
PATRIMONIUL CULTURAL IMATERIAL AL ARHIVELOR DE FOLCLOR

CZU:398+821.135.1-144(478).09

<https://doi.org/10.52505/filomod.2022.16.43>

CICLUL BALADESC DESPRE LOGODNICII NEFERICIȚI: O INTERPRETARE ARHETIPALĂ

Tatiana BUTNARU

ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-5771-9081>

Institutul de Filologie Română „Bogdan Petriceicu-Hasdeu”, Chișinău

The Ballad Cycle about Unhappy Betrothed: an Archetypal Interpretation

Abstract. *In this article, we intend to analyze the ballad cycle Two lovers, with a wide sphere of circulation in the Bessarabian area, but at the same time, known in folklore of several Balkan peoples, especially in the south-eastern European area. On this occasion, new types of topics are highlighted, related to the sphere of family life, where the relationships between parents and children will be externalized to deepen various aspects of life in the patriarchal community, as well as revealing relationships between lovers. The epic narrative places in the center of attention the motif of the embraced trees, which comes from an old animistic belief and is meant to express a culmination of the erotic feeling, revealed depending on the creative intuition of the anonymous genius.*

Keywords: *south-eastern European area, embraced trees, archetypal symbols, cosmogonic tree, fundamental type, poetic topos.*

Rezumat. *În articolul de față intenționăm să analizăm ciclul baladesc „Doi iubiți”, cu o largă sferă de circulație în arealul basarabean, dar în același timp, cunoscut în folclorul mai multor popoare balcanice, în special, în zona sud-est europeană. Cu această ocazie, sunt evidențiate noi tipuri de subiecte, ce țin de sfera vieții de familie, unde raporturile dintre părinți și copii vor fi exteriorizate pentru a aprofunda diverse aspecte de viață din comunitatea patriarhală, precum și la dezvăluirea relațiilor dintre îndrăgostiți. Narațiunea epică plasează în central atenției motivul arborilor îmbrățișați, care vine dintr-o veche credință animistă și are menirea să exprime o culminație a sentimentului erotic, relevat în dependență de intuiția creatoare a genului anonim.*

Cuvinte-cheie: *zonă sud-est europeană, arborii îmbrățișați, simboluri arhetipale, arborele cosmogonic, tip fundamental, topos poetic.*

Ciclul baladesc *Doi iubiți* are o largă sferă de circulație în arealul românesc, dar în acelaș timp, cunoaște „o audiență general-europeană” (Fochi, 1975, p. 144), motivul fiind prezent în folclorul mai multor popoare, în special, în „zona sud-est europeană” (Fochi, 1984, p. 158), astfel textul a fost atestat la bulgari, greci, iugoslavi, albanezi, sârbo-croați, maghiari. Cântecul este binecunoscut și în arealul basarabean și dispune de careva analogii cu mai multe subiecte baladești la tema respectivă. Problematika baladei este subordonată unei profunde drame de familie, iar narațiunea epică este determinată de un moment funcțional, care vizează o legătură directă sau indirectă cu aprofundarea relațiilor dintre părinți și copii și, concomitent, se referă la dezvăluirea anumitor situații din viața îndrăgostiților. Este vorba de noi tipuri de subiecte, ce țin de domeniul vieții familiale, făcând parte „dintr-un grup de expresivitate cu mari ramificări în baladă și în basm”, încadrată „într-o imagine ghicitoare” (Amzulescu, 1959, p. 195), cu orientare spre dezvăluirea unor reprezentări erotice, ce depășește caracterul legendar al faptelor relatate. În tendința de a explica largă circulație universală a motivului și a efectua cronologizarea lui, Gh. Vrabie se referă la originea baladei stabilită în baza unui „basm egiptean publicat de Maspero”, imaginile căruia sunt „înfățișate pe pereții piramidelor, ai cavernelor, pe sarcofagii, iar mai târziu, găsindu-și expresie în legendele biblice sub forma arborelui ce crește din coasta lui Iisus” (Vrabie, 1966, p. 428). Motivul „arborii îmbrățișați” sau „uniți prin moarte” provine dintr-o veche credință animistă și, după cum încearcă să ne convingă, la rândul său R. Vulcănescu, își trage originea „din mitologia arhaică dacică și daco-romană”, fenomen întrevăzut prin „sentimentul comuniunii dintre plantă și om” (Vulcănescu, 1985, p. 82), cu alte cuvinte, este confirmată ipoteza formulată anterior, că „arborii simt, au sânge, ... cresc și fac una cu viața omului” (Vrabie, 1966, p. 489). De aceea, imaginea este considerată „mai aproape de momentul ei de genază (pe plan mondial), așa încât noi nu am preluat-o de la vecinii noștri” (Fochi, 1975, p. 151), ea se manifestă printr-o exteriorizare specifică, ce vizează „îmbrățișarea a doi pomi, sau... îmbrățișarea a două flori” (Fochi, 1973, p. 138). Atunci când dragostea tinerilor nu va fi acceptată nici de părinți, nici de comunitate, situația descrisă își găsește concretizare în altă formă, iar imaginea arborilor îmbrățișați vine să exprime culminația sentimentului:

