

ALMA MATER STUDIORUM – UNIVERSITÀ DI BOLOGNA

Dottorato di Ricerca in Musicologia e Beni Musicali  
ciclo XXII

Settore concorsuale di afferenza:  
10/C1 – Teatro, musica, cinema, televisione e media audiovisivi

Settore scientifico disciplinare:  
L-ART 08 - Etnomusicologia

**DALLE FESTE DI NOZZE ALLE ORCHESTRE DI STATO:  
MARIA LĂTĂREȚU E L'INVENZIONE DELLA MUZICĂ  
POPULARĂ**

Tesi presentata dal  
Dott. Elio Pugliese

Coordinatore del corso di dottorato  
Prof Cesarino Ruini

Relatore interno  
Prof. Domenico Staiti

Relatore esterno  
Dott. Marian Lupașcu

ESAME FINALE SOSTENUTO NELL'ANNO 2012

# DALLE FESTE DI NOZZE ALLE ORCHESTRE DI STATO: MARIA LĂTĂREȚU E L'INVENZIONE DELLA *MUZICĂ* *POPULARĂ*

## INDICE

### **CAP. 1 IL CONTESTO STORICO DELLE MUSICHE DI TRADIZIONE ORALE IN ROMANIA NEL XIX E XX SECOLO**.....p. 4

- 1.1. I nuovi contesti di esercizio della professione musicale per i *lăutari* nel XIX secolo.....p. 4
  - 1.1.1 Le città.....p. 4
  - 1.1.2 Le campagne.....p. 8
- 1.2. La trasformazione della società rumena nel corso del XX secolo e le sue conseguenze sul mondo della musica orale (musiche urbane, musiche contadine).....p. 11
- 1.3. Alla ricerca di un idioma musicale nazionale: da Anton Pann a Maria Tănase .....p. 16
- 1.4. L'invenzione della *muzică populară*: folclore di stato.....p. 25

### **CAP. 2 L'INVENZIONE DELLA *MUZICĂ POPULARĂ*: IL CASO DI MARIA LĂTĂREȚU**.....p. 29

- 2.1. Introduzione.....p. 29
- 2.2. Problemi d'indagine e considerazioni metodologiche.....p. 30
- 2.3. La vicenda biografica e musicale di Maria Lătărețu.....p. 34
  - 2.3.1. Dall'infanzia agli esordi con il *taraf* di Tică.....p. 34
  - 2.3.2. Dal Gorj alla capitale: dalle feste di nozze contadine ai ristoranti di città.....p. 46
  - 2.3.3. Le registrazioni per la Società dei compositori rumeni (1937-43).....p. 50
  - 2.3.4. Prima solista nell'orchestra Barbu Lăutaru. Le registrazioni e le tournée.....p. 56
- 2.4. Il rapporto con il regime: riconoscenza forzata e ricompense di stato.....p. 59
- 2.5. Il rapporto non interrotto con il mondo contadino.....p. 62
- 2.6. Morte e miracoli.....p. 64

### **CAPITOLO 3 RIFLESSIONI SUI MATERIALI MUSICALI: UNA CANTANTE DUE REPERTORI**.....p. 66

- 3.1. Introduzione.....p. 66
  - 3.1.1. Sulle trascrizioni.....p. 69
- 3.2. Quattro confronti.....p. 74

3.2.1. Un cântec propriu zis.....	p. 74
3.2.1.1. <i>Trei în lume nu se poate per taraf</i> (759 b) – 1937.....	p. 75
3.2.1.2. <i>Trei în lume nu se poate per orchestra</i> (3862 I a) – 1969.....	p. 83
3.2.2. <i>La doina</i> .....	p. 87
3.2.2.1. <i>Și băgai cu cucu-n plug per taraf</i> (1005 II) – 1939.....	p. 87
3.2.2.2. <i>Doina oltenească. Mă uitai spre rărărit</i> – 1955-58.....	p. 101
3.2.3. <i>La sârba</i> (1) <i>Aș ofta să-mi iasă focul</i> .....	p. 110
3.2.3.1. <i>Aș ofta să-mi iasă focul per taraf</i> (697 b) - 1937.....	p. 111
3.2.3.2. <i>Aș ofta să-mi iasă focul per orchestra</i> (3129 II c) – 1961.....	p. 123
3.2.4. <i>La sârba</i> (2) <i>Of, dor, dor, dor</i> .....	p. 131
3.2.4.1. <i>Of, dor, dor, dor per taraf</i> (1345 II) – 1940.....	p. 131
3.2.4.2. <i>Of, dor, dor, dor per orchestra</i> (2900 II b) – 1958 circa.....	p. 144
3.2.5 <i>La sârba</i> (3).....	p. 153
3.2.5.1. <i>Tu, mamă, când m-ai facut per taraf</i> (1007 II) – 1939.....	p. 153
3.2.5.2. <i>Tu, mamă, când m-ai facut per orchestra</i> .....	p. 165
3.3. <i>La musica del villaggio – le versioni taraf</i> .....	p. 172
3.3.1 <i>Considerazioni generali</i> .....	p. 172
3.3.2. <i>Le gamme scalari</i> .....	p. 176
3.3.3. <i>Armonia e accompagnamento</i> .....	p. 180
3.4. <i>Le versioni per orchestra</i> .....	p. 183
3.4.1. <i>La musica del villaggio diventa populară</i> .....	p. 183
3.4.2. <i>Stile e linguaggio</i> .....	p. 189
<b>Catalogo delle registrazioni di Maria Lătărețu (dall’archivio dell’Istituto di Etnografia e Folclore di Bucarest)</b> .....	p. 195
<b>BIBLIOGRAFIA</b> .....	p. 216

## CAPITOLO 1. IL CONTESTO STORICO DELLE MUSICHE DI TRADIZIONE ORALE IN ROMANIA NEL XIX E XX SECOLO TRA CAMPAGNA E CITTÀ

### 1.1. I nuovi contesti di esercizio della professione musicale per i *lăutari* nel XIX secolo

#### 1.1.1. Le città

Il XIX secolo comportò mutamenti sociali tali da trasformare gradualmente ma radicalmente la musica prodotta dai *lăutari*. Già nella seconda metà del Settecento si erano aperti nuovi spazi di lavoro per questi musicisti. La crescita delle città aveva allargato il numero dei possibili committenti per coloro che esercitavano liberamente la professione.<sup>1</sup> Le occasioni e i luoghi ove si produceva musica erano numerosi e diversificati: gli *han* ottomani, generalmente di medio-grandi dimensioni, le *cârciuma*<sup>2</sup>, più piccole, le fiere e i mercati (fissi o stagionali), le feste organizzate dai signori per celebrare eventi privati o pubblici. E d'altra parte, i musicisti coinvolti in questi contesti non appartenevano tutti al rango dei *lăutari*.<sup>3</sup> Si possono

---

<sup>1</sup> I *lăutari țigani* (ovvero zingari) furono fino oltre la metà dell'Ottocento schiavi di proprietà dei boieri o dei monasteri. Tra costoro, tuttavia, alcuni avevano la possibilità di praticare la professione musicale liberamente (del tutto o solo in parte) al di fuori della tenuta del signore. La sola condizione era che pagassero un tributo annuo al proprio padrone (Achim [2004] 1998; Potra 1939; Crowe 1994). Quanto ai *lăutari* non zingari non vi sono allo stato attuale delle mie ricerche informazioni soddisfacenti riguardo i secoli precedenti il XX. Non è neppure chiaro in che misura costoro condividessero il mondo sociale dei loro colleghi *țigani*. In merito alla situazione nel Novecento gli studiosi non concordano sulla questione. A. L. Lloyd sostiene che negli anni Sessanta in Romania circa il 95% dei musicisti professionisti tradizionali fossero zingari (Lloyd, A. L., 1963-64: pp. 15-26); Speranța Rădulescu invece fa scendere più realisticamente questa percentuale all'80%, con grosse variazioni da zona a zona (Rădulescu 2000: 293-308); per essere più precisi, nella Romania settentrionale circa la metà di questa tipologia di suonatori sarebbe rom, mentre nella Romania meridionale gli *țigani lăutari* rappresenterebbero la quasi totalità dei musicisti tradizionali. Le mie ricerche, svolte in Valacchia tra il 2003 e il 2010 confermano percentuali vicine al 90%, ma naturalmente non hanno carattere esaustivo. Occorre precisare che questo studio si riferisce, salvo ove non diversamente indicato, alla situazione della Valacchia (Romania meridionale).

<sup>2</sup> Termine traducibile pressappoco con l'italiano osteria, locanda.

<sup>3</sup> Sulle molteplici accezioni del termine *lăutar* vedi anche Elio Pugliese, *Lăutari rumeni: trasformazione, invenzione dell'identità, rielaborazione di culture musicali* (Pugliese 2006: 10). Può essere utile aggiungere

ricordare, giusto a titolo d'esempio, i musicisti mandati dal sultano ai regnanti dei principati vassalli (Valacchia e Moldavia), che costituivano un vero e proprio corpo chiamato *mehterhanea*. Questa orchestra si esibiva in una gran quantità di occasioni, dalle manifestazioni ufficiali, alle feste e ai banchetti organizzati dal principe e quotidianamente, al tramonto, in prossimità del palazzo di corte, per la popolazione della città. Con questa musica, in tutto analoga a quella che si faceva a Istanbul nei medesimi contesti, i *lăutari* di città, al pari degli altri cittadini, entrarono in contatto.

Non è semplice ricostruire quali musiche esattamente praticassero i *lăutari* nella Bucarest di inizio Ottocento. La cosa per altro esula dagli scopi di questo studio. Le fonti a stampa e manoscritte che ci sono giunte, a partire dalla celeberrima e pionieristica raccolta di Anton Pann,<sup>4</sup> possono fornire un'idea appena poco più che approssimativa. Manca per cominciare, in questo genere di documenti, qualsiasi riferimento al modo di accompagnare le melodie o anche solo a quali strumenti fossero impiegati. Ad ogni buon conto, Pann (come in seguito fecero gli altri pionieri del folclore rumeno) fornisce una vasta rassegna di melodie e testi che danno un quadro significativo del gusto musicale dell'epoca. Molta della musica prodotta, specie a

---

che in rumeno, generalmente, si indicavano con la parola *lăutar* tutti i suonatori di strumenti a corda (*lăuta* indicava sia il liuto che il violino), talvolta qualunque tipo di musicista. Nelle fonti storiche del XVIII e XIX secolo è quindi probabile che il termine indicasse una categoria ampia e sfumata (musicista *tout court*), non coincidente con quella associata oggi alla parola.

<sup>4</sup> Pann (Ciobanu)1955. Questa pubblicazione, stampata per la prima volta a Bucarest nel 1831 (in pochissimi esemplari nella tipografia personale dell'autore, specializzata in stampe di musica liturgica) con finalità più che altro amatoriali, fu ripresentata nel 1955 corredata da uno studio introduttivo di Gheorghe Ciobanu. Il testo originale metteva insieme oltre 200 canti raccolti dal compositore-poeta, nonché proto-folclorista, nella prima metà dell'Ottocento in Valacchia e Moldavia. L'autore aveva raccolto i canti personalmente ed offriva nella sua rassegna una trascrizione da lui effettuata seguita dal testo del canto. Si trattava della fonte più cospicua, oltre che autorevole, meticolosa nella compilazione relativa alle musiche popolari in Romania diffuse nel XIX secolo, ma fu pressoché ignorata all'epoca della pubblicazione. Ciononostante possiamo considerare il lavoro di Pann il primo tentativo di indagine sistematica, almeno nelle intenzioni (l'obiettivo dell'autore era anche quello di classificare l'intero corpus da lui raccolto, dando conto della varietà di generi rintracciati), sulle musiche di tradizione orale anticipando di oltre un secolo gli studi etnomusicologici veri e propri.

inizio secolo, era di origine greco-turca.<sup>5</sup> Quella che non denunciava chiaramente tale provenienza era comunque ricalcata su quei modelli, molto in voga presso le classi aristocratiche fino alla fine del XVIII secolo.<sup>6</sup> In misura inferiore, nella raccolta di Pann, si trovano materiali musicali di chiara derivazione occidentale, giunti in Romania, in un primo tempo, per il tramite delle truppe russe che occuparono la Valacchia nel primo decennio del secolo.

La musica dell'Europa occidentale rimpiazzò gradualmente, nel corso dell'Ottocento, quella di origine turca e greco-fanariota nel gradimento delle classi dominanti (non solo aristocratiche, ma sempre più verso gli strati borghesi). Quanto più queste si avvicinavano politicamente e ideologicamente all'occidente, nel tentativo di sottrarsi al giogo ottomano, tanto più le mode culturali delle metropoli d'Europa venivano importate nelle capitali dei principati rumeni (e, in misura inferiore, nelle altre città). Il fenomeno è testimoniato dal gran numero di musicisti colti che vennero invitati, anche stabilmente, in Romania nel corso del secolo, per suonare, insegnare, creare e dirigere piccoli ensemble o vere e proprie orchestre. Anche gli strati borghesi abbracciarono prontamente la nuova moda, come appare evidente, specie dalla metà del secolo, dalle notizie riguardanti compagnie di spettacolo di origine occidentale che offrivano spettacoli (in occasioni distinte) agli aristocratici e diplomatici e altre personalità eminenti da una parte e al resto della cittadinanza dall'altra (Ciobanu 1967: 58). Le musiche e le canzoni contenute in siffatti spettacoli (sul genere del *vaudeville*) giunsero così alle orecchie degli abitanti delle città in Romania, suscitando nel tempo un entusiasmo sempre maggiore.

---

<sup>5</sup> Ciobanu 1967: 55-56.

<sup>6</sup> Frequentemente si trattava di melodie greco-turche con testo rumeno, o misto nelle tre lingue, v. Pann (Ciobanu)1955: 40-44; la storia si ripeterà in seguito con le importazioni di generi musicali dall'Europa occidentale: romanza, canzone, tango (v. par. 1.3: 20).

A inizio Ottocento, tuttavia, la musica che risuonava nei luoghi di ritrovo di Bucarest per mano dei *lăutari* era ancora, in grossa misura, costituita da quei *cântec de lume*<sup>7</sup> di cui Pann fornisce oltre duecento melodie e testi. Nella sua raccolta, l'autore sottolinea la provenienza rurale (*cântece satene*, ossia canti di villaggio) di alcuni canti, in contrapposizione a quella urbana (*cântece oraşene*, cioè canti di città) di altri.<sup>8</sup> È il primo tentativo in Romania di distinguere la produzione musicale contadina da quella cittadina. E rappresenta anche la testimonianza di un fenomeno sociale di importanza capitale. L'ampliamento delle città si era avuto, a partire dalla fine del XVIII secolo, a spese dei villaggi circostanti che erano stati inglobati in queste divenendo quartieri periferici dotati ciascuno di una propria identità (*mahala*).<sup>9</sup> I contadini inurbati e trasformati in parte in piccoli commercianti, artigiani, lavoratori salariati, malviventi, portarono con sé il loro bagaglio di canti rurali. L'incontro di questi con le musiche di matrice orientale diffuse in città e praticate dai *lăutari* sarebbe all'origine di quei *cântec de lume* che ci sono pervenuti dalle prime raccolte. I nuovi arrivati infatti accolsero di buon grado le musiche greco-turche delle élite urbane, che dovevano suonare come una novità alle loro orecchie. Significativamente, quanto più le classi dominanti prendevano le distanze dalla moda culturale turca, tanto più gli abitanti dei sobborghi la eleggevano a proprio stilema identitario. Per essere più precisi, non propriamente la musica turca divenne vessillo culturale della gente di *mahala*, quanto piuttosto quel miscuglio indefinibile di questa con melodie di origine contadina e altre di provenienza occidentale. Questa mescolanza di elementi eterogenei caratterizzava quello che già Pann chiamava *cântec de mahala* (canto di *mahala*), genere che sopravvisse anche nel

---

<sup>7</sup> Letteralmente: canti di mondo, ovvero profani, per via della loro tematica prevalentemente amorosa.

<sup>8</sup> Pann 1955: 30.

<sup>9</sup> Parola di origine turca che indicherebbe in origine un quartiere di città, passata col tempo ad indicare i sobborghi urbani.

corso del XX secolo. Caso singolare nell'ambito delle musiche urbane (di solito suscettibili di rapide trasformazioni), il genere mantenne il nome identificante e le peculiarità descritte, pur andando incontro ad alcune inevitabili modificazioni dovute a nuove influenze.

### **1.1.2. Le campagne**

Un evento cruciale nella storia dei *lăutari* e determinante per i futuri sviluppi della musica da essi eseguita fu l'abolizione della schiavitù nei principati rumeni decretata nel 1864. L'abolizione della schiavitù accelerò notevolmente quel processo di espansione verso nuovi mercati già iniziato dai *lăutari țigani* nella prima metà del secolo (Achim 2004 [1998]: 29). La libertà di movimento appena raggiunta, insieme a una costante crescita economica che interessò, pur tra alterne vicende, anche le campagne portarono in maniera decisa questi musicisti a orientare diversamente la propria offerta musicale, conquistando pian piano nuovi mercati in direzione degli strati più bassi della società e soprattutto verso il mondo rurale. Inoltre, una serie di riforme varate nel corso del XIX secolo che comportavano politiche più in linea con quelle dei governi dell'Europa occidentale iniziarono così a smantellare l'organizzazione feudale delle campagne (principalmente basata sul latifondo) che teneva i contadini in condizioni di estrema miseria.<sup>10</sup> Le nuove politiche produssero un lento ma costante miglioramento del tenore di vita nelle campagne, che rese i contadini, per la prima volta nella storia delle terre rumene, in grado di permettersi di impiegare musicisti professionisti per le proprie feste. La combinazione di questi due fattori dunque, - maggior libertà di movimento per i musicisti zingari dovuta alla soppressione della schiavitù e migliori condizioni

---

<sup>10</sup> V. Stahl 1976.



di vita per i contadini, - diede grande slancio a quell'espansione dell'attività dei *lăutari* in direzione dell'ambito rurale.

Per la verità i cambiamenti nelle campagne furono estremamente lenti. Il processo di modernizzazione del paese, promosso da alcune *élite* politiche (liberali in testa in un primo momento), fu ostacolato dalle istanze conservatrici della classe dei boiari, disposta a tutto pur di non sacrificare i propri privilegi. Il cosiddetto *Regolamento organico* (primo vero e proprio abbozzo di una carta costituzionale in Romania), approvato nel principato di Valacchia nel 1831 non intaccava le prerogative di casta dei proprietari terrieri. (Berindei 2009: 15) Nel 1852 si ebbe un primo timido segnale di svolta attraverso alcune norme varate dall'Assemblea generale (in sostanza il parlamento) del principato valacco, che regolavano il rapporto tra contadini e boiari. Queste comportavano il riconoscimento ai contadini di abitare liberamente le terre, ferma restando la proprietà dei latifondi ai boiari, l'abolizione di decime e *corvées*, e specificavano i lavori di competenza dei braccianti nei fondi loro assegnati. Un primo effetto di queste norme fu l'aumento della produzione agricola negli anni a seguire, sospinto anche dall'utilizzo di attrezzature e tecniche più moderne da parte dei latifondisti più illuminati. La crescita nel settore agricolo per altro rilanciò anche l'industria manifatturiera, con ricadute favorevoli anche sul mondo urbano. (Berindei 1992: 72).

Una riforma agraria di stampo europeo, invocata da tempo dai liberali, fu infine varata nel 1860 (Biagini 2004:26), comportando, almeno *de iure*, la definitiva emancipazione dei contadini. Sulla base di questa riforma nel 1863 vennero nazionalizzati i terreni dei monasteri ortodossi (il 30% di tutto il territorio rumeno) e distribuite le terre ai contadini (i monaci greco-fanarioti, come si può ben immaginare, si opposero fermamente all'esproprio).

Il problema della redistribuzione della terra ai contadini rimase tuttavia aperto anche negli anni a venire, dal momento che le assegnazioni avevano riguardato una piccola parte di questi e solo alcune aree del principato erano state interessate. L'unione dei due principati di Valacchia e Moldavia in un unico stato, tuttavia, diede nuovo impulso all'attività riformatrice. Nuove riforme, nel 1878 e nel 1889, promossero un'azione di redistribuzione della terra ai contadini (soprattutto alle giovani coppie di sposi). Rimase comunque insoluto il problema del latifondo, sfruttato ancora sulla base di rapporti semi-feudali e quello conseguente dei braccianti che versavano in condizioni assai misere. Le riforme oltretutto non trovarono sempre, prontamente, applicazione (Biagini 2004: 27-32). La promessa di assegnazione di terra spesso non veniva mantenuta. Sul finire del XIX secolo l'80% della popolazione lavorava nel settore agricolo, ma solo la metà delle terre era in suo possesso.

Affinché le condizioni nelle campagne inizino a cambiare in modo più significativo bisognerà aspettare il secolo successivo. La violenta rivolta contadina del 1907 aveva sufficientemente allarmato latifondisti e politici di ogni schieramento. La repressione nel sangue che seguì rappresentò soltanto la misura d'emergenza conseguente allo stato di confusione in cui erano precipitate le campagne. La successiva riforma voluta dal primo ministro Brătianu, che autorizzava l'esproprio di terre ai latifondisti, inaugurò una stagione politica più favorevole alla classe dei contadini che videro sempre più migliorare le proprie condizioni di vita (Biagini 1992: 46)

In queste alterne vicende i *lăutari* spostarono in misura crescente le loro attività nella direzione delle campagne, finendo per fissare la propria residenza sempre più spesso nei villaggi. Come è noto, questa convivenza finì per consolidare quel rapporto tra loro e il mondo contadino che ebbe feconde conseguenze sulla musica tradizionale rurale (v. anche Pugliese 2006: 15-18).

## **1.2. La trasformazione della società rumena nel corso del XX secolo e le sue conseguenze sul mondo della musica orale (musiche urbane e musiche contadine)**

Il declino dell'aristocrazia in Romania nel XX secolo, iniziato con l'adozione di una costituzione liberale sul modello di quello degli stati dell'Europa occidentale e completato con il dissolvimento della monarchia al termine della seconda guerra mondiale, allontanò ancora di più i *lăutari* dai loro antichi committenti per farli confluire in modo massiccio sul mondo contadino. Accanto a ciò vaste comunità di *lăutari* si erano ormai costituite in tutte le principali città. La libertà di movimento, ottenuta con la liberazione dalla schiavitù, aveva orientato questi musicisti professionisti nella duplice direzione delle campagne e dei centri urbani. Oltretutto, quei fenomeni di immigrazione verso le città che nel primo Novecento interessarono un gran numero di contadini coinvolsero di conseguenza molti *lăutari* residenti nel mondo rurale (la vicenda di Maria Lătărețu non ha carattere eccezionale in questo senso, vedi par. 2.3.2: 45-48 ). Il mondo urbano, come si è già accennato, aveva conosciuto già da inizio Ottocento una crescita di interesse verso quei generi musicali di moda nell'Europa occidentale. Le truppe russe di stanza in Romania dal 1806 al 1812 avevano fatto sentire per la prima volta le romanze. Dopo la metà del secolo le compagnie di teatro occidentali importarono l'opera e l'operetta. A partire dal 1850 furono avviati numerosi *grădini de vară* (letteralmente giardini estivi) nei quali si esibivano varie compagnie di rivista straniere e locali (a Bucarest rimasero nelle cronache per il successo dei propri spettacoli Walhalla, Stadt Pesth, Tivoli, Grădina cu cai e più tardi Orfeu, Union e altri). I programmi comprendevano operette, riviste, vaudeville che, a loro volta, includevano arie e canzoni, queste ultime per lo più a sfondo comico, satirico o, in alcuni casi, persino di protesta. I canti contenuti

all'interno di questi spettacoli conobbero un grande successo, anche all'esterno dei contenitori per i quali erano stati concepiti. I locali nei quali si suonava proponevano cioè, decontestualizzate, le canzoni di maggior successo. Questo fenomeno ha imposto gradatamente la forma strofa-ritornello, sconosciuta nei *cântec de lume* fino a quel momento. Anche il contenuto di queste nuove canzoni era del tutto inedito nel panorama rumeno. Si trattava in grossa misura di testi che raccontavano di quel mondo borghese e piccolo borghese che sempre più andava affermandosi in quel periodo. Canti di tono satirico, nei quali venivano prese di mira i funzionari, gli impiegati, o più in generale i costumi e le mode dei cittadini del tempo. Spesso si adottavano melodie preesistenti (tratte dal vasto universo dei *cântec de lume* circolanti), di modo da assicurare una presa più rapida sul pubblico, alle quali si aggiungeva un ritornello per adeguarsi alla forma caratteristica del nuovo genere (Ciobanu 1967: 63-65).

Questi canti con forma strofa-ritornello hanno circolato dalla seconda metà dell'Ottocento (e sono attestati nelle fonti scritte dalla fine del secolo) in grossa misura per il tramite dei *lăutari*, pur non essendo nello stile caratteristico di questi musicisti. Erano il prodotto più alla moda e maggiormente richiesto nelle città, per tanto non si poteva fare a meno di averli in repertorio.

A inizio Novecento il repertorio delle musiche praticate in una città come Bucarest era estremamente composito, specchio della grande varietà di estrazione sociale, anagrafica, di provenienza, di gusto della popolazione cittadina. I *lăutari* che volevano suonare nei ristoranti, nelle *cârciuma*, nei teatri di rivista (o nei *grădina de vară* dove si allestivano spettacoli di questo genere), nei cabaret, nei caffè-concerto dovevano dimostrare grande versatilità stilistica, pena l'essere esclusi dal circuito della musica. Nel primo dopoguerra nuovi generi si affacciarono sulla scena urbana, arricchendo un panorama già particolarmente composito. Il tango e il tango-canzone, giunti in

Romania soprattutto per la mediazione francese, furono forse i generi di maggior successo tra quelli trapiantati dall'Europa occidentale nel corso del XX secolo. Si trattava, in alcuni casi, di note melodie straniere rivestite di testo rumeno, in altri di musiche originali ricalcate sui modelli occidentali. Cristian Zavaidoc (1896-1945) e Jean Moscopol (1903-1980) furono i principali interpreti di tango-canzoni, accompagnati nelle loro esibizioni da *lăutari*.<sup>11</sup> Questi ultimi, pur attenendosi fedelmente allo stile dei modelli imitati, imprimevano talvolta un'impronta peculiare alle proprie interpretazioni, attraverso un uso audace dell'ornamentazione, passaggi veloci che spaziavano sull'intera gamma dello strumento, e altri espedienti volti a mettere in risalto il virtuosismo strumentale. Questi tanghi rumeni risultavano così in qualche caso impercettibilmente "lautarizzati". Il successo del tango in Romania e Ungheria, percepito come prodotto autoctono, fu tale che ne giunse eco persino da noi nel notissimo tango-canzone *Violino zingaro* (composto da Cesare Andrea Bixio e comparso per la prima volta nel film del 1934 *Melodramma* di Giorgio Simonelli). La ricezione del tango "euro-orientale" comportò l'importazione di tutto il bagaglio di stereotipi musicali, poetici e iconografici già presenti nelle produzioni rumene e ungheresi. Il virtuosismo un po' manierato del solista, il languore dato dalla sovrabbondanza di glissandi, la malinconia accentuata dal ricorso alla tonalità minore e a certe progressioni caratteristiche (vedi poco oltre) e rievocata nelle immagini di paesaggi desolati, la figura dello zingaro/della zingara (suonatore o non) edulcorata, riflesso di un'idea romantica che vi attribuiva caratteristiche di passionalità, libertà, vigore.

