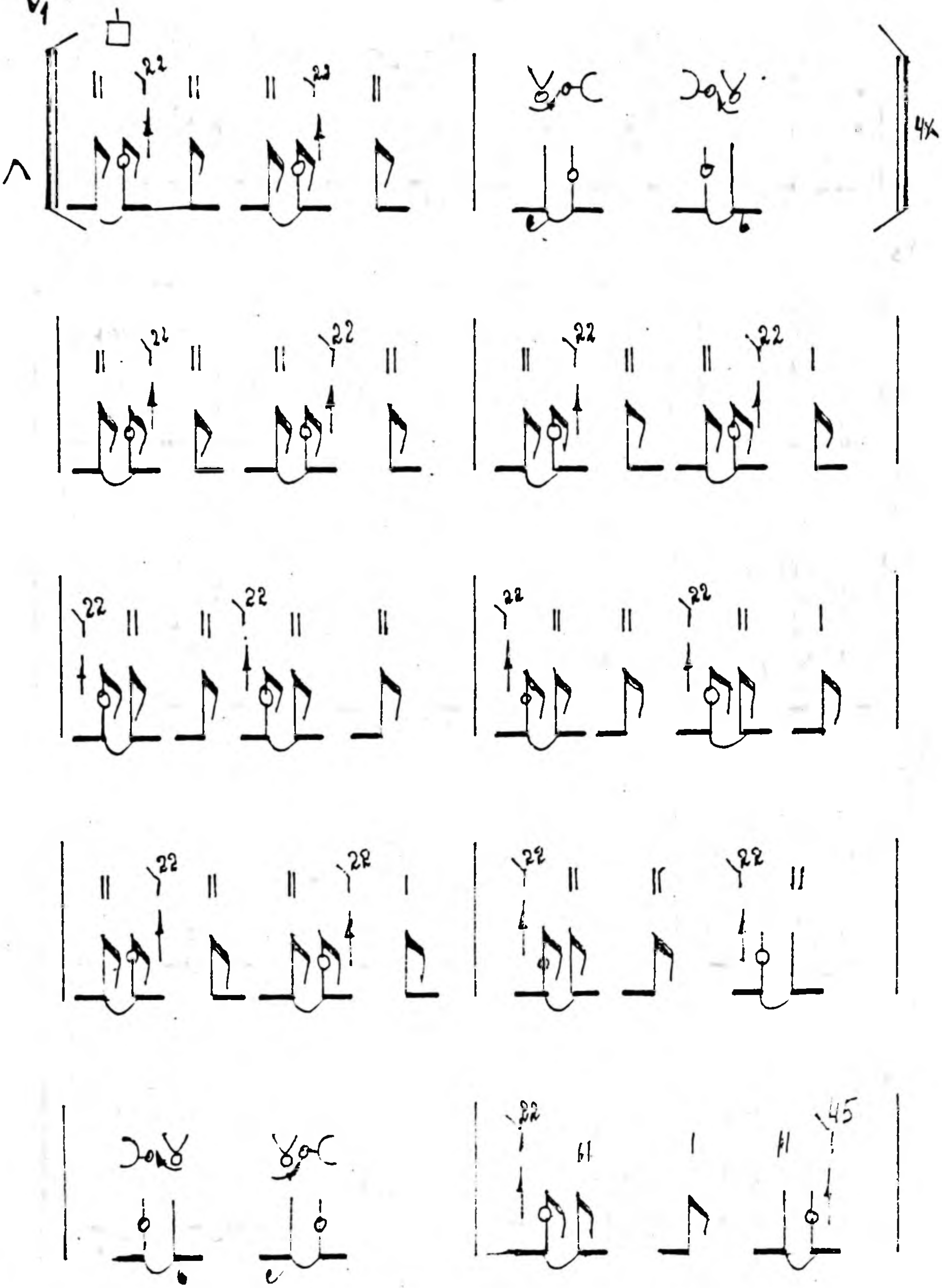



90
90
60

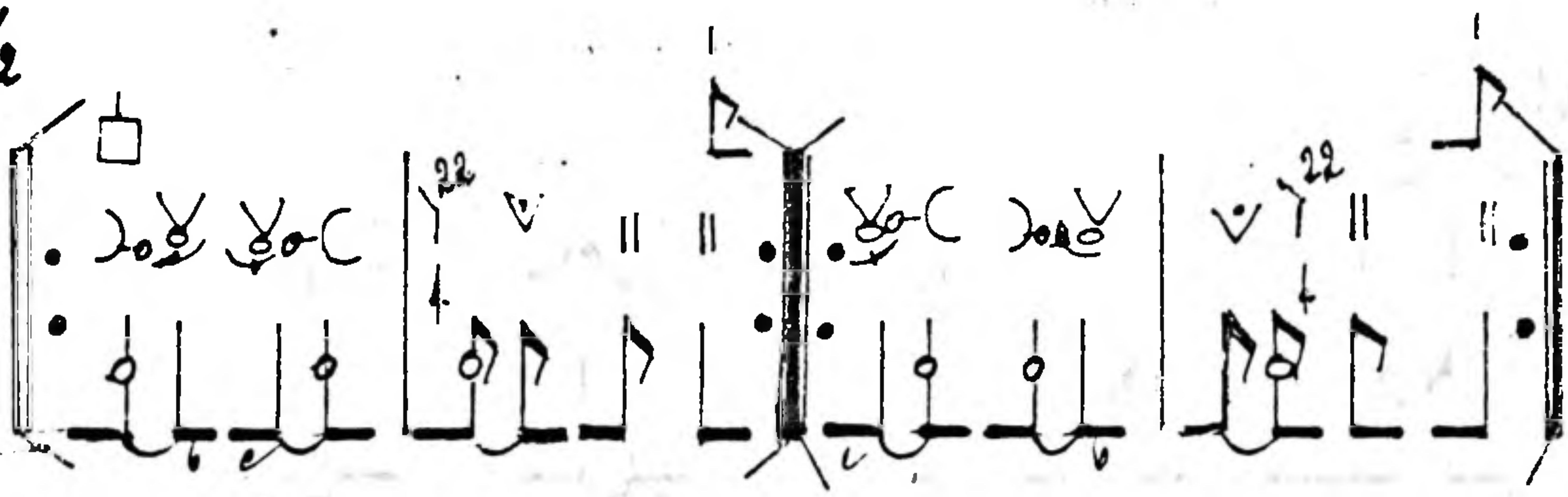
d



V_1

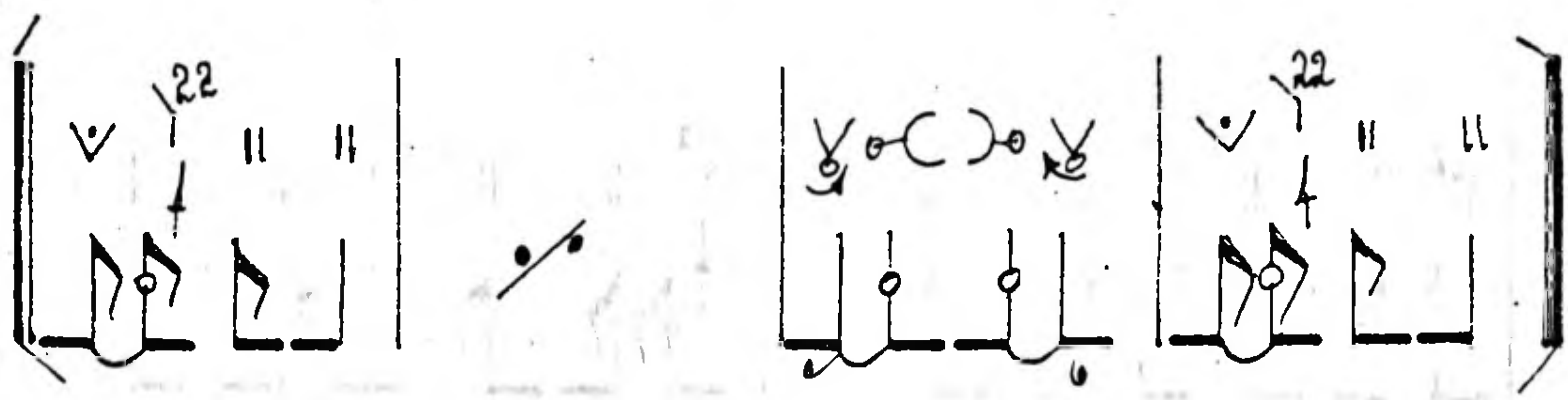


V2

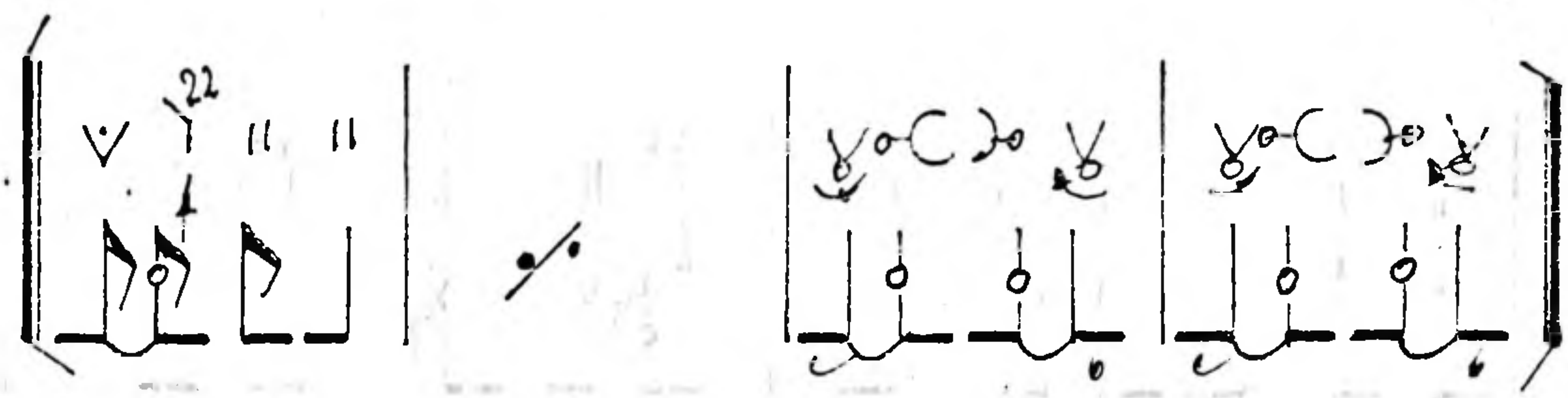


V3

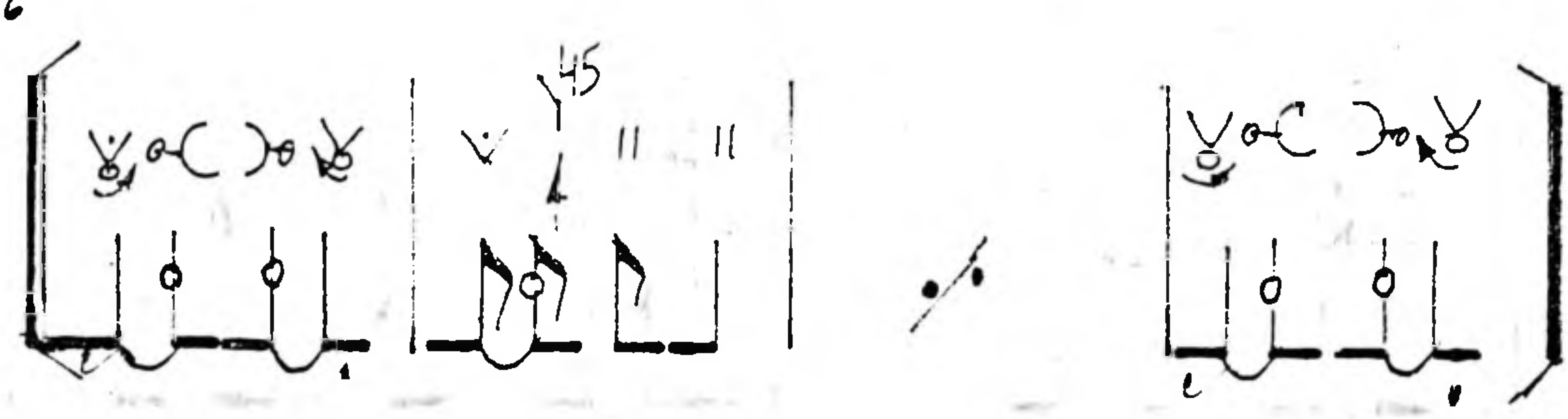
V4