„Pe mormântu la băiat
 Crește un puișor de brad,
 Pe mormântu la fetiță,
 Crește un puișor de viță
 Vița crește și se-ntinde,
 Și pe brad îl tot cuprinde” (AF IFRBPH, 1955, f. 212-213).

Versurile indică un moment funcțional interceptat drept un criteriu tipologic important în aprecierea motivului propus discuției. În episodul care înfățișează moartea tinerilor îndrăgostiți, St. Cârstean stabilește trei tipuri tematice, între care vede o anumită legătură cu motivul arborilor îmbrățișați. În conformitate cu ierarhizarea șabloanelor dezvoltate de către autorul nominalizat, acestea sunt: „I. Logodnici nefericiți; II. Mireasa moartă – mirele mort; soția moartă prin persecuție. Între acestea, tipul I este tipul fundamental și, probabil, cel mai vechi. Tipurile II și III, ulterioare, prezintă frecvent forme eliptice de motivul arborilor îmbrățișați” (Cârstean, 1984, p. 103). Discutabilă într-o anumită măsură, opinia ar putea fi interpretată și prin prisma altor puncte de vedere, în dependență de procesul de interpretare a motivului în zonele de circulație a subiectului respectiv și remedierea sa mitică. Or, secvențele ce vizează plantele îmbrățișate pe mormântul celor doi tineri îndrăgostiți, la fel ca în balada *Inelul și Năframa*, se află într-un proces de antropomorfizare și oscilează de la o variantă la alta. Secvența improvizată prin îmbrățișarea plantelor capătă statutul de „topos poetic bun de întrebuițat pentru diferite situații ce înlocuiesc primul motiv” (Fochi, 1984, p. 159), orientat fiind pentru a releva actul de remediere determinat de sinuciderea eroilor epici. Cea mai frecventă imagine atestată în versiunile baladești aflate în circulație în contextul etnologic basarabean, constituie bradul și viișoara, substituită uneori și prin alte toposuri folclorice, cum ar fi: *bradul și trandafirul* (AF IFRBPH, 1951, f. 42), „o simplă floare” și „un salcâm mare” (AF IFRBPH, 1953, f. 174-175), „un măr mare și-nflorit și un brad mare înverzit” (AF IFRBPH, 1964, f. 66-67) și „un măr mare înflorit și o rujeniță” (AF IFRBPH, 1964, f. 66-67), „un plop nalt și înverzit” și „un struguraș aurit” (AF IFRBPH, 1963, f. 108). Aceste toposuri folclorice se profilează printr-o orientare conceptuală, etică, estetică, gnoseologică și capătă caracter sincretic. Astfel, într-o versiune greacă a baladei respective se spune, că după moartea îndrăgostiților,