---

<sup>11</sup> Edizioni rimasterizzate delle loro incisioni degli anni '30 e '40 sono state pubblicate nell'ultimo decennio in Romania (per Jean Moscopol rimando in particolare ai due CD *Cântece de dragoste* e *Balade și cuplete anticomuniste* [entrambi Star Media Music, Bucarest, 2005]). La serie in 6 volumi intitolata *Cântece din București de altădată* (Star Media Music, Bucarest 2004-2006) propone invece un'antologia di canzoni (non solo tanghi) del periodo interbellico interpretate da cantanti allora in voga (non solo Moscopol e Zavaidoc).

Anche la romanza, che, come si è detto, era giunta in Romania già all'inizio dell'Ottocento, conobbe nel periodo interbellico una diffusione straordinaria. Come per il tango-canzone anche in questo caso si trattava di melodie straniere con testo rumeno oppure autoctone. Moltissimi compositori di musica leggera, semi-colta o colta si cimentarono in questo genere. E anche in questo caso talune canzoni contengono elementi ascrivibili allo stile interpretativo dei *lăutari*, estrapolati però dal loro contesto originario e parecchio stilizzati. Non solo, anche le tematiche talvolta sono riconducibili a una sfera locale. Giusto a titolo d'esempio, la celebre romanza *Țiganka* ("Zingara"), di Fernic e Enășescu, resa nota dalla magistrale interpretazione di Ioana Radu,<sup>12</sup> contiene una serie di elementi stereotipi, nel testo come nella musica, ascrivibili al mondo degli zingari da una parte e alla musica dei *lăutari* dall'altra. Per quanto riguarda questi ultimi, gli svolazzi del violino lungo l'intera estensione dello strumento poggiando sulle note degli accordi di riferimento infarciti di glissandi, il pathos un po' esagerato, gli intervalli "piangenti" di seconda minore, la tonalità minore stessa con insistenza di progressioni realizzate intorno alla dominante (sesta tedesca, accordi diminuiti che non risolvono o appoggiano sulla dominante), sembrano costituire quel bagaglio di luoghi comuni frequentemente associati alla musica dei *lăutari* dall'esterno (pur tuttavia non solo all'estero, ma anche in Romania).

Infine, nel periodo interbellico, giunse in Romania anche il primo jazz mediato dalla reinterpretazione francese o per il tramite di quelle canzoni-swing che erano di moda un po' in tutta Europa. Il jazz francese degli anni 30 finì per divenire parte integrante del bagaglio

---

<sup>12</sup> La registrazione si può agevolmente ascoltare in un'edizione rimasterizzata (*Ioana Radu, Vol 1*, Electrecord, Bucarest, 1995. Questa antologia, insieme agli altri tre volumi dedicati alla cantante (*Ioana Radu, Vol 2*, Electrecord, Bucarest, 1995 *Ioana Radu, Vol 3*, Electrecord, Bucarest 2003 *Ioana Radu, Vol 4*, Electrecord, Bucarest 2003) offrono uno spaccato interessante di quella musica da salotto (o ristorante) borghese che era di moda negli anni '30 e '40, fatta di romanze, tanghi, canzonette e rudi *cântec de mahala*.

stilistico dei *lăutari* di città. Tracce di stilemi jazzistici sono tuttora molto presenti nella cosiddetta *muzică lăutărească*.<sup>13</sup> Solo per fare un paio di esempi, l'uso del contrabbasso pizzicato che esegue l'accompagnamento in parte sulle note degli accordi in parte eseguendo frammenti della scala della tonalità di impianto, seguendo la progressione armonica di riferimento, è di sicura derivazione jazzistica (*walking bass*); o l'accompagnamento in stile swing realizzato da contrabbasso e cimbalom, dove quest'ultimo fa terzine di crome come si usa sul *ride* della batteria.

Tutti questi generi di musica che potremmo definire, in un certo senso, esogeni erano suonati spesso da *taraf* di *lăutari* nella loro formazione tipicamente urbana. *Ensemble* composti da un minimo di quattro fino a una decina di strumenti: violino (anche più di un esemplare), contrabbasso, fisarmonica, *nai* (flauto di pan), clarinetto, *țambal* (l'analogo del *cimbalom* ungherese) e/o pianoforte. Gli ultimi due strumenti potevano essere usati in alternativa ed avevano sostanzialmente la stessa funzione, fatto che ha lasciato tracce evidenti sul modo di suonare lo *țambal* al posto e ad imitazione del pianoforte fino ad oggi.

Numerosi *lăutari* che operavano nei contesti urbani e per una clientela borghese finivano spesso per prestare i propri servizi anche nelle feste contadine, dove le musiche “raffinate” di moda in città erano particolarmente apprezzate in quanto simbolo di elevazione sociale. L'appropriazione di stilemi esogeni continuò nel corso del Novecento nelle campagne. Strumenti, melodie, modalità di accompagnamento furono portati nei villaggi da *lăutari* che operavano anche in contesto urbano (v. Pugliese 2006: 16 e 34-36). I contadini tuttavia non si limitavano a prendere in prestito musiche di

---

<sup>13</sup> Letteralmente, “musica dei *lăutari*”. L'espressione è utilizzata di norma per indicare la musica dei *lăutari* di città, contrapposta all'espressione *muzică țărănească* (letteralmente: musica contadina) usata indifferentemente per indicare i repertori rurali eseguiti dai professionisti come dai non professionisti.

provenienza urbana. Gran parte delle musiche prodotte dai *lăutari* per loro appartenevano al repertorio caratteristicamente rurale. Continuava cioè quel processo di assimilazione e appropriazione delle musiche contadine ad opera dei *lăutari* inaugurato il secolo precedente (a metà Ottocento sul campo, cioè dovendo suonare nelle feste di villaggio, ma ancor prima se pensiamo al furto di melodie rurali da parte dei musicisti di città attestato dai *cântec de lume* raccolti da Anton Pann)<sup>14</sup>.

Sull'altro versante continuò anche la penetrazione di melodie contadine in ambiente urbano iniziata come minimo dalla fine del Settecento e testimoniata da Pann. (Pann [Ciobanu] 1955: 33-39) Un ruolo di primo piano in questo processo lo ebbero senz'altro, ancora una volta, i *lăutari*. I più avveduti tra loro erano sempre pronti a catturare nuove melodie da contadini dilettanti o altri *lăutari* di provenienza rurale. La vicenda di Maria Lătărețu è eloquente e per nulla eccezionale da questo punto di vista: una *lăutareasa*,<sup>15</sup> avvezza al contesto e allo stile urbano, che rifornisce periodicamente il suo repertorio nei villaggi (vedi 2.5: 61-62). Un'altra via attraverso la quale le musiche delle campagne giunsero e furono integrate in contesto urbano fu il loro trapianto diretto ad opera di contadini e *lăutari* di campagna che si stabilivano in città (ancora una volta il caso di Maria Lătărețu è emblematico e al tempo stesso tipico (v. par. 2.3.2: 45-49).<sup>16</sup> Secondo un processo iniziato sul finire del Settecento (vedi sopra) le città si espandevano inglobando i villaggi circostanti. Un fenomeno non nuovo, ma con proporzioni inedite, fu invece quello dell'emigrazione da remote aree rurali verso le grandi città (Bucarest in testa), a quanto pare anche stimolato da politiche nazionali che

<sup>14</sup> Pann (Ciobanu) 1955: 33-39 e 51-60.

<sup>15</sup> Femminile di *lăutar*.

<sup>16</sup> Analoghi processi sono indagati per quanto attiene all'area del napoletano da Roberto De Simone (De Simone 1983: 3-40).



pensavano in questo modo di far fronte all'estrema povertà di certe regioni e al contempo di far crescere l'economia nei centri urbani.

### **1.3. Alla ricerca di un idioma musicale nazionale: da Anton Pann a Maria Tănase**

L'epoca che va dalla fine della prima guerra mondiale allo scoppio della seconda è per la Romania un periodo di grande fervore artistico e culturale oltre che di crescita economica. Il paese era uscito premiato oltre ogni aspettativa dalla grande guerra. Una nazione che a fatica si era costituita da appena quarant'anni si ritrovava improvvisamente con territorio e popolazione più che raddoppiati (si passava dai sette milioni di abitanti nel 1915 ai quindici del 1919) e una quantità di nuovi problemi da risolvere (Biagini: 87-88). Il processo di unificazione nazionale, parallelo alla conquista della completa indipendenza politica, era stato lungo e sofferto. Si era passati dalla prima concessione di parziale autonomia ai due principati di Valacchia e Moldavia nel 1829 da parte dell'Impero ottomano (sempre sotto la sovranità formale di questo), all'unificazione delle due entità in un unico stato nel 1859 (con maggiori concessioni nella direzione della libertà decisionale), infine alla vera e propria indipendenza nel 1880 (come effetto del congresso di Berlino). Anche le istituzioni democratiche, che negli anni Venti del Novecento potevano considerarsi del tutto analoghe, quanto meno formalmente, a quelle dei paesi dell'Europa occidentale, erano state il frutto di un processo travagliato iniziato proprio da quella prima concessione di autonomia ai due principati ancora sotto sovranità ottomana. Il primo abbozzo costituzionale, noto come *Regolamento organico*, approvato nelle due entità agli inizi degli anni Trenta, seppur ispirato, in linea teorica, ai principi del liberalismo francese, non intaccava sostanzialmente l'assetto sociale del paese (Biagini 2004: 16). Il potere rimaneva saldamente concentrato nelle mani delle

classi aristocratiche, i contadini continuavano a versare in condizioni di oppressione e di miseria, il territorio era votato per oltre il 90% all'agricoltura e organizzato in latifondi in mano a pochi proprietari terrieri. L'unico elemento che contraddiceva questo immobilismo era l'aumento nelle città del numero dei lavoratori salariati (soprattutto grazie allo sviluppo dell'industria manifatturiera) e l'espansione del ceto borghese (dovuta a una modesta ma costante crescita economica) (Berindei 2009: 41; Biagini 2004: 17-18). Solo dopo l'unificazione dei due principati, la spinta verso il rinnovamento fu più marcata. Negli anni Sessanta dell'Ottocento venne varata la prima, significativa riforma agraria, che comportò la definitiva emancipazione dei contadini (Biagini 2004: 50), fu stesa una nuova e più moderna costituzione, vennero riscritti i codici civile, penale e commerciale e fu fondata (precisamente nel 1865) la prima università a Bucarest. Il settore dell'istruzione necessitava di enormi investimenti per mettersi al passo con i paesi dell'Europa occidentale e in particolare con la Francia, cui le classi dominanti più illuminate e i regnanti guardavano come modello. In pochi anni furono avviati licei, ginnasi, conservatori, scuole professionali, d'arte e commerciali presenti in scarsissima misura fino ad allora. La principessa Elisabetta, consorte del regnante Carlo di Hohenzollern, fondò nel 1867 la "Società letteraria", che si adoperò a compilare la prima grammatica della lingua rumena e un dizionario etimologico (Biagini: 2004: 27-32).<sup>17</sup>

I settori più avanzati delle classi dirigenti miravano a far crescere il ceto medio e a garantirgli un'istruzione, nell'idea, propria del liberalismo, che questo avrebbe dato impulso alla crescita economica del paese. Lo sviluppo, di fatto, vi fu, trainato in buona misura dal

---

<sup>17</sup> Le vicende della lingua in Romania furono strettamente interconnesse a quelle politiche, a differenza di quanto accadde in Italia. La lingua, di fatto parlata dalla gran parte della popolazione, seppur nelle varianti regionali, venne codificata e ufficializzata, unificata nei criteri grafici, sintattici, morfologici molto tardivamente.

decollo del settore industriale (con l'industria estrattiva sempre più in primo piano) e fu appoggiato da misure protezionistiche che negli stessi anni andavano molto di moda in tutta Europa.

Come si comprende, in un arco di tempo relativamente corto si erano concentrati una gran quantità di cambiamenti socio-economici oltre che politico-istituzionali. Questi cambiamenti avevano affiancato l'idea, sempre più presente tra le classi dominanti (ivi inclusa la borghesia, naturalmente) della necessità di “costruire” una coscienza nazionale. Nello spirito dei tempi, più che di costruire si sarebbe detto di riconoscere un carattere nazionale che era stato sepolto nel tempo a causa dell'oppressione dei dominatori (gli ottomani, i russi, gli Asburgo, gli ungheresi, financo i greco-fanarioti che governavano a Bucarest per conto della Sublime Porta). Analogamente a quanto avveniva nei risorgimenti di altre nazioni europee, erano delle ristrette *élite* culturali quelle che propagavano una simile concezione. Tra i boiari stessi molti erano gli scettici nei confronti della necessità dell'indipendenza e parecchi coloro che non simpatizzavano affatto con la nascente ideologia del nazionalismo. All'indomani della grande guerra tuttavia era chiaro a politici, intellettuali e grandi imprenditori che l'atto formale di costituzione della Romania (o per meglio dire della Grande Romania, per usare l'espressione allora corrente),<sup>18</sup> non corrispondeva alla creazione di una nazione (di uno stato-nazione) organico, solido, ben funzionante. Tralascio le problematiche derivanti dalla necessità di dare coerenza burocratica, amministrativa, giuridica, infrastrutturale, politica in senso ampio, al tessuto economico a un paese che risultava dall'unione di realtà diversissime

---

<sup>18</sup> Grande Romania (România Mare in rumeno) è un'espressione coniata dagli esponenti più radicali del nazionalismo rumeno a fine Ottocento per indicare lo stato-nazione cui essi aspiravano. Questo doveva comprendere tutti quei territori ove erano presenti popolazioni che parlavano rumeno. Nei fatti, la Conferenza di Versailles accontentò le pretese dei nazionalisti, sebbene per ragioni di equilibri internazionali che poco avevano a che vedere con la retorica di costoro. Da quel momento in avanti l'espressione Grande Romania passò quindi a indicare anche la nuova entità statale costituita nel primo dopoguerra.

e per di più uscite malridotte dalla guerra.<sup>19</sup> Le *élite* politiche ed intellettuali del tempo, tuttavia, avvertirono la necessità di una massiccia operazione unificatrice anche sul piano culturale. Quelle azioni già intraprese ai tempi di Carlo di Hohenzollern dovevano ora essere estese al nuovo assetto statale. Si trattava di fondare e al tempo stesso di riscoprire (seconda la retorica dell'epoca) lo spirito del popolo rumeno. E questo si doveva appoggiare sulle concrete produzioni del popolo stesso: la lingua, la letteratura, la musica, l'architettura. Le produzioni orali del mondo contadino (canti, racconti, proverbi, detti, filastrocche) avevano un ruolo di primo piano nell'identificazione delle caratteristiche culturali che si andavano cercando. L'“autenticamente rumeno” era più agevolmente identificato con quello che veniva prodotto nelle campagne, non contaminato dallo spirito “corruttore” dalla città<sup>20</sup>. L'accento sulla purezza dei prodotti culturali rurali (e di ambito pastorale) a fronte della mescolanza (vista come fatto negativo) tipica dei contesti urbani è messa ben in evidenza anche dal pensiero di Bartók<sup>21</sup> che nei territori rumeni aveva fatto vaste ricerche a partire dagli anni Dieci del Novecento. Gli studi sul folclore musicale in Romania furono segnati da questa visione nella loro fase pionieristica.<sup>22</sup> Tuttavia si

---

<sup>19</sup> Le difficoltà cui le politiche andarono incontro nel dopoguerra sono facilmente intuibili se si pensa che la Grande Romania risultava dalla fusione di tre entità statali molto distanti tra loro per storia e assetto politico-amministrativo: gli ex-principati di Valacchia e Moldavia (da poco tempo non più sotto la sovranità dell'Impero ottomano), la Transilvania, il Banato e la Bucovina (fino al termine della guerra sottoposti agli Asburgo, entro il Regno d'Ungheria), la Bessarabia (facente parte dell'Impero russo fino al 1917, successivamente ricostituita come Repubblica democratica moldava nell'ambito della Repubblica federativa democratica russa [Biagini 2004: 83]). Per un approfondimento della questione rimando a Biagini 2004: 80-88.

<sup>20</sup> Questa concezione era a tal punto radicata da essere condivisa anche dal più autorevole storico rumeno del periodo, Nicolae Iorga (1871-1940), come ha ben illustrato lo studioso di storia rumena Francesco Guida (Guida 2005: 23-24).

<sup>21</sup> Béla Bartók, “Hungarian folk music the folk and music of neighboring people”, in *Studies in ethnomusicology*, 1937, Suchoff ed., Lincoln & London, University of Nebraska Press.

<sup>22</sup> Ancora oggi, posso confermare sulla base della mia esperienza personale, le discussioni sul concetto di autentico e non autentico – *autentic/neautentic* - (v. Ciobanu 1967, più sotto) impegnano senza posa molti studiosi, anche giovani. Intorno alla problematica si è molto dibattuto nel corso del colloquio internazionale di etnologia tenutosi a Bucarest nel novembre del 2009. Vecchie questioni che da Bartok hanno percorso

trattava pur sempre di una ristrettissima *élite* intellettuale che riuscì molto limitatamente a propagare la sua visione al di fuori del suo angusto cenacolo. Letterati, politici, artisti, compositori avevano concezioni assai disomogenee su cosa fosse il “carattere nazionale rumeno”. Le mode provenienti dalle capitali europee che imperversavano nella Bucarest degli anni Venti in un’ansia di adeguamento all’occidente e di imitazione di Parigi non aiutavano a definire meglio la questione. Romanze, canzoni (*chanson française*), tanghi riprodotti tali e quali o tradotti in rumeno o, al più, creati ex-novo su calchi occidentali, rimanevano, appunto, imitazioni di modelli stranieri. Questi generi venivano fruiti, nei locali alla moda della capitale, da un pubblico borghese, composto anche da quegli intellettuali che si interrogavano riguardo la propria identità nazionale.

Ad altri repertori bisognava affidarsi se si voleva fondare una musica del popolo rumeno. Il passaggio fu quasi automatico, la borghesia aveva già un genere di riferimento marcatamente connotato in senso locale. E lo aveva già da molto tempo. Si trattava di quel *cântec de lume* apprezzato da larghi strati di popolazione urbana fin dagli inizi dell’Ottocento. La piccola borghesia contigua agli ambienti della marginalità e in qualche caso del malaffare che risiedeva nei *mahala* mostrava di gradire molto questo genere e lo considerava come proprio. Ma anche la media borghesia, dai cui ranghi scaturirono a fine Ottocento gli intellettuali di cui si diceva più sopra, si identificava nei *cântec de lume*. L’adesione al genere era tale che nel corso dell’Ottocento una gran quantità di musicisti dilettanti vi si cimentarono. Accanto a loro musicisti colti con competenze più raffinate, come nel caso di Theodor Georgescu nella seconda metà del secolo, produssero “canti mondani”. (Ciobanu 1967: 63). Alcune di

---

tutto il Novecento, riproposte pure da un fine studioso come Gheorghe Ciobanu (Ciobanu 1967: 51-52) a quanto pare non hanno perso la loro attrattiva ancora oggi tra gli studiosi rumeni.

queste melodie conobbero poi una grande diffusione ad opera dei *lăutari* di città. Per la verità l'opera di raccolta di canti esistenti e la scrittura di nuove melodie in stile popolare si intrecciarono spesso nelle medesime personalità, come era avvenuto nel caso di Anton Pann. Accanto ai *cântec de lume* nella seconda metà dell'Ottocento si diffuse la moda di comporre melodie di danza in stile popolare, per lo più del genere *horă* adattate per strumenti classici (soprattutto pianoforte e violino). Musicisti colti e compositori dilettanti si cimentarono anche in questo genere, dando alle stampe sia danze strumentali che cantate. I testi (se si trattava di brani cantati), in questo caso come in quello dei *cântec de lume*, erano talvolta affidati a poeti. (Ciobanu 1967: 63). Questo genere di composizioni conobbe un successo sorprendente dopo il 1880, stando al picco delle pubblicazioni. Sono immediatamente riconoscibili per i titoli spesso bizzari, associati alla realtà urbana e, viceversa, totalmente estranei al mondo contadino. Si moltiplicano le *horă* o *sâră* dei vagabondi, dei conservatori, dei liberali, dei muratori, dei falegnami, dei preti, dei lattai (Ciobanu 1967: 70). La maggior parte di queste produzioni scomparvero rapidamente, ma alcune entrarono stabilmente nel repertorio delle *fanfare* (bande di ottone) o dei *lăutari* come melodie di danza sopravvivendo parecchi tempo dopo il secondo dopoguerra.

Come ben si vede la borghesia aveva già la sua musica di riferimento tipicamente rumena. E fu proprio la musica urbana consumata nei caffè, nelle *cârciuma*, nei ristoranti e, a partire dagli anni Trenta, fruita anche attraverso i dischi e la radio, ad essere eletta da questa classe sociale come musica nazionale. Alcune figure di cantanti si imposero tra gli anni Trenta e Quaranta, affiancando i cantanti di tanghi-canzone e quelli di musica leggera di stampo europeo nel gradimento del pubblico urbano. A loro spettò il compito di incarnare lo spirito nazionale così come era inteso dalla borghesia del tempo. In realtà quel carattere nazionale vagheggiato dagli

intelletuali era tutto da inventare, attraverso elaborate operazioni di costruzione dell'identità che comportavano la selezione dei materiali culturali, la loro trasformazione in qualche caso, la loro risignificazione spesso.

Maria Tănase fu colei che più compiutamente incarnò quest'aspirazione. Era nata nel 1913 in quel mondo di *mahala* tanto caro agli intellettuali del tempo e da questi rivestito di caratteri un po' pittoreschi. Figlia di un immigrato olteno venditore di fiori, appartenente quindi a quella piccola borghesia che aspirava a migliori condizioni di vita, ma al contempo conosceva le difficoltà e le privazioni di una professione non particolarmente redditizia. Aveva appreso i primi canti dal padre e dal mondo in cui viveva (dove i *cântec de lume* e quelli *de mahala* risuonavano per ogni dove). Dopo il debutto in una compagnia di teatro di rivista, fece un'apparizione in radio nel 1938 che le spalancò le porte del successo. Gli intellettuali della capitale, compresi alcuni etnomusicologi tra cui il collaboratore di Brăiloiu, Harry Brauner, la elessero immediatamente quale rappresentante di quella cultura musicale rumena della quale essi stessi si sentivano promotori (Brauner 1979: 124). Questi intellettuali consideravano maria Tănase la più alta espressione del canto popolare rumeno. Si taceva del fatto che, a ben guardare, Maria Tănase era rappresentativa al massimo del folclore urbano del momento, di quel *cântec de lume* che si era andato trasformando nel tempo fino alle sue forme presenti. Il legame con con gli sviluppi più recenti di quel filone era evidente nella scelta di brani come *Lelița cârcimareasă*, melodia di danza d'autore tardo ottocentesca in stile popolare.

L'operazione costruita intorno a lei da impresari e intellettuali tuttavia non si fermò al *cântec de lume*. Affinché fosse credibile come interprete del canto popolare rumeno occorreva che eseguisse anche melodie contadine. Si tentò, in modo piuttosto forzato invero, di recuperare le sue origini oltene (lei infatti era nata e cresciuta a

Bucarest) facendole interpretare canti tradizionali di quella provenienza. Maria stessa partecipò attivamente a questo processo, anche raccogliendo melodie nelle *cârciuma* frequentate da immigrati olteni. Rimase famoso il caso di due brani “chiesi in prestito” a Maria Lătărețu per arricchire il suo repertorio. La Lătărețu era giunta da poco a Bucarest e poteva rappresentare per la Tănase una miniera da cui pescare inedite, esotiche (tali dovevano apparire le musiche del Gorj nella Bucarest degli anni Trenta [v. par. 2.3.2: 45-49]) melodie contadine da presentare al pubblico urbano. Nei canti interpretati da Maria Tănase si scorgevano gli elementi che componevano il variegato mondo musicale urbano della Bucarest degli anni Trenta. Il *cântec de lume* e quello *de mahala*, le *doina* contadine dell’Oltenia, la musica dei *lăutari* del Gorj, la musica del teatro di rivista (al cui stile Maria Tănase rimase sempre legata), la canzone di derivazione occidentale (con la sua forma strofa-ritornello) facevano parte del suo vasto repertorio, ma invariabilmente venivano rimodellati, musicalmente riarrangiati nel linguaggio dei *lăutari* urbani che la accompagnavano. Si trattava di quel modello di *taraf*, di cui si è detto più sopra, composto da violino (o anche due o tre violini), contrabbasso, clarinetto (non sempre), *nai*<sup>23</sup>(occasionalmente), fisarmonica e *țambal* (o pianoforte). Giusto a titolo d’esempio, la *doina* oltena, tradizionalmente per voce sola, nelle mani dei musicisti che accompagnavano la Tănase, veniva armonizzata in minore, quindi sostenuta dai tremoli dello *țambal*, dal pedale del contrabbasso e arricchita dagli interludi del clarinetto. Il canto era caricato di un pathos totalmente estraneo allo stile di canto delle *doine* contadine oltena (v. anche par. 3.2.2.2). Nel segno di un antica pratica di appropriazione, mescolamento e trasformazione delle musiche più

---

<sup>23</sup> Il termine, giunto in Romania per mediazione turco-ottomana, indica il flauto di pan, laddove in area turco-arabo-persiana contrassegna invece un flauto ad imboccatura semplice di dimensioni variabili, originariamente di canna (Baines 1961 [1983]: 235)



diverse che convivevano in ambiente urbano si compiva l'atto di fondazione della musica che da quel momento sempre più spesso veniva chiamata popolare.

#### **1.4. L'invenzione della *muzică populară*. Il folclore di stato.**

Un cambiamento politico con notevoli ripercussioni sul piano culturale è invece all'origine di molte delle trasformazioni della *muzică lăutărească* nella seconda metà del Novecento. L'instaurazione del regime comunista nel secondo dopoguerra segnò l'inizio di una politica culturale di forte impronta nazionalistica che aveva come obiettivo la creazione di un'idea di popolo che si esprimesse, tra le altre cose, nella musica e nella danza popolari. Questa visione mirava a minimizzare le differenze locali<sup>24</sup> o di strato sociale e per costruire l'idea di una cultura popolare rumena stilizzata e oleografica, svuotata dei suoi contenuti reali e lontanissima, nei fatti, dalla realtà. La propaganda tentava di sostenere in tutti i modi la creazione di questo mito. La scuola, le università, la ricerca (anche etnomusicologica<sup>25</sup>), gli enti locali, la stampa, il mondo dell'editoria (e quello dell'editoria scientifica legato a doppio filo a quello dell'università) diedero il proprio contributo nel costruire questa nuova idea di cultura rumena, finalmente scoperta o riscoperta, che si sposava con gli ideali sociali promossi dalla propaganda comunista. Gli studi di folclore, quelli antropologici e quelli etnomusicologici contribuirono grandemente a plasmare questa costruzione culturale. E il luogo per eccellenza dove questa immagine veniva rappresentata, con intervento determinante della musica, erano i festival di folclore.