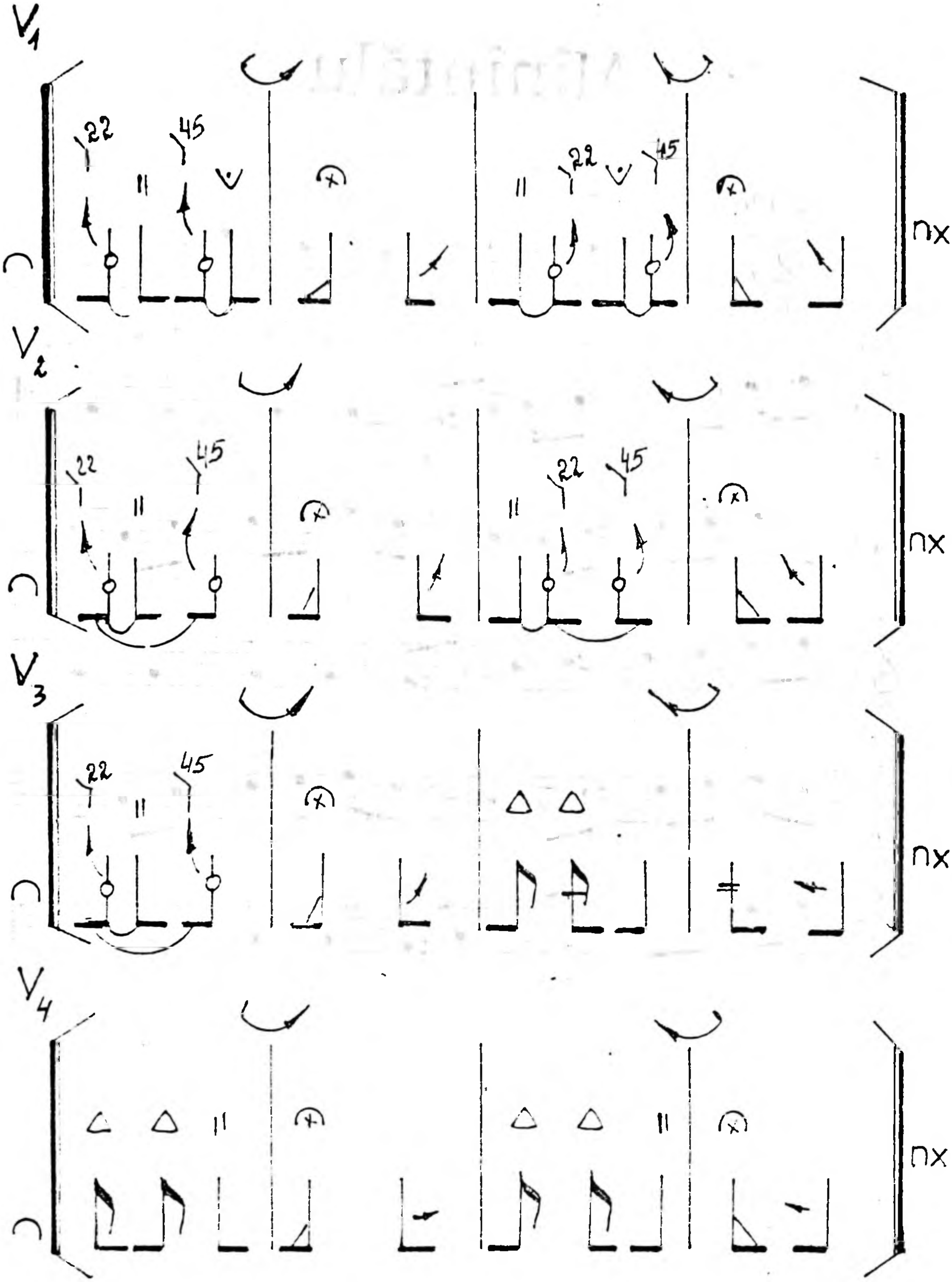


V5

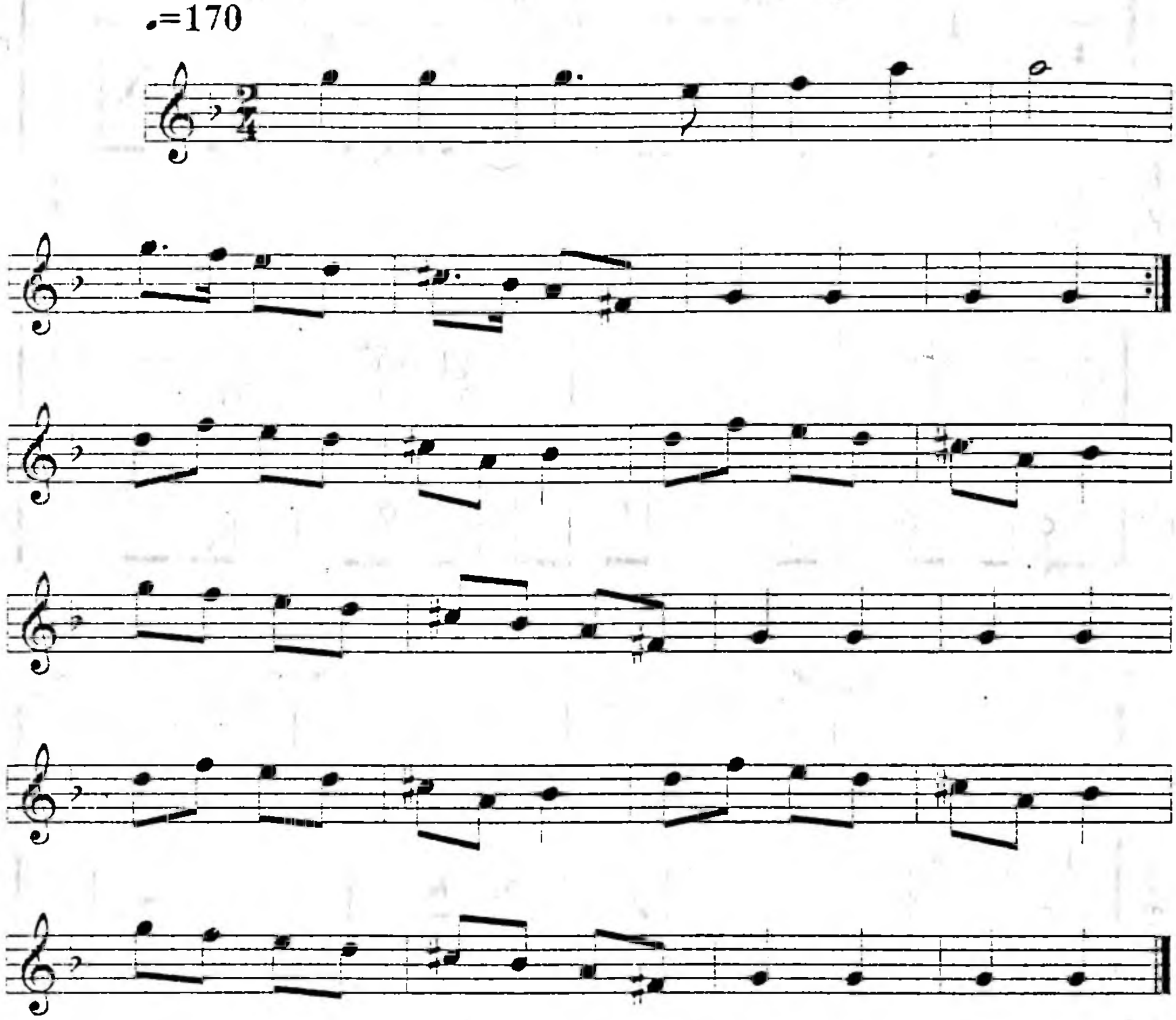


V6

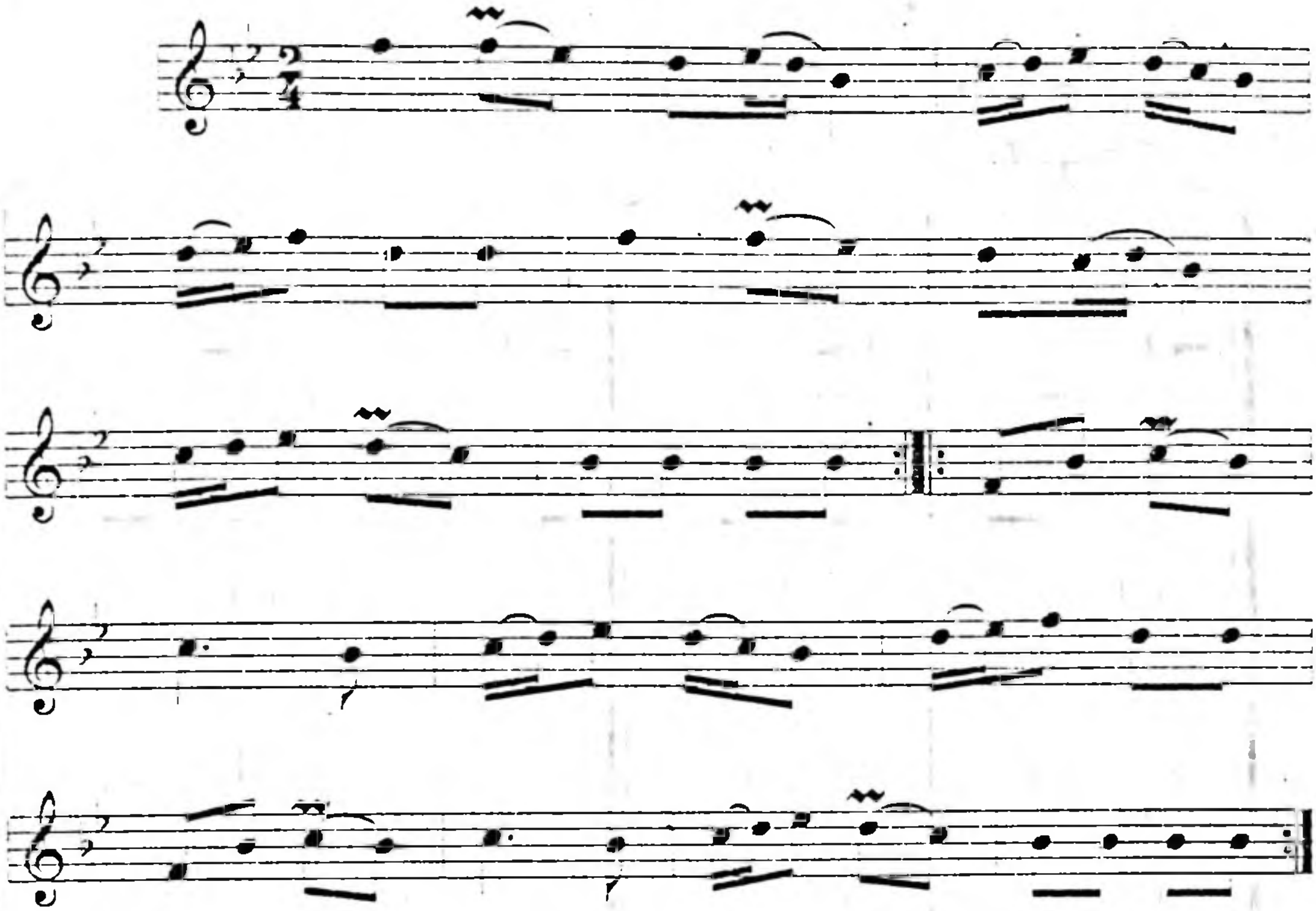



V1
22
45
22
45
nx
V2
22
45
22
45
nx
V3
22
45
nx
V4
nx

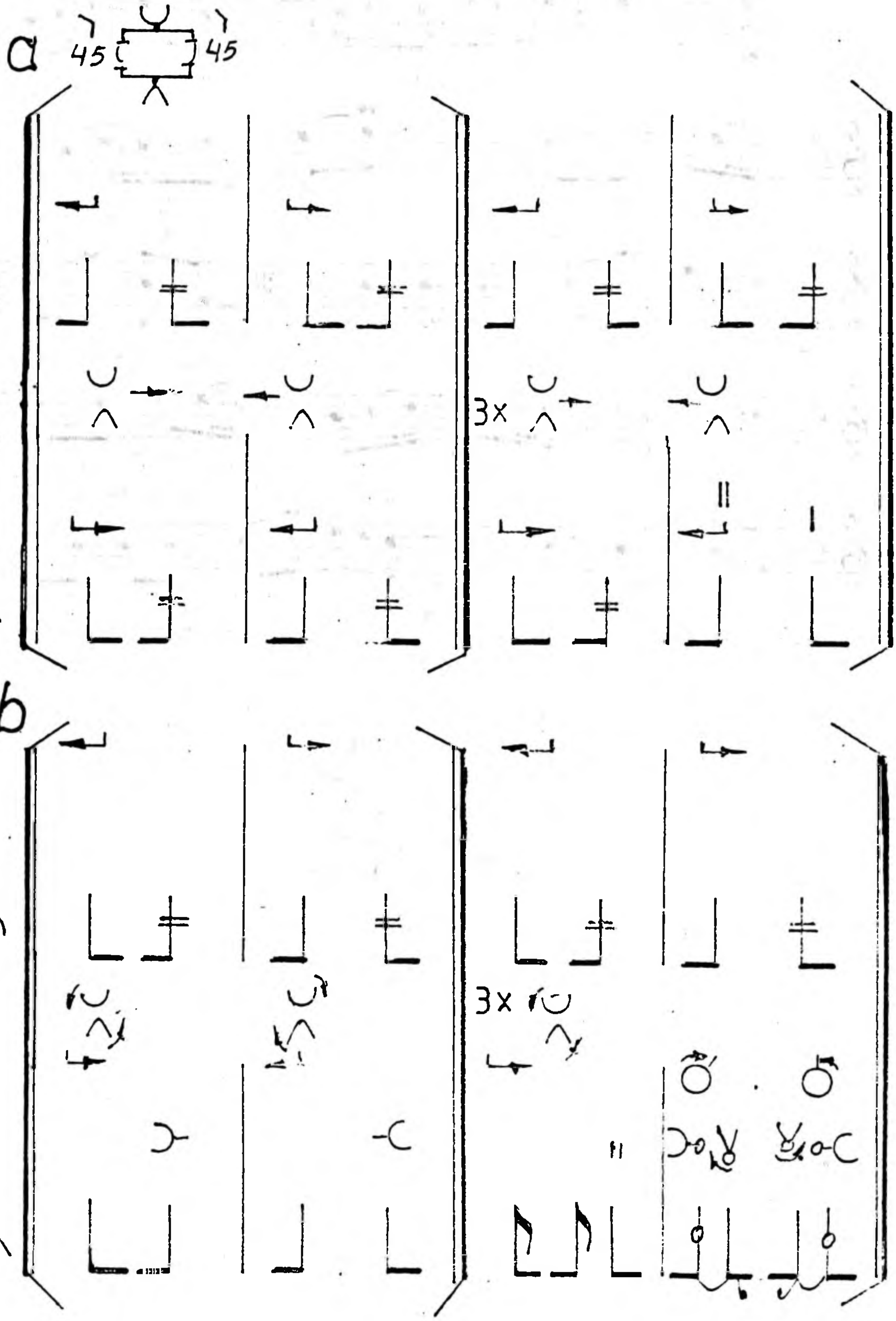
Mînînțălu