„Pe el unde îngropară un chiparos crescut-a,

unde pe ea-ngropară a răsărit o trestie,

Și trestia se mișcă, pe chiparos sărută” (Papahagi, 1970, p. 137),

ca mai apoi, după cum ni se relatează în continuare, la un moment dat, apare „o pasăre pe frunza de trestie:

dar nu cântă ca pasăre, ca priveghetoare,

ci ea cântă cu vorbe și voce omenească

„uite nefericiții, cei despărțiți cumplit,

ce, vii nu se sărută, dar, morți, ei se sărută” (Papahagi, 1970, p. 137).

Impresionează, de asemenea, și versiunea înregistrată și comentată de Gh. Vrabie, unde personajul epic, aflând de moartea iubitei sale, „își trage cuțitul de aur din teaca de argint” și, asemenea situațiilor descrise în baladele *Crăișorul* sau *Inelul și năframa*, „nemerește drept inima-i” (Vrabie, 1966,

p. 484), ca mai apoi, „acolo unde a fost îngropat el, a crescut un cipru, iar din mormântul fetei – un trandafir” (Vrabie, 1966, p. 484), iar atunci când „trandafirul se leagănă și sărută ciprul” (Vrabie, 1966, p. 484), survine o situație neverosimilă, ceea ce atribuie narațiunii epice un caracter legendar. Și de astă dată, autorul popular vorbește despre o pasăre neobșnuită, care vine să aprofundeze o stare specifică de durere și apăsare sufletească cauzată de moartea îndrăgostiților. Este vorba de o „pasăre mitică” (Vulcănescu, 1987, p. 269), dar în același timp, și de topos al predestinării, având menirea să dezvăluie o profundă dramă omenească:

„Nu cântă ca o pasăre,
Nu cântă cum cântă ciocârlia,
Ci cântă și vorbește cu glas omenesc
Vedeți acești nenorociți copii,
Acești nenorociți copii separați,
Ei nu s-au îmbrățișat cât au trăit,
Ei se îmbrățișează când sunt morți” (Passov, 1860, p. 336).

Pe lângă sugestia metaforică a unei situații existențiale de limită, pasărea mai vine să sugereze în contextul semnalat remedierea mitică, exprimă „o stare sufletească chinuitoare într-un univers existențial specific”, este „zvârcolirea sufletească a omului”, „strădania zădarnică” (Rusu, 1967, p. 32) a celui aflat sub amenințarea „necazurilor cosmogice” (Vulcănescu, 1987, p. 311).

O situație individuală, de maximă încordare lăuntrică, similară într-un fel oarecare cu „epicul grecesc”, specific pentru cronologizarea motivului, atestăm și într-o variantă din Transnistria, Coșnița – Dubăsari, care după toate probabilitățile, pare că suportă o anumită influență din partea folclorului ucrainean:

„Pe mormântul băiatului,
Crește vița bradului,
Iar pe-al fetei mormânt,
Din toate părțile bate vânt” (AF IFRBPH, 1947, f. 55).

Factura realistă a imaginii folclorice dezvăluie o situație dramatică prin esență, iar deznodământul exprimă o culminație emoțională specifică. Pentru comparație, propunem un subiect din folclorul ucrainean, unde vedem circumscrisă această diferențiere macabră chiar și în lumea celor dreți:

„Fiul a murit seara,
Iar nora muri dimineața,
Pe fiu îl îmbracă frumos pe catafalc...
Și fiului îi aprinde lumânarea,
Iar pe noră a rămas pusă o cociorvă” (Vrabie, 1966, p. 480).

Modelul este atestat și în unele texte din spațiul etno-cultural basarabean. Astfel, într-o versiune înregistrată în Bașcalia – Comrat, logodnicii nefericiți sunt înmormântați în locuri diferite, ceea ce demonstrează o atitudine ostilă față de dragostea lor:

„Pe fetiță lângă drum,
Pe fetiță lângă drum, măi,
Pe flăcău la cimitiri, măi,
Pe flăcău la cimitiri, măi” (AF IFRBPH, 1972, f. 147-148).