---

<sup>24</sup> Le differenze regionali erano indagate, analizzate, catalogate, ma ricondotte comunque ideologicamente a un comune e indefinito "spirito" rumeno.

<sup>25</sup> Speranță Rădulescu, in un articolo apparso nel 1998, fa il punto riguardo quei quarant'anni di ricerca etnomusicologica (dal dopoguerra al 1989) pesantemente condizionata in Romania dalle pressioni della dirigenza politica. (Radulescu 1998: 8-12).

La messa in scena della cultura popolare, con tanto di abitini tipici (spesso non più in uso nei contesti di provenienza), danze tipiche (ma del tutto reinventate da coreografi esuberanti!) e musiche riferite ai vari contesti regionali finì col tempo per creare una realtà parallela che con le realtà culturali contadine aveva in comune solo alcuni tratti superficiali. La punta di diamante di questi festival erano gli *ensemble* folclorici che curavano le esecuzioni musicali e coreografiche (in genere all'interno dei festival la musica era accompagnata dalla danza, ma più per riempire lo spazio visivo del palcoscenico e tener desta l'attenzione degli spettatori che per un legame con le danze realmente eseguite in ambito rurale). Questi ensemble erano patrocinati dallo stato (in senso ampio, anche indirettamente, attraverso gli enti locali) e da istituzioni culturali o politiche ad esso collegate. Si può dire in sostanza che un nuovo importante committente di musica presso i *lăutari* fosse proprio l'istituzione statale, con tutto il suo corredo di apparato politico ideologico voluto e sostenuto dal partito unico. I *lăutari* continuavano a suonare nelle situazioni loro consuete anche prima della seconda guerra mondiale, ma una parte importante di loro finì per essere impiegata parzialmente o anche in via esclusiva in questi "ensemble di stato" (così sono comunemente definiti in Romania). L'ingaggio in uno di questi gruppi era molto ambito, dal momento che comportava uno stipendio mensile fisso sul livello di quello di un funzionario pubblico. Se poi il musicista in questione riusciva di tanto in tanto a trovare qualche occasione di lavoro nelle feste, le sue condizioni economiche potevano diventare, nel panorama della Romania dell'epoca, tra le più invidiabili. Un ulteriore aspetto rendeva appetibile il lavoro all'interno di un ensemble. Ai più importanti tra questi gruppi folclorici capitava di intraprendere tournée all'estero, occasione quanto mai rara per un cittadino rumeno di visitare un paese straniero e che poteva offrire l'opportunità di una fuga in "occidente". L'apparizione nei festival di

folclore era affiancata dalla proposta, martellante quasi quanto la propaganda politica da cui questa operazione culturale era originata, delle musiche degli ensemble tramite la radio, la televisione e le incisioni discografiche. Tanto incisiva fu la presenza dei gruppi folclorici nella vita quotidiana dei rumeni che questa idea di musica ha finito per sovrapporsi sino quasi a schiacciare in alcuni casi la musica consumata in precedenza nelle diverse occasioni. Non vi è dubbio che nel tempo lo stile musicale “da festival” abbia influenzato notevolmente la musica prodotta anche in altri contesti, nelle feste come nei caffè e che, come in precedenza, questa circolazione tra ambiti diversi deve essere avvenuta in entrambe le direzioni.

La ricerca etnomusicologica nella Romania comunista ha goduto di grande prestigio e di notevoli incentivi pubblici. Non sono mancati studiosi rigorosi e di grande spessore intellettuale, tuttavia, i risultati delle loro indagini sono sempre stati messi al servizio della propaganda ideologica. Le monografie etnomusicologiche contenevano spesso introduzioni nelle quali si faceva menzione ad un non meglio precisato “spirito del popolo rumeno” o a qualità nazionali ammantate di valore etico. In più le registrazioni di campo, le analisi su di esse effettuate e le considerazioni che ne discendevano rimanevano materia di discussione soltanto nel ristretto cenacolo etnomusicologico. Ciò che veniva portato all'esterno era sempre la musica degli ensemble di stato. I risultati vivi della ricerca sul campo venivano “sterilizzati”, scomposti nelle loro parti e poi riaggregati in nuova forma sino a diventare appunto musica “folclorica”, musica adatta per un festival. Il cambiamento di contesto esecutivo, dalla festa (o dalla serata in un caffè o in un ristorante che, pure, è ben altro da una festa) al concerto eseguito su un palco e con un pubblico relativamente silenzioso e immobile che ascolta senza partecipare attivamente, come si capisce, comporta un salto notevole e pone le sue condizioni sulla musica. Uno degli aspetti immediatamente

percepibili di questa situazione è l'effetto sulla durata dei brani. Brani di danza che avevano la loro ragion d'essere nel venir ballati anche per un'ora senza interruzioni e sino allo sfinimento dai partecipanti (non di rado con una progressione nella velocità) perdevano la loro efficacia se riprodotti su di un palcoscenico. Il pubblico, costretto all'immobilità, si annoiava presto. Era quindi necessario introdurre elementi di varietà, quali un corpo di ballo che eseguiva coreografie sul palcoscenico davanti ai musicisti. Ciò non di meno erano necessari anche interventi sulla musica. Si operò in due direzioni: attraverso la riduzione della durata complessiva di ogni singolo brano e trasformando quel flusso omogeneo e tutto sommato piuttosto ripetitivo di molte musiche di danza in un insieme di sezioni brevi e ben diversificate.

Un aspetto della vita dei *lăutari* rilevante sul piano sociale è stato il notevole miglioramento delle loro condizioni economiche dalla seconda parte del XX secolo fino ad oggi. Nel corso della lunga storia molti musicisti zingari hanno potuto godere di una situazione di riconoscimento sociale e ricchezza superiore a quella della gran parte dei rom e anche di contadini rumeni. Coloro che lavoravano presso le corti più prestigiose o addirittura in quelle dei principi erano, persino durante i lunghi secoli della schiavitù, considerati un bene prezioso a causa della raffinatezza dell'arte di cui erano detentori. Ciononostante sino agli anni Sessanta del secolo scorso le condizioni economiche di questi musicisti erano nella maggioranza dei casi non troppo dissimili da quelle della maggior parte della popolazione contadina. La possibilità di lavorare in ensemble e le migliori condizioni di vita della popolazione rumena nel dopoguerra, almeno fino alla crisi economica degli anni Ottanta, sono all'origine di questo cambiamento. Un musicista poteva guadagnare per un ingaggio ad una festa di matrimonio (ovvero all'incirca tre giorni di lavoro) fino un terzo di quanto guadagnava mensilmente un operaio. La cifra

stabilita per il contratto veniva poi affiancata ad un'altra ben maggiore (il doppio o anche il triplo di quella) ottenuta attraverso la pratica delle dediche<sup>26</sup>. Il notevole investimento economico collegato alle feste con musica (in special modo il matrimonio) in ambito contadino, analogo del medesimo atteggiamento proprio delle feste aristocratiche nei secoli precedenti il XX ed ereditato in ambito rurale insieme ai musicisti e a parte dei repertori musicali, è un fatto a tratti impressionante in Valacchia. Indebitarsi per organizzare una festa con i migliori musicisti è cosa consueta e non desta alcuno stupore. Di questa situazione naturalmente hanno grandemente beneficiato i *lăutari*, raggiungendo in molti casi un tenore di vita impensabile in uno stato socialista (bisogna tener presente che i compensi per le feste con musica erano elargiti in nero), in certa misura replicando quella situazione di prestigio sociale ed economico che aveva caratterizzato il loro passato come musicisti di corte.

## **CAPITOLO 2. L'INVENZIONE DELLA MUZICĂ POPULARĂ: IL CASO DI MARIA LĂTĂREȚU**

### **2.1. Introduzione**

Il caso di Maria Lătărețu riassume in sé significativamente molte delle questioni chiave intorno alle trasformazioni della *muzică lăutărească* negli anni a cavallo della seconda guerra mondiale: le origini contadine, ma un rapporto organico con l'ambiente urbano attraverso un'attività professionale svolta parallelamente nei due ambiti; il passaggio dal *taraf* all'orchestra, con i suoi stadi intermedi; la trasformazione del linguaggio musicale attraverso l'inclusione di melodie modali entro arrangiamenti tonali, passando attraverso il loro "temperamento" e un lavoro di

---

<sup>26</sup> V. Pugliese 2006: 50-54.

quadratura e regolarizzazione ritmica sia a livello micro che macro-strutturale.

Ma soprattutto, Maria Lătărețu è stata, in buona misura, suo malgrado e in parte inconsapevolmente, uno strumento essenziale nella creazione di quel nuovo oggetto musicale che è la *muzică populară*. Ne ha rappresentato un modello emblematico in quella fase che ha visto, tra le altre cose, l'elezione della figura della cantante a elemento chiave, essenziale alla divulgazione su una scala la più ampia possibile della nuova musica. La complessa operazione che ha dato alla luce quell'insieme eterogeneo di musiche che in Romania vanno sotto il nome di *muzică populară*, si è nutrita dei contributi più diversi (par. 1.4: 24-28). Arrangiatori, direttori d'orchestra, solisti (non solo cantanti, ma anche strumentisti dotati, in particolare violinisti) ne hanno determinato più o meno consapevolmente il corso, operando precise scelte stilistiche, selezionando i materiali. A dispetto delle diverse competenze e pur nei diversi approcci di ciascuno di questi artisti (musicisti) tutti si sono serviti massicciamente di melodie tradizionali che erano nel repertorio dei membri delle orchestre o raccolte sul campo dai medesimi. Maria Lătărețu non ha fatto eccezione a questa pratica. In quanto cantante professionista aveva già al suo attivo, nel momento del suo esordio con le orchestre, un ampio repertorio di brani tradizionali provenienti dal suo territorio d'origine, il Gorj (Romania sud-occidentale). Ma in aggiunta a questi ha rifornito per anni l'orchestra dove ha stabilmente lavorato (la "Barbu Lăutaru") di nuove melodie raccolte personalmente da *lăutari* del Gorj nelle sue frequenti incursioni nella terra natale.

## **2.2. Problemi d'indagine e considerazioni metodologiche**

Una premessa metodologica diviene assolutamente necessaria prima di disporre con una qualche coerenza le non molte informazioni storiche relative alla vita di Maria Lătărețu. Il reperimento di fonti di una certa attendibilità è stato a dir poco arduo. Esiste un vasto repertorio di aneddoti sulla vita della cantante che sono di ampia circolazione nei

villaggi intorno a Târgu Jiu e in generale nell'ambiente dei cultori della sua musica. Non è chiaro come questo repertorio si sia formato e non sono noti i passaggi che ne hanno segnato la trasmissione. Attribuire la paternità di un racconto è spesso impossibile e le varianti dei medesimi rendono l'operazione alquanto complicata.

Quando questa ricerca ha avuto origine, nel settembre 2009, pochissime erano le persone ancora in vita che avevano avuto un contatto diretto con la cantante. Tra queste, Ioana Lătărețu, nuora di Maria, è stata sicuramente quella che disponeva del maggior numero di informazioni che potremmo definire di prima e di seconda mano: racconti di fatti cui lei stessa ha assistito o di episodi a lei riferiti direttamente da Maria o da persone in stretto contatto con la cantante (il marito, diversi musicisti, alcuni amici). Il libro agiografico scritto da Ioana in collaborazione con Dorin Brozbă, giornalista di Targu Jiu, raccoglie questi racconti mescolandoli indiscriminatamente con altri di diverse provenienze (Brozbă 2006). La mancanza di qualsivoglia indicazione relativa alle fonti rende praticamente inutilizzabile questo testo. Inutilizzabile, ma forse non del tutto inutile, in quanto rappresenta quasi un compendio di quel vasto repertorio di aneddoti cresciuti intorno alla vita di Maria Lătărețu cui si faceva cenno sopra. Brozbă ha fatto una lunga indagine sul campo in un periodo immediatamente precedente al mio (quasi due anni dal 2004 al 2006). Come me ha interrogato le poche persone in vita che hanno conosciuto Maria Lătărețu e quelle che ne hanno ascoltato i racconti da altri. Ha selezionato i racconti, uniformato le versioni e composto tutto in un quadro abbastanza coerente. Ma assolutamente inattendibile. Per di più, come si è accennato, mancano quasi sempre i riferimenti alle fonti (chi ha riportato l'episodio, da chi eventualmente l'ha sentito, quando, dove). Un incontro con l'autore non è riuscito a dissipare le nebbie. Lui stesso non ricordava più come fosse arrivato a comporre le informazioni.

La mia indagine d'altra parte non è riuscita a sua volta a ricostruire, se non in qualche frammento, la genesi dei racconti. Più interrogavo gente

del posto, musicisti e non, imparentanti più o meno alla lontana o per niente con Maria, più avevo la sensazione di girare intorno a un groviglio di narrazioni rapsodiche senza capo nè coda. Alle mie sollecitazioni, tutti per di più finivano per riportare sempre le stesse cose, con poche varianti, come se vi fosse un accordo implicito sull'immagine della cantante da offrire all'esterno. Il tentativo di costringere l'interlocutore a ragionare sull'origine del racconto è stato quasi sempre infruttuoso. Non posso certo dire di aver toccato con mano la profondità (e precisione) della memoria orale decantata da Leydi in l'altra musica (Leydi 1991: 70-75). La tenacia e persistenza del gusto del racconto (per lo più aneddótico, rapsodico) però sì.

Ho pertanto rinunciato, allo stato attuale delle mie ricerche, a ricostruire precisamente il tessuto narrativo con il quale sono entrato in contatto e a discriminare in esso il nucleo di "fatto storico" dalle eventuali "incrostazioni" opera dei narratori. Ho anche rinunciato all'identificazione degli strati narrativi che si sono sovrapposti fino al momento presente, opera che è persa sin dall'inizio impraticabile.

Nel tentativo di esporre in modo ragionato ed ordinato i fatti che riguardano la vita di Maria Lătărețu mi sono limitato a riportare le non moltissime informazioni biografiche certe insieme ai racconti di Ioana. Ho tuttavia ritenuto di aggiungere alcuni di quegli aneddoti di cui ho detto, presentati nella forma in cui mi sono stati offerti. Laddove emergevano discrepanze tra le diverse fonti riguardo agli eventi ho esposto i diversi punti di vista e le mie ipotesi circa le incongruenze. Le informazioni coincidenti sono state organizzate al fine di creare un racconto quanto più possibile organico; le "deviazioni" da questo racconto, e con esse le fonti originarie, sono state esplicitate.

Due lavori di ricostruzione storica, invero piuttosto modesti e mal fatti, mi sono stati tuttavia utili nella ricostruzione del quadro storico della regione (non tutto il Gorj ma più precisamente la valle del Gilort più Lelești e Târgu Jiu) e della vita musicale locale in un periodo che va dagli ultimi due decenni dell'Ottocento fino grosso modo alla seconda



guerra mondiale (con qualche rara escursione negli anni successivi). In entrambi i casi l'indagine che ha preceduto la stesura del testo si è giovata dell'incontro diretto con musicisti, parenti e amici di Maria Lătărețu oggi scomparsi. Il primo di questi studi è una monografia sulla città di Novaci<sup>27</sup> (principale centro della valle) compilata con una certa accuratezza sulla base di un lavoro di ricerca ampio che l'autore sostiene essere durato circa un trentennio. Purtroppo anche in questo caso molte fonti, specie quelle orali, non vengono esplicitate. Un colloquio con l'autore ha chiarito alcuni punti oscuri del lavoro documentario (v. oltre). Il secondo lavoro è invece un'ampia rassegna monografica sui *lăutari* del Gorj nel corso del Novecento.<sup>28</sup> Decisamente meno accurato e affidabile del primo, questo testo contiene tuttavia una gran quantità di informazioni raccolte dalla viva voce di *lăutari* circa le proprie storie familiari e la vita musicale della regione. In questo caso, l'incontro con l'autore, non ha giovato molto a sbrogliare l'intricata matassa dei racconti e delle fonti che li hanno originati.

L'incrocio delle informazioni storiche contenute in questi due testi con i dati da me raccolti in numerosi incontri con *lăutari* (ma anche con non musicisti) mi ha permesso accertare almeno alcuni eventi significativi e diversi aspetti della vita musicale (e più in generale di quella sociale) del Gorj nel periodo indagato. Tra questi informatori devo senz'altro menzionare alcuni *lăutari* della famiglia Lătărețu che fa capo a tale Nicolae detto Tapotă e in particolare Vasile (nipote di Nicolae), violinista, e la moglie Elena, cantante;<sup>29</sup> Elena Chirițoiu, figlia del fratello di Tică Lătărețu (marito di Maria), cantante e chitarrista, la cui madre, anch'ella musicista, ha lavorato fianco a fianco per lungo tempo con la futura *vedette* della *muzică populară* prima che questa divenisse famosa; i *lăutari* della famiglia Gâlcă di Ciocadia (e in particolare Mihai detto Mielu, barbiere e violinista, e la moglie Angela,

---

<sup>27</sup> Dârvăreanu 2008.

<sup>28</sup> Șerban: 2001.

<sup>29</sup> I Lătărețu-Tapotă sono imparentati con la famiglia del marito di Maria in un grado che non ho potuto appurare nel dettaglio (v. anche nota 17).

cantante e chitarrista), discendenti del famoso violinista Constantin detto Costică (1886-1945); i due rami familiari Pobirci del comune di Runcu, residenti rispettivamente nelle località di Rachiți e di Bâlta, *lăutari* almeno dalla fine dell'Ottocento, che molti elementi hanno aggiunto al quadro di ricostruzione storica della prima metà del secolo scorso; Nicolae Diaconescu, prete del comune di Bălcești (comune di nascita di Maria Lătărețu), nato nel 1923, che ha conosciuto personalmente la cantante, depositario di una gran quantità di memorie (personali o riferite da altri) riguardanti la vita del villaggio (anche aspetti musicali) nel periodo precedente e immediatamente successivo la seconda guerra mondiale.

### **2.3. La vicenda biografica e musicale di Maria Lătărețu**

#### **2.3.1. Dall'infanzia agli esordi con il *taraf* di Tică**

Maria Lătărețu nacque il 7 novembre 1911 a Bălcești, villaggio situato a circa 30 km a ovest di Târgu Jiu (il centro più importante del Gorj, attualmente capoluogo del *județ*<sup>30</sup> omonimo, nella Romania sud-occidentale). Le informazioni sui suoi genitori sono scarsissime e in più di un caso contraddittorie. Il padre, Ion Borcan, non era originario di Bălcești<sup>31</sup>. Le indagini, fino a questo punto, non hanno permesso di accertarne la provenienza, tuttavia è certo che si era stabilito nel villaggio favorito dall'attività che praticava insieme all'agricoltura: quella di fabbro. Costruiva vari oggetti in ferro che poi vendeva ai contadini del villaggio e ferrava i cavalli, incrementando in questo modo il magro bilancio derivante dal lavoro nei campi. Tiberiu Alexandru

---

<sup>30</sup> Letteralmente “provincia”, gli *județ* sono in realtà una suddivisione amministrativa che comprende aree piuttosto grandi (in riferimento alla situazione italiana, a metà tra provincia e regione), che hanno spesso, come nel caso del Gorj, una storia comune e alcuni tratti culturali specifici.

<sup>31</sup> Ioana Lătărețu, unica tra gli informatori sentiti, sostiene che fosse nato a Bălcești. A conferma dell'ipotesi esogena vi è però anche il fatto che nome Borcan non è caratteristico della valle del Gilort (indagine personale, 2011).

sostiene che fosse anche *lăutar*<sup>32</sup> e Alexandru Doru Șerban arriva a specificare che suonava il violino<sup>33</sup>. Maria stessa, in una intervista resa nel 1968 afferma che suo padre era *lăutar*, pur senza addentrarsi in ulteriori dettagli.<sup>34</sup> Sappiamo infine che fu debilitato da una lunga malattia, che ne compromise la capacità di lavorare negli ultimi anni della sua vita, e che si spense nel 1927. Della madre di Maria Lătărețu sappiamo invece che veniva da Novaci, villaggio di grosse dimensioni, situato all'imbocco della valle del Gilort, lungo una delle due principali direttrici che collega il Gorj alla Transilvania. Luogo quindi di passaggio per eccellenza, di scambio, sede ancor oggi di un importante mercato, con un'economia basata, all'inizio del XX secolo, principalmente sulla pastorizia. Novaci, come pure Bengești (il comune di cui fa parte anche il villaggio di Bălcești) era stato in origine una colonia di pastori transilvani<sup>35</sup>, provenienti dalla zona di Sibiu, fatto che traspare con grande evidenza sia dal tipo di costume tradizionale impiegato (quello bianco e nero caratteristico delle zone a nord dei Carpazi), sia

---

<sup>32</sup> Sul rigore scientifico di Alexandru nelle proprie indagini ho in generale pochi dubbi. L'informazione in questione però è data *en passant* in un articolo, apparso immediatamente dopo la morte di Maria Lătărețu, non corredato di note e senza che si possa stabilire la fonte dalla quale l'etnomusicologo la abbia ricavata. Viene da chiedersi se Alexandru non abbia frettolosamente concluso sull'origine *lăutareasca* di Borcan spinto dalla considerazione che si fosse sposato a una donna proveniente da un *neam* di *lăutari* e che fosse fabbro (all'epoca, nel Gorj, era frequente all'interno dello stesso gruppo familiare si trovassero *lăutari* e *fierari* (fabbri); v. oltre) (è anche probabile però che avesse ricavato l'informazione da Maria stessa, con la quale lavorò a stretto contatto per una gran quantità di registrazioni; purtroppo in nessuno degli scritti di Alexandru si riesce a chiarire la questione e i preziosi manoscritti che erano in possesso dei discendenti sono andati perduti).

<sup>33</sup> Sull'attendibilità di Șerban ho invece notevoli riserve. Anche lui, come Alexandru, nella monografia dedicata ai *lăutari* del Gorj, non specifica la fonte da cui ha tratto l'informazione (Șerban: 2001: 156). Interrogato al riguardo ha sostenuto di aver appreso la cosa dal *lăutar* Gheorghe Gâlcă detto Bârlă, figlio del noto musicista Costică Gâlcă (1886-1945). Șerban aggiunge di aver parlato con discendenti dello stesso Borcan che ora sarebbero morti, senza però essere in grado di specificare quali. Il padre di Maria Lătărețu, emerge dal suo racconto, sarebbe stato un violinista piuttosto mediocre chiamato occasionalmente dai *leader* dei *taraf* della zona di Novaci, suoi parenti, come *bracist* (violinista d'accompagnamento; non avrebbe mai avuto un *taraf* suo. [Gâlcă usa il termine tecnico *lăutareasca* *țîitor*]). A conferma di quanto dice Șerban si aggiunge però anche il racconto del *lăutar* Mihai Gâlcă detto Mielu, nipote di Costică Gâlcă (1886-1945) di Novaci, il quale racconta che Ion Borcan suonava abitualmente alle feste di nozze, senza però precisare altro.

<sup>34</sup> È noto che a quel tempo in Romania interviste di tal genere venissero spesso manipolate per varie ragioni connesse con la propaganda di stato. Non vi è motivo tuttavia di ritenere che ciò sia avvenuto riguardo questa informazione (Antofi 1968: 7).

<sup>35</sup> Non sarà superfluo forse ricordare che il confine tra Gorj (e più in generale Valacchia) e Transilvania separava, fino al Congresso di Berlino (1878), l'impero ottomano e quello austroungarico.

naturalmente dai repertori musicali e dalle danze.<sup>36</sup> Il villaggio era anche conosciuto lungo tutta la valle e oltre per i suoi *lăutari*, la cui musica era in larga misura debitrice delle melodie di origine pastorale che circolavano nella zona. E proprio da una famiglia di *lăutari*, i Culici proveniva la madre di Maria Lătărețu. Di lei conosciamo soltanto il nome di battesimo, Maria, e non sappiamo l'esatto grado di parentela che la legava a questo ampio gruppo familiare (v. oltre). Non è noto come e quando giunse a Bălcești, nè come conobbe Ion Borcan. Tuttavia è probabile che le rispettive famiglie di origine si conoscessero ed avessero ben più di qualche sporadico contatto (questa era la regola al tempo quando due giovani si sposavano). È quindi verosimile che condividessero anche lo stesso *milieu* socio-economico, come d'altra parte confermano le poche informazioni a nostra disposizione. È noto che gruppi familiari che praticavano alcune attività specializzate tendessero a stringere alleanze tramite il matrimonio (v. Beissinger 2001: 24-27; ricerche personali [v. anche Pugliese 2006: 18-21]). Tra questi in particolare *lăutari* e *fierari*. Per di più, spesso entrambe le attività (lavorazione dei metalli e musica per le feste) erano praticate all'interno di uno stesso gruppo familiare o persino in contemporanea dalla stessa persona. Ho raccolto personalmente informazioni al riguardo in Gorj nell'estate del 2010, ricostruendo decine di storie familiari e di alberi genealogici che coprono un arco di circa un secolo a partire dalla fine dell'Ottocento. L'indagine ha mostrato una coincidenza delle due attività in un modo sorprendente persino rispetto alle mie aspettative. A Novaci, ci informa Dârvăreanu, intorno al 1935 c'erano circa quindici famiglie di zingari, che vivevano facendo i fabbri, i musicisti o i barbieri. Nel tempo l'attività di musicisti ha prevalso sulle altre due, divenendo la principale (o anche esclusiva) per la maggior parte di loro.<sup>37</sup> Tra queste i Culici (dal soprannome di un antenato vissuto intorno alla metà dell'Ottocento, sul quale le informazioni sono alquanto nebulose),

---

<sup>36</sup> Brauner 1979: 59.

<sup>37</sup> Dârvăreanu 2008: 93. La situazione da lui descritta ha analoghi in buona parte della Romania meridionale.

ovvero la famiglia Poradici o Puradici (come risulta all'anagrafe, nelle due versioni, a seconda delle fonti). Non è noto però, nemmeno ai familiari più stretti interpellati, l'esatto rapporto di parentela di Maria madre con questa famiglia. Sulla base di alcune informazioni fornite da Ioana Lătărețu si ricava che sia nata intorno alla metà degli anni Sessanta dell'Ottocento<sup>38</sup>.