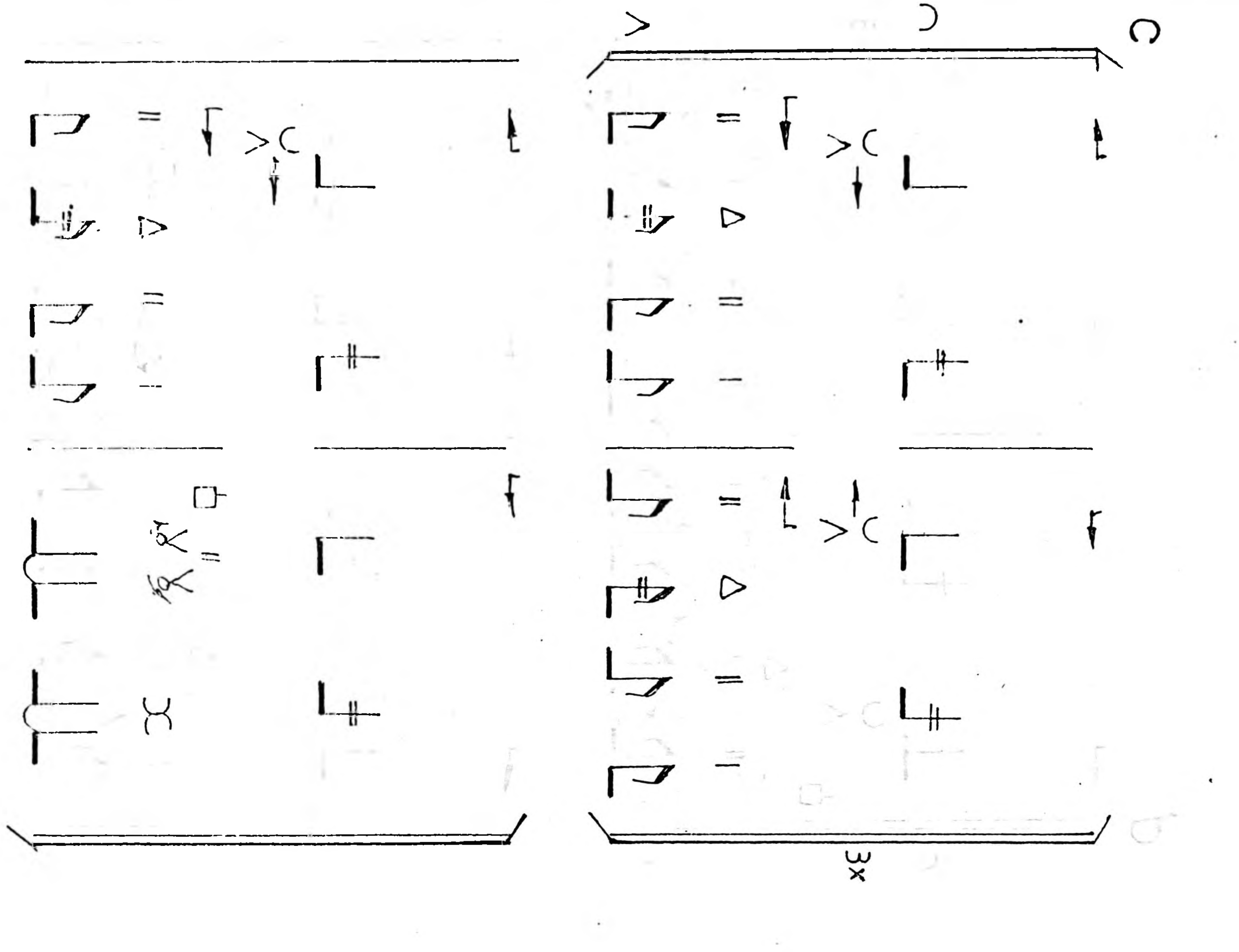


♩=170

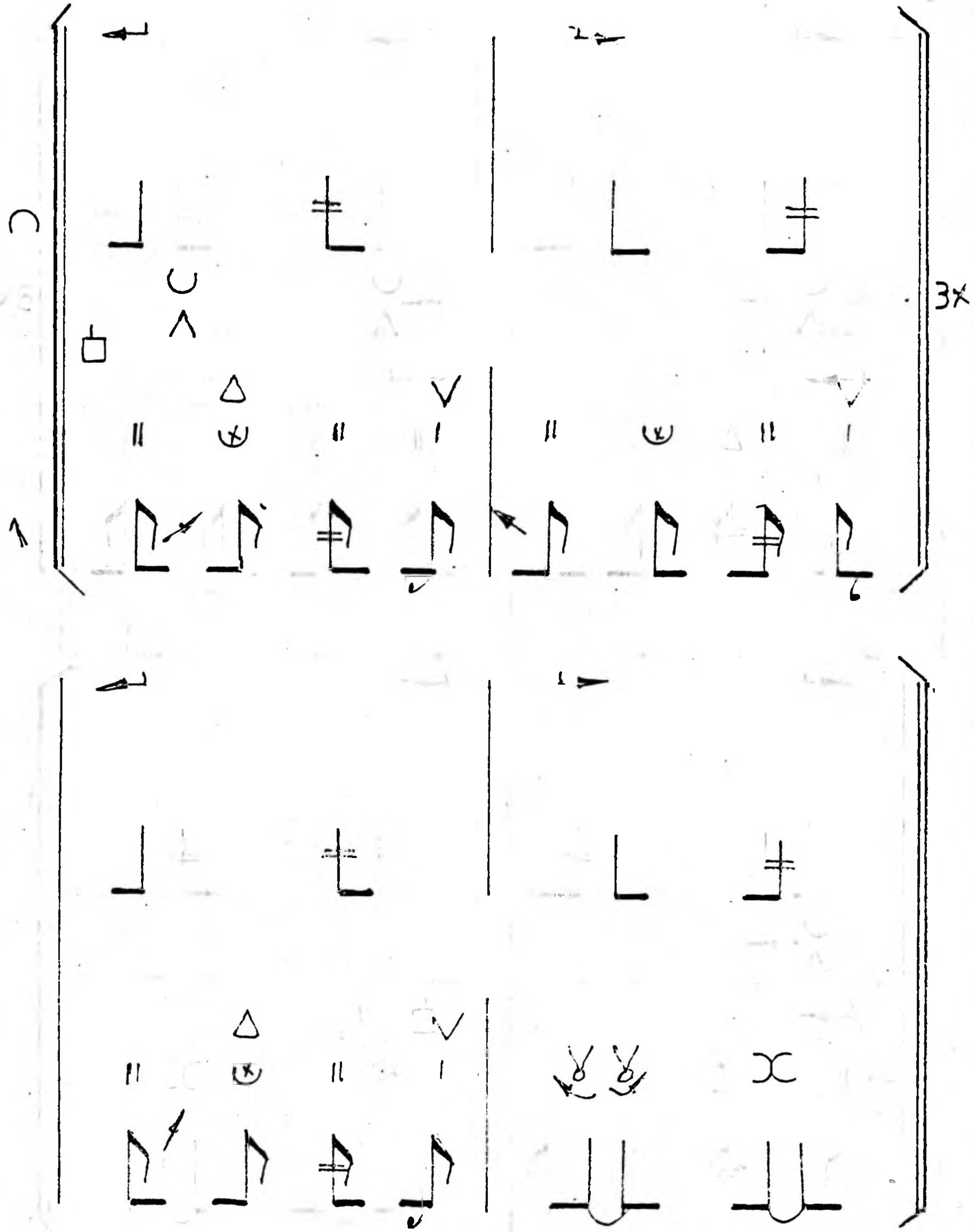


ȚIGĂNEASCA

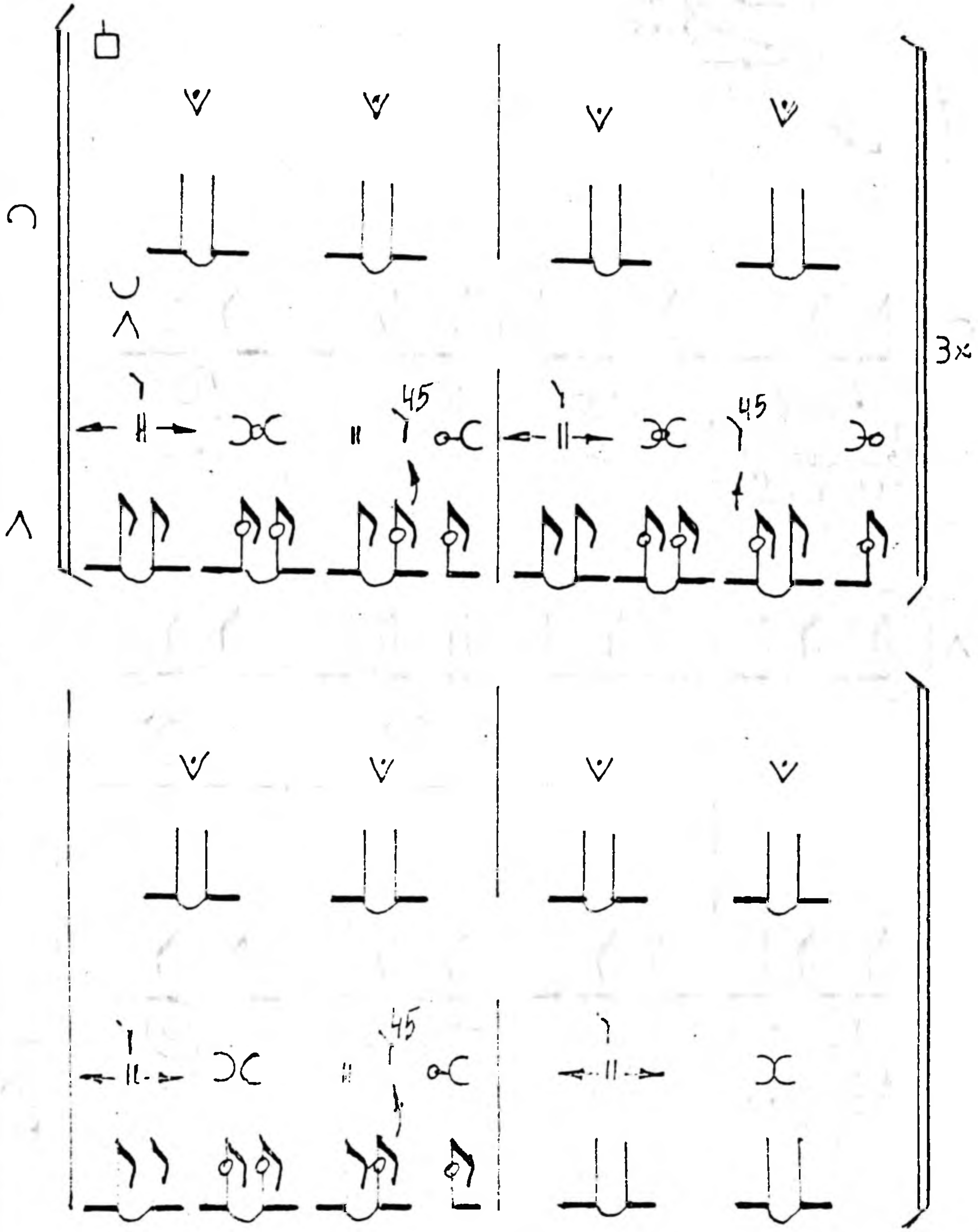


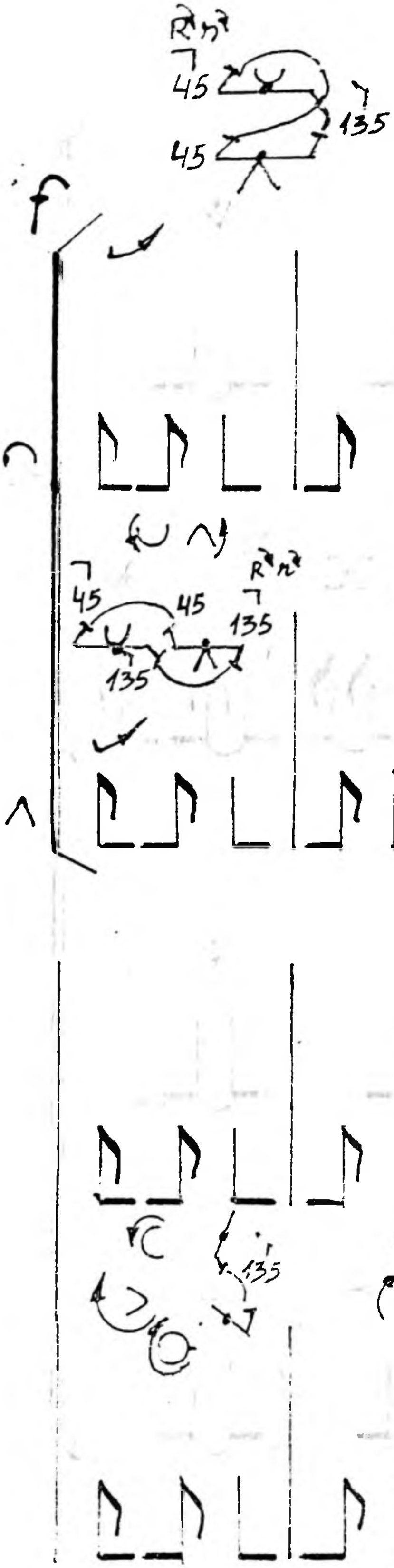


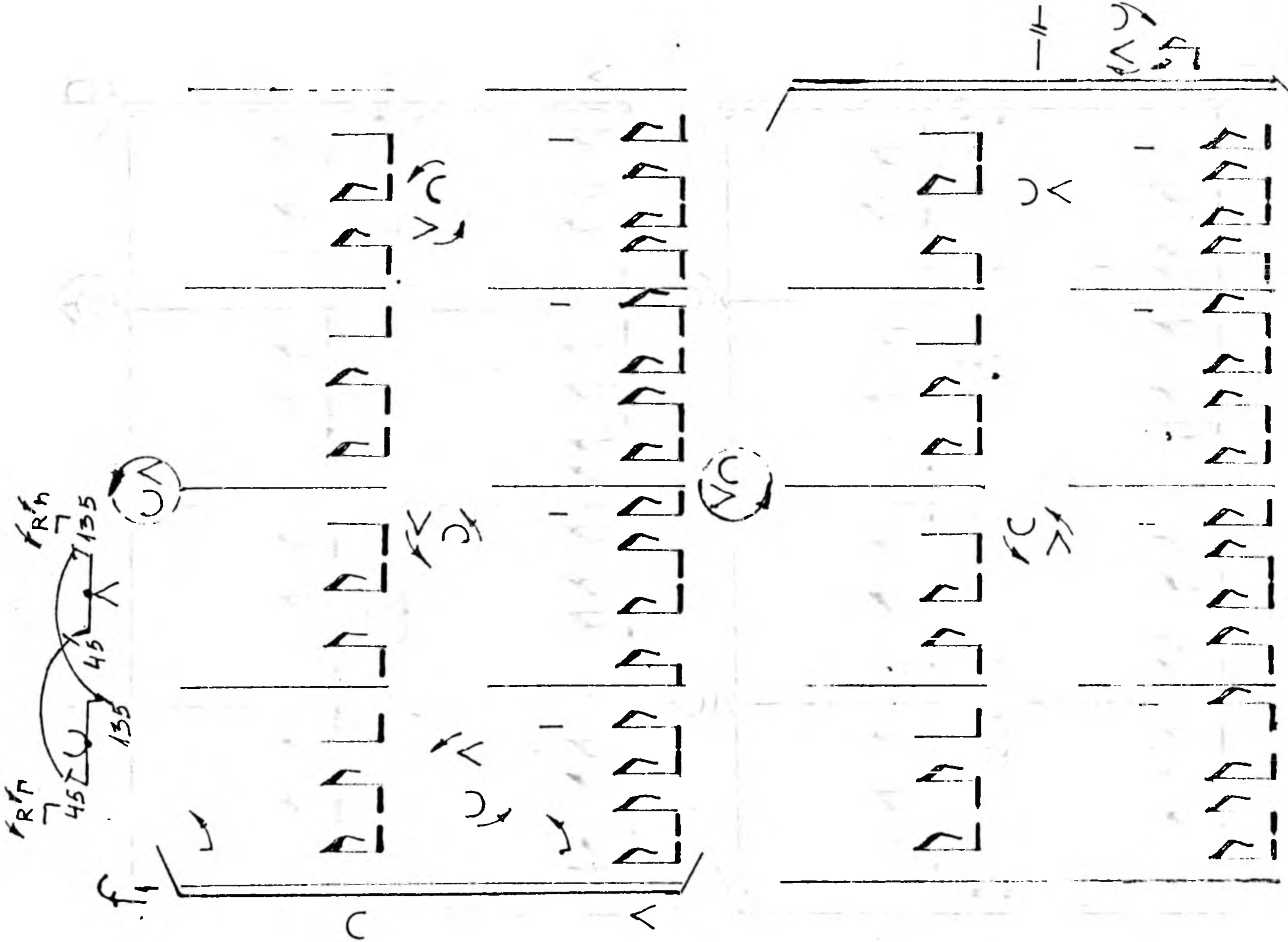
d



e.