Dacă „flăcăul” este dus spre locul de veșnică odihnă „la cimitiri”, atunci fata este înmormântată „lângă drum” sau într-un loc mai puțin agreabil pentru situația respectivă, cât mai departe de persoana iubită, ceea ce semnifică o pustuire, o răvășire sufletească. Marcat de tragism, evoluția motivului se manifestă în dependență de contaminările exterioare și influențele parvenite din afară, dar și de o serie de credințe, superstiții, eresuri ce și-au găsit expresie în tradiția folclorică a locului. De subliniat, în majoritatea cazurilor, intenția estetică a creatorului popular este orientată de a dezvălui relațiile din familia patriarhală, fiind relatate niște amănunte suplimentare. În situația epică descrisă, merită atenție tendința de a reda și reticența „soacrei față de noră”, idee accentuată, în special, în versiunea ucraineană, ceea ce „denotă că motivul s-a dezvoltat în acest spațiu sub predominanța cântecelor despre soacră și noră (Vrabie, 1966, p. 480), iar apoi a fost inclusă în sfera relațiilor dintre părinți și copii. Odată ce soacra își urăște nora, așa cum vedem într-o versiune greacă, din aceste considerente, ea îi prepară bucate din „capetele-a trei șerpi: de viperă, de gușter, și – unul de șarpe orb” (Papahagi, 1970, p. 136), ceea ce-i va cauza moartea, un final aproape similar cu unele subiecte baladești din contextul etnologic de la noi. Or, atunci când părinții nu acceptă dragostea tinerilor, se poate de presupus, din considerente economice ori sociale:

„Când au dat la logodit,
Părinții nu i-au voit,
Când au dat la cununat,

Părinții nu i-au lăsat” (AF IFRBPH, 1966, f. 167), deznodământul va lua alura unui tragism interior. Spre deosebire de Voichița, elementul macabru este substituit printr-o seninătate lăuntrică, iar prin imaginea arborilor îmbrățișați își găsește expresie un bogat fond de idei, cu o vastă sferă de circulație în spiritualitatea diferitor popoare. Blestemul rostit la adresa părinților din finalul unor texte baladești devine un element exterior, purtând mai mult o semnificație moralizatoare:

„Blestemați să fiți, părinți,
C-ați despărțit doi iubiți” (AF IFRBPH, 1966, f. 167).

În calitate de element funcțional, blestemul capătă mai multă intensitate lăuntrică într-o versiune atestată în Slatina – Teceu (Ucraina), unde autorul popular, fiind marcat de moartea tinerilor îndrăgostiți, rostește un verdict dur adresat celor, care s-au implicat în această „mișcătoare tragedie” (Papahagi, 1970, p. 137). De astă dată, motivarea blestemului se manifestă prin niște nuanțe specifice de „patriarhalism superstițios” (Papahagi, 1970, p. 163), cu niște efecte imprevizibile asupra întregului cosmos existențial:

„Cine-o despărțit doi drugi,
Roade-i carnea croncii-n ciungi;
Cine a despărțit doi dragi,
Roade-i corbii carnea-n fagi;
De i-a despărțit o femeie,
Sângele-n piept să nu-i stee;
De va despărțit un fecior,
Fie-i moartea din pistol;
De i-a despărțit o fată,
Cununa să nu și-o vadă” (AF IFRRBPH, 1987, f. 229-230).