Sappiamo che i coniugi Borcan, come la maggior parte degli abitanti di Bălcești, lavoravano la terra. Affittavano in mezzadria un piccolo appezzamento di proprietà di tale Constantin Pleșoianu, il signore che possedeva gran parte delle terre coltivabili nella zona intorno al villaggio. La terra, un lotto di uno iugero e mezzo (poco meno di 4000 metri quadri), veniva coltivata a granturco. Maria Borcan, aiutata in questo anche dalle figlie, lavorava al telaio tessuti che vendeva nel villaggio per incrementare il bilancio familiare, compromesso dalla malattia di Ion. I Borcan ebbero sedici figli, sui quali però le informazioni sono scarsissime. Di costoro solo Maria e un fratello poco più grande, Ionița, divennero musicisti. Più di una fonte riferisce che Maria fosse stata notata sin da piccola all'interno del villaggio per le sue doti vocali. Pare che venisse spesso ingaggiata dai contadini del luogo per cantare durante il lavoro nei campi, per la raccolta della frutta e, di sera, nelle veglie dietro piccole ricompense. All'età di nove o dieci anni fu condotta a Novaci affinché imparasse seriamente il mestiere di cantante. Le fonti sono discordi sia circa l'età esatta in cui ebbe inizio tale apprendistato, sia riguardo come e presso chi si svolse. Dârvăreanu, che a sua volta ha ricavato l'informazione da colloqui avuti con alcuni membri della famiglia Poradici (i fratelli Dițu e Oane, contemporanei della cantante, entrambi morti), sostiene che Maria sia stata affidata in un primo tempo alle cure di Gheorghe Poradici (1890-1946), detto Mutul lui Culici (il Muto [figlio] di Culici), violinista e suonatore di tamburello

---

<sup>38</sup> Ioana racconta che Maria Borcan avrebbe dato alla luce Maria Lătărețu (che è nata nel 1911) all'età di 45 anni. Un rapido calcolo ci porta a ipotizzare che sia nata intorno al 1866. Sulla precisione delle informazioni, come già rilevato, occorre mantenere qualche riserva.

a capo di un *taraf* molto conosciuto nella valle del Gilort. I figli di costui raccontano che nella sua formazione Maria imparò a cantare “con l’accompagnamento musicale” venendo portata sin da piccola con loro alle feste. L’espressione, piuttosto generica, verosimilmente si riferisce soltanto al fatto che la piccola, fino a quel momento aveva cantato “a cappella”, nei contesti nei quale era richiesta nel suo villaggio natale e con quella concezione del tempo piuttosto libera tipica della *doina* (*cântec lung*, cioè canto lungo, secondo la denominazione locale, emica) e delle differenti forme di canto non accompagnato (v. par. 3.2.2 pp 86 e segg.). I discendenti superstiti dei Culici, non hanno dato spiegazioni soddisfacenti della questione. Si potrebbe anche ipotizzare che con questo primo *taraf* Maria abbia appreso ad accompagnarsi con la chitarra mentre cantava, cosa che era caratteristica per le soliste vocali del periodo nel Gorj. Intorno ai dodici anni Maria venne invece ingaggiata all’interno di un altro *taraf* di Novaci, quello condotto da Costică Gâlcă (1886-1945). Si trattava dell’ensemble più noto della zona e di uno dei più apprezzati anche al di fuori, dal momento che venne scelto, insieme ad altri provenienti da altre zone della Romania, per rappresentare la musica rumena in un’esibizione tenutasi davanti a Kemal Atatürk.<sup>39</sup> Con questo *taraf* Maria iniziò la sua vera e propria carriera di solista vocale, percorrendo in lungo e in largo la valle del Gilort per animare feste di nozze, battesimi e fiere di paese. Alcune fonti sostengono che Gâlcă sia stato il primo “maestro” di Maria Lătărețu. Tra queste Brozbă, che non spiega in modo soddisfacente da dove ricavi l’informazione. Il giornalista si limita a riferire che il racconto circola a Bălcești e a Novaci tra le persone che hanno avuto contatti diretti o indiretti con Maria.

---

<sup>39</sup> Nell’estate del 1936 il municipio di Istanbul organizzò un “Festival interbalcanico di danza popolare” allo scopo di attrarre visitatori stranieri. Harry Brauner riferisce che lui e Brăiloiu erano stati incaricati di scegliere e accompagnare un gruppo di contadini (danzatori) che dovevano rappresentare la Romania. Per l’occasione fu selezionata una formazione di Bengești. Di questa conosciamo solo il nome del *leader*, tale Stanică, un violinista allora ultrasettantenne che però non risulta nelle genealogie di *lăutari* del villaggio di cui sono a conoscenza. Brauner non nomina gli altri membri del *taraf*, ma sembra probabile che i Gâlcă abbiano partecipato ad un evento del genere ma in un’altra occasione. Seppure fossero stati della famiglia Gâlcă i *lăutari* che accompagnavano Stanică, è quanto meno strano che Brauner non li abbia nominati (erano musicisti molto conosciuti), a fianco del quasi sconosciuto violinista di Bengești. (Brauner 1979: 144).

Elena Poradici Chirițoiu, *lăutareasa* pronipote di Gheorghe Poradici, nata nel 1933, è tra le persone che sostengono che Maria abbia iniziato il suo apprendistato con Gâlcă. Una discendente del *neam* Culici avrebbe naturalmente tutto l'interesse ad accreditare alla propria famiglia il primato nella formazione di quella che successivamente è divenuta una delle maggiori interpreti di *muzica populară* della Romania. Sembra quindi strano che rovesci su un *neam* rivale un tale onore. Ciò non di meno, non possiamo non considerare che gli eventi di cui stiamo parlando hanno luogo negli anni Venti e che, dunque, i racconti tramandati in famiglia, ancora nitidi forse per figli di Gheorghe Poradici, possono aver acquisito contorni più vaghi e sfumati nella generazione successiva. Devo anche aggiungere che l'incontro con Elena è stato segnato dalla sua reticenza a parlare dei fatti che riguardavano Maria Lătărețu. L'atteggiamento, motivato dalla Chirițoiu con la sua scarsa conoscenza della vita della grande cantante, si può forse spiegare anche altrimenti. I coniugi Mihai e Angela Gâlcă hanno infatti riferito che Maria Lătărețu e Sevastița Poradici detta Vica, che in un primo tempo condivisero gli stessi musicisti e si trovarono intorno agli anni Trenta a cantare assieme nello stesso *taraf* (quello del marito di Maria), finirono per litigare quando la carriera della prima cominciò a decollare. L'invidia di Vica per la crescente notorietà da Maria pare si spinse persino a un tentativo di avvelenamento, che naturalmente fallì l'obiettivo.

I Gâlcă raccontano anche di una relazione con un *lăutar* della famiglia Culici avuta da Maria nel periodo in cui lavorava con il *taraf* di del loro prozio. L'innamorato in questione sarebbe Dițu, uno dei fratelli di Vica. Per ragioni sconosciute la relazione ha avuto fine e Maria è tornata a Bălcești. Si può ipotizzare che all'origine della sua partenza da Novaci vi fosse proprio un piccolo dramma familiare legato a una legame sentimentale non accettato da tutti. Situazione che avrebbe di conseguenza guastato i rapporti tra le due famiglie coinvolte. Șerban dal canto suo motiva il ritorno a casa di Maria in modo differente. Racconta che Ion Borcan avrebbe riportato a casa la figlia perchè troppo piccola.

La spiegazione risulta davvero poco credibile, considerato che Maria lavorava con l'orchestra dei Gâlcă da circa due anni e ancora da prima con quella dei Culici, ma non è escluso che qualcuno dei familiari o dei conoscenti della famiglia Lătărețu l'abbiano confezionata ad arte e diffusa insieme a numerose altre leggende. Brozbă, che ha indagato presso le stesse persone di cui si è servito Șerban per le sue ricerche, riporta tuttavia una spiegazione alternativa e decisamente più credibile della faccenda. I genitori di Maria, avrebbero riportato al villaggio natale la figlia perché nella formazione di Gâlcă la giovane cantante non veniva pagata. Se le cose stessero in questo modo, verrebbe avvalorata l'ipotesi che vede i genitori non così estranei all'ambiente lautaresco. Sarebbero stati cioè pienamente consapevoli del talento della figlia e del suo valore sul mercato delle feste con musica. Una simile percezione corrisponde invece male a quanto avveniva nelle famiglie propriamente contadine.

Quello che è certo è che Maria, dopo essere tornata a Bălcești, all'età di quattordici anni, venne mandata dai genitori a vivere presso il fratello a Vadeni, un sobborgo di Târgu Jiu. Ioniță era nato nel 1899 e negli anni Venti era già un *lăutar* affermato nel capoluogo. Si era sposato con tale Polina, cantante che aveva una certa notorietà nei *taraf* della regione. Di lei si è persa quasi ogni memoria tra le persone che ho personalmente incontrato; non se ne conosce il cognome<sup>40</sup>, ma Mielu Gâlca sostiene che sia imparentata con la propria famiglia. Secondo invece i racconti familiari riportati da Ioana, fu proprio Ioniță insegnare alla sorella ad accompagnarsi con la chitarra mentre cantava, quando lei aveva intorno ai tredici anni. L'informazione, come è evidente, collide con quanto sappiamo del suo apprendistato a Novaci e dei tempi entro i quali si sarebbe svolto. Ma i contorni sono talmente vaghi e i dettagli così pochi che si potrebbe formulare qualunque sorta di ipotesi. Ciò su cui invece le diverse fonti concordano è che nel 1925 Maria si mise in cammino, letteralmente, a piedi, da Bălcești verso Târgu Jiu, percorrendo i

---

<sup>40</sup> Non è stato possibile rinvenire la sua tomba al cimitero di Vadeni, dove pure, invece, è sepolto il marito e l'archivio che avrebbero dovuto contenere l'atto di matrimonio è andato distrutto.



quaranta chilometri che separano il villaggio natale dal capoluogo. A Vadeni la giovane cantante venne accolta nel *taraf* del fratello, accanto alla cognata, dalla quale, secondo quanto sosteneva lei stessa, imparò numerosi “trucchi” del mestiere. Con questo *taraf*, oltre ad esibirsi nel contesto delle feste di nozze e delle fiere di paese, ormai consueti per lei dopo il lungo tirocinio di Novaci, Maria incominciò fece il suo esordio nel mondo dei ristoranti e delle osterie di Târgu Jiu. Scarsissime sono le informazioni al riguardo e purtroppo nessuno dei musicisti che suonava con lei al tempo è ancora in vita. L’indagine presso *lăutari* locali non ha permesso neppure di capire fino a che punto il repertorio eseguito in simili contesti fosse diverso da quello utilizzato nelle feste con musica. Di certo era diverso il pubblico, se tra gli ospiti illustri di una delle osterie dove Maria si esibiva, la Crâșma (osteria) lui Plăvăț, era frequentata dal noto scultore Constantin Brâncuși. Le persone fin qui sentite sul campo nel Gorj, *lăutari* e non, hanno negato che nella regione, nel periodo interbellico si ascoltasse o si producesse musica che non fosse fortemente caratterizzata in senso locale; tuttavia nessuna di queste ha dato l’impressione di conoscere, anche per racconti indiretti, il mondo delle *cârciuma* e dei ristoranti. È noto che questo mondo era luogo di incontro tra persone provenienti da differenti strati sociali e aree geografiche (v. anche par. 1.1.1, p. 2 e segg., in riferimento a quanto avveniva negli *han* ottomani) e che le musiche qui prodotte avessero un carattere più eterogeneo. L’unica eccezione a questo coro unanime è Ioana, della cui attendibilità però ho ragione di dubitare. La suocera riferisce che Maria raccontava di aver cantato nelle *cârciuma* di Târgu Jiu anche brani di musica leggera e romanze, come *Glasul roșilor de tren*, e *Creola*, il noto tango-canzone composto dall’italiano Antonio Miaglia.<sup>41</sup>

---

<sup>41</sup> Ciobanu in “Folclorul orașenesc” scrive che le stampe e i manoscritti di carattere musicale pubblicati o diffusi in Oltenia non differiscono come tipologie e generi riprodotti da quelli presenti nella zona di Bucarest (che includevano romanze, canzoni e tutto ciò che può essere incluso nell’ampio contenitore che va sotto il nome di musica leggera); il periodo da lui

Nel 1927, come si è già fatto cenno, il padre di Maria Lătărețu morì. Dopo questo evento a Ioniță, che già si occupava della formazione professionale della sorella, toccò anche decidere quale dei pretendenti che la chiedevano in sposa fosse il più adatto. Alla fine si risolse per Mihail Lătărețu detto Tică, violinista di Lelești, un villaggio a una decina di chilometri da Târgu Jiu. I due si sposarono il 24 febbraio 1928 inaugurando contemporaneamente un sodalizio professionale che durò per diversi anni. La giovane cantante (Maria aveva sedici anni al momento del matrimonio) era già molto apprezzata nel circuito dei *lăutari* della zona. Anche in ragione dell'età, era considerata un ottimo investimento per un *taraf* ed era pertanto molto ambita. Entrando stabilmente nell'ensemble di Tică, proseguì la carriera iniziata con i Gâlcă, accrescendo ulteriormente la propria popolarità e dando a sua volta lustro a una formazione non eccelsa, da quanto si evince dalle incisioni successive (v. oltre) e da quanto si apprende parlando con alcuni *lăutari* della zona. Anche l'avvenenza della cantante (mezionata in quasi tutti i racconti che la riguardano e testimoniata dalle pochissime fotografie dell'epoca - le prime che la ritraggono sono del 1928) dovette esserle favorevole nell'aprirsi un varco nel mercato delle feste con musica, stando ai racconti di molti che la conobbero. Il *taraf*, crescendo via via in notorietà, si muoveva su un territorio sempre più ampio, coprendo buona parte del Gorj e spingendosi anche oltre. Vi è notizia che si esibisse anche alla Crașma lui Dinescu di Măldărești Vâlcea, località a circa sessanta chilometri da Târgu Jiu. La locandina dell'epoca annuncia enfaticamente "Canta Maria del Gorj, si serve *mămăligă* (polenta) con *pastramă* (prosciutto di carne di pecora affumicato)", segno che la cantante doveva rappresentare un motivo di richiamo almeno equivalente alle pietanze offerte.

Le informazioni sul *taraf* di Tică sul finire degli anni Trenta sono piuttosto vaghe. Qualcosa di più lo si ricava incrociando i pochi dati forniti dai discendenti e dai racconti di alcuni *lăutari* della zona con quelli contenuti nell'archivio dell'IEF<sup>42</sup> relativi a una serie di registrazioni che datano a partire dal maggio 1937. Nella prassi dei *lăutari*, non solo nel Gorj, i *taraf* erano delle entità piuttosto elastiche, composte da un numero variabile di musicisti (da tre, fino ad una decina) che gravitavano intorno a un leader riconosciuto, che era l'elemento identificante della formazione<sup>43</sup>. Ad eccezione di quest'ultimo, tutti gli altri membri erano sostituibili pescando anche al di fuori della cerchia di suonatori generalmente associata al conduttore. Alcune formazioni, specie quelle costituite in modo più stretto su base familiare, godevano di una certa stabilità quanto ai componenti e al proprio ruolo. Il caso più frequente, in questo senso, nel Gorj, era quello del nucleo marito-moglie, attorno al quale si raccoglievano familiari dell'uno o dell'altro, di solito nei ruoli di accompagnamento. Le donne appartenenti a famiglie di *lăutari* avevano fatto il loro ingresso nel mondo della professione musicale solo all'inizio del Novecento, divenendo nel caso del Gorj un tratto caratteristico nel modo di organizzare i *taraf*. Mogli, sorelle, cognate dei musicisti divennero soliste vocali a fianco degli strumentisti uomini e impararono in numerosi casi a suonare la chitarra o, più tardi, la fisarmonica. Divenne questa una sorta di tradizione consolidata e con caratteristiche peculiari in questa regione, attestata in quasi tutti i *taraf*, al punto che la chitarra e la fisarmonica erano suonate in via quasi esclusiva da donne. Il *taraf* di Tică non faceva eccezione a questo riguardo e le poche fotografie che ce ne restituiscono l'immagine negli anni Trenta danno conto di questo fatto. Oltre a Tică nel ruolo di violino primo, alla moglie e alla sorella (Paraschiva) come soliste vocali e chitarriste, nella formazione suonavano anche il fratello del *leader*,

---

<sup>42</sup> Institutul de Etnografie și Folclor [Istituto di etnografia e folclore], con sede a Bucarest.

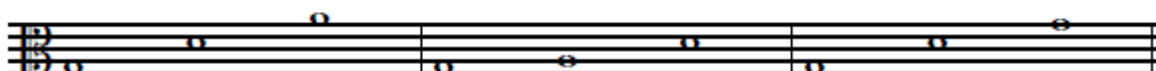
<sup>43</sup> Il modo più frequente per identificare un *taraf* era (ed è) quello di riferirlo al nome del suo *leader*, nel caso di Mihail "Tică" Lătărețu, ad esempio, "Taraful lui Tică Lătărețu".

Constantin, detto Chițu, contrabbassista, e un tale Nicolae Lătărețu, con ogni probabilità loro parente. Le indagini non sono state in grado di chiarire con certezza chi fosse quest'ultimo. Alexandru Doru Șerban, sulla cui scarsa attendibilità si è già detto, sostiene si tratti di Nicolae Lătărețu detto Tapotă (1916-1980), suonatore di *braci*.<sup>44</sup>

I discendenti di Tapotă, da me interrogati, sono stati piuttosto vaghi al riguardo.<sup>45</sup> Il nipote, Vasile, ovvero il discendente più diretto, anch'egli *lăutar*, sa che il nonno, suonatore di *braci*, ha fatto delle registrazioni che sono contenute nell'archivio dell'IEF nel periodo precedente la seconda guerra mondiale, ma non è stato in grado di dire con chi. Sembra altresì strano che nei racconti di famiglia manchi un riferimento a un evento che, sebbene non eccezionale al tempo, lo sarebbe diventato retrospettivamente vista la notorietà cui assurse della cantante. In Gorj, nel mondo dei *lăutari*, si assiste piuttosto al fenomeno contrario: chiunque tenta di accreditarsi una qualche collaborazione musicale, un possibile legame di parentela o amicizia con Maria Lătărețu e famiglia. Vi è poi un'altra stranezza: le date di nascita e morte di nonno Tapotă

---

<sup>44</sup> *Braci* o *brace* è termine regionale, derivato dal tedesco *bratsche*, diffuso in special modo Transilvania in ambito popolare per indicare la viola. Non si tratta in realtà propriamente di una viola ma di un violino a tre corde usato con funzione di accompagnamento: è la denominazione che passa allo strumento per via della funzione che assume (Oprea 2002: 247-48). Dalla Transilvania lo strumento è migrato, insieme al nome, in Gorj conservando però solo in parte tecniche d'esecuzione e accordature (per un discorso più dettagliato al riguardo v. par. 3.2.1.1). Tre sono i tipi di accordatura riscontrati da Oprea in Transilvania:



La prima di queste accordature è anche quella osservata da me e da Marian Lupașcu nel corso delle ricerche in Gorj (luglio 2010; giugno 2011)(v. ancora v. cap. 3.2.1.1: 86-88).

<sup>45</sup> Nicolae Lătărețu-Tapotă era anche parente di Tică, ma i familiari non sono stati in grado di dire esattamente con quale grado.

fornite da Vasile e quelle fornite da Șerban non coincidono, e non di poco. È possibile che uno dei due si sia sbagliato, ma non è da escludersi che esista un altro Nicolae Lătărețu detto Tapotă, dal momento che questi soprannomi migravano di frequente di padre in figlio (o meglio, almeno teoricamente, dal padre a tutti i figli) generando nel tempo stirpi di “soprannominati” che creano non poca confusione a chi tenti identificarli con esattezza. Va aggiunto anche che nei cataloghi dell’archivio non risultano altri Nicolae Lătărețu che abbiano registrato nel periodo interbellico, cosa che porterebbe a propendere per un errore di una delle due fonti riguardo le date di nascita e morte del *lăutar*. Anche Vica Poradici, chitarrista e cantante, nipote di quel Gheorghe Poradici (1890-1946), detto Mutul lui Culici, fece parte intorno agli anni Trenta del *taraf* di Tică Lătărețu, come si è fatto cenno sopra (verosimilmente si trattò di collaborazioni occasionali). La cantante fu per un breve periodo la compagna di Chițu, ma, per ragioni che non mi è stato dato di chiarire, la relazione si interruppe prima che lei stessa potesse dare alla luce la loro unica figlia (Elena Chirițoiu, anch’ella divenuta musicista professionista).<sup>46</sup>

Altri membri del *taraf* Lătărețu attivi a cavallo del ‘30 non sono noti con certezza, tuttavia è verosimile che ve ne siano almeno alcuni tra quelli che ritroviamo nelle registrazioni del ’37 e successive cui si è fatto cenno. Si tratta di musicisti di Lelești che erano stati reclutati sul campo da Brăiloiu e dai suoi collaboratori del periodo (l’etnomusicologo Harry Brauner e dell’etnologo Mihai Pop). Tra costoro si possono menzionare i *bracist*<sup>47</sup> Gheorghe Ion Luca, Dumitru D. Burlacu, Ion Pițigoii, Petre Groagiu, Constantin Pobirici, Francisc Barna Kadar, i contrabbassisti Mihai Adam, Costică Ciucurescu, Ion Bobirci (anche nel ruolo di

<sup>46</sup> I rapporti tra i due si erano a tal punto guastati che Elena non fu riconosciuta da Constantin e prese il cognome della madre.

<sup>47</sup> Letteralmente “suonatore di *braci*”. Uso però il termine nell’accezione emica, utilizzata ancora oggi dai *lăutari* locali, di suonatore di violino (o viola, indifferentemente) nel ruolo di accompagnamento. Nella scheda della registrazione presente nel catalogo dell’archivio IEF compare l’indicazione “violino secondo”. I suonatori, benchè di solito specializzati in uno dei due ruoli, potevano all’occorrenza passare alla funzione opposta (è il caso di Tică, che compare al violino secondo in alcune registrazioni del 1940). Accanto a questo, non sono infrequenti anche in Gorj i casi di *lăutari* polistrumentisti.

bracist), Gheorghe Mangheica, Vasile Buznei (o Busnei), Constantin Ciucurciu, Ion Lătărețu (non è noto se e in quale rapporto di parentela con Tică), il suonatore di *nai* Mihai Bălășoiu, il violinista Constantin N. Busuioc (divenuto in seguito un famoso direttore d'orchestra nel mondo della *muzică populară*).

### **2.3.2. Dal Gorj alla capitale: dalle feste di nozze contadine ai ristoranti di città.**

Nel 1933, forti della notorietà ottenuta in ambito locale, i Lătărețu ottennero il primo ingaggio in un locale di Bucarest. Si trattava del ristorante La Fânăreasa, in strada Lizeanu, ai margini del quartiere Colentina, luogo storico di insediamento di *lăutari* nel primo Novecento. A quanto riferisce Ioana Lătărețu, il *taraf* era malpagato e Tică, dopo appena due mesi, decise di interrompere l'attività e ritornare a Târgu Jiu. Ioana racconta che, in seguito alla loro decisione di abbandonare il locale, la proprietaria cercò di montare un caso a danno dei musicisti, sostenendo che questi avevano rubato gioielli d'oro dalla casa messa a loro disposizione per il periodo dell'ingaggio. Intervenne la polizia, che ricompose il conflitto dando infine ragione Tică e compagni. Emerse che la proprietaria del ristorante aveva già ordito simili intrallazzi ai danni di altri *lăutari* in precedenza. L'episodio fa luce su un mondo periferico, nel quale emigrazione (si trattava di un quartiere di formazione relativamente recente, nutrito dall'arrivo di gente proveniente da fuori città, in qualche caso anche da regioni lontane dalla capitale), osterie di quart'ordine, malaffare, povertà facevano da sfondo alla musica prodotta dai *lăutari*, condizionandone spesso i temi espressi nei canti.

Un nuovo contatto con il mondo della capitale avvenne per Maria Lătărețu nel 1935, quando Costantin Brăiloiu, accompagnato dai suoi collaboratori, l'etnomusicologo Harry Brauner (che allora aveva 27 anni) e l'etnologo Mihai Pop arrivarono a Lelești, dove all'epoca la cantante viveva col marito. Pare fosse stato Dumitru Petcu, un violinista di Câmpofeni, villaggio a pochi chilometri da Lelești, a suggerire a

Brăiloiu di ascoltare Maria Lătărețu. A sua volta il violinista era stato sollecitato da Ioana Piper, una cantante di Arcani, villaggio sulla strada tra Câmpofeni e Lelești. In un tardivo libro di memorie Brauner racconta in modo piuttosto sommario dell'incontro (Brauner 1979: 150). L'etnomusicologo sembra più preoccupato di dipingere l'evento in uno stile oleografico pieno di immagini stereotipate, dando forma a una rappresentazione dell'evento che probabilmente, nelle sue intenzioni, pretende essere poetica. Di fatto, una simile rappresentazione riflette una mitologia ormai consolidata cresciuta intorno alla cantante e che impregna, più in generale, il mondo della *muzica populară* nel suo insieme. Un modesto tentativo di dipingere l'ambiente nel quale l'incontro ebbe luogo ("un *conac*<sup>48</sup> di una volta, nel mezzo delle sterminate pianure del Gorj") cede subito il passo alla raffigurazione della cantante che ingaggia una competizione sonora con gli elementi della natura (i passeri del cielo, il gorgoglio delle fonti, lo stormire delle fronde). Quest'idea di Maria Lătărețu in un rapporto di compenetrazione con un mondo naturale stilizzato di cui essa stessa è parte (il suo epiteto più frequente è *privighetoarea Gorjului*, l'usignolo del Gorj) era, all'epoca in cui Brauner scrive, ormai radicata nella coscienza degli appassionati di *muzică populară* (La cantante stessa stessa contribuì non poco con i propri racconti alla creazione di questa mitologia, v. oltre).<sup>49</sup> Anche la descrizione della cantante nel testo di Brauner si ferma a una raffigurazione di maniera, fondata su quegli stereotipi già ampiamente circolanti sul suo conto che ne sottolineavano la bellezza dell'aspetto

---

<sup>48</sup> Tradizionale residenza di campagna (dal turco *konak*, termine che indica in origine una grossa villa padronale usata per lo più come residenza ufficiale).

<sup>49</sup> Il rapporto con il mondo naturale scivola spesso, da quanto emerge dai testi dei canti, nella direzione del sovrannaturale. Maria interloquisce con gli animali (con gli uccelli, in modo particolare), i quali le rispondono, secondo una rappresentazione frequente nel canto popolare rumeno (emblematico e assai indagato il caso del canto narrativo Miorița (per un approfondimento dell'argomento v. Adrian Fochi, *Estetica oralității*, editura Minerva 1980, p 283-354 e "Repertoriul analitic al formulelor de tipul "loci communes" in c epic traditional al romanilor"; Sabina Ispas, *Lirica de dragoste. Index motivic și tipologic*, vol. I-V, 1985 - 1989 [Colecția Națională de Folclor]).

esteriore parallelamente ad alcune generiche qualità morali (“bella oltre misura...lo sguardo pieno di grazia immerso nella bontà e nell’umanità”). In un solo punto Brauner mette da parte questo tipo di descrizione immaginifica per darci alcuni dati concreti sull’evento che va ricordando: quando dice che la cantante, imbracciando la chitarra, si mette a cantare accompagnata da cinque musicisti. L’etnomusicologo però non ci dice chi sono questi ultimi, sebbene dovesse conoscerli molto bene (sappiamo infatti che era lui che stabiliva il contatto diretto con i *lăutari*, coinvolgendo in un secondo tempo Brăiloiu, il suo “maestro”). Possiamo solo immaginare che si trattasse del *taraf* del marito, in una versione ampia, dal momento che intorno alla metà degli anni Trenta, nel Gorj, gli *ensemble* che animavano le feste dei villaggi erano solitamente composti da tre o quattro elementi. Brauner, tradendo le aspettative di chi legge sapendolo etnomusicologo, non accenna neppure alla natura dei brani eseguiti. Il racconto dell’evento riferito da Ioana Lătărețu aggiunge invece qualche ulteriore elemento descrittivo. I tre studiosi furono ricevuti nella casa dei Lătărețu, venne servita della *mămăligă* (piatto tradizionale nelle campagne nella Romania meridionale, praticamente l’alimento intorno al quale era costruita buona parte della cucina contadina), infine Maria cantò una *doina* e quattro *cântec* accompagnata dal marito. Non sappiamo se l’omissione riguardo altri strumentisti sia il frutto di dimenticanza (forse anche generata dall’idea di rimarcare il ruolo di preminenza a Tică e di sottolineare l’esclusività del rapporto professionale e umano tra i due) o piuttosto se dobbiamo intendere questo resoconto alla lettera, nel senso che i brani furono eseguiti in duo (situazione non inverosimile). Comunque siano andate le cose, Brăiloiu si entusiasmò dell’esibizione e invitò Maria a Bucarest per eseguire alcune registrazioni di prova con il *taraf*, proposta che la cantante accettò prontamente.