45
135
45
135
45
45
135
135
135


135
45
135
45

g

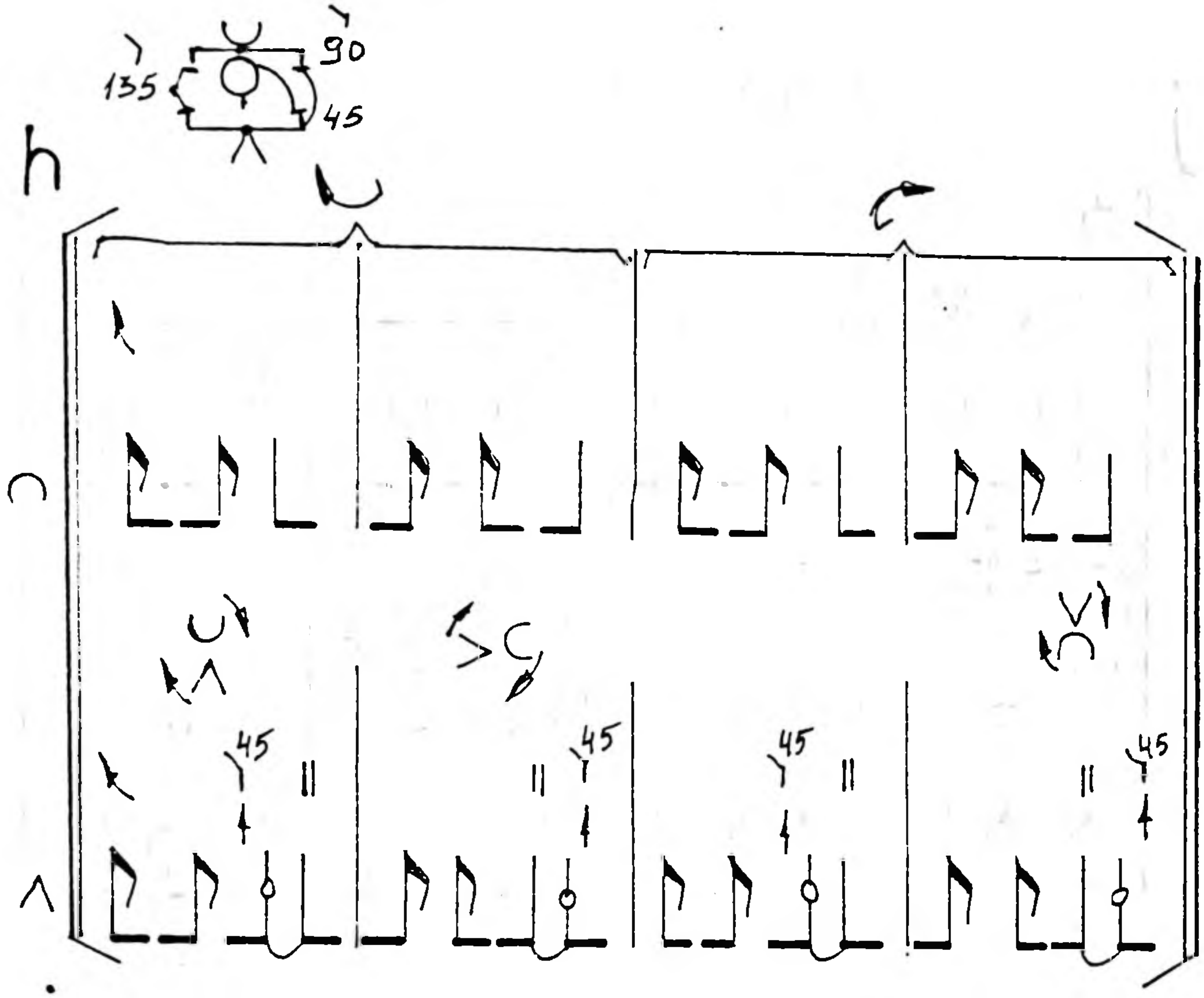
135

135

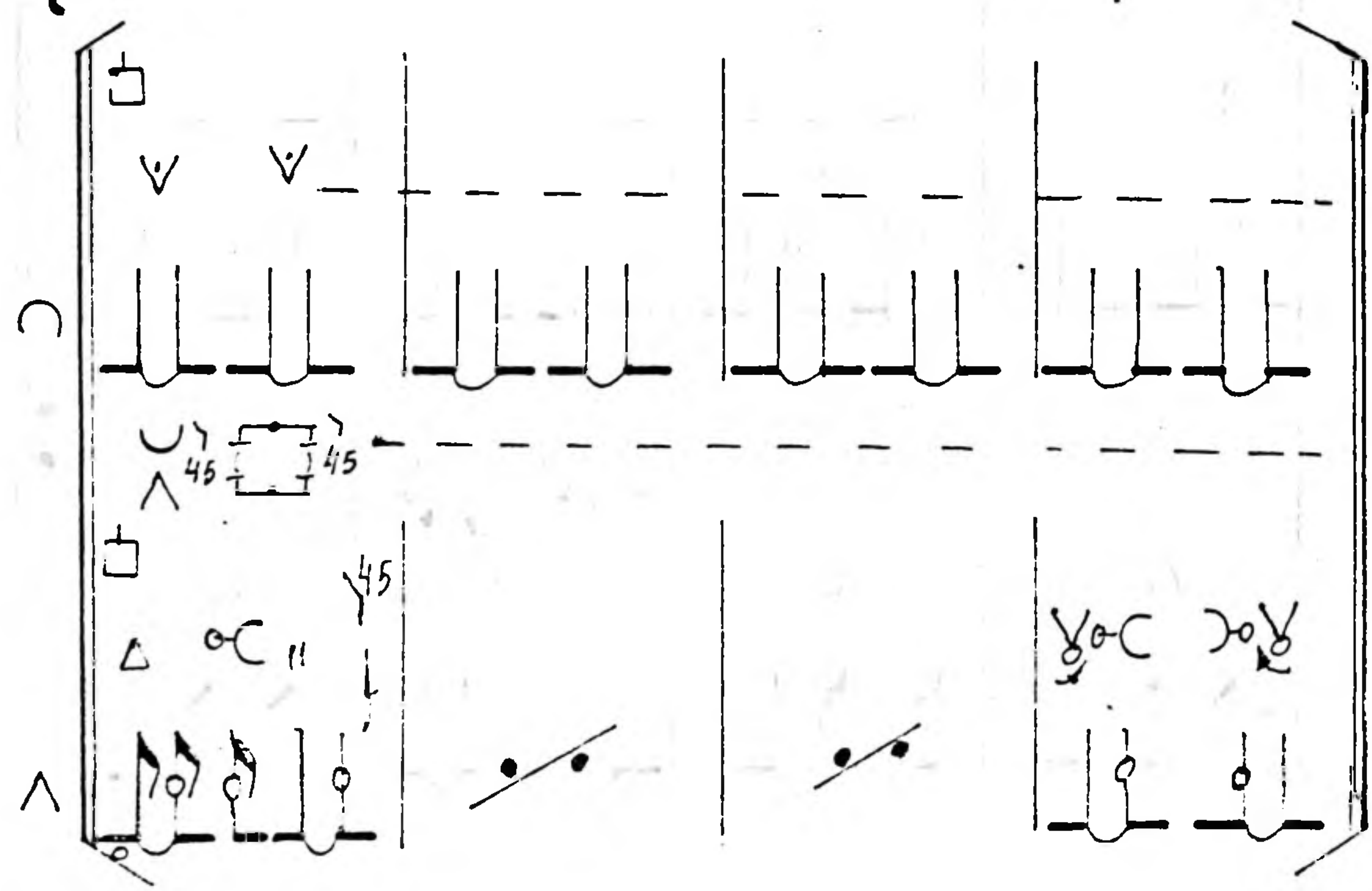
135

135

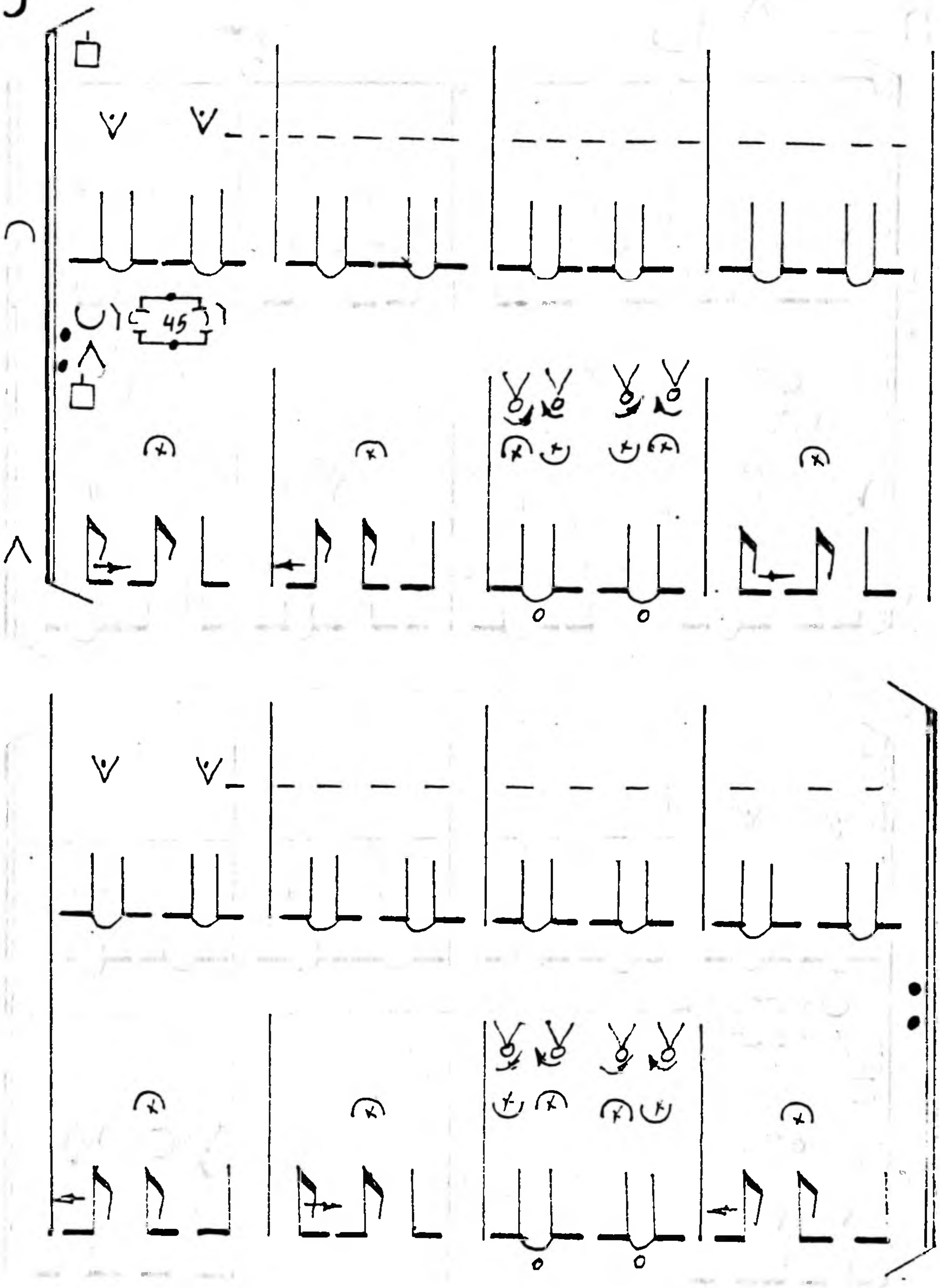
h



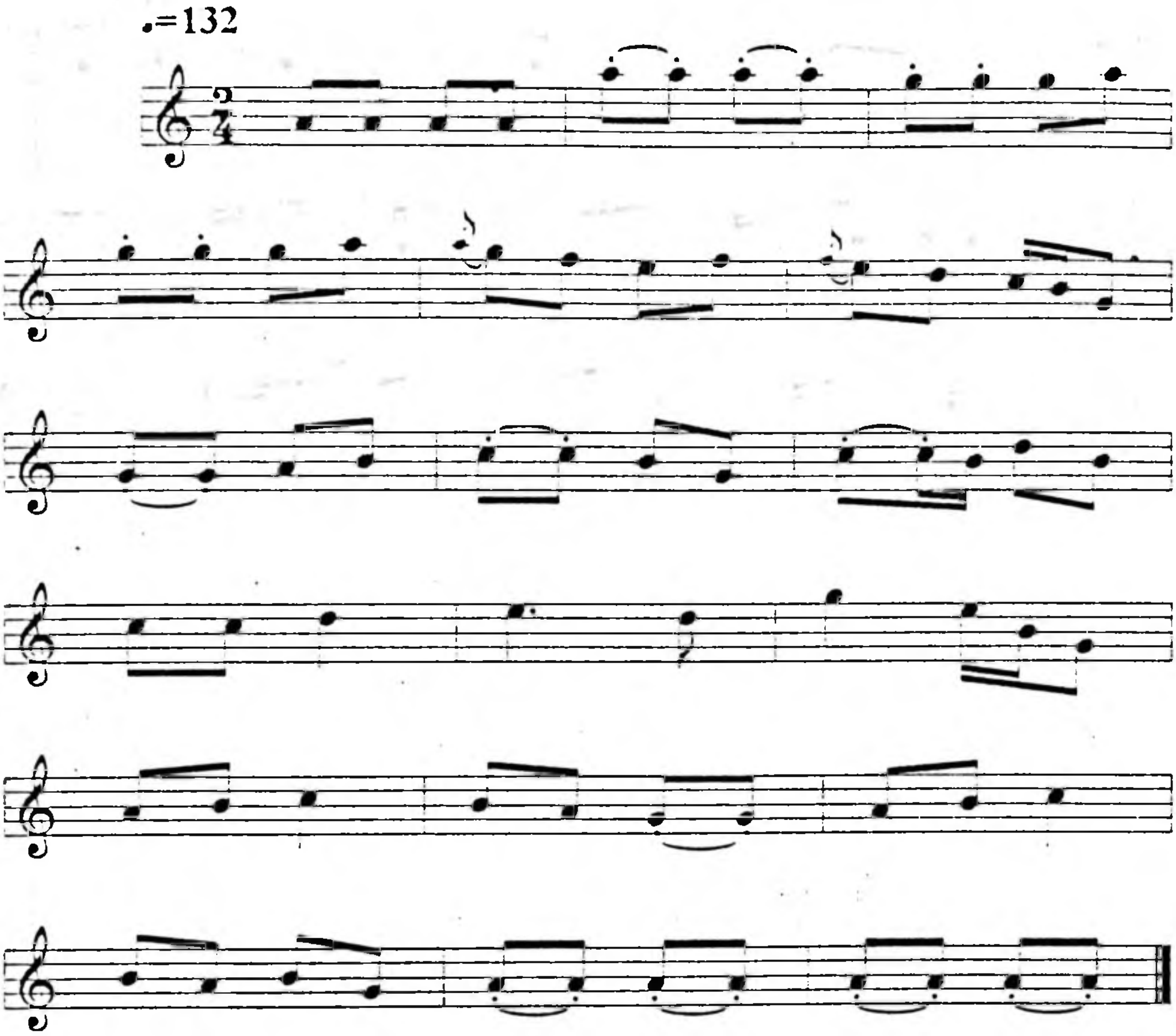