În principiu, „imaginea de bază a baladei” (Fochi, 1975, p. 151) este întruchipată prin „creșterea spontană din trupurile celor doi iubiți a unei plante agățătoare” (Fochi, 1975, p. 151), considerată una „dintre cele mai vechi și mai frumoase așa-zise imagini poetice”, „din câte a imaginat fantezia creatoare a omului, fiecare popor aducându-și aportul său caracteristic și original la valorificarea ei artistică” (Fochi, 1975, p. 151-152). Purtând un vădit caracter legendar, această imagine străveche ne sugerează ideea despre „arborii dragostei credincioase” (Vrabie, 1966, p. 457), cu deschidere spre un complex de valori de sorginte mitică, orientate spre esențele primordiale ale vieții. Mitologia folclorică a copacului sacru este orientată spre un nivel superior de existență, dincolo de hotarele nemărginirii terestre. Privit fiind drept „metaforă străveche a puterii elementare” (Vaida, 1975, p. 211), în folclorul nostru ritualic, arborele preconizează un concept filosofico-mitologic și estetic viabil, este un „pom al raiului” în continuă regenerare. Or, cele două simboluri arhetipale, bradul și viișoara, au devenit niște prototipuri al tinerilor îndrăgostiți, atât în creația populară a românilor, cât și în cea universală. Prin intermediul „vegetalului cosmogonic” (Vrabie, 1975, p. 161), adică bradul, prezent de obicei, în mai multe scrieri folclorice, este exprimată o nuanță sacrală, de întregire mitică, se are în vedere corelarea elementelor celeste cu cele pământești. Odată ce bradul este arborele cosmogonic, el simbolizează dănuirea, condiția vitală a existenței umane, iar atunci când omul dispare, prin intermediul lui are loc suprapunerea semnificațiilor și a conotațiilor existențiale dintre viață și moarte. Simbolul bradului descinde din proiecția mitică a unui univers de valori, stratificat în concepția universală despre perenitatea mitului solar al existenței. În plan mitic, la fel ca și teiul sau gorunul, bradul unește, amplifică diferite tărâmurii ontologice, este redată legătura dintre soarta omului și cea a copacului sacru, unde „apare ca punte între cele două lumi, ca centrul sacru unde are loc judecarea sufletului și chiar ca substitut al mortului” (Coman, 1980, p. 213). Fenomenul își găsește explicație, prin aceea că „în ceremoniile concrete de înmormântare, după cum ne sugerează în continuarea aserțiunilor sale M. Coman, bradul poate ține locul miresei cu care mortul ar trebui să fie „lumit”, atunci când cel decedat a pierit pe alte plaiuri, arborele este îngropat în locul mortului. Toate aceste atribute se situează pe planul relațiilor dintre