Nei fatti l’accordo tardò a realizzarsi e i Lătărețu giunsero per la seconda volta a Bucarest solo nel 1937. Con l’occasione trovarono impiego alla *cârciuma* La Căciularu, in via Vespasian, nella zona intorno



alla Gară de Nord (stazione nord), altro quartiere piuttosto malfamato e caratterizzato da una massiccia immigrazione. L'ingaggio in questa osteria, come pure nella precedente quattro anni prima, non era un fatto eccezionale. Il locale gestito da Marcu Căciularu aveva infatti già ospitato a partire dal 1929 un noto *taraf* proveniente dal Gorj, quello condotto dal *lăutar* Ion Pleșa Rugină di Tismana (1882-1947), al cui fianco suonavano all'epoca il violinista Grigore Murgu e il cantore epico Petre Geagu Cătăroiu, entrambi molto conosciuti in ambito locale. L'emigrazione dall'Oltenia verso la capitale era stato un fenomeno di grande rilevanza sin dall'inizio del XX secolo e aveva avuto come risultato la formazione di una consistente comunità che si riconosceva in una comune origine. Come conseguenza erano sorti numerosi i ristoranti e le osterie ove si produceva musica dell'Oltenia per un pubblico principalmente olteno (o più esattamente proveniente da una qualche provincia dell'Oltenia, riconducibile a grandi linee a una delle suddivisioni amministrative della Romania di oggi). Quella gestita da Căciularu era frequentata in grossa misura dai facchini che lavoravano alla stazione originari del Gorj (Brauner 1979: 126), i quali, come si può ben immaginare, richiedevano la musica della loro terra. Questo fenomeno non rimase in realtà circoscritto al mondo degli immigrati, ma ebbe qualche ripercussione anche su altre fette di popolazione urbana. Di fatto, nei primi anni Trenta, a Bucarest esplose una vera e propria moda della musica oltena, percepita come una novità esotica dagli abitanti della città non familiarizzati ai repertori rurali della Romania sud-occidentale.

Chi facesse parte del *taraf* che suonava da Căciularu non è dato sapere con certezza. Le uniche informazioni che abbiamo datano a partire dal 1937 e riguardano le registrazioni per l'Archivio di folclore della Società dei compositori rumeni<sup>50</sup> (v. oltre). È verosimile che qualcuno dei musicisti che parteciparono a quelle incisioni facesse stabilmente parte

---

<sup>50</sup> L'archivio, fondato da Brăiloiu stesso nel 1928, è confluito integralmente nel fondo dell'Istituto di etnografia e di folclore alla sua fondazione, nel dopoguerra.

della formazione guidata da Tică. Per il resto, vi è un'unica fotografia che ritrae il *taraf* in quegli anni ed è del 1936. In essa, a fianco del *leader* e della moglie, compaiono altri due violinisti (secondo l'uso del Gorj), un suonatore di *țambal* (evidente, recentissimo, adattamento al gusto musicale della capitale), un'altra cantante che imbraccia pure una chitarra e un contrabbassista. Insomma un *taraf gorjenesc* (cioè del Gorj) in piena regola, di medie dimensioni e con l'aggiunta di un elemento estraneo, lo *țambal*. Uno dei due violinisti è Vasile Lătărețu Tapotă, mentre la cantante con la chitarra potrebbe essere Paraschiva, la sorella di Tică, che in quegli anni, secondo quanto riferisce Ioana, cantava col fratello a Bucarest nel ristorante Cireșica.

### **2.3.3. Le registrazioni per la Società dei compositori rumeni (1937-1943)**

Parallelamente (o poco dopo, secondo le fonti) all'ingaggio da Căciularu, iniziarono per Maria e Tică le prime registrazioni per l'Archivio di folclore della Società dei compositori Rumeni sotto la guida di Brăiloiu. Il 21 maggio del '37 una prima seduta di incisione, coordinata dall'etnomusicologo Tiberiu Alexandru, allievo di Brăiloiu, venne realizzata per l'etichetta Lifa, una casa discografica rumena. Il 13 settembre dello stesso anno una seconda sessione di registrazioni si svolse direttamente sotto la supervisione di Brăiloiu per l'etichetta discografica Columbia. Il giorno successivo continuarono le incisioni per il marchio americano e se ne aggiunsero delle altre, coordinate da Brauner, per il committente berlinese Odeon. Queste registrazioni rappresentavano una piccolissima porzione di una vasta operazione iniziata da Brăiloiu nel 1930 che aveva lo scopo di attrarre gli interessi delle case discografiche, locali e straniere, sulla musica popolare rumena (v. anche par 1.4). L'etnomusicologo e i suoi collaboratori riuscirono in quegli anni a registrare una gran quantità di musica tradizionale, facendo da intermediari tra le diverse etichette e gli artisti che reclutavano, in buona parte attraverso la ricerca sul campo (Lupașcu 1998-99: 134-35).

Le registrazioni di Maria Lătărețu per l'Archivio di folclore, insieme alle esibizioni a La Căciularu, ebbero anche la conseguenza di aumentarne la popolarità in ambito urbano. Sul finire del '37 prese parte con il *taraf* del marito a un concorso di *muzica lăutărească* organizzato in occasione dell'Esposizione nazionale del lavoro. Nel 1938 invece si esibì nel ristorante allestito per l'imponente manifestazione cittadina chiamata Luna Bucureștiului (letteralmente "il mese di Bucarest")<sup>51</sup>, che prevedeva una varietà di eventi culturali, incluse sfide tra *taraf* che si svolgevano nell'Arena rumena, un grosso spazio all'aperto destinato agli spettacoli. Sempre nel 1938, precisamente il primo maggio, la cantante, con il *taraf* del marito, fu mandata in onda per la prima volta in un programma radiofonico, inaugurando una lunga permanenza su questo canale.

Il passo successivo segnò per Maria Lătărețu l'ingresso definitivo in quel mondo borghese che proprio in quegli anni, come si è detto (par. 1.3), stava modellando la sua identità anche su peculiari riferimenti musicali. Su raccomandazione personale di Brăiloiu, la cantante venne ingaggiata, per la prima volta senza il *taraf* del marito, al prestigioso ristorante Dorul Ancuței, in strada Lahovary, nel centro di Bucarest. Una fotografia degli anni della guerra, racconta in modo eloquente la trasformazione dell'immagine di Maria, da contadina del Gorj a rispettabile, raffinata signora borghese. Il confronto con una fotografia fatta da Brăiloiu nel 1928 completa la comprensione di questo processo. La contadina di provincia, segnata da un'infanzia di miseria e privazioni, che fino al primo viaggio a Târgu Jiu, non sapeva cosa fosse il pane (in campagna si mangiava esclusivamente polenta) e non possedeva un paio di scarpe (questo almeno stando ai racconti dal tono di favola edificante riportati da Ioana) era entrata a pieno titolo nel ricco, luccicante mondo borghese urbano. La collaborazione con il Dorul Ancuței proseguì per oltre dieci anni, fino al 1949. Tuttavia la sua adesione al mondo

---

<sup>51</sup> La manifestazione si svolse annualmente, nel mese di maggio, dal 1935 al 1940, quando gli eventi bellici la costrinsero a chiudere i battenti.

borghese che in questo locale si rispecchiava (il ristorante era frequentato da intellettuali, scrittori, uomini di teatro, politici, compositori) fu sempre parziale e poco convinta. Negli anni della guerra Maria fu ingaggiata al Parcul Cleo, altro prestigioso ristorante di Bucarest, in calea Dorobanților, dove le fu richiesto di cantare anche musica leggera e romanze (v. par. 1.3: 20-21). Lei stessa raccontava di non sentirsi a suo agio nell'abito da sera, come pure nel repertorio caratteristico di quell'ambiente, e di essere tornata presto e con soddisfazione a indossare l'abito tradizionale del Gorj e ad interpretare il repertorio che le era più familiare. L'ingaggio al Parcul Cleo durò infatti pochi mesi, segno anche del fatto che la cantante era ormai nelle condizioni di poter scegliere. La presenza nelle emissioni radiofoniche, le incisioni per l'archivio della Società dei compositori, le esibizioni nei ristoranti più esclusivi della capitale diedero a Maria una notorietà e un prestigio da *vedette* nel mondo della muzică lăutărească (il termine rumeno *vedeta*, evidente francesismo, è precisamente quello utilizzato in quegli anni in questo contesto, mutuato dal mondo della musica leggera). Gli anni Quaranta, tuttavia, a dispetto della crescente popolarità, furono segnati per Maria Lătărețu anche da non poche difficoltà. Nel 1941 Tică fu chiamato come riservista per combattere nell'esercito rumeno nel conflitto che in quegli anni infiammava l'Europa. Nel '43 fu fatto prigioniero dall'esercito sovietico nel Caucaso russo e riuscì a rientrare in patria solo nel 1948. La cosa comportò naturalmente uno sconvolgimento nella vita di Maria. I coniugi all'epoca risiedevano stabilmente a Bucarest, nei pressi della Gară de Nord, in una casa acquistata con i proventi della loro attività di musicisti. Maria si trovò improvvisamente senza il supporto del marito a dover gestire la vita familiare parallelamente alla sua carriera di musicista. L'unico figlio sopravvissuto, Ion, fu affidato in via pressoché esclusiva alla suocera, che viveva con lei e già se ne occupava prima della partenza del *lăutar* per il fronte. Un effetto significativo di questa lunga separazione fu l'ulteriore, progressivo svincolamento di Maria dal marito per quanto

riguardava la sua attività di *lăutareasa*. Era già evidente anche prima che la vera attrazione del *Taraful* Tica Lătărețu fosse la sua cantante solista, a fronte della medietà (se non mediocrità) dei suoi suonatori. E d'altra parte, negli anni precedenti la guerra, Maria aveva già avuto importanti collaborazioni senza il marito (il Dorul Ancuței e un contratto con la società rumena di radiofonia per suonare a fianco del *taraf* Rugină di Tismana nel '39).

Gli effetti nefasti della guerra tuttavia non tardarono a manifestarsi. Nell'aprile del '44 Maria riparò a Lelești per sfuggire ai bombardamenti. Quando rientrò a Bucarest, dopo l'agosto dello stesso anno, al posto della casa dove aveva abitato, trovò un cumulo di macerie. La ripresa della vita ordinaria a Bucarest fu lenta e faticosa, come in tutte le città d'Europa, e l'attività musicale stentò un poco a ridecollare, al confronto con la vitalità del decennio precedente, almeno fino al '49, '50.

Gli anni Quaranta furono però per Maria anche preparatori di quanto sarebbe avvenuto successivamente, anche, in modo determinante, per il contributo di Brăiloiu. Sappiamo che l'etnomusicologo prese particolarmente a cuore, sin dall'inizio, le sorti della cantante. E Maria stessa, nell'esprimere la sua gratitudine per l'aiuto ricevuto, svelava i retroscena di una situazione emblematica per i processi di conservazione e ri-creazione dei repertori tradizionali a quel tempo, sotto la guida degli specialisti. La Lătărețu era solita ripetere che doveva tutto al noto etnomusicologo, che lui le aveva insegnato a stare al mondo. Raccontava ad esempio come le avesse mostrato in che modo tenere le posate. Brăiloiu dimostrava con queste attenzioni l'attitudine, un po' paternalistica, a manipolare gli informatori, l'intenzione di volerli cambiare, educare.<sup>52</sup> Questa azione in molti casi si estendeva anche al dominio musicale. Brăiloiu diede suggerimenti alla cantante su come

---

<sup>52</sup> L'etnomusicologo insistette perché Maria terminasse la *școala gimnazială* (grosso modo l'equivalente della nostra scuola media inferiore), in linea con una tendenza degli intellettuali del tempo a considerare necessario estendere l'educazione scolastica alle masse contadine.

controllare la respirazione e migliorare l'intonazione.<sup>53</sup> L'idea dell'etnomusicologo come mero descrittore e traduttore di un mondo musicale va in frantumi di fronte alla realtà delle cose. Brăiloiu interveniva a piene mani sull'oggetto di indagine, quanto meno nel momento in cui pensava di presentare i propri risultati a un pubblico il più vasto possibile. Si capisce bene la portata di un tale intervento se si considera giungeva ad indicare a una cantante come “migliorare” l'intonazione. Purtroppo a tutt'oggi non mi è stato possibile ricostruire in che cosa esattamente consistessero i suoi suggerimenti a Maria Lătărețu. Tuttavia, tenendo presente che i sistemi scalari utilizzati nella musica tradizionale del Gorj (non solo dai *lăutari*) erano tutt'altro che temperati, possiamo anche immaginare che le indicazioni di Brăiloiu potessero aver finito per alterare radicalmente le melodie originarie.<sup>54</sup> Purtroppo mancano al momento informazioni precise circa il modo e i tempi in cui questa azione educativa si svolse. I risultati sono però molto chiari ascoltando le incisioni effettuate nel 1949 per l'Istituto di folclore<sup>55</sup>. Vi è un vuoto di circa sei anni tra le ultime registrazioni fatte per la Società dei compositori rumeni (marzo 1943) e le successive (quelle del febbraio del '49), realizzate per il neonato Istituto di folclore.<sup>56</sup> D'altra parte, appare evidente che, a fronte di una sostanziale omogeneità stilistica delle registrazioni dei primi anni (maggio 1937- marzo 1943, anche in questo caso un arco temporale di circa sei anni), vi è invece uno scarto molto netto a partire dal 1949. La musica eseguita da Maria Lătărețu fino al '43 e quella prodotta dopo il '49 sono cose completamente diverse. E non si tratta soltanto di quegli aspetti che dipendono dal nuovo organico impiegato a partire dal 1949 (un'*ensemble* di una decina di elementi, modellato sulle formazioni di *muzică lăutărească* urbana, e chiamato,

---

<sup>53</sup> Brăiloiu si preoccupò anche di correggere l'inflessione regionale nella dizione della cantante come pure un piccolo difetto nella pronuncia della erre (una sorta di „erre moscia”), dimostrando quanto capillare fosse la sua opera di manipolazione dei repertori riproposti nell'ambito del nuovo filone.

<sup>54</sup> Quest'ipotesi diviene certezza nel successivo periodo di produzione musicale di Maria Lătărețu, quello al fianco delle orchestre di stato (v. paragrafo successivo)

<sup>55</sup> Dal 1963 Istituto di etnografia e folclore.

<sup>56</sup> La sua istituzione risale all'aprile del 1949 e prevedeva la fusione dell'archivio del Ministero delle arti e dell'archivio di folclore della Società dei compositori rumeni.

significativamente, non più *taraf* ma orchestra<sup>57</sup>). È il linguaggio musicale ad essere completamente differente, come se nei sei anni a cavallo della fine della guerra fosse stato elaborato un modo affatto nuovo di suonare quelle stesse melodie che costituivano il repertorio di Maria Lătărețu (v. 4.4).

Gli anni Quaranta dovettero quindi essere stati fondamentali in quel processo di trasformazione delle musiche eseguite dalla cantante che approdò ai risultati visibile nelle incisioni con la con l'orchestra dell'Istituto di folclore (così venne chiamata la formazione che operava entro l'istituzione)<sup>58</sup>. A questo decennio si può fare dunque risalire l'attività di Brăiloiu volta a istruire Maria Lătărețu sul piano musicale e non. Sappiamo che l'etnomusicologo le dava consigli anche su come muoversi sulla scena, sulla gestualità da adottare, sull'abbigliamento da indossare [Brozba]. Brăiloiu emerge dunque come regista di primo piano nel processo di creazione della *muzică populară*. Lui insieme ad altri etnomusicologi e folcloristi suoi colleghi, assume su di sé la missione di stabilire quale volto dovesse avere questa musica nel presentarsi a un pubblico più ampio e nella nuova veste discografica e concertistica (v. 1.4).

#### **2.3.4. Prima solista nell'orchestra Barbu Lăutaru. Le registrazioni e le tournèe**

Il 1949 è un anno cruciale nella carriera di Maria Lătărețu non soltanto perchè riprendono le registrazioni discografiche, ma soprattutto perchè all'interno della neonata orchestra dell'Istituto di folclore le viene assegnato il ruolo di prima solista. Si tratta naturalmente di un riconoscimento di grande prestigio. L'orchestra dell'Istituto di folclore è

---

<sup>57</sup> Per la precisione il primo gruppo di registrazioni del 1949 risultano essere ancora accompagnate dal *taraf* Tică Lătărețu. L'ascolto però chiarisce immediatamente che si tratta di una formazione non paragonabile a quelle registrate fino a sei anni prima. Non solo l'organico è diverso, ma anche il modo di suonare insieme è improntato allo stile delle formazioni di *muzică lăutărească* urbana già in voga nel decennio precedente (v. parr. 4.1 e 3.4.1).

<sup>58</sup> La denominazione completa è in realtà Orchestra experimentală a Institutului de folclor (Orchestra sperimentale dell'Istituto di folclore).

la più importante delle orchestre di stato, ha rilevanza nazionale (le altre nascono invece su base locale), si pone subito come il modello di riferimento per tutti gli altri *ensemble* di stato creati a partire da questi anni. L'idea di un folclore nazionale onnicomprensivo è perfettamente incarnato da questa formazione, nelle cui fila hanno militato solisti, direttori e semplici musicisti provenienti da ogni parte della Romania. Le melodie arrangiate per quest'orchestra volevano essere rappresentative dell'intero folclore rumeno. Per questa ragione, alla più nota delle sue soliste vocali, toccò anche eseguire brani non originari del Gorj. L'opera di fondazione di un'idea di folclore musicale nazionale non veniva perseguita soltanto attraverso la costituzione di un repertorio quanto più possibile rappresentativo delle varietà regionali. Forse inconsapevolmente, essa veniva portata a fondo attraverso il livellamento stilistico cui questo repertorio veniva sottoposto (v. par 1.4). Le melodie adottate venivano arrangiate in un modo che in quegli anni diventerà "standard" e che aveva a riferimento la *muzică lăutărească* urbana del decennio precedente. Gli elementi regionali incorporati aggiungevano al massimo un tocco di *couleur locale*, senza arrivare a intaccare significativamente l'aspetto stilistico e ancor meno il linguaggio. Vi era, da parte degli uomini di cultura del partito, una strategia precisa e apertamente dichiarata che prevedeva la costruzione di un folclore transregionale (oltre che multi-regionale), come apprendiamo dalla stampa di regime dell'epoca:

*"bine s-a procedat că nu au fost imprimate numai cîntece oltenesti, fiindcă Maria Lătărețu a dovedit aplicație și pentru cele din alte regiuni. Întîlnim și cîntece moldovenești, de pildă, redacte cu aceeași măiestrie" "È stato un bene che non siano stati registrati solo canti olteni, dal momento che Maria Lătărețu si è misurata anche con quelli di altre regioni. Troviamo anche canti moldavi, per esempio, realizzati con la stessa maestria" (Constantin Sârbu, "De la lume adunate" in Magazin, IX nr. 405, 10.07.1965).*



La diffusione di questo nuovo repertorio era poi affidata, oltre che ai dischi, alla radio e alla televisione a una fitta organizzazione di concerti inseriti o meno entro i cosiddetti festival di musica popolare.

Iniziò per tanto un periodo di intensa attività concertistica per Maria Lătărețu, alternata alle registrazioni che dal 1949 si svolsero in modo costante sino alla morte della cantante nel 1972.<sup>59</sup> L'orchestra dell'Istituto di folclore, denominata Barbu Lăutaru a partire dal 1951, passò nel 1953 sotto la direzione della Filarmonica di stato "George Enescu". All'Ateneo Rumeno, sede di quest'istituzione e tempio della musica classica di Bucarest, la programmazione iniziò ad includere su base regolare concerti della Barbu Lăutaru. Il passaggio della più importante orchestra di *muzică populară* sotto l'egida della filarmonica di stato e il suo ingresso nel cartellone dell'Ateneo rumeno è significativo del ruolo ormai attruito dalla classe dirigente alla nuova creazione culturale. La Barbu Lăutaru iniziò a condividere con il mondo della musica colta, oltre alla cornice istituzionale di appartenenza, i luoghi di esecuzione, le ritualità ad essi collegate, le modalità di ingaggio dei musicisti e, fatto, come si capisce, di primaria importanza, il pubblico di riferimento e la modalità di relazione con esso (v. anche par. 1.4). Oltre ai concerti che si svolgevano regolarmente all'Ateneo rumeno Maria Lătărețu, come si è fatto cenno, intraprese con la Barbu Lăutaru numerose *tourné* su tutto il territorio della Romania e all'estero. La prima di queste fu organizzata nel 1950 a Praga, quando ancora la formazione, appena agli esordi, era conosciuta come l'orchestra dell'Istituto di folclore. Seguirono *tourné* nella maggior parte degli stati del patto di Varsavia e nei cosiddetti "paesi amici". Nel 1954 Maria era a fianco della Barbu Lăutaru al Cairo, nel 1958 a Mosca, seguirono poi *tourné* in Polonia, Siria, Giordania, Svizzera, Turchia,

---

<sup>59</sup> Con l'eccezione del periodo 1954-57 le registrazioni proseguirono a cadenza regolare in ogni anno. Vi è anche un piccolo gruppo di incisioni (tredici brani in tutto) che sono state annotate nel catalogo dischi tra il 1954 e il 1957 per le quali la data non risulta annotata (fatto non raro all'interno di questo e altri cataloghi in possesso dell'Istituto di etnografia e di folclore). A causa della mancanza di coerenza cronologica nella compilazione del catalogo non si può dire con certezza se queste siano effettivamente state realizzate entro quell'arco temporale (v. Indicazioni utili alla comprensione del catalogo, p 214).

Ungheria, Grecia, Bulgaria e Jugoslavia. Gli anni Cinquanta coincisero anche con il progressivo ampliamento dell'organico orchestrale che da un sorta di grosso *taraf* (una decina di elementi) passò ad essere una vera e propria orchestra da camera (circa venti musicisti).<sup>60</sup> La fama di Maria Lătărețu crebbe e si consolidò in tutto il paese parallelamente al diffondersi del favore nei confronti della nuova creazione musicale propagata dalle orchestre di stato. Una nota informativa del 1965 della Electrecord affermava che la cantante aveva venduto 500.000 dischi, una cifra davvero considerevole per la Romania e per quel tempo. Maria era divenuta uno dei rappresentanti più acclamati della *muzică populară*, una *vedeta* secondo l'espressione emica di questo mondo, apprezzata in ogni angolo del paese, anche dove il suo repertorio, fino a soltanto un decennio prima, sarebbe apparso totalmente estraneo. La metamorfosi, negli anni del successo, era completata: la giovane cantante delle feste di nozze, legata a un repertorio caratterizzato localmente, accompagnata da un *taraf* tipico del Gorj (come formazione, come stile), con l'inlessione e il modo di cantare peculiare della sua regione, era divenuta la principale interprete del folclore rumeno, trans-regionale, diffuso per mezzo dei dischi e delle tournée, vessillo identitario nel quale ormai molti rumeni si riconoscevano. La *muzică populară*, inventata da appena un decennio, aveva perfettamente attecchito in Romania, l'esperimento, si può dire, era riuscito e Maria Lătărețu ne era insieme artefice inconsapevole ed emblema.

#### **2.4. Il rapporto con il regime: riconoscenza forzata e ricompense di stato**

Negli anni Cinquanta, testimonianza patente di quel debito verso il regime cui tutti gli artisti implicati nel mondo del folclore erano tenuti, i riferimenti alla nuova ideologia si moltiplicarono nei canti. Alcune

---

<sup>60</sup> In altre occorrenze, quando non erano impiegati i cantanti, si assistette nel corso degli anni sessanta a una forma di gigantismo orchestrale folclorico con esecuzioni cui prendevano parte una cinquantina di strumentisti.

composizioni vennero create di sana pianta per compiacere il regime, verosimilmente sotto pressione di qualcuno della Secția de Propagandă și Agitație a Comitetului Central al P.M.R. (Sezione di Propaganda e Promozione del Comitato Centrale del PMR – Partito del lavoro rumeno)<sup>61</sup>. Si tratta dei cosiddetti *cântec nou* (ossia canti nuovi), testi originali disposti su melodie preesistenti o di nuova invenzione in stile folclorico contenenti un messaggio esplicito in linea con l'ideologia del regime. Esempi emblematici e persino un po' goffi di questo genere sono *Horă păcii* (2364 II<sup>62</sup>), ovvero *horă della pace*, e *Partidul nostru ne-învată* (2631 I), ossia, significativamente, “il nostro partito ci insegna”. Il primo è stato registrato in occasione della tournée a Praga del 1950. In linea dunque con un'idea dello scambio culturale fra le nazioni amiche che contenesse un esplicito riferimento alla politica (la pace intesa come armonia entro i paesi del Patto di Varsavia e, sperabilmente, in tutto il mondo con l'estensione del socialismo al di fuori dei confini dell'alleanza). Ioana Lătărețu sostiene che questa sia una composizione originale di Maria, sebbene nell'unico documento che riporti riferimenti precisi alla paternità dei brani eseguiti dalla cantante non ve ne sia prova.<sup>63</sup> Nel secondo non viene menzionata la data di incisione, che tuttavia dovrebbe collocarsi nei primi anni Cinquanta.<sup>64</sup>

Altri canti, non propriamente ascrivibili al genere del *cântec nou*, contenevano invece riferimenti più velati all'ideologia socialista, benché sempre perfettamente decodificabili da chi di quelle musiche fruiva. È il caso, ad esempio, di *Mă uitai la răsărit*, (la prima incisione è catalogata come 2768 II). Il brano ebbe grande successo all'epoca e fu inciso

<sup>61</sup> Purtroppo mancano al momento testimonianze precise al riguardo riferite a Maria Lătărețu.

<sup>62</sup> I numeri di classificazione, ove non diversamente indicato, fanno riferimento al catalogo dell'Istituto di etnografia e di folclore di Bucarest (v. anche catalogo delle registrazioni di Maria Lătărețu, in appendice), dove le incisioni sono state effettuate (nella gran parte dei casi) e annotate.