i

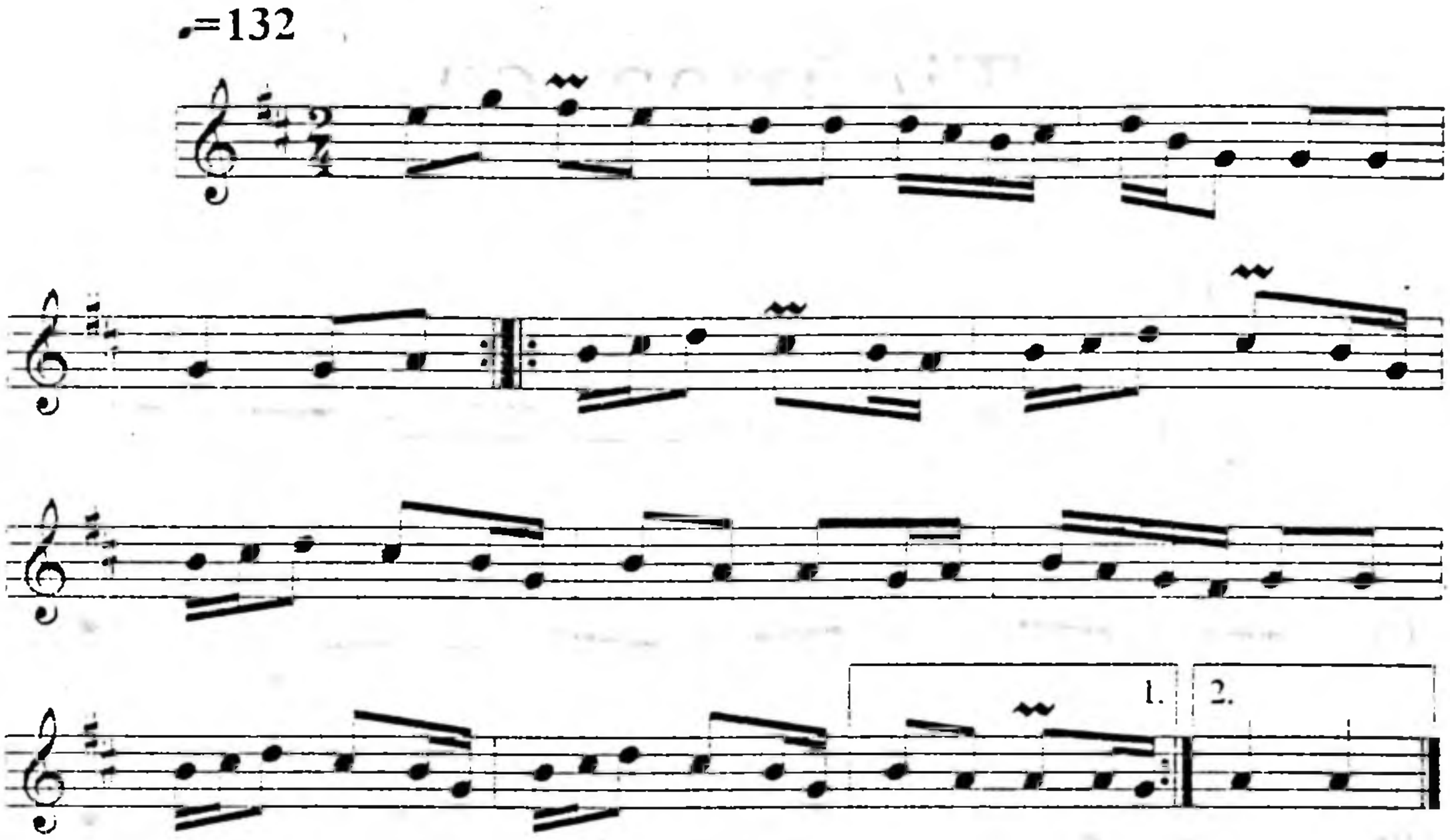


j

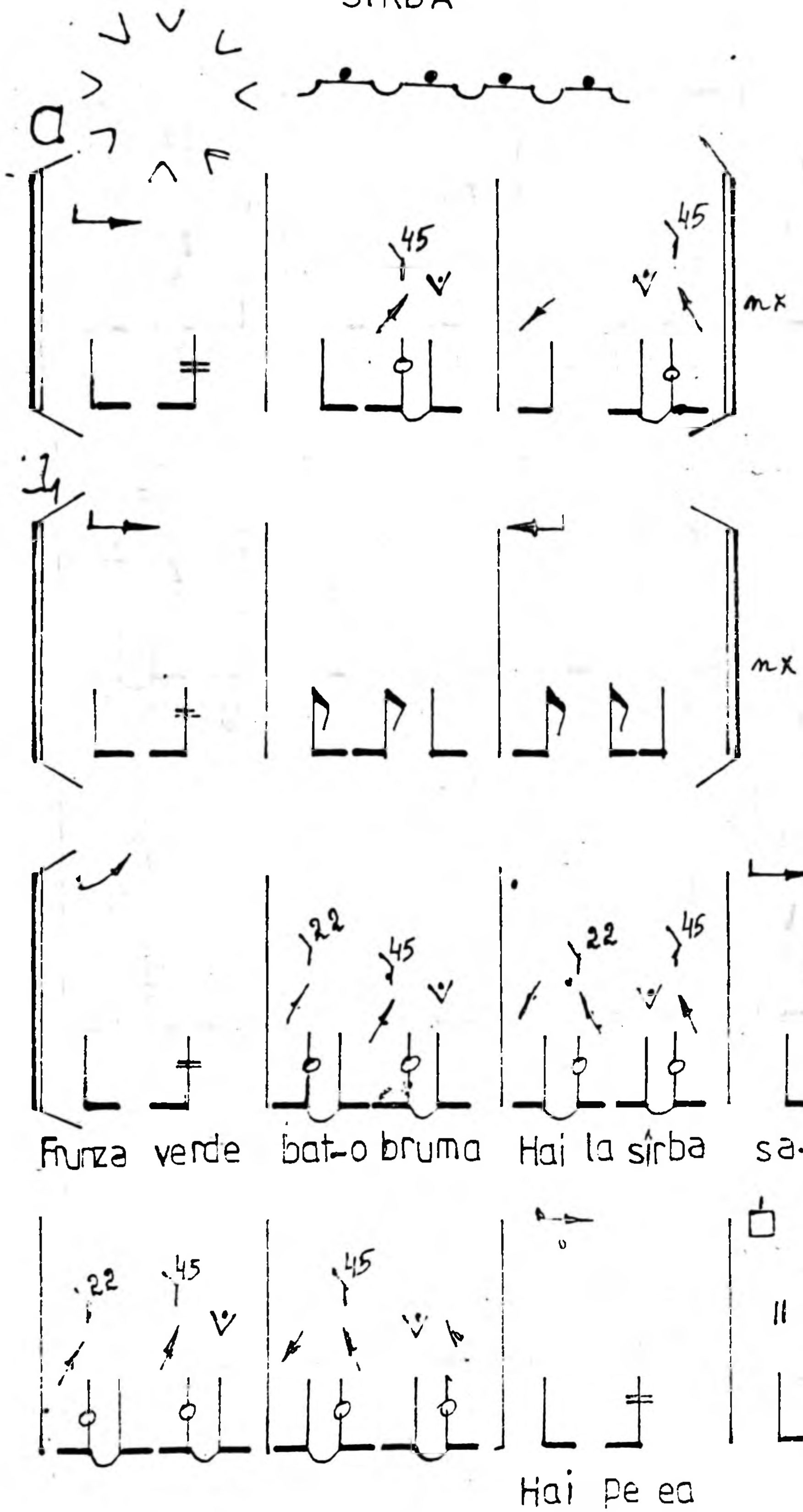


Țigănească

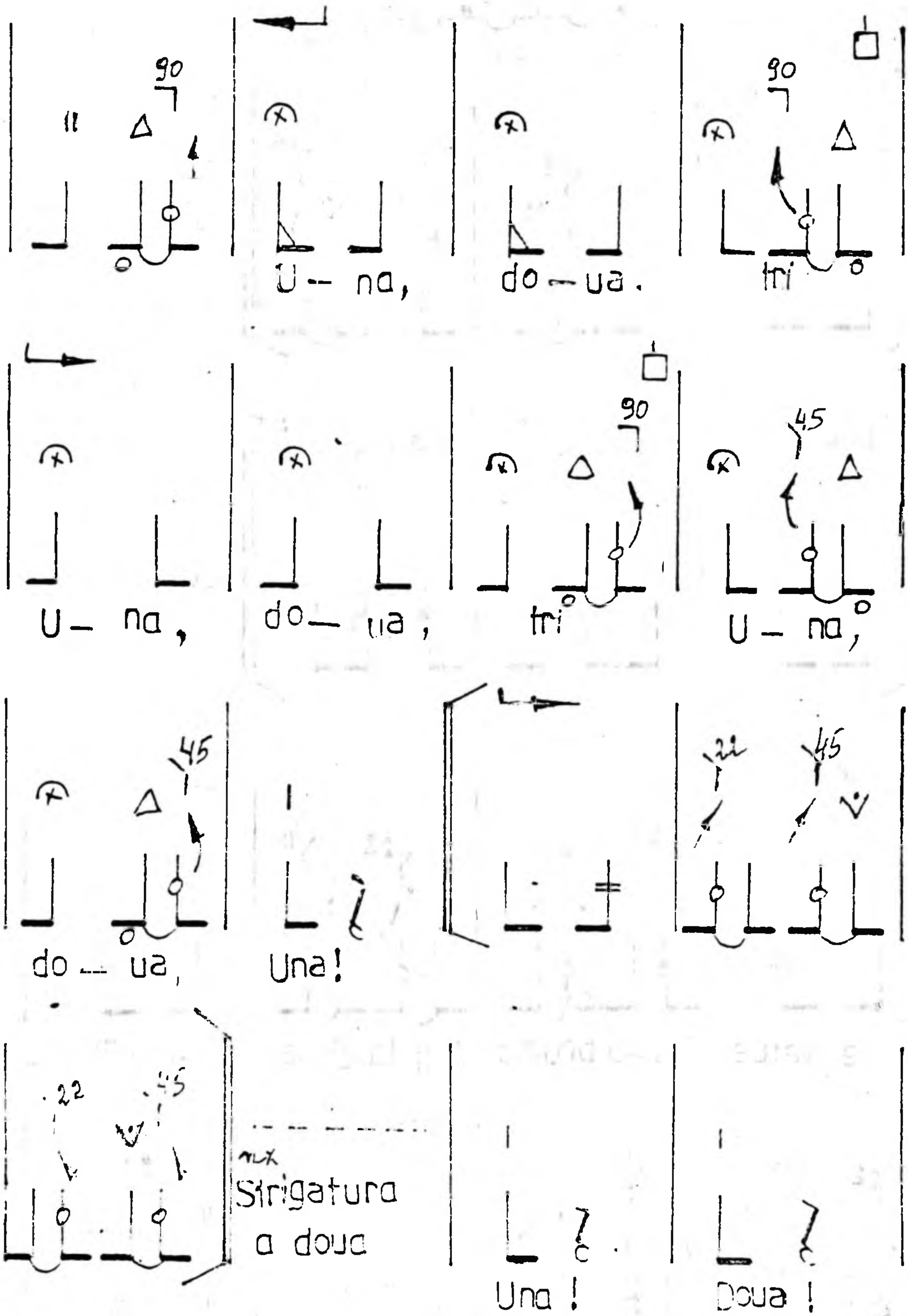


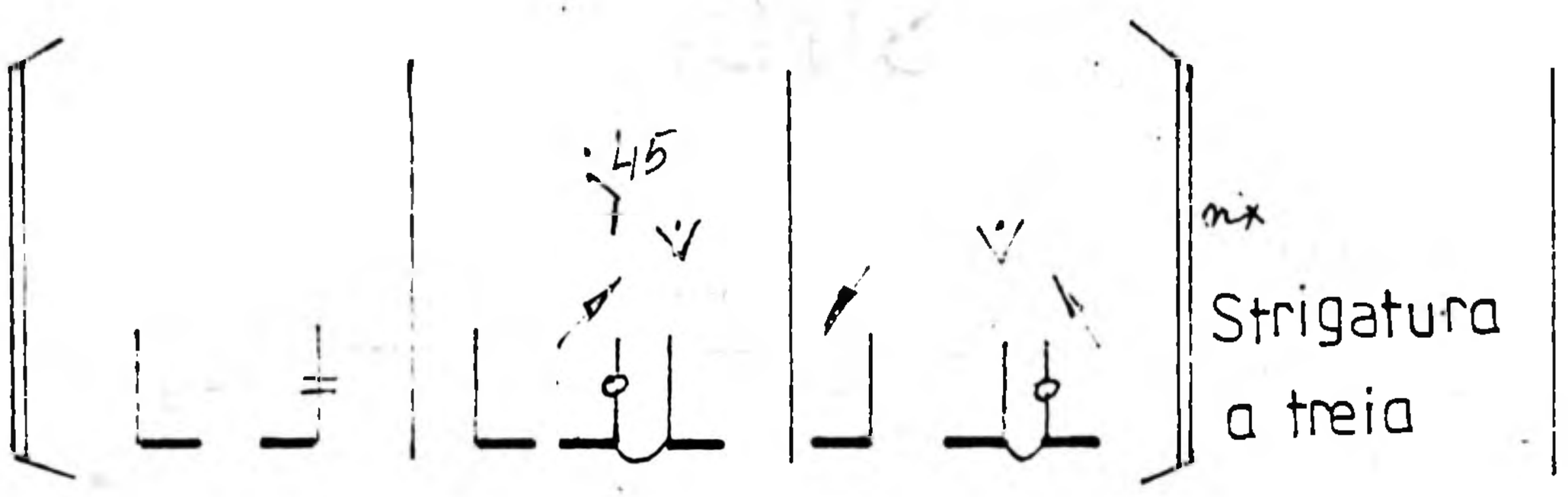

♩=132
1.
2.