cel dispărut (ca individ concret) și lumea înconjurătoare. Dacă ne situăm însă pe punctul de vedere al colectivității, în ansamblul ei, perspectiva pe care ea o proiectează asupra acestei realități pune accentul nu atât pe substituirea celui dispărut ca un arbore, cât pe văduvirea naturii, act prin care între ea și societate se restabilește echilibrul inițial. Satul pierde un om, pădurea pierde un brad...” (Coman, 1980, p. 213). Ideea vieții în moarte, cu o vastă sferă de circulație în spiritualitatea diferitor popoare, își găsește expresie și se coagulează prin revelația resemnării mioritice. Astfel, trecând peste aspectul de suprafață a ființării lui pământești, alături de elementele transcendente ale cosmosului, „soarele și luna”, „brazi și pălținași”, „stelele-făclii”, „munții mari”, omul își găsește un nou tărâm de existență, el se transferă „prin împlinirea ciclului funerar în orizontul stihilor, iar bradul, pus la căpătâiul mortului, devine un element socio-cultural, integrat prin semnificațiile sale funerare în orizontul colectivității rurale” (Coman, 1980, p. 213). Vișoara la fel ca și bradul, după cum ne sugerează autorul anonim la lectura mai multor texte folclorice, printre care Soțul la nunta soției, Mireasa moartă, Mirele mort, exprimă ideea de viață într-o accepție germinativă fundamentală, iar îmbrățișarea cu bradul pe mormântul „logodnicilor nefericiți” capătă o deschidere spre o modalitate de a percepe viața prin intermediul unor simboluri de proveniență mitică, întruchipează niște resorturi de semnificație filosofică. Senzația morții se profilează drept o stare ontologică, unde ar putea fi întrevăzute noi dimensiuni existențiale. Se presupune, că această imagine ar fi parvenit „de la strămoșii noștri geto-daci”, „reputați cultivatori de viță de vie încă din antichitate”, ceea ce ne determină să întrevădem o posibilă apropiere „de concepția mediteraneană” (Fochi, 1975, p. 152). După opinia unor specialiști în domeniu, fenomenul în discuție a generat aprofundarea unor situații artistice de un vădit caracter legendar, acestea fiind redată în cele mai variate forme și ipostaze. Luate împreună, imaginile artistice improvizate, de sorginte arhetipală în esența lor, vor circumscrie conturul unui spațiu mitic învăluit de misterul trecerii și al perenității. Este invocat un cosmos liturgic, unde toate elementele universului au funcția de preamărire a vieții în aspectele sale fundamentale. Or, balada *Doi iubiți* anunță un deznodământ situat între niște dimensiuni valorice de alternativă, acolo unde viața și moartea, amurgul și lumina, dragostea și suferința se condiționează reciproc. La fel ca și balada *Miorița*, textul scrierii e străluminat de o senzație de resemnare, de revigorare a substratului mitic. Impresionează, în deosebi, deznodământul din unele versiuni, când „viță aurită”, prin contaminare cu alte imagini artistice din poezia populară, în îmbrățișarea ei funcțională cu bradul, capătă niște puteri miraculoase și va da naștere unor struguri „de poamă vie”, ca să sugereze ideea de dănuire și perenitate, de curgere ireversibilă a vieții. Asemenea eroilor epici din balada *Meșterul Manole*, „logodnicii nefericiți” își asigură continuitatea existenței terestre în sfera arhetipală a sacrului și vor dănui „uniți prin moarte”, ca o simbolică întruchipare a suferinței și jertfei.

Balada *Doi iubiți* nu redă doar o simplă istorie de dragoste, așa cum pare la prima vedere, ea exprimă după sugestia lui A. Fochi „o idee străveche”, reprezintă „masculinitatea și feminitatea” (Cârstean, 1984, p. 104), iar „îmbrățișarea acestor plante ar constitui o nuntă de natură magică” (Fochi, 1988, p. 15), având menirea „de a complecta destinul celor doi tineri necăsătoriți” și în felul acesta a ajunge la „plenitudinea vieții terestre” (Fochi, 1988, p. 11). Simbolismul imaginii vine să aprofundeze noi dimensiuni de exteriorizare a sentimentului trăit, acesta căpătând semnificația de „sentiment total, abisal, ireversibil”, în stare de cele mai sublime momente de elevație, dar și „de catastrofele cele mai dureroase” (Fochi, 1988, p. 15). Este invocat un spectacol de semnificație arhetipală, unde toate elementele universului au funcția de preamărire a vieții, de cucernică plenitudine în fața rosturilor existențiale supreme. Ceremonia nupțială subînțeleasă în ciclul baladesc despre tinerii îndrăgostiți, capătă un caracter sacramental, se va transforma treptat într-o „liturghie cosmică” (Munteanu, 1982, p. 172), demonstrând caracterul arhetipal al toposurilor folclorice, semnificația lor conceptuală. Ideea de întregire mitică este alimentată de o irezistibilă sete de viață, de primenire lăuntrică, aducându-ne în preajma unei înțelegeri universale despre un spațiu sacru de valori circumscris în aspectele sale fundamentale, determină aprofundarea și lărgirea orizonturilor general-populare.