<sup>63</sup> Si tratta di un elenco che va sotto il nome di *Indice de titluri cuprinzând creațiile, prelucrările și aranjamentele Mariei Lătărețu* (Indice dei titoli comprendente le creazioni, elaborazioni e arrangiamenti di Maria Lătărețu), stilato da Tiberiu Alexandru per quella sezione dell'Unione dei compositori rumeni che si occupava delle questioni inerenti il diritto d'autore (il documento è trascritto e riportato in Brănaru 1989: 229).

<sup>64</sup> Nel catalogo figura insieme a una dozzina di brani senza data collocati tra incisioni del 1953 e del 1958 (sulla mancanza di linearità cronologica del catalogo in questione si è già detto, v. nota 57, p. 56).

nuovamente alcune altre volte, con titoli diversi e leggere varianti nel testo e nell'arrangiamento. La prima registrazione appartiene a quel gruppo di brani realizzati verosimilmente nei primi anni Cinquanta. Alan Lomax, nel volume XVII della raccolta *World Library of Folk and Primitive Music* da lui curata per Columbia (KL 5799, edito nel 1963), include un *Mă uitai spre răsărit* cantato da Maria Lătărețu. La data indicata dall'etnomusicologo per questo brano è il 1955, cosa che farebbe pensare si tratti della prima incisione realizzata per l'Istituto di folclore (2768 II). Vi è però un'incongruenza: "la răsărit" nel catalogo dell'istituto diventa invece "spre răsărit" nel disco curato da Lomax. Supponendo comunque che il brano sia stato realizzato intorno alla metà degli anni Cinquanta, il riferimento alla situazione politica del momento è lampante. "Mă uitai la răsărit, Văzui primăvara viind", ovvero "mi voltai verso l'oriente, Vidi la primavera che arrivava" allude ai rapporti con l'Unione Sovietica (guida spirituale dei paesi del Patto di Varsavia) e al levante come luogo (non solo geografico) delle speranze per l'avvenire socialista (un futuro che si presentava come un nuovo inizio, una primavera appunto, ricca di promesse). Il resto del canto è in realtà una nota *doina* dell'Oltenia che Maria aveva già inciso nel 1937 (773 b) con il titolo *Eu cunosc vara când vine*. I due versi sono stati aggiunti per compiacere la propaganda, secondo un procedimento molto comune all'epoca, non solo nei canti di Maria Lătărețu (v. par. 3.2.2.2, p. 100). Una piccola interpolazione, o il cambiamento di qualche parola era sufficiente a risignificare il canto e a collocarlo nel nuovo clima. Era anche un espediente più efficace rispetto alla creazione di una composizione totalmente nuova. I brani tradizionali erano conosciuti e amati dai fruitori della musica popolare. L'opera di indottrinamento risultava meno sgradita se era veicolata da questi canti, per quanto rivestiti di (o integrati con) nuovi significati.

È impossibile valutare, allo stato attuale delle conoscenze, fino a che punto le iniziative in linea con la propaganda fossero prese autonomamente da Maria Lătărețu. Ciononostante è indubbio che la

cantante nutrisse riconoscenza verso quel regime che le aveva spalancato le porte a una carriera folgorante. La retorica della bambina di misere origini (senza neppure un paio di scarpe prima di arrivare a Bucarest, secondo i racconti un poco da romanzo tardo ottocentesco che lei stessa riferì) che raggiunge una posizione di tutto rispetto nel mondo grazie alle sue doti canore è indissolubilmente associata alla retorica dei tempi nuovi, radiosi di benessere e di libertà, che la propaganda diffondeva in riferimento al dopoguerra (l'espressione in uso allora in Romania era, invariabilmente, "dopo-liberazione"). Nelle interviste rilasciate alla stampa, Maria stessa tratteggia brevemente l'infanzia di miseria per poi soffermarsi con soddisfazione e gratitudine sugli anni successivi al '45 (in queste interviste, come in materiali analoghi, è pressoché impossibile distinguere elementi genuini da altri imposti dall'intervistatore o dal redattore e decisi a tavolino per compiacere la propaganda).

Comunque stiano le cose, la sicurezza di una posizione economica e professionale di tutto rispetto, garantita da qualche piccolo, "spontaneo", omaggio all'ideologia di stato era senz'altro molto apprezzata da Maria, come da molti artisti famosi nelle sue stesse condizioni. La cantante aveva girato il mondo (quella parte di mondo che era permesso visitare ai rumeni al tempo), aveva cantato su palcoscenici prestigiosi, viveva della musica che amava, era ammirata oltre misura da un vastissimo pubblico. Le limitazioni della libertà dovevano sembrare poca cosa a fronte dei vantaggi recati dal nuovo corso politico, almeno fino a quell'epoca. Per consolidare ulteriormente quel rapporto di scambio reciproco e allargare il debito di gratitudine degli artisti lo stato soleva premiare quelli considerati più meritevoli con onorificenze di vario tipo. Maria si distinse da questo punto di vista per abbondanza di riconoscimenti. Nel 1952 ricevette la medaglia del quinto anniversario della Repubblica Popolare Rumena, nel 1954 quella dell'Ordine del lavoro, nel 1962 quella per "merito culturale", nel 1964 fu insignita del titolo di "artista emerita". La sua popolarità era tale che anche i capi di stato la richiedevano in occasioni ufficiali come pure private. Gheorghe

Gheorghiu-Dej, il primo presidente della Romania la volle al matrimonio della sua figlia più piccola. Nicolae Ceaușescu, succeduto a Gheorghiu-Dej nel 1965, come pure molte altre eminenti personalità del mondo politico, la invitavano regolarmente a cantare in occasione dei ricevimenti che organizzavano. Si replicava per la nota cantante un fenomeno che aveva riguardato i *lăutari* per secoli, come minimo dalla loro comparsa nei principati rumeni alla fine del XIV secolo. I musicisti più apprezzati erano contesi dalle *élite* e ricercati per dare lustro agli eventi sociali più rilevanti. Si perpetuava cioè quel connubio tra *lăutari* e potere che aveva contraddistinto la vita professionale di questi ultimi nei cinque secoli precedenti. Nuovi “musicisti di corte” erano ora pronti a servire le nuove classi dominanti, a cantarne le lodi, ad allietarne i momenti di svago e gli eventi sociali, a dividerne l’ideologia e persino a farsi promotori di questa.

## **2.5. Il rapporto non interrotto con il mondo contadino**

Questa contiguità con gli uomini del potere non esclude tuttavia del tutto Maria Lătărețu dall’intrattenere rapporti con quel mondo contadino dal quale pure proveniva. Benchè dal dopoguerra risiedesse stabilmente con il marito a Bucarest, ritornava quanto più spesso le riusciva nel Gorj e a Bălcești in particolare. Erano queste, tra l’altro, occasioni preziose per raccogliere nuovi canti dai contadini del posto, suoi conoscenti o meno al fine di arricchire il suo repertorio. Si trattava di una pratica che, da buona *lăutareasa*, non aveva mai dismesso. In un certo senso, agli esordi della sua carriera, era sull’altro versante all’interno di questa dinamica culturale. Mezza contadina, mezza *lăutareasa*, per provenienza e per abitudini musicali, era entrata nei *taraf* di professionisti di Novaci portando il suo repertorio “di villaggio”, composto in grossa misura di canti non destinati all’accompagnamento strumentale, eseguiti a cappella, melodie buone per essere arrangiate ed inquadrare (dal punto di vista ritmico, in primo luogo) negli *ensemble* di *lăutari*. Ingaggiata come professionista, aveva imparato presto questa pratica, cosa che le era

tornata particolarmente utile negli anni della Barbu Lăutaru. Anche in questo, nel periodo del successo, replicava un fenomeno che apparteneva alla storia dei *lăutari* come minimo dalla metà dell'Ottocento. Si tratta di quel ruolo di mediazione tra mondi culturali diversi che questi musicisti interpretarono in modo straordinariamente fecondo (v. par 1.1). La circolazione di materiali musicali dal mondo contadino a quello delle *élite* e viceversa continuava nella Romania del dopoguerra pur tradotta nella nuova realtà sociale. Non soltanto Maria pescava nel mondo del folclore di villaggio per nutrire il bacino della *muzică populară*, ma restituiva al primo i prodotti rielaborati nel nuovo contenitore e con la nuova forma. Nelle campagne, a partire dagli anni Cinquanta, per il tramite della radio, dei dischi e delle *tournée* organizzate dagli *ensemble* di stato, la *muzică populară* cominciava ad essere apprezzata a fianco delle produzioni locali più antiche, realizzate nelle feste dai *lăutari* del posto. Quando faceva un concerto nel Gorj Maria era acclamata come una star. Ovvie ragioni di orgoglio regionale alimentavano senz'altro questo culto. Tuttavia l'effetto concreto di questa infatuazione fu l'influenza, di ritorno, della *muzică populară* sul modo di suonare dei musicisti e cantanti locali. Il *cântec Trei in lume nu se poate*, non potè più essere eseguito senza tenere presente la celebre incisione di Maria Lătărețu del 1969 dopo quell'anno.<sup>65</sup> E questo valse naturalmente per l'intero repertorio rurale del Gorj, anche quella parte che non era entrato a far parte, rielaborato, del bagaglio della *muzică populară*. Per la verità, l'influenza della musica di Maria Lătărețu sul folclore contadino non si limitò solo alla zona del Gorj. Quanto estesa

---

<sup>65</sup> La questione è in realtà piuttosto complessa. L'indagine sul campo da me effettuata nel Gorj nell'estate del 2010, ha mostrato altresì una marcata resistenza alla *muzică populară*, come pure agli sviluppi più recenti nel campo della musica eseguita nelle feste (Pugliese 2006: pp. 28 e 44-47), da parte dei musicisti locali e del loro pubblico. I *lăutari* più avveduti sembrano piuttosto padroneggiare con estrema disinvoltura i due linguaggi, che utilizzano alternativamente, secondo il contesto, festa di nozze, piuttosto che festival di folclore (per una trattazione più approfondita della questione rimando al paragrafo 3.4.2). Le registrazioni a cura di Speranța Rădulescu realizzate ne Gorj tra l'aprile e il luglio del 2008, benchè riflettano solo la parte, per così dire, più conservativa della realtà musicale, confermano le mie osservazioni (*Muzică țărănească de taraf din Gorj / Peasant Taraf Music from Gorj*, a cura di S. Rădulescu, Fundația Al. Tzigara Samurcaș, Ethnophonie, Bucarest, 2009)

era la sua notorietà e l'apprezzamento di cui era oggetto, tanto vasta fu l'impatto del suo stile (e naturalmente, più in generale, dell'orchestra Barbu Lăutaru).

Il rapporto con il mondo contadino, per altro, non riguardava soltanto la raccolta di canti. Maria acconsentiva spesso anche a cantare alle feste di nozze di parenti e conoscenti. E in queste situazioni si presentava accompagnata da *taraf* di piccole dimensione composti da musicisti locali. I racconti del *lăutar* Mihail Gâlcă, detto Mielu, descrivono come la cantante, in quelle occasioni, si calasse nella dimensione locale dalla quale proveniva, dismettendo i panni della *vedetă* della *muzică populară* e tornando ad essere una musicista "di campagna". Maria Lătărețu dava così conto di quell'attitudine, tipicamente *lăutaresca*, a passare disinvoltamente attraverso registri linguistici e contesti esecutivi differenti, a rivolgersi a mondi socio-culturali lontani fra loro, a soddisfare i committenti più svariati.

## 2.6. Morte e miracoli

Il 28 settembre 1972, mentre era in *tournee* a Românești, remoto villaggio della Moldavia rumena al confine con l'Unione Sovietica, Maria Lătărețu si spense in seguito a un ictus. Morì cantando, sulla scena, come aveva spesso confidato ai suoi familiari di desiderare. La sua salma venne poi tradotta a Bucarest, dove fu esposta e visitata da una gran quantità di persone, come si conveniva a una *vedetă* del suo calibro. Al funerale, organizzato nella capitale, partecipò un'enorme folla, stando alla testimonianza di molti.

Una domestica che le era stata particolarmente vicina nel periodo del successo, qualche tempo dopo riferì di un sogno avuto dalla cantante pochi mesi prima di morire. Maria fu talmente scossa dal sogno che svegliò la domestica-confidente nel cuore della notte per raccontarglielo. La cantante riferì che le erano apparse tre donne, con indosso il costume popolare; una di costoro, nella quale le parve di riconoscere Maria



Tănase,<sup>66</sup> le avrebbe detto di prepararsi per il giorno 28 settembre perchè sarebbe venuta a prenderla con sè; le altre due non potè identificarle. Effettivamente il 28 settembre di quell'anno Maria Lătăreţu morì, a un anno esatto di distanza dalla morte del marito, come sottolineò la domestica (per la verità Tică era morto il primo di ottobre del 1971). Il racconto del sogno dovette piacere particolarmente al mondo degli ammiratori di Maria Lătăreţu, al punto da divenire uno degli aneddoti favoriti che la riguardavano. Mi è stato riferito una quantità di volte e con una partecipazione tale che non lascia dubbi in proposito. In questa predilezione gioca senz'altro un ruolo fondamentale l'elemento soprannaturale. L'allusione a un mondo dominato da forze oscure, da interpretare attraverso sogni premonitori, apparizioni, coincidenze numeriche è sicuramente di grande suggestione. Il fatto che Maria abbia un contatto con questo mondo rientra nelle facoltà medianiche a lei assegnate dal suo pubblico (v. anche nota 47, p. 46). Maria stessa si pone al di là del mondo dei mortali, se non proprio al di là del mondo naturale, quanto meno in uno spazio intermedio. I *lăutari* sono spesso rivestiti di questo ruolo (vedi Pugliese 2006: 28-36).<sup>67</sup> Sono in grado di suscitare emozioni violente, stati di estasi, di parlare agli strati più profondi della coscienza. Sono figure sciamaniche, possono, come nel caso del sogno di Maria Lătăreţu, riferire messaggi allusivi e oscuri, che nessuno è in grado di chiarire (chi saranno mai le tre donne apparse, o almeno due delle tre, non è dato sapere). A dispetto dell'insistenza sulla religiosità di

---

<sup>66</sup> La nota cantante rumena (1913-1963) aveva conosciuto e frequentato Maria Lătăreţu negli anni Trenta a Bucarest. Uno screezio dovuto al "furto" di un canto da parte della prima a danno della cantante di Bălceşti ne guastò i rapporti.

<sup>67</sup> Alla musica tutta, nel mondo popolare rumeno, non soltanto a quella prodotta dai *lăutari*, è spesso assegnato il compito di mediare con il mondo soprannaturale e talvolta una chiara funzione magica. I *descântec*, a titolo di esempio, erano canti eseguiti allo scopo di esorcizzare il male che si poteva presentare sotto forma di malattie o altre disgrazie. Erano affidati a cantanti semi-specializzate, solitamente non appartenenti al mondo dei *lăutari*. La documentazione relativa alla sola Oltenia è molto vasta (Si veda ad esempio il materiale contenuto nel CD *Document, Arhive folclorice româneşti – Rădăcinii*, [a cura di Marian Lupaşcu, edito dall'Institut de etnografie şi folclore di Bucarest nel 1999] ampia antologia basata su registrazioni effettuate nell'arco di oltre ottant'anni). Fino alla seconda guerra mondiale erano ancora molto diffusi in tutte le aree rurali e sicuramente dovettero far parte del mondo culturale nel quale Maria crebbe. (canti, musiche, danze e rituali con funzione apotropaica o propiziatoria sono naturalmente numerosissimi e non è questa la sede per proporre un elenco).

Maria, pressochè unanime da parte di tutti gli ammiratori e dei suoi agiografi,<sup>68</sup> e della conseguente attribuzione a lei delle tipiche qualità del buon cristiano (bontà, mitezza, umiltà, generosità, castità), il racconto mette in luce una visione del soprannaturale affatto distante. Una sorta di paganesimo popolare, per altro ancora molto vivo nelle campagne (e non solo), giustapposto e non contrapposto, spesso anzi integrato al cristianesimo di fatto praticato.

## CAPITOLO 3

### 3.1. Introduzione

In questa parte dello studio ho messo a confronto le registrazioni di cinque brani appartenenti al repertorio del *taraf* Lătărețu realizzate nel periodo 1937-43 (v. par. 2.5) che hanno conosciuto, nel dopoguerra, un riadattamento orchestrale all'interno delle produzioni di *muzică populară*. Occorre precisare che non furono moltissimi i canti registrati per la Società dei Compositori Rumeni riutilizzati successivamente nel repertorio delle grandi orchestre. I criteri che avevano portato Brăiloiu e altri studiosi della sua *équipe* a selezionare il materiale da conservare su disco erano evidentemente piuttosto distanti da quelli che guideranno altri etnomusicologi, ma soprattutto direttori, arrangiatori, solisti, cantanti, produttori discografici, membri del partito responsabili delle produzioni culturali nella scelta dei brani da lanciare sul nuovo mercato discografico. In qualche caso, non molto spesso a dire il vero per quanto riguarda Maria Lătărețu, si optò per la creazione di nuovi brani, in stile popolare, commissionati a compositori esperti, i quali poi ottennero una certa fama grazie a quest'attività.<sup>69</sup>

---

<sup>68</sup> Con la sola eccezione di Marin Brănuș, che però pubblica la sua monografia nel 1989, quando ancora parlare di religione in senso favorevole poteva costituire un serio pericolo.

<sup>69</sup> Non si trattava in effetti di un fenomeno recente. L'imitazione dello stile o del gusto popolare da parte dei musicisti colti era un fatto che come minimo datava agli inizi del XIX secolo [v. Pann [Ciobanu] 1955: 51-

Per quanto riguarda le registrazioni effettuate presso la Società dei Compositori Rumeni, ho potuto avvalermi delle copie su nastro magnetico conservate nell'archivio dell'IEF a Bucarest. Purtroppo le disposizioni dell'istituto in merito alla fruizione delle registrazioni contenute in archivio ha posto non poche limitazioni alla ricerca. Ho avuto il permesso di registrare un massimo di tredici frammenti di brani e di fare qualche ascolto supplementare, per un totale di tre sedute di un'ora ciascuna. Il limite più grosso non è stato tanto il numero di brani concessi (tutto sommato sufficienti a condurre una comparazione ampia su un gran numero di aspetti) quanto piuttosto la natura dei frammenti. Questi sono costituiti da un'unica ripetizione delle sezioni contenute nel brano: di norma introduzione strumentale e prima strofa. Purtroppo in molti casi, come si vedrà più avanti, non mi è stato possibile stabilire se un fenomeno incontrato fosse solo un'occorrenza isolata o se fosse al contrario un fatto standardizzato. A nulla sono valsi i miei tentativi di convincere i responsabili dell'istituto dell'utilità di avere frammenti più lunghi (contenenti almeno una ripetizione per ogni sezione presente). Di contro, le informazioni contenute nel catalogo dei dischi dell'IEF sono risultate nella maggior parte dei casi ricche di dettagli utili all'analisi e abbastanza precise.

La scelta dei brani è stata guidata soprattutto dalla necessità di poter operare confronti con versioni successive del periodo orchestrale. Accanto a ciò, tuttavia, ho cercato di privilegiare quanto più possibile un criterio di varietà relativamente a una serie di parametri: anno di incisione, musicisti coinvolti, genere.

Per quanto riguarda invece le versioni in orchestra dei medesimi brani, non potendo contare su quelle contenute in archivio (il mio bonus si era esaurito con i tredici frammenti di cui ho detto), mi sono

---

59, Ciobanu 1967 e Cosma 1996: 18 e segg.]. Negli anni tra le due guerre poi la cosa aveva assunto le proporzioni di una moda, ponendo le basi per gli esperimenti dell'epoca comunista (v. par. 1.4)

basato su registrazioni recentemente ripubblicate su CD da Electrecord, che avevano avuto una certa circolazione tramite i dischi di vinile soprattutto negli anni Cinquanta e Sessanta. Purtroppo sia queste edizioni rimasterizzate che quelle originarie sono particolarmente avare di informazioni contestuali. Se almeno però le copertine dei dischi di vinile recavano le indicazioni relative ai direttori d'orchestra e agli ensemble coinvolti, le recenti pubblicazioni su CD si limitano ad elencare i loro nomi senza specificare a quali brani corrispondano. A nulla sono valse le indagini svolte presso i produttori discografici e tecnici che hanno realizzato queste registrazioni. Per quanto riguarda le date la situazione è simile. I dischi di vinile non sempre indicano l'anno di pubblicazione. I CD invece riportano in un solo caso un'informazione piuttosto precisa: i brani contenuti nella raccolta comprendono registrazioni realizzate tra il 1954 e il 1959 (si tratta del CD dal titolo *Hai puică, la Jii, la Jii* pubblicato da Electrecord nel 2009, dal quale ho estratto un brano).

Incrociando le informazioni contenute nelle note ai CD, con quelle presenti nei pochi vinile che sono riuscito a reperire (per la maggior parte alla Biblioteca Nazionale di Bucarest, sezione musica)<sup>70</sup> con i dati del catalogo dell'archivio dell'IEF, in qualche caso sono giunto ad identificare le registrazioni oggetto d'esame, come si vedrà più avanti.

Solo un brano, tra quelli del periodo orchestrale, non appartiene a queste pubblicazioni di Electrecord, ma è, a quanto pare, un'edizione illegale effettuata da un'etichetta locale oggi scomparsa (v. oltre, par. 3.2.5.2).

---

<sup>70</sup> Per quanto strano possa sembrare, in circa due anni di ricerche sono pochissimi i dischi di vinile che sono riuscito a reperire, ad esclusione di quelli contenuti in questa biblioteca. A quanto pare in Romania la tendenza a liberarsi di tutto quanto apparteneva a un passato da dimenticare, fatto di miseria e oppressione, ha colpito, con particolare violenza, anche questi oggetti. Ancor più dei libri, che sono riapparsi in gran copia nei negozi e nelle bancarelle di antiquariato nell'ultimo decennio, a quanto ho potuto constatare, i dischi hanno fatto le spese di un atteggiamento indiscriminatamente distruttivo che ha caratterizzato gli anni Novanta. I dischi di *muzica populară* poi, forse perché ancor più strettamente identificati col regime che li ha patrocinati, sono merce rarissima e quasi priva di acquirenti.

Le analisi che seguono sono organizzate in coppie di brani a confronto, seguite, ciascuna, da una trascrizione. L'accostamento e l'analisi ravvicinata di due versioni diverse dello stesso brano mi è parsa la via più efficace (certo non era l'unica possibile) per mettere in luce le differenze, tra il primo repertorio del *taraf* Lătărețu e le successive creazioni di *muzică populară* che coinvolgeranno la cantante. Questa indagine mi ha permesso di porre in evidenza i processi, in buona misura stereotipati, attraverso cui un brano di *muzică populară* viene creato, processi che, come si vedrà, investono non soltanto il piano stilistico ma anche quello, più profondo, del linguaggio musicale.

### 3.1.1. Sulle trascrizioni

La trascrizione del materiale a mia disposizione al fine di ricavarne un'analisi più profonda e dettagliata ha posto non pochi problemi. La prima questione ha riguardato il sistema di scrittura da utilizzare, specie nel caso dei cinque brani nella versione *taraf*. Varie considerazioni mi hanno infine indotto ad utilizzare esclusivamente il sistema di notazione occidentale, riservandomi di segnalare le situazioni dove la deviazione dalle griglie imposte da quel codice fossero troppo marcate. In primo luogo era necessario rendere omogeneo il sistema di notazione dei due gruppi di brani al fine di agevolare l'analisi comparativa (i cinque per *taraf* e i cinque per orchestra). Sui brani orchestrali, data la loro vicinanza linguistica con generi musicali occidentali (e segnatamente un'ampia area che va dalla musica colta vera e propria alla canzone) vi erano pochi dubbi circa il sistema di scrittura da adottare. Questo fatto ha contribuito notevolmente a orientare la decisione finale in direzione del pentagramma per tutti i brani. In un certo senso dunque si può affermare che i brani in *taraf* sono stati maggiormente penalizzati nella loro resa scritta, quelli costretti entro maglie più limitanti che ne

hanno talvolta tagliato fuori elementi anche importanti. In generale si può affermare che quella musica prodotta a cavallo del 1940 si adatta con fatica a un'intonazione fissa e ben definita e ancor meno a quella scansione regolare cui ci ha abituato la notazione occidentale. Per tanto le note indicate in trascrizione sono in genere meno stabili<sup>71</sup> di quanto indicherebbe la loro posizione e talvolta non intonate precisamente secondo il sistema temperato. Laddove l'ho ritenuto necessario ho segnalato nel testo le note che si scostavano in maniera significativa dall'intonazione temperata. In altri punti ho invece indicato scansioni ritmiche non corrispondenti alle note così come erano scritte: leggeri anticipi o ritardi che disegnavano un profilo meno definito, più mobile.

I simboli dell'ornamentazione, così abbondanti, come si vedrà, nelle versioni in *taraf* danno conto a fatica della varietà di interventi “sulle note” operati dai musicisti e da Maria Lătărețu. Mordenti, trilli, glissandi, acciaccature segnalano spesso effetti diversi dati alla nota, non sempre perfettamente assimilabili agli ornamenti propri della tradizione occidentale. Entro il simbolo del trillo in particolare ho incluso una varietà di espedienti che vanno da un vibrato di modesta entità al trillo vero e proprio, passando per tutta una gamma intermedia di effetti di oscillazione tra due note.

Va sottolineato che l'abbondanza dei segni ornamentali nelle trascrizioni dei brani in *taraf* non deve far pensare tanto a un'intenzione virtuosistica dei musicisti. Gli ornamenti non sono infatti elementi accessori ma piuttosto costitutivi dello stile e financo del linguaggio musicale del *taraf* Lătărețu. Questa musica, senza i suoi “abbellimenti” (il termine stesso è riduttivo in questo contesto) non sarebbe pensabile. I canti analizzati non possono in alcun modo essere ridotti a una sorta di melodia essenziale, priva degli effetti

---

<sup>71</sup> Nel senso che l'intonazione oscilla, verso l'alto o verso il basso, talvolta si assesta nel corso della nota, altre volte rimane imprecisa, altalenante.

ornamentali, senza che se ne perda completamente il senso. Quanto ad importanza nel discorso musicale, note e ornamenti stanno quasi sullo stesso piano. Il continuo gioco “intorno” alle note che questi effetti comportano (i glissandi in modo palese e molto marcato) è segno di un modo di concepire la melodia fluido, mobile. I musicisti e i cantanti non espongono la melodia nuda e cruda, limpida e ben delineata. Piuttosto giocano con un profilo melodico, lo deformano, lo dilatano o lo comprimono a seconda dei casi, spesso lo camuffano più che palesarlo, come in un continuo gioco di variazioni sul tema, nel quale però il tema non viene mai esposto.

In generale con le trascrizioni che propongo ho teso quanto più possibile a rendere visibile il disegno melodico, così come credo sia anche nella testa dei musicisti, di modo da rendere più agevole l'analisi, comparativa e non. Se questo in taluni casi ha comportato forse un eccesso di semplificazione, era tuttavia a mio avviso inevitabile per permettere il discorso analitico o anche soltanto per rendere intelleggibili le trascrizioni stesse.