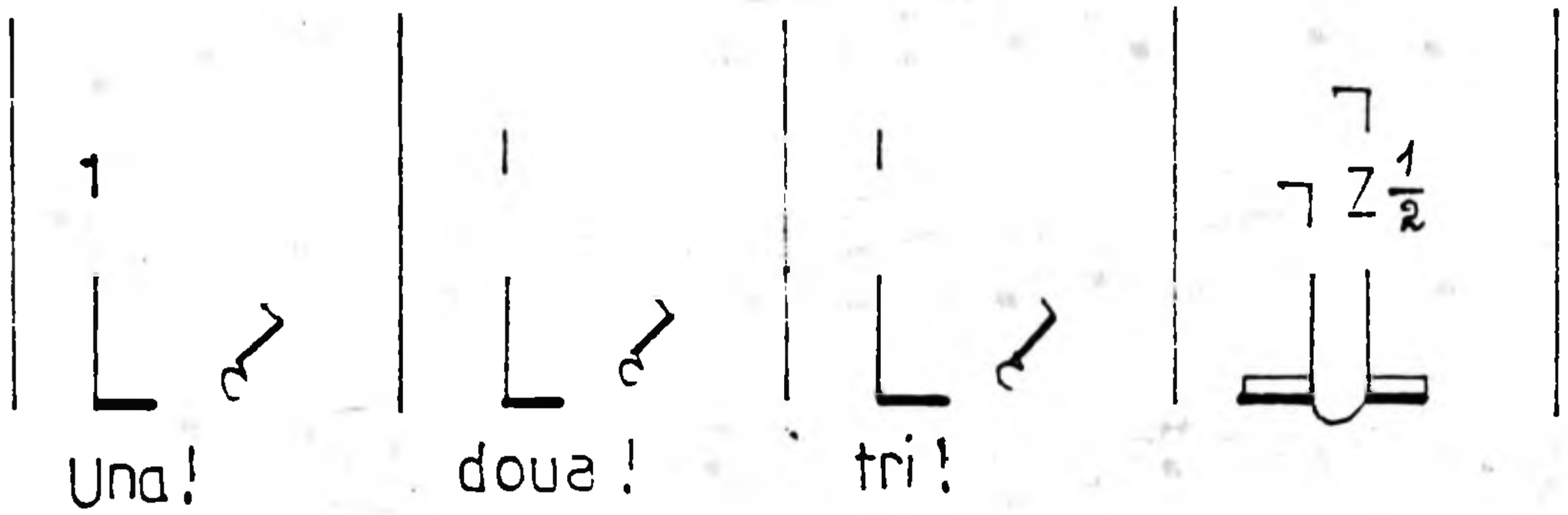
Sîrba

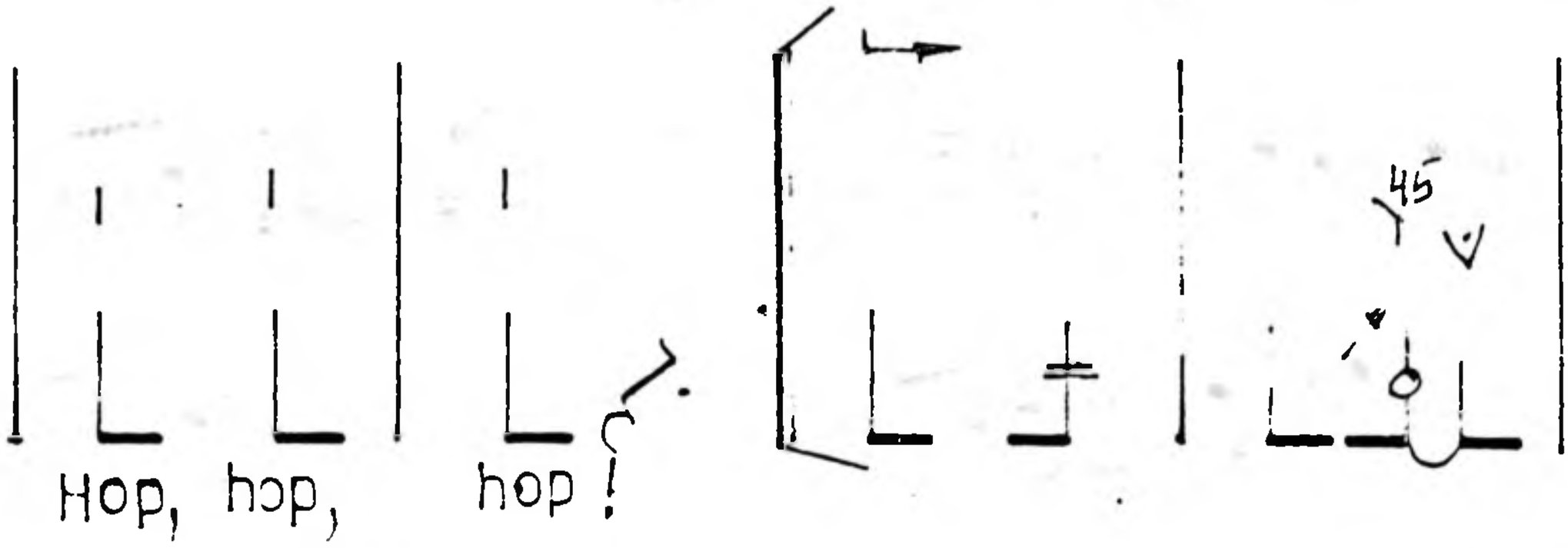


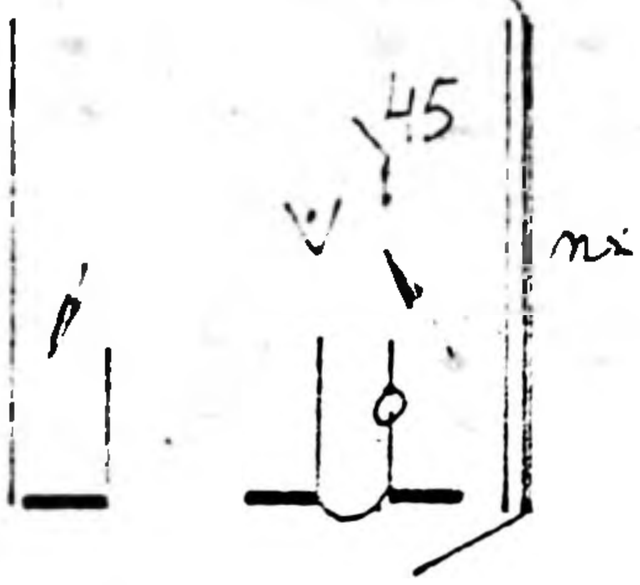
Frunza verde bat-o bruma Hai la sîrba sa-i dam una.


90
U -- na,
do -- ua.
90
tri
U - na,
do - ua,
90
tri
45
U - na,
45
do - ua,
Una!
22
45
22
45
Strigatura
a doua
Una !
Doua !