Unică în felul ei, balada despre logodnicii nefericiți dezvoltă „un adevărat cod axiologic al etnosului folcloric” (Cârstean, 1984, p. 201), iar în planul funcționalității mitice va rămâne o problemă deschisă pentru sfera de cercetare. Balada „străbate” și în continuare marile teme din eposul nuvelistic, ca să aprofundeze o complexitate de trăiri, sentimente, stări interioare fără precedent în creativitatea folclorică, în lumina unor inițieri multiple, în corespundere cu „punctul de plecare al oricărei evaziuni serioase în sfera poeticului” (Fochi, 1975, p. 48).

Referințe bibliografice:

1. AF IFRBPH, 1947, ms. 13, f. 55, Coșnița – Dubăsari, inf. E. Pontazi, culeg. M. Postică.
2. AF IFRBPH, 1951, ms. 40, f. 42, Pașcani – Rezina, inf. M. Ursul, culeg. F. Popovici.
3. AF IFRBPH, 1953, ms. 59, f. 174-175, Pârjolteni – Călărași, inf. M. Surdu, culeg. V. Tabunșic.
4. AF IFRBPH AȘM, 1955, ms. 59, f. 212-213, Bravicea – Orhei, inf. N. Balan, culeg. M. Savin.
5. AF IFRBPH, 1963, ms. 145, f. 108, Manta – Vulcănești, inf. E. Grăsun, culeg. A. Hâncu.

6. AF IFRBPH, 1964, ms.150, f. 66-67, Rădenii Vechi – Fălești, inf. E. Gălușcă, culeg. A. Hâncu.
7. AF IFRBPH, 1966, ms. 162, f. 167, Leușeni – Hânțești, inf. V. Danilescu, culeg. N. Băieșu.
8. AF IFRBPH,1972, ms. 245, f. 147-148, Bașcalia – Comrat, inf. P. Tarlev, culeg. G. Botezatu, A. Hâncu.
9. AF IFRBPH, 1987, ms. 382, f. 229-230, Slatina – Teceu, inf. M. Cepuca, culeg. A. Hâncu, Gr. Botezatu.
10. AMZULESCU, Alexandru. Cântecul nostru bătrânesc. În: *Revistă de etnografie și folclor*, an 5, 1959, nr. 12.
11. CĂRSTEAN, Stelian. *Balada și folclorul Moldovei de Nord*. București: Editura Minerva, 1984.
12. COMAN, Mihai. *Izvoare mitice*. București: Editura Cartea Românească, 1980.
13. FOCHI, Adrian. *Coordonate sud-est europene ale baladei populare românești*. București: Editura Academiei, 1975.
14. FOCHI, Adrian. Bradul și Viișoara – geneza și semnificația unor imagini poetice în cântecul popular românesc. În: *Studii de folclor*. București: Editura Minerva, 1973.
15. FOCHI, Adrian. *Valori ale culturii populare române*. București: Editura Minerva, 1988.
16. FOCHI, Adrian. *Paralele folclorice, coordonatele culturii carpatice*. București: Editura Minerva, 1984.
17. PAPAHAĞI, Tache. *Paralele folclorice*. București: Editura Minerva, 1970.
18. PASSOW. *Popularia carmina Graecine recentioris*. Lipsiae, 1860, nr. 456.
19. RUSU, Liviu. *Viziunea lumii în poezia noastră populară*. București: Editura pentru Literatură, 1967.
20. VAIDA, Mircea. *Lucian Blaga. Afinități și izvoare*. București: Editura pentru Literatură, 1975.
21. VRABIE, Gheorghe. *Balada populară română*. București: Editura Academiei, 1996.
22. VRABIE, Gheorghe. *Structura poetică a basmului*. București: Editura Academiei, 1975.
23. VULCĂNESCU, Romulus. *Mitologie română*. București: Editura Academiei, 1985.

Notă: Articolul a fost realizat în cadrul proiectului de cercetare 20.80009.1606.03 *Contexte socioculturale autohtone și interconexiuni europene în creația populară și literatura cultă din Basarabia (sec. XIX până în prezent)*, Institutul de Filologie Română „B. P.-Hasdeu”