Inevitabilmente la trascrizione, che è pure un'opera di traduzione entro un codice nuovo di un linguaggio che ha le proprie regole, ha in più di un caso finito per tradire l'oggetto di partenza. Durante le numerose sessioni di ascolto, ripetute un numero indefinito di volte alla ricerca della giusta resa, ho progressivamente abbandonato ogni illusione di rispecchiamento fedele, ogni pretesa di resa millimetrica del dettaglio nelle trascrizioni che andavo facendo. Piuttosto ho privilegiato via via l'aspetto funzionale di quest'operazione, lo scopo per cui di volta in volta operavo una scelta piuttosto che un'altra. Ho sicuramente tradito ripetutamente il “testo originario”, se mi si passa l'espressione, limando, aggiustando intonazioni, spostando leggermente accenti, ponendo in risalto alcuni elementi piuttosto che altri, ma l'ho fatto sempre al fine di evidenziare fenomeni che mi parevano importanti nel discorso analitico.

Altri aspetti della scrittura, di carattere più generale, hanno posto problemi di carattere diverso. La scelta della tonalità di riferimento, ad esempio, è stata dettata più da considerazioni di ordine pratico. Verificata la gamma scalare di riferimento, ho di conseguenza scelto la tonalità, indipendentemente dall'effettiva importanza di un determinato centro tonale.<sup>72</sup> Anche la scelta del metro da adottare ha seguito spesso un criterio pratico. Questo è stato vero non tanto nel metro di base del brano, quasi sempre riferibile a una segmentazione della musica effettivamente riconducibile all'opzione utilizzata, quanto piuttosto nei casi in cui sono presenti cambi di tempo. Questi non vanno intesi in senso letterale, ma piuttosto come il frutto di un adattamento del sistema di scrittura occidentale alla variabilità metrica di questa musica. Alcune ricorrenze però sono state segnalate e trascritte in modo uniforme proprio per indicare la presenza di procedure standardizzate (ad esempio la presenza di misure di valore dimezzato rispetto al metro del brano nei punti di sutura tra le diverse sezioni, v. oltre).

In questo panorama le *doina* rappresentano un caso limite di adattamento della notazione occidentale a questa musica. La *doina* è un genere in ritmo non misurato, originariamente cantato a cappella con grande libertà da un singolo esecutore. Anche queste esecuzioni con accompagnamento strumentale hanno conservato la forma in ritmo libero. Naturalmente, trattandosi di musica non misurata, l'ho trascritta senza alcuna indicazione di tempo. Appoggiandomi alla tradizione etnomusicologica rumena in questo campo, ho destinato ad ogni sistema un verso lirico (nella *doina* il testo poetico è la traccia su cui si articolano le segmentazioni della melodia)<sup>73</sup>. I valori delle note in una trascrizione di questo tipo sono dunque puramente indicativi.

---

<sup>72</sup> L'espressione, più che mai impropria in questo ambito, fa esclusivo riferimento alla gamma scalare (o alle gamme scalari, come in alcuni casi) sulla quale è costruita la melodia.

<sup>73</sup> M. Kahane 2007 111-113; Brăiloiu 1982 (vol II): 140 e segg.



Crome, semiminime, minime rappresentano soltanto proporzioni di durata approssimativa che non vanno prese alla lettera. Necessità di analisi e limiti del programma di scrittura musicale utilizzato (Finale 2005), mi hanno obbligato a utilizzare comunque una divisione in battute. Questa, occorre precisare, ha raramente un rapporto con l'andamento delle frasi musicali, tuttavia è stata necessaria per marcare dei punti di riferimento, che gioveranno come si vedrà, alla comprensione del discorso analitico che segue. A tale scopo riporto due trascrizioni del brano: una priva delle stanghette di battuta, in linea con il discorso melodico nel suo dispiegarsi e una con le stanghette, utile per affrontare l'analisi.

L'ultimo aspetto su cui occorre spendere qualche parola prima di entrare nel vivo delle analisi è quello che riguarda l'armonia. Uno degli scopi di questo studio era proprio quello di comprendere secondo quali regole funzionassero in questa musica le combinazioni degli aggregati armonici. Le trascrizioni che offro recano, sotto la melodia, le sigle degli accordi realizzati dai musicisti<sup>74</sup>. Ho abbandonato presto la pretesa di trascrivere puntualmente le parti degli strumenti accompagnatori. Quest'impresa, per altro immane se fosse mai stata realizzata, si è rivelata comunque impossibile anche a causa della qualità delle registrazioni, almeno per quanto riguarda quelle degli anni 37-43.<sup>75</sup> In alcuni casi ho segnalato in maniera più dettagliata i movimenti del basso, perché utili a comprendere alcuni fenomeni (oltre che più chiaramente distinguibili). All'inizio del paragrafo 3.2.1.1 ho descritto per sommi capi il modo di realizzare l'accompagnamento nei *taraf* del Gorj, riservandomi di entrare in

---

<sup>74</sup> Ho preferito adottare il sistema italiano di siglatura armonica in uso soprattutto nel jazz, che è, di fatto, un adattamento del sistema anglosassone. Trattandosi principalmente di triadi, il repertorio di simboli è alquanto limitato. Riporto comunque, a seguire, una breve rassegna delle regole utilizzate. In assenza di ulteriori specificazioni la triade indicata è intesa di tipo maggiore; una emme minuscola indica invece il minore; il numero sette segnala la presenza di un accordo di settima di dominante; il simbolo “/” introduce un basso diverso dalla fondamentale.

<sup>75</sup> In queste registrazioni spesso il suono del solista, specie quando si tratta della voce, copre parzialmente (talvolta del tutto) quello dei violini accompagnatori e della chitarra.

maggiori dettagli ogni qualvolta sia utile all'analisi all'interno dei paragrafi dedicati ai singoli brani.

Il sistema di notazione impiegato, come pure il vocabolario tecnico-musicale utilizzato sono stati di necessità eterogenei, presi in prestito a differenti ambiti. Per la melodia ho fatto ricorso alla notazione occidentale, per l'accompagnamento al sistema in uso in molta musica jazz e di frequente nella musica leggera, per i sistemi scalari alle denominazioni dei modi gregoriani (con alcune integrazioni) incrociate con quelle classiche dell'etnomusicologia. Quest'apparente incoerenza linguistica e notazionale è piuttosto il riflesso del carattere eterogeneo, ibrido di questa musica. Una musica che mescola a sua volta elementi tratti da sistemi differenti richiede per essere decifrata di un approccio multi-linguistico, costringe all'utilizzo di più codici diversi.

## 3. 2. Quattro confronti

### 3.2.1. Un *cântec propriu zis*

#### 3.2.1.1. *Trei în lume nu se poate per taraf* (759 b)<sup>76</sup> - 1937

Questo brano venne registrato da Brăiloiu il 13 settembre del 1937 per l'etichetta Columbia. Si tratta quindi della seconda seduta di incisione in cui fu coinvolto il *taraf* guidato da Tică Lătărețu (la prima aveva avuto luogo nel maggio dello stesso anno). Possiamo senz'altro ipotizzare che la forma in cui il brano ci è giunto sia tra le più prossime a quella in cui doveva essere eseguito nei villaggi del Gorj dove l'*ensemble* operava abitualmente. L'intervento degli

---

<sup>76</sup> Questo codice, come quelli dei brani successivi, fa riferimento al numero di classificazione assegnato dai ricercatori dell'équipe di Brăiloiu contestualmente alle incisioni medesime e riportato sul *Catalog discuri* (Catalogo dei dischi) dell'Istituto di etnografia e folclore di Bucarest. Questo catalogo, inaugurato da Brăiloiu e colleghi negli anni Trenta è stato ereditato nel dopoguerra (naturalmente insieme al relativo corpus di registrazioni) dall'Istituto di folclore (successivamente Istituto di etnografia e di folclore), insieme alla sistema alfanumerico di catalogazione del materiale che prosegue tutt'oggi.

etnomusicologi e degli altri operatori coinvolti nella registrazione, per quanto ne sappiamo, era minimo in questa fase. Al fianco di Tică, al violino primo, suonavano Gheorghe Ion Luca e Nicolae Lătărețu al violino secondo<sup>77</sup> e Constantin Lătărețu al contrabbasso. Si tratta di un brano di ampia circolazione nella regione, in repertorio ai *taraf* locali allora come oggi. Un *cântec propriu zis* (canto propriamente detto), secondo la terminologia adottata da Brăiloiu per classificare quelle melodie cantate che non rispondevano a una funzione di danza e che non erano canti narrativi, ma che, a differenza della *doina*, erano accompagnati in ritmo misurato (Brailoiu 1982 [vol II]: 140-149)..<sup>78</sup>

La melodia di questo canto si articola in due frasi: la prima (A), da battuta 1 a 7 al violino (o da battuta 19 a 24 al canto), si sviluppa su una scala pentatonica di mi minore senza il sesto e il settimo grado e consta della ripetizione di due moduli melodici identici; la seconda (B) utilizza invece una scala esafonica sempre di mi minore senza il sesto grado.

In un ambiente sostanzialmente binario, con una melodia che si muove in modo impeccabilmente simmetrico, spiccano le asimmetrie che si presentano prima di ogni proposta della frase A e tra ogni modulo di questa (battute 4, 18, 21 e 47). Purtroppo, l'impossibilità di accedere alla parte restante della registrazione non consente di verificare se la cosa si ripeta con regolarità anche nelle sezioni successive. Tuttavia si può ragionevolmente ritenere di sì, data la

---

<sup>77</sup> L'indicazione, estratta dal catalogo dei dischi dell'IEF, utilizza in realtà una denominazione estranea al linguaggio del *lăutari* del Gorj (*vioara secunda*, violino secondo). Questi ultimi infatti utilizzavano di preferenza il termine *braci* nel riferirsi ai violini che suonavano in ruolo di accompagnamento.

<sup>78</sup> I *lăutari* e i contadini che fruivano della loro musica chiamavano le melodie vocali semplicemente *cântec* (canti). Un *cântec* nel Gorj, secondo il linguaggio emico, poteva essere de *joc* (di danza), *lung* (lungo, ovvero la *doina*) o *bătrânesc* (letteralmente vecchio, ossia il canto narrativo); è pur vero che spesso, la sottolineatura della tipologia era il riflesso delle domande insistenti degli etnomusicologi e rispondeva piuttosto all'esigenza di questi ultimi di classificare la massa sterminata di canti che andavano raccogliendo che non a una qualche tassonomia popolare. I contadini, come pure i *lăutari*, continuavano (e continuano spesso tutt'oggi) a chiamare le proprie melodie vocali semplicemente *cântec*, dando per scontate ulteriori specificazioni che ne individuano la funzione di danza, la lunghezza o altre variabili (sulla questione delle forme nella musica di danza rumena v. anche Pugliese 2006: 117-124)

presenza regolare, nei medesimi punti, nella prima parte. L'esame degli altri brani dello stesso periodo, inoltre, confermerà che questa asimmetria metrica in corrispondenza dell'inizio di una frase melodica è una prassi formalizzata, una cifra caratteristica di questo linguaggio musicale (v. oltre).

Violino e voce eseguono la stessa melodia, come avviene nella maggior parte dei casi in questi repertori. Qui la mimesi coinvolge anche molti degli elementi di dettaglio. I vibrati, i trilli, i glissandi, le acciacature compaiono quasi sempre nelle medesime posizioni al violino e alla voce rendendo scoperto quel processo di imitazione di un originale melodia soltanto vocale operata dagli ensemble di strumenti a corde dei *lăutari*. La sovrabbondanza di figure di ornamentazione, che potrebbe far pensare a una forma di virtuosismo strumentale tipica del violino è in realtà in stretta dipendenza dal modo di cantare adottato qui da Maria Lătărețu. Alcuni studiosi (Ciobanu 1969: 80 [non in rapporto a Maria L., ma ad altri cantanti di estrazione lautaresca]; Alexandru 1973: 36-7) hanno messo in relazione questo stile con la pratica professionale della musica, con l'appartenenza della cantante al mondo dei *lăutari*. Tuttavia, il confronto con melodie vocali della stessa area registrate nello stesso periodo (si ascoltino ad esempio le registrazioni contenute nel CD *Arhive Folclorice Românești – Rădăcini* [v. nota 65, p. 64] o quelle del CD allegato al volume *Doina vocală din Oltenia* [Kahane 2007]) evidenzia l'utilizzo di tecniche di canto analoghe da parte di cantanti contadini non professionisti. Sebbene non si possa escludere del tutto un'influenza dello stile violinistico sul modo di cantare di Maria Lătărețu, sembra piuttosto che sia vero il processo inverso. Le note importanti della melodia sono sempre precedute da appoggiatura glissata e, se la loro durata lo consente, sono arricchite dall'effetto del vibrato; gli intervalli maggiori della seconda sono realizzati di preferenza con glissando. Alcuni effetti tipicamente vocali tuttavia

non sono replicati dal violino, probabilmente perchè totalmente estranei al suo linguaggio. A battuta 29 ad esempio, l'acciaccatura con glissato del sol sul la individua un effetto ottenuto con un colpo di glottide caratteristico della vocalità della regione ed adottato di frequente da Maria Lătăreţu. Come risultato si sente brevemente risuonare un armonico più alto della nota di riferimento (generalmente l'ottava, come in questo caso). I limiti della notazione occidentale, come illustrato nel paragrafo 3.3.1, mi hanno costretto a scegliere simboli quale l'acciaccatura, il trillo lungo, il glissando ascrivibili all'insieme dell'ornamentazione. Va tuttavia ribadito come tutti questi effetti non siano affatto accessori all'interno di questo linguaggio musicale. Non sono cioè un'aggiunta a una melodia lineare fatta di note "ferme" e salti netti. Da questo punto di vista le trascrizioni che ho realizzato potrebbero a una prima lettura persino risultare fuorvianti. Occorre invece abituarsi a pensare a questi "ornamenti" come parte integrante del tessuto melodico e questi simboli come di pari importanza a quelli che rappresentano le note.

L'accompagnamento strumentale presenta questioni anche più complesse. Sappiamo che melodie come questa erano entrate di recente nel repertorio dei *lăutari* della regione. La stretta relazione tra la melodia eseguita dalla voce e quella eseguita dal violino è una prova di quanto questo processo fosse ancora nella sua fase iniziale. Le testimonianze iconografiche [[inserire immagine](#)], intrecciate con le scarsissime ricostruzioni basate sul racconto orale ci permettono di collocare tra la fine degli anni Venti e i primi anni Trenta la diffusione dei primi *taraf* di quattro o, più di rado, cinque strumenti in area rurale. Per ragioni che al momento non mi è riuscito del tutto di chiarire, neppure nel confronto con etnomusicologi locali, maggiormente avvezzi a questi repertori, l'accompagnamento nel Gorj si è venuto costituendo come sequenza di accordi maggiori realizzati secondo uno stile peculiare. La discendenza dei *taraf* del

Gorj da analoghi ensemble di strumenti ad arco di area transilvana addotta da alcuni studiosi per spiegare il fenomeno non chiarisce del tutto la faccenda (Rădulescu 1984: 131). Le modalità di accompagnamento di questi ultimi è infatti basata su lunghi accordi tenuti realizzati per lo più sulle note di triadi maggiori. In Gorj invece non vi è traccia di questo stile esecutivo. I violini in ruolo di accompagnamento (compreso il violino primo quando non sta facendo il canto) suonano le note di un accordo maggiore, ma alternandosi nell'esecuzione, come un basso albertino eseguito una nota ciascuno da diversi strumenti. Per ogni accordo quindi, a ciascun violino è affidata una nota (o più di una), da suonarsi su uno dei beat della battuta, diverso per ciascuno strumento. Sebbene l'espedito dello "spartirsi le note" sia con ogni evidenza ereditato dai *taraf* della Transilvania, lo stile "a note alternate" è peculiare del Gorj. Si può chiamare in causa il modo di accompagnamento proprio della *cobză* per tentare di spiegare la cosa. Proprio questo strumento, penetrato nel mondo rurale insieme al violino a fine Ottocento, prevedeva formule di accompagnamento composte da accordi le cui note venivano alternate. Non vi sono testimonianze registrate di questo modo di suonare la *cobză* nel Gorj, ma se ne possono osservare numerose per la chitarra, lo strumento che ne ha raccolto l'eredità. La tecnica di accompagnamento adottata dai violini potrebbe in questo senso essere un'imitazione su più strumenti del modo di suonare della *cobză*. Giova ricordare che in ambito rurale i primi ensemble strumentali introdotti dai *lăutari* nella seconda metà dell'Ottocento erano proprio duetti violino-*cobză*. Solo successivamente, e in misura maggiore nel corso del Novecento, iniziarono a diffondersi *taraf* composti da più violini.

Gli accordi realizzati dai violini secondo la tecnica descritta venivano poi concatenati in sequenze che riflettevano l'andamento della melodia. L'esame della struttura armonica di *Trei în lume nu se*

*poate* permette di evidenziare alcuni dei principi che i *lăutari* osservavano nell'armonizzare una melodia. La finalis del canto, mi in questo caso, determina la scelta della tonalità d'impianto. Indifferenti al fatto che la scala costruita su mi sia una scala minore (v. sopra) i musicisti vi associano una triade maggiore. Il contrasto tra il sol naturale del canto e il sol diesis dell'accompagnamento è potente per un orecchio non assuefatto a questa musica. Simile per certi versi a quello del blues rurale registrato all'inizio del Novecento. Tuttavia la cosa non sembra preoccupare minimamente i *lăutari*, che pure conoscono bene la differenza tra un sol naturale e un sol diesis e non si sognerebbero mai di impiegare l'uno al posto dell'altro all'interno della melodia. Sembra che i due livelli, canto e accompagnamento, procedano in maniera indipendente, persino secondo regole diverse. Non è infatti la gamma scalare, lo ripeto, ad influenzare la scelta riguardo quale accordo giustappone al canto, ma soltanto la finalis della melodia. Una volta individuata la finalis i musicisti incaricati di realizzare l'accompagnamento vi costruiscono intorno un accordo maggiore.

Le altre note chiave del canto fungono da altrettanti punti di attrazione per la costruzione di nuovi aggregati armonici. Quando a battuta 9 ad esempio la melodia riposa per un po' su re, l'armonia si sposta su un accordo di re maggiore; e più avanti, quando tocca il sol fermandovisi per un'intera battuta (la cosa risulta più chiara nell'esposizione vocale, a battuta 32) gli strumenti eseguono un sol maggiore, e così via. Le scelte armoniche sono quindi in stretta dipendenza dai movimenti della melodia e in particolare dalle note chiave toccate da questa. Va comunque sottolineato che non tutte le note chiave generano nuovi accordi. Il fa diesis di battuta 13 (come pure le sue successive occorrenze) è sostenuto da un accordo di mi maggiore che anticipa la cadenza a mi di battuta 14. Lo stesso avviene

anche a battuta 8 con il la che si appoggia a un accordo di re maggiore.

In un caso si può anche osservare come i musicisti procedano tra di loro per strade diverse, incuranti del fatto che qualcuno abbia cambiato l'armonia. Avviene ad esempio a battuta 12, quando il basso muove a mi, anticipando i violini nel cambio accordale. La cosa si ripete nei punti omologhi del brano, testimoniando che una simile asincronia non doveva disturbare particolarmente i musicisti, nè la cantante e che forse avveniva regolarmente ogni qual volta si eseguiva quel brano. Occorre anche sottolineare che questi *lăutari* erano soliti suonare in formazioni diverse, con leader che adottavano differenti arrangiamenti dello stesso brano. I contrabbassisti in particolare erano molto rari e suonavano spesso contemporaneamente in vari *taraf*. Il diverso adattamento armonico del contrabbasso in questo caso potrebbe anche essere riferibile a una situazione simile.

Il modo di armonizzare e accompagnare melodie caratteristico del periodo, così come emerge da questa registrazione, conoscerà una notevole e lunga fortuna. A dispetto della diffusione, a partire dalla fine del decennio successivo, di un modello affatto diverso, quello proprio delle rielaborazioni orchestrali di queste musiche, la vecchia modalità di accompagnamento resiste tutt'oggi nella pratica dei *lăutari* del Gorj. Il *taraf* della famiglia Argint, del villaggio di Pârâu de Pripor, in una registrazione del 2008 realizzata da Speranța Rădulescu (v. nota 62, p. 63) esegue la propria versione di *Trei în lume nu se poate*. Come emerge dal confronto con la registrazione del 1937 del *taraf* Lătărețu<sup>79</sup> le discrepanze sono minime e mai sostanziali. Nonostante la grande diffusione della *muzică populară* tramite i dischi, la radio, la rete dei festival lo stile rurale degli anni Trenta sembra conservarsi ancora oggi. Ancor più sorprendente risulta

---

<sup>79</sup> Al fine di agevolare il confronto, ho riportato nel rigo della chiave di basso gli adattamenti armonici di entrambi i *taraf* (v. oltre, trascrizione)



la cosa se si considera che moltissimi *lăutari* dal dopoguerra ad oggi sono stati impiegati in orchestre locali e pure i membri della famiglia Argint collaborano stabilmente con la Școala populară de arta di Târgu Jiu e il l'ensemble folclorico della città. Questi *lăutari* sembrano cioè passare con estrema disinvoltura, non solo da uno stile a un altro, ma da un linguaggio a un altro, dando prova di uno straordinario bilinguismo musicale.

Una simile capacità di assimilazione di sistemi musicali diversi avevano dimostrato quei *lăutari* del Gorj che nei primi decenni del secolo hanno innestato su una musica modale elementi tratti dal sistema tonale: accordi principalmente, ma anche uno stile d'accompagnamento che alterna, entro un metro binario, una linea di basso in battere e una risposta sulle note dell'accordo in levare<sup>80</sup>. L'innesto per la verità era stato anche più radicale, se consideriamo che la **struttura** stessa del *taraf* adottato nel Gorj deriva da un modello di *ensemble* diffuso in tutta la Mitteleuropa: il quartetto d'archi della musica colta di area austro-tedesca e i suoi omologhi di ambito popolare.<sup>81</sup>

---

<sup>80</sup> Cosa che evoca stilemi trasversali a molta musica strumentale di danza mitteleuropea, confluiti anche in generi urbani come la canzone e la musica da rivista e da qui alla musica popolare delle campagne.

<sup>81</sup> Ensemble di archi (mescolati spesso ad altri strumenti) diffusi in un'area che ha per epicentro la regione alpina. La musica per gruppi di strumenti ad arco aveva fatto la sua comparsa già nel Settecento in Transilvania (all'epoca sotto l'impero austro-ungarico) in ambito colto, all'interno delle città. L'adozione di *ensemble* di questo tipo in ambito popolare data invece alla seconda metà dell'Ottocento ed ebbe immediata, rapida diffusione verso sud (Poslusnicu 1928: 188)

Violino

taraf Lataretu MI (poco chiaro) entra il basso

taraf Argint MI

7

RE RE transizione MI

14

SOL MI

SOL (inizialmente poco chiaro) SOL | MI

20

RE

RE

29 Violin

29 transizione MI (poco chiaro) SOL MI

37 RE transizione MI

44 SOL MI Voce

SOL MI

### 3.2.1.2. *Trei în lume nu se poate* per orchestra (3862 I a) - 1969

Oltre trent'anni più tardi, nel 1969, Maria Lătărețu reincise *Trei în lume nu se poate* con l'orchestra Barbu Lăutaru, diretta per l'occasione da Victor Predescu. Lo stile affermatosi con gli arrangiamenti orchestrali di *muzică populară* era nel pieno della maturità. Gli esperimenti dei primi anni Cinquanta avevano ormai ceduto il posto a una prassi consolidata di riarrangiamento delle melodie tradizionali secondo procedimenti ben collaudati. Il brano, a differenza di altri, costantemente presenti nelle incisioni della cantante, era stato dimenticato durante tutto questo lungo arco di tempo. Ciononostante, la melodia, così come è eseguita dalla voce, è sostanzialmente la stessa, inclusi quegli espedienti che, come si è

osservato, sono la cifra stilistica caratteristica di questo repertorio (v. sopra). La preferenza a riempire gli intervalli maggiori della seconda con il glissando, le frequenti acciaccature glissate (che sono poi colpi di glottide che arricchiscono la nota di arrivo di armonici più alti), i trilli e i vibrati sulle note più lunghe sono presenti nella stessa misura che nella versione del '37. Solo la tonalità adottata è diversa, do minore a fronte del vecchio mi minore, segno forse che la cantante non arrivava più comodamente alle note più alte che toccava in gioventù. Ma forse anche segno di una scelta stilistica precisa piovuta dall'alto. L'impressione complessiva è che lo stile di canto sia più intimo, più ammorbidito, decisamente meno secco, tagliente, incisivo di quanto fosse nella versione del '37, in qualche misura più simile a quello di tanta musica leggera coeva un poco sdolcinata. È possibile che l'effetto sia dovuto alla lunga pratica di cantare con il microfono, come pure è possibile che l'effetto "musica leggera" che nel complesso questa musica suscita sia in parte da imputare alle tecniche di registrazione proprie di quell'ambito.

La parte del violino invece subisce un taglio importante nella nuova veste orchestrale. La frase che nella versione del '37 avevo indicato con A scompare completamente. Rimane soltanto B a introdurre il brano e a separare le diverse riproposizioni della voce. Questo intervento sembra andare decisamente nella direzione della trasformazione dell'originale melodia tradizionale in qualcosa di affine alla forma canzone: un breve inciso strumentale, quanto più possibile orecchiabile che inframmezza le strofe del canto. Oltretutto, per necessità di arrangiamento, la parte del violino è stata notevolmente semplificata al fine di poter essere eseguita da più strumenti all'unisono. Questa è una delle costanti nella trasposizione di melodie tradizionali in arrangiamenti orchestrali. Le parti strumentali, laddove non erano affidate a un solista, andavano necessariamente incontro a notevoli semplificazioni per ottenere un

effetto quanto più possibile omogeneo quando venivano eseguite da quattro, cinque o anche più strumenti all'unisono. Nella versione del '69 scompare quasi del tutto quell'apparato di ornamentazioni che il violino aveva adottato in mimesi dello stile di canto. Qui la parte del violino non assomiglia più al canto se non nella mera sequenza delle note.

Un altro segno di rimaneggiamento che finisce per modificare profondamente la natura della melodia tradizionale è la scomparsa dell'asimmetria metrica che era presente all'inizio di ogni frase A nella versione del '37. La regolarizzazione del metro contribuisce ulteriormente a cucire intorno alla melodia originaria quella sorta di veste-canzone che ne altera completamente l'aspetto originario.