45
mix
Strigatura
a treia

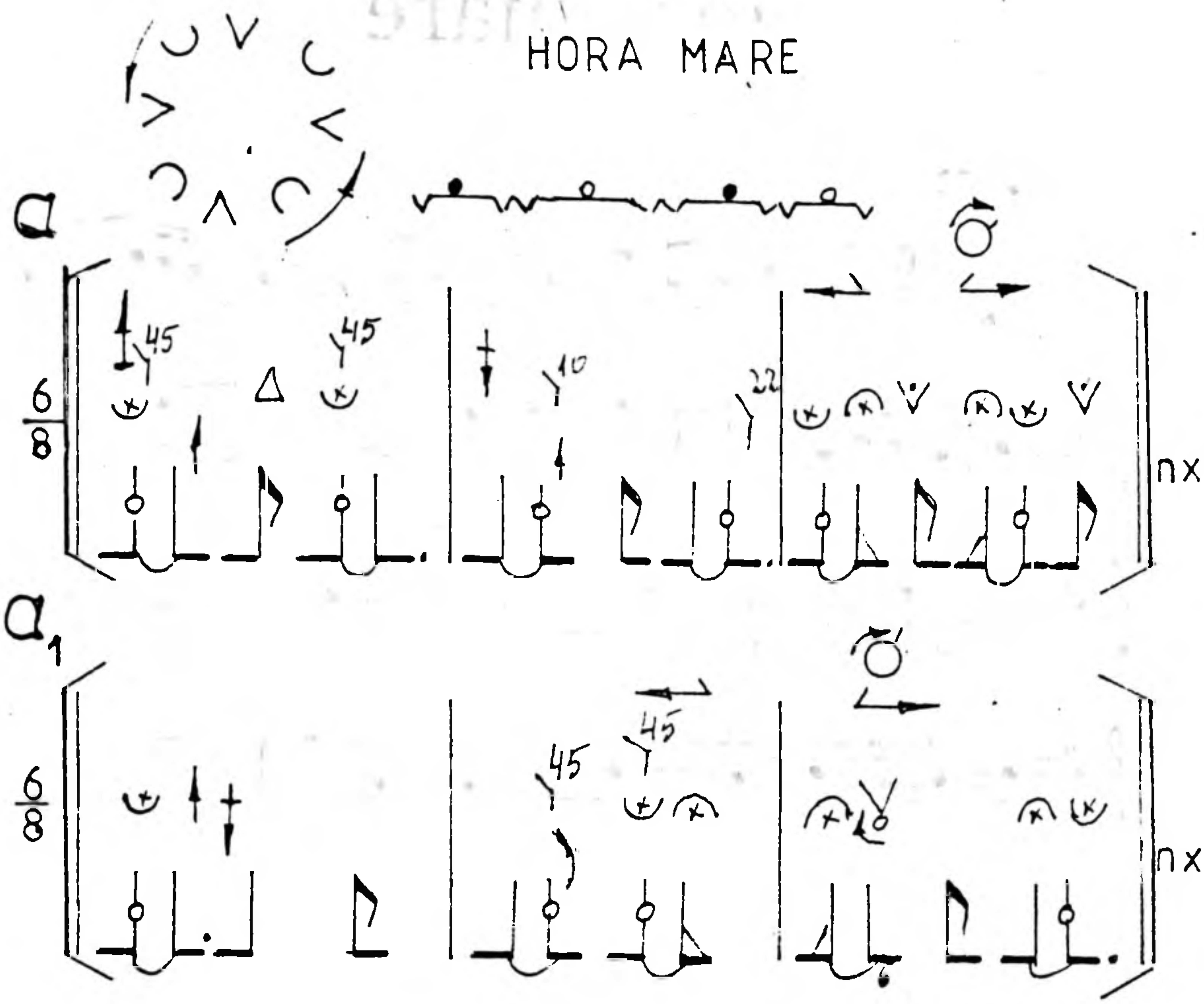

1
Una!
1
doua!
1
tri!
Z 1/2


1
1
1
Hop, hop,
hop!
45

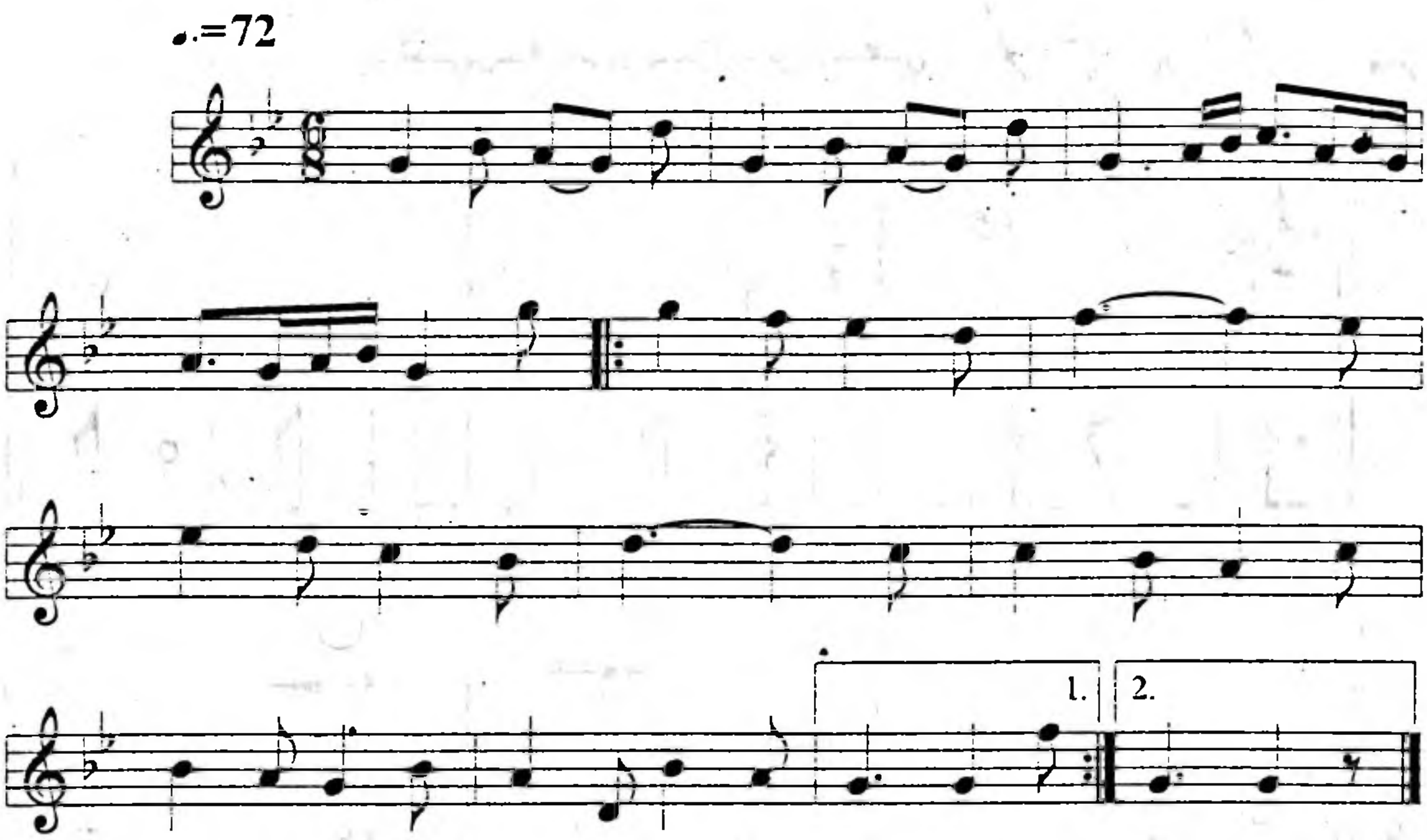

45
mix

Sîrba

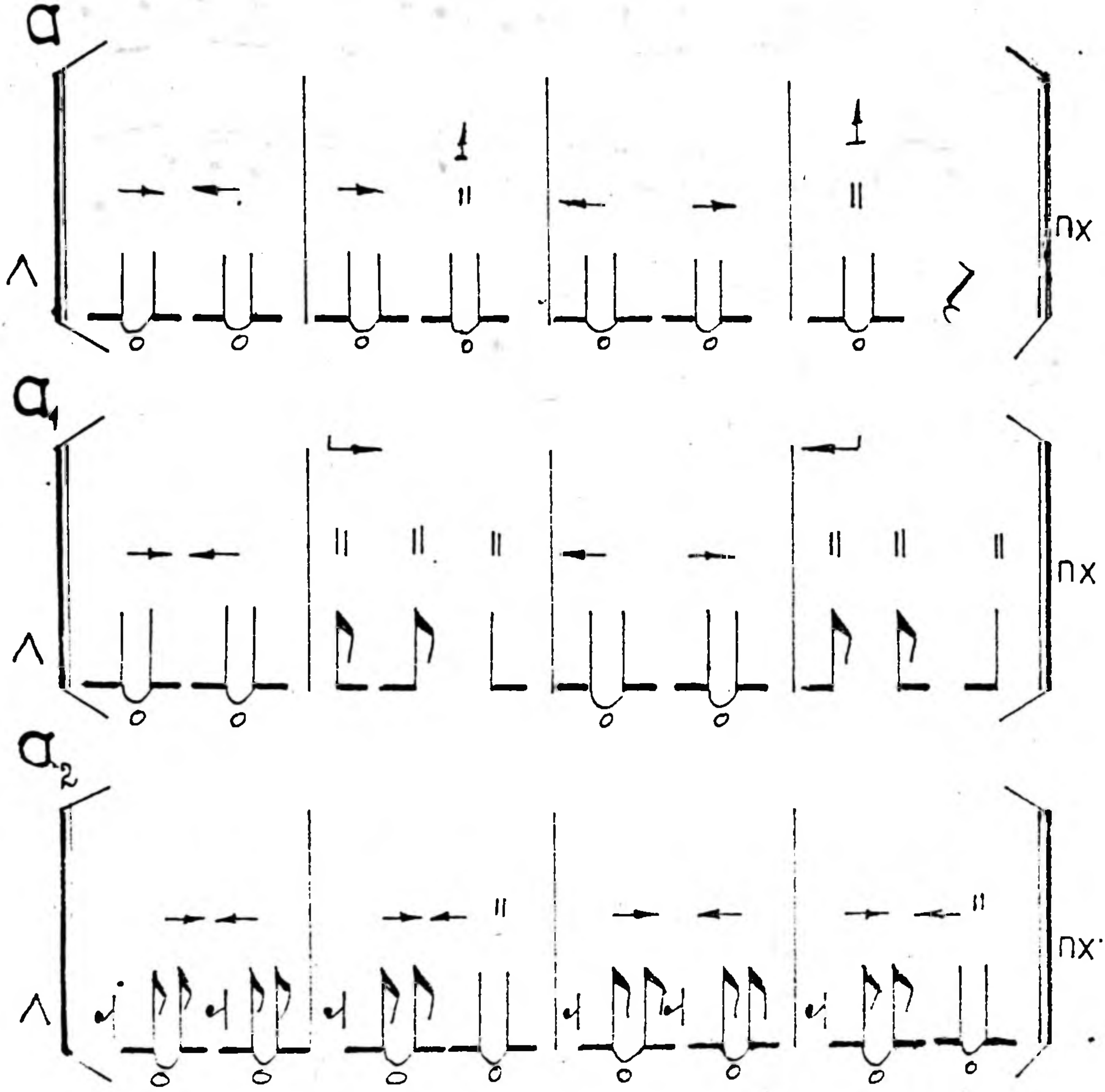
HORA MARE



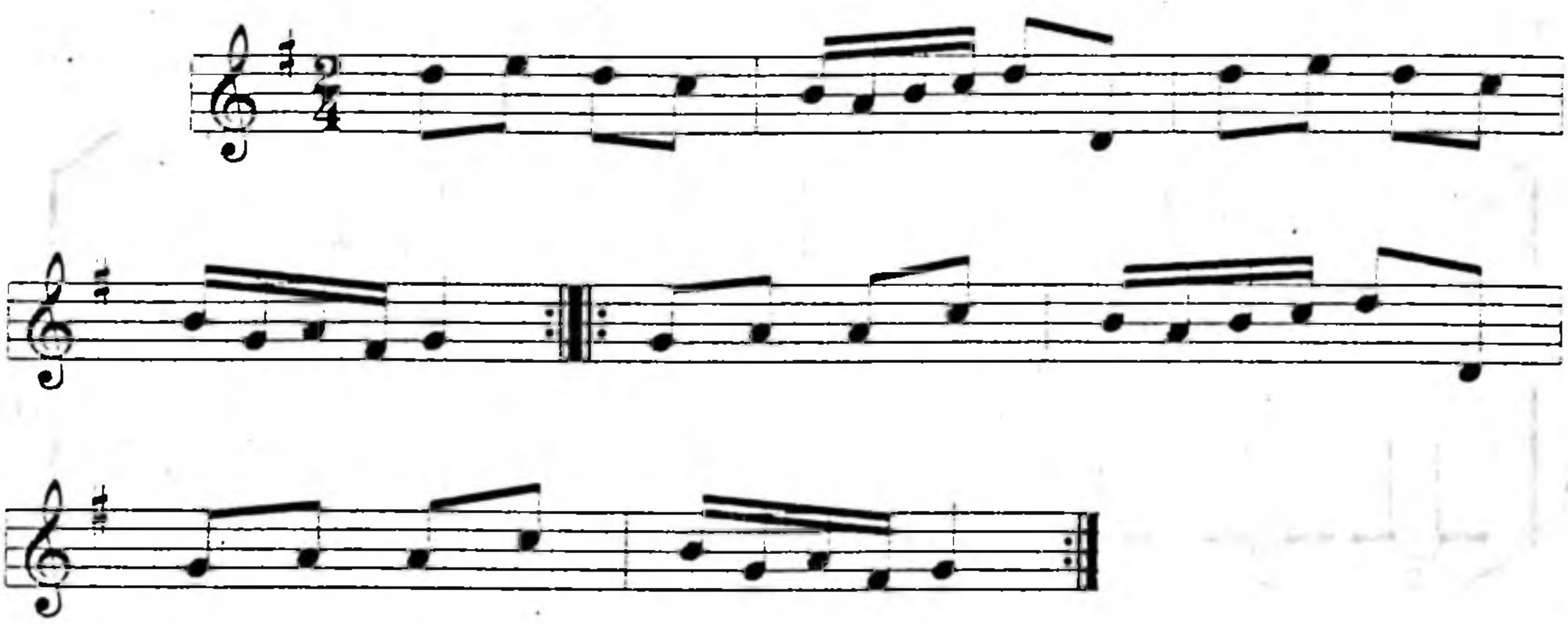
Hora mare



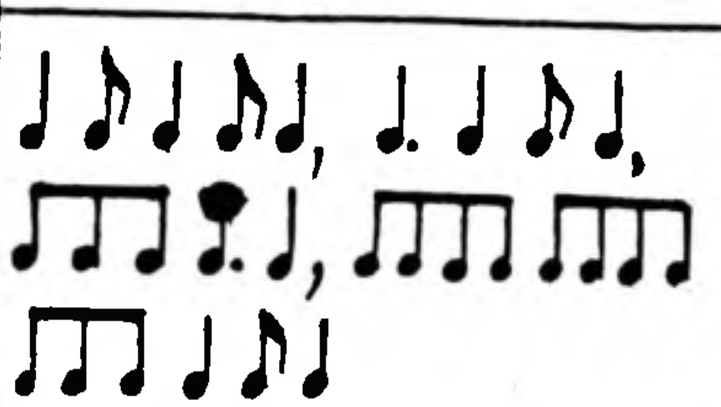
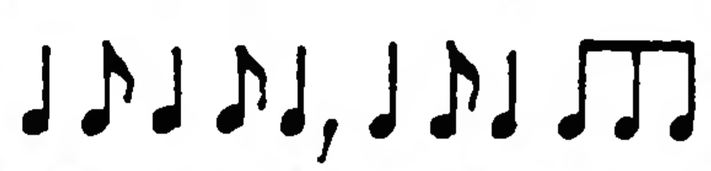
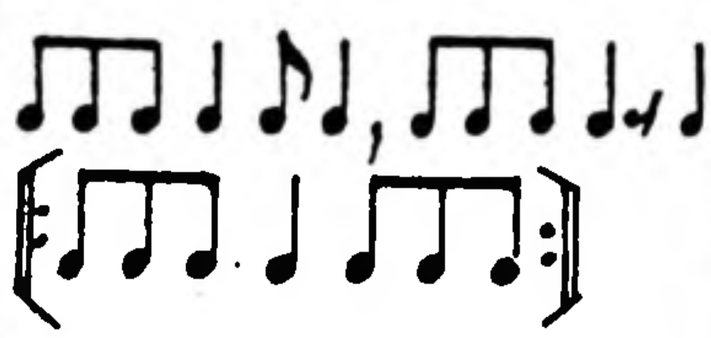
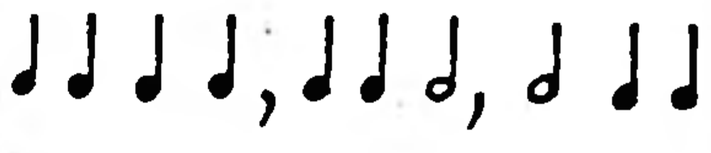
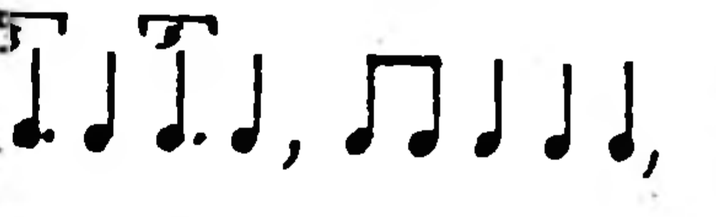
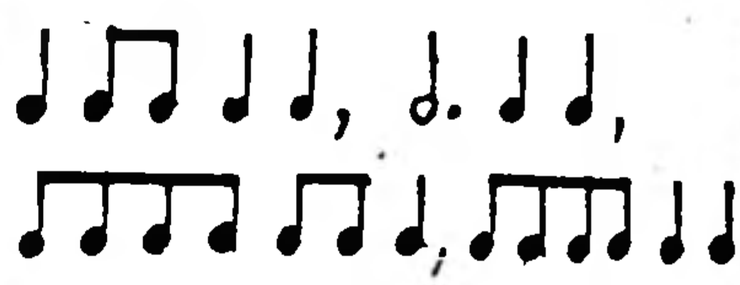