La parte forse più radicalmente rinnovata è però quella dell'accompagnamento. Non solo e non tanto nello stile e nella strumentazione, ma soprattutto per quanto riguarda l'armonizzazione. La sequenza di accordi maggiori che stabilivano delle aree modali entro cui si sviluppava la melodia scompare completamente per lasciare il posto a vere e proprie progressioni tonali. E con quella scompare anche quel residuo di principio modale che vedeva coesistere melodie minori con accordi maggiori. Gli arrangiatori trattano la melodia esclusivamente secondo principi tonali. Posto che la melodia di A è minore, l'armonia dovrà essere anch'essa minore. Per affermare con decisione questo principio l'arrangiatore di questo brano alterna due volte tonica e dominante di do minore (battute 15 - 21). Il ricorso alle cadenze per affermare la tonalità o per passare da maggiore a minore è frequente in uno spazio abbastanza limitato (alle battute 7-8, 10-11, 11-12, 16-17, 20-21 e così via nelle successive riproposizioni). L'abbondante uso della modulazione dal maggiore al minore (passando di norma da una tonalità alla parallela rispettiva) è a dire il vero uno stereotipo della *muzică populară* (v. anche paragrafi successivi). Si può persino ipotizzare che si tratti del tentativo di

“tonalizzare” quell’incertezza tra modo maggiore e modo minore che traspare con evidenza nelle incisioni degli anni Trenta. Oppure anche del desiderio di affermare la nuova natura tonale di questa musica attraverso la procedura più tipica in questo senso, la modulazione appunto. O forse delle due cose insieme.

Violini

8

voce

8

18

18

26

26

Sib

Lab

SOL7

DOm

Sib/RE

Mib

SOL7

DOm

Sib

Mib

SOL7

DOm

34 Violini

34

42

42

### 3. 2. 2. *La doina*

#### 3. 2. 2. 1. *Și băgai cu cucu-n plug per taraf (1005 II) - 1939*

Prima degli anni Trenta le *doine* non erano parte del repertorio caratteristico dei *lăutari* nel Gorj. Naturalmente erano conosciute dai musicisti professionisti e, di tanto in tanto, richieste nel corso dei matrimoni, benchè dai più considerate poco adatte all'atmosfera chiassosa della festa. Rimanevano in fondo una forma d'espressione tipicamente contadina, di ambito soprattutto domestico ed erano di norma eseguite in contesti più intimi, a casa propria e nelle pause del lavoro. Tuttavia, sebbene in misura minore rispetto alle melodie di danza e ad altri *cântec* di ambito rurale, proprio in quegli anni cominciavano a diventare parte integrante del repertorio dei *taraf* di professionisti. (Brailoiu 1960: 14). Se richieste, erano di regola eseguite dal cantante senza accompagnamento strumentale o con il solo ausilio del violino solista. La partecipazione dell'intero *taraf* all'esecuzione di una *doina* era cosa recentissima, nell'introduzione della quale gli etnomusicologi dell'epoca avevano avuto una responsabilità non piccola. Pare che l'equipe di Brăiloiu chiedesse

abituamente ai gruppi di *lăutari* se avessero in repertorio delle *doine* e questi, nell'ansia di accontentare il professore vi si cimentavano con zelo, coinvolgendo l'intero *ensemble*<sup>82</sup>. Nel volgere di pochi anni ogni *taraf* della zona aveva nel proprio repertorio abituale un certo numero di *doine* eseguite con accompagnamento strumentale.

La prima *doina* registrata da Brăiloiu con il *taraf* Lătărețu fu *Eu cunosce vară când vine*, nel maggio 1937, nel corso della prima seduta di incisione effettuata con questi musicisti. Il procedere dell'accompagnamento appare alquanto esitante, o incerto: proprio in ragione della poca consuetudine dei musicisti con questi repertori, la cui frequentazione era determinata dalle richieste della committenza.

Il frammento di *doina* presentato nella trascrizione (*Și băgai cu cucu-n plug*) proviene invece a una registrazione realizzata da Brăiloiu del marzo 1939 per l'etichetta Electrecord. I musicisti coinvolti a fianco di Maria Lătărețu, alla voce e alla chitarra, e del marito, al violino primo, sono Constantin Busuioc al violino secondo e Costică Ciucurescu al contrabbasso.

I due anni trascorsi dalla prima registrazione di una *doina* (e dalle prime registrazioni in assoluto del *taraf*) non segnano cambiamenti di sorta nello stile e men che meno nel linguaggio adottato. La cosa risulta evidente anche nel confronto con altre registrazioni del 1937, a cominciare da *Trei in lume nu se poate* (v. par. 3.2.1.1). Soltanto, in questo caso, si avverte molto chiaramente una maggior sicurezza del *taraf* nell'accompagnamento strumentale: nel volgere di due anni il genere *doina* sembra ormai pienamente acquisito al linguaggio musicale dei gruppi di tradizione.

---

<sup>82</sup> Testimonianza dell'etnomusicologa Emilia Comisel, allieva di Brailoiu, riferita da Marian Lupascu. Il caso della *doina* è senza dubbio uno di quegli esempi che mostrano quale sia stato ruolo dell'etnomusicologia nel creare o rafforzare nuovi repertori. Persino il termine *doina* all'epoca era estraneo sia all'ambito contadino che a quello lautaresco in Gorj, si utilizzava l'espressione *cântec lung* - canto lungo. Oggi invece il termine è entrato nel linguaggio comune ed è quello usato di preferenza dai *lăutari*.

<sup>83</sup> Non bisogna dimenticare che gli studiosi che, all'epoca come oggi, percorrevano quei villaggi erano spesso visti, a torto o a ragione, come possibili committenti, oltretutto in connessione col mondo delle grandi città, miraggio di fulgide carriere, di possibili lauti guadagni.



Le melodie di *doina*, all'interno di una ristretta area geografica (una manciata di villaggi) sono in genere la stessa melodia, con poche e non particolarmente significative varianti, applicata a molti testi differenti. I testi, come pure la melodia, hanno carattere modulare. I moduli melodici (in genere meno di una decina nel repertorio di un cantante/di un villaggio) sono variamente concatenati all'interno di un canto, in parte secondo schemi stereotipati, in parte all'impronta, secondo il gusto dell'esecutore. Anche i moduli poetici subiscono lo stesso trattamento, benchè siano generalmente meno suscettibili di migrare da una *doina* all'altra. Per precisione, vi sono alcuni versi stereotipati che sono usati indifferentemente in ogni canto e altri invece legati più strettamente al tema di uno specifico *doina*, come si vedrà anche nei brani analizzati (procedimenti analoghi sono stati accuratamente descritti da Albert Lord in riferimento al canto epico di area sud-jugoslava nelle sezioni che riguardano la formula e il tema [Lord 2000: 85-170].

La *doina* presentata nell'esempio è costruita quasi interamente su una scala pentatonica di mi minore senza il sesto e il settimo grado. A battuta 30 il violino introduce una nuova brevissima sezione spostandosi su un nuovo modo, che pare un misolidio di mi senza il sesto grado (mi, fa#, sol#, la, si, re)<sup>84</sup>.

Il violino apre il brano imitando uno dei moduli melodici del canto, secondo un procedimento già osservato in *Trei în lume nu se poate*. Lo stile violinistico è in tutto e per tutto dipendente da quello canoro. Gli ornamenti sono posizionati quasi sempre negli stessi punti chiave della melodia (ferma restando, naturalmente, una certa componente individuale, lasciata all'invenzione del momento, sia al

---

<sup>84</sup> Sono tuttavia incerto se collocare il si a battuta 39 entro questa scala o se riferirlo al ritorno a mi minore, immediatamente successivo (battuta 40). Lo spostamento dell'accompagnamento su un'armonia di mi a battuta 39, avrebbe fatto propendere per quest'ultima ipotesi. Tuttavia, la logica di questo modo di accompagnare la musica, come si è già osservato in *Trei în lume nu se poate*, non prevede un collegamento stringente tra progressione degli accordi e sistemi scalari soprastanti. La melodia invece, isolata dall'accompagnamento sembra costruita su una scala uniforme sino a battuta 39 inclusa.

canto che al violino). In particolare, in questo caso, quasi tutte le note chiave sono introdotte da acciaccatura glissata; le note lunghe invece sono a volte eseguite con un vibrato più o meno marcato (che ho reso graficamente con il trillo lungo), altre volte, per contrasto, tenute “ferme”. Spesso il vibrato arriva con un leggero ritardo rispetto all’attacco della nota e si intensifica man mano, in imitazione di un analogo procedimento di messa di voce vibrata utilizzato al canto.<sup>85</sup> L’unico elemento che distingue un poco l’esecuzione del violino da quella vocale è la presenza del mordente su quei si che appoggiano ripetutamente a la alle battute 2, 3, 11 e 12. Una tipica ornamentazione violinistica, asciutta e tagliente, laddove, nella parte omologa, al canto (battute 21 e 22), sono presenti delle acciaccature ascendenti con glissando, decisamente più rotonde, più “vocali”.

La parte cantata (battute 16 - 29) si articola in tre frasi. La prima (A, battute 16 - 20) è sostanzialmente un sillabato ribattuto su una nota (la), introdotto da una nota tenuta (si) e con una doppia cadenza su fa# (la prima ingannevole, subito smentita, la seconda effettivamente conclusiva – battute 19 - 20). Si tratta di un tipo di melodia caratteristico della *doina* del Gorj (e, nei suoi aspetti più generali, comune alla *doina* in tutte le sue manifestazioni regionali). La melodia compie un arco, partendo dal basso, tocca un picco acuto, conosce una stasi più o meno lunga in questo punto e quindi ridiscende verso il basso, assestandosi però su un punto intermedio della gamma utilizzata. In questa prima fase, il cantante evita accuratamente la finalis per concentrarsi sulle altre note, insistendo di volta in volta su ciascuna di queste per un certo tempo, come a voler saggiare i diversi toni della scala e in particolare il quarto grado (la) che è senz’altro la corda di recita su cui si dispiega il canto. Il sillabato ribattuto è un altro stereotipo della *doina* nel Gorj. È anche

---

<sup>85</sup> Caratteristico non solo della *doina* (v. altri esempi nelle mie trascrizioni successive) ma sicuramente impiegato in gran copia in questo genere.

l'unico elemento melodico che il violino non imita, tanto è estraneo al suo linguaggio (con una sola parziale eccezione, v. più sotto). I glissandi, caratteristica principe di questo stile vocale, sono qua esibiti al massimo delle loro potenzialità. L'assenza di un ritmo misurato consente alla cantante di abbondare nell'uso di questa tecnica, utilizzando anche glissandi in sequenza (battuta 19) o facendone di particolarmente lenti (battuta 20). Il violino, invece, indulge meno in questo, come a voler marcare in questo caso una distanza stilistica, di linguaggio. Lo strumento è infatti perfettamente in grado di glissare tra note di qualsiasi intervallo e lo fa, ripetutamente, già nel corso della sola introduzione (battute 1 - 15), ma sempre sull'attacco delle note attraverso le acciaccature glissate. Probabilmente la cosa ha in parte una ragione tecnica: una melodia realizzata glissando tra le note non è certo di facile eseguibilità e rischia di apparire confusa. In generale si può osservare come il violino applichi una mimesi meno stringente dello stile vocale in tutti i suoi dettagli di quanto non avvenisse in *Trei în lume nu se poate*, cosa che va ascritta proprio alle peculiarità del genere *doina*, così come le abbiamo osservate fin qua.

La seconda frase (B) si estende da battuta 21 a battuta 24. Contiene al suo interno tre elementi in successione: un ribattuto su la che rievoca quello della frase precedente ma con una sosta ben più lunga sulla nota; un melisma intorno al medesimo la; un brevissimo sillabato ribattuto, questa volta sulla finalis, mi. È questa la frase adottata dal violino nella sua introduzione, dilatata e opportunamente modificata per renderla più violinistica (vedi il mordente al posto dell'acciaccatura, come si diceva). Sulla nota finale Maria Lătărețu applica con grande maestria un rapido glissando finale verso il basso (battuta 24) caratteristico del suo stile di canto e mutuato dalla vocalità contadina. Al glissando corrisponde una velocissima diminuzione di intensità, come che la voce si stesse spegnendo. Anche questo effetto è evitato dal violino, certamente in quanto estraneo al

suo linguaggio, nonostante lo strumento ricalchi la frase quasi in ogni suo dettaglio (pur con gli aggiustamenti sottolineati più sopra). L'ultima frase (C) copre le battute 25-29 e consta di un sillabato ribattuto su mi interrotto, al centro, da un picco verso l'alto che tocca il sol e il si per poi ridiscendere nuovamente verso la finalis, questa volta per la cadenza conclusiva della strofa. Ancora una volta sono i glissandi a farla da padrone tra gli espedienti tecnici usati dalla cantante. Tra due spezzoni di frase a note staccate, ancor più risalta il contrasto generato da quelle tre note legate dai rispettivi glissandi alle battute 25 e 26.

Segue una breve sezione suonata dal violino (battute 30 - 42) col passaggio alla misolidia difettiva di mi (battute 30 - 39) su una melodia che non ha praticamente nulla in comune con quelle della prima parte e appare piuttosto un nuovo tema, giustapposto. Dopo questa deviazione si ritorna al modo iniziale e agli elementi già noti della prima parte. Mi pare di grande interesse nelle ultime battute la presenza dell'elemento "ribattuto", ora sulla finalis. Questo naturalmente evoca la conclusione della parte vocale e lo fa però in stile violinistico: manca infatti quell'effetto di staccato che era proprio dei sillabati eseguiti dalla voce. Ancora una volta la *doina* si dimostra un terreno poco adatto alle imitazioni violinistiche troppo letterali del canto. Variamente ricomposti A, B e C sono gli elementi melodici che ritornano anche nelle riproposizioni, sempre intervallati dalla parte su melodia misolidia, al violino.

L'aspetto armonico presenta anch'esso notevoli elementi d'interesse. Come si era già osservato in *Trei în lume nu se poate*, la melodia è sorretta da un accompagnamento costituito di triadi maggiori, anche là dove la cosa entra in conflitto con gli intervalli della scala. Così, ad esempio, alla battuta 4 (e seguenti), con il violino solista: la pentatonica di mi minore è accompagnata da una triade di

mi maggiore. E ancora, naturalmente, nella parte omologa del canto, cioè nella sezione B (battute 21 - 24).

Anche in questo brano si riscontra quella dipendenza dell'armonia dalla melodia già osservata in *Trei în lume nu se poate*. Qui, anzi, il processo risulta ancor più scoperto, l'adattamento al canto degli strumenti di accompagnamento avviene con evidente gradualità, spesso con palese ritardo. La cadenza a mi maggiore sulle terzine-melisma si afferma lentamente e in modo incerto (sia nelle parti dove il violino è solista – battute 4 - 5, 8 e 13 – sia in quelle cantate – battuta 23). Anche il secondo movimento a la maggiore nell'introduzione (batt 11 e 12) si assesta con ritardo, così come pure il ritorno a mi (battuta 13), che infatti avviene nel cuore del melisma quasi a interromperlo e non all'inizio o alla fine. Anche quando entra la voce, il passaggio a la non arriva subito, all'inizio della frase, ma dopo almeno tre crome (battuta 17). Si potrebbe anche pensare a un effetto intenzionale; senz'altro il risultato era gradito ai musicisti, se, a distanza di due anni dalla prima registrazione, poco era cambiato in questo senso. Tuttavia si deve sottolineare come questo stile di accompagnamento fosse anche il riflesso del modo di costruire un'armonizzazione intorno a una melodia da parte dei *lăutari*. In un ritmo non misurato il solista detta legge più che mai (già, in buona parte, lo fa anche nei brani misurati, inclusi quelli di danza). Gli strumenti accompagnatori aspettano che il solista inizi la frase (talvolta non sapendo quale delle tre o quattro possibili sarà eseguita) e su questa costruiscono l'armonizzazione. La nota del canto è decisiva per stabilire quale accordo sarà eseguito. Spesso in un modo piuttosto primitivo, come già osservato in *Trei în lume nu se poate*: un la lungo o una serie di la ripetuti chiameranno un'armonia di la. Così nella parte del violino. Così pure nella parte del canto, con l'eccezione di B, dove la stessa figurazione melodica dell'introduzione su la ribattuto stranamente è sostenuta da un accordo di mi maggiore (battuta 21).

Con ogni probabilità non si tratta di un'eccezione alla regola che l'armonia si adegua alla melodia nei suoi punti salienti, seguendo le note che generano maggiore attrazione, ma di un semplice errore dovuto alle variabili in gioco nelle scelte del solista. Nelle successive ripetizioni, infatti (seconda e terza strofa, non incluse nella trascrizione), B è sempre sostenuto da un'armonia di la maggiore, cosa che fa ipotizzare che la prima volta i musicisti si aspettassero qualcos'altro in quel punto.

Il passaggio al modo misolidio di mi vede ancora confermato il principio della dipendenza dell'armonia dalle note chiave (e mai dalle gamme scalari!) della melodia. La nota conclusiva di quel breve frammento melodico ripetuto due volte (battute 30 - 37), fa#, attrae un'armonia di fa# maggiore.

La seconda strofa conferma in linea generale i movimenti armonici della prima, con l'eccezione indicata sopra e una piccola aggiunta. Su C è presente un rapido passaggio a si maggiore in corrispondenza dell'ascesa della melodia alla nota omologa. Qualcosa di simile avverrà anche nella *doina* riarrangiata per orchestra e presentata nel paragrafo successivo. In *Și băgai cu cucu-n plug* però, occorre sottolinearlo, il principio guida è sempre quello dell'attrazione esercitata dalla melodia sugli aggregati armonici. Nella *doina* orchestrale, invece, quel si maggiore assumerà tutt'altro carattere, avrà quel sapore dominatico (oltre che la corrispettiva funzione) che contraddistingue la musica tonale (v. oltre).

Nell'ultima strofa la cantante introduce un elemento melodico nuovo: un sillabato ribattuto su re, prontamente armonizzato dai musicisti con un re maggiore, secondo il principio esemplificato sopra. Non si tratta di un elemento estraneo, piovuto chissà come in questo punto. Era semplicemente uno dei moduli melodici in repertorio a Maria Lătărețu, presi in prestito dalla *doina* tradizionale della regione. Lo ritroviamo come chiusura standard delle strofe

vocali nella prima *doina* registrata dalla cantante nel 1937 (v. sopra). E proprio in questa *doina* ritroviamo più scoperti che mai quei processi imitativi della melodia da parte dell'armonia che già nel 1939 appaiono leggermente più camuffati. Quando la voce esegue il si basso che lancia il sillabato iniziale, il contrabbasso la segue con identica nota e gli altri strumenti, benché molto precariamente, si adeguano. Se la cosa potrebbe in parte spiegarsi con un diverso contrabbassista (nel '37 è Mihai Adam allo strumento), non convince del tutto il fatto che gli altri strumenti si adeguino (di norma, nei *taraf* di *lăutari*, è il leader a dettare le regole dell'arrangiamento). Due anni dopo, non c'è traccia della cosa. Il contrabbassista è più sicuro di sé, come appare evidente all'ascolto, i processi che hanno guidato la creazione dell'arrangiamento sono, per quanto possibile, nascosti.

*Nota. Nella trascrizione che segue le stanghette di misura hanno lo scopo di separare i versi del testo poetico. La stanghetta doppia segnala invece il passaggio da una sezione vocale a quella strumentale o viceversa.*

Violino

Musical notation for the first system, measures 1-4. The treble clef staff contains a melodic line with slurs and accents, and triplets of eighth notes. The bass clef staff contains a simple harmonic line with notes labeled MI, LA, and MI.

5

Musical notation for the second system, measures 5-8. The treble clef staff continues the melodic line with triplets and slurs. The bass clef staff contains a simple harmonic line with notes labeled MI, LA, and MI.

10

Musical notation for the third system, measures 9-12. The treble clef staff continues the melodic line with triplets and slurs. The bass clef staff contains a simple harmonic line with notes labeled LA and MI.



16 Voce

16

21

21

25

25

30 Violino

30

38

38

42

42

***Și băgai cu cucu-n plug (con stanghette di misura)***

Nota. Nella trascrizione che segue le stanghette di misura non hanno necessariamente un rapporto con le frasi musicali, nè con i versi del testo poetico (v. par. 3.1.1)

Violino

MI LA MI

5

5

10

10

Voce

16

16

21

21

25

25

30

Violino

30

38

38

42

42

### 3. 2. 2. 2. *Doina oltenească. Mă uitai spre răsărit – 1955-58*

Questo brano venne registrato per l'etichetta Electrecord all'incirca tra il 1955 e il 1959. Fu successivamente incluso da Alan Lomax nel volume dedicato alla Romania della sua antologia intitolata *World Library of Folk and Primitive Music (The Folk Music of Rumania*, ed Alan Lomax, 1960, Columbia, New York). Le incertezze sull'anno di registrazione sono già espresse da Lomax nelle note al disco (che indica come possibile la forbice 1955-58). Le indagini d'archivio da me condotte, lungi dallo sciogliere il dubbio, hanno allargato tale forbice. Neppure l'inchiesta presso tecnici e editori di Electrecord attivi negli anni Cinquanta ha chiarito la questione. L'etichetta anzi, nel 2002, ha rimasterizzato e rieditato una differente versione di questa *doina* (*Au pornit olteni la coasă*, 2002, Electrecord, Bucarest). Tuttavia gli specialisti coinvolti nell'operazione non sono stati in grado di fornire indicazioni più precise sulla versione utilizzata.

Significativamente e a ragione entrambi gli editori intitolano il brano *Doina oltenească* (*doina oltena*); solo Lomax affianca a questa dicitura il titolo *Mă uitai spre răsărit*. Di fatto si tratta di una melodia tradizionale sulla quale è innestato uno dei tanti testi possibili. Dal punto di vista testuale, questa versione di Maria Lătărețu è, con pochissime integrazioni, *Eu cunosc vara când vine*, così come era stata registrata già nel '37. L'aggiunta più interessante è costituita dal primo verso (*Foaie verde mărgărit/Mă uitai spre răsărit*, Foglia verde di mughetto / Mi voltai verso l'alba), verosimilmente suggerita da qualche esponente di partito incaricato di sorvegliare sui prodotti culturali. L'apparente neutralità di un verso che sembra modellato su immagini stereotipiche della *doina* tradizionale si rivela falsa a un esame più attento. *Răsărit* in rumeno vuol dire letteralmente “il sorgere (del sole)”, o anche, semplicemente, l'est. L'immagine evoca dunque l'adesione all'ideologia socialista (il sol dell'avvenire), come

pure è riflesso della stretta dipendenza da Mosca della Romania del periodo (dipendenza che era anche imitazione di modelli culturali). Solo un decennio più tardi quest'allusione probabilmente non sarebbe stata apprezzata dai dirigenti comunisti rumeni, ormai apertamente anti-russi.

Se il testo, per la parte restante, è sostanzialmente quello di *Eu cunosca vara când vine*, la melodia è invece decisamente più vicina a quella di *Și băgai cu cucu-n plug*. La cosa si spiega probabilmente con il fatto che quest'ultima *doina* era una versione meno primitiva, più collaudata, forse più riuscita della precedente, come emerge dal rapido raffronto effettuato nel paragrafo precedente.

La melodia è costruita quasi interamente su una scala pentatonica di mi minore senza il sesto e settimo grado e si articola in di tre frasi.

La prima di queste (A) copre le battute 1 - 4. Corrisponde a quello che in *Și băgai cu cucu-n plug* avevo indicato come B, con il la ribattuto (semiminima puntata), soltanto introdotto dall'immane si basso lungo e vibrato che apre questo tipo di *doina* (attacco standardizzato di tutte le *doine* della regione). Anche la chiusura è leggermente diversa: manca il breve sillabato conclusivo su fa#. Il si con acciaccatura è stata sostituito da una duina di semicrome. La scelta da me operata in trascrizione, che può sembrare un dettaglio trascurabile, segnala invece una differenza perfettamente rilevabile all'ascolto. Il la non è una semplice acciaccatura, le due note sono scandite più nitidamente e hanno pressapoco la stessa durata. Dove ho potuto ho cercato di rendere graficamente questa tendenza a rallentare, scandire meglio, enfatizzare le singole note della melodia. Anche dove questo non mi è riuscito, l'effetto realizzato da Maria Lătărețu è comunque quello di una maggiore enfasi drammatica, quasi teatrale direi. Le messe di voce, i vibrati più intensi (drammatici appunto), una scansione più dilatata, un generale rallentamento del tempo, ed anche un timbro meno asciutto più rotondo (ma non

sussurrato come in *Trei în lume nu se poate*, piuttosto più „a voce spiegata”), allontanano l’interpretazione da quella impressione di sobrietà quasi da canto narrativo che aveva *Și băgai cu cucu-n plug*. Sono passati almeno 15 anni dalla registrazione del ’39 e nel mezzo c’è stata la lezione di Maria Tănase, grande interprete di quella *doina* “inventata” ad uso e consumo della borghesia di Bucarest da alcuni intellettuali rumeni intrisi di patriottismo e ammirazione per le “creazioni popolari” (v. cap 1.4). E non casualmente Maria Tănase (che sarebbe dovuta diventare, nelle intenzioni dichiarate di quegli intellettuali, la Edith Piaf rumena), proveniva dal teatro di rivista, lì aveva forgiato il suo stile vocale, lì aveva incontrato quegli uomini che avevano contribuito in modo determinante a lanciarla nel mercato della musica e a plasmarne l’identità. Non v’è dubbio che Maria Lătărețu risenta dell’influenza di quello stile di canto, di quell’idea di canto popolare e soprattutto di quell’interpretazione della *doina*.

La seconda frase (B, battute 5 - 11) consiste in un sillabato ribattuto, costruito principalmente su mi come corda di recita, affine a C di *Și băgai cu cucu-n plug*. Comprende due escursioni glissate verso l’alto, fino a si e una verso il basso sempre a si. Nonostante la somiglianza morfologica con C della *doina* del ’39, l’effetto conferma quell’impressione di maggiore enfasi drammatica già evidenziato nella prima frase. Benchè gli espedienti vocali siano gli stessi infatti, il loro uso è piuttosto diverso. Le rapide escursioni di ottava (in uno spazio relativamente ristretto), l’insistenza sui due si che marcano i confini della gamma di questa *doina*, la scansione più cadenzata, tutto contribuisce a creare questa sensazione di pathos.

Il fa# che viene toccato a battuta 11 non è una sosta, una (finalis intermedia prima della cadenza finale come nella *doina* del ’39. È ridotto al rango di mera nota di passaggio. La melodia ne risulta in un certo senso semplificata, sembra, proprio al fine di lasciare spazio all’enfasi, ai climax di tensione emotiva generati da ciascuna frase

(che verosimilmente sarebbero guastati da una pausa intermedia, senza valore conclusivo). I mezzi toni sono cassati in favore delle linee più nette, naturalmente a discapito di alcune raffinatissime sfumature che *Și băgai cu cucu-n plug* conteneva.

Segue la ripetizione di A (battute 12 - 16) e quindi ancora B (16 - 19), quest'ultimo con qualche variante rispetto alla *doina* del '39 non particolarmente significativa (manca l'appoggio al si basso).

A seguire una terza frase (C) che copre le battute 23 - 25. Si tratta con ogni evidenza della versione vocale della frase D in *Și băgai cu cucu-n plug*. Per meglio dire, quella frase eseguita dal violino ne imitava e sostituiva senz'altro una analoga, ma cantata. Della scala misolidia difettiva nella *doina* del '39 rimangono solo le prime tre note (mi, fa#, sol#).<sup>86</sup> Il pathos raggiunge uno dei suoi apici: la ripetizione del fa#, il vibrato potente, sempre uguale, il glissando discendente con nota smorzata (tecnica tipica della vocalità del Gorj, che abbiamo osservato in altro contesto -v. paragrafo precedente -, qui al servizio