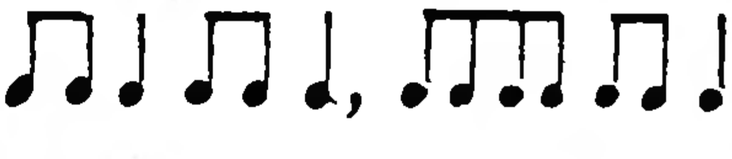
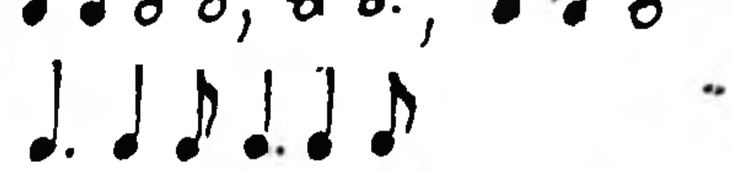
DANȚUL TURCII



Danțul turcii



MOTIVE RITMICE IN JOCURILE DIN ALEI EA

Nr. crt	Denumirea jocului	Elemente de mişcare	Motive ritmice
1.	Lunga	Paşi de odihnă	
		Introducerea	
		Scheletul figurii	
		Incheierea	
2.	Mărgăluş	Paşi de odihnă	
		Arcuiri şi rotiri	
		Paşi-bătuţi şi pinteni	
3.	Ştrăbuşca	Paşi de odihnă	
		Paşi trepetiţi şi pinteni	
		Învârtiri în perechi	
4.	Sârba		
5.	Hora Mare		

FOLCLOR COREGRAFIC AL ROMÂNILOR DIN UNGARIA

ISBN 973-9284-15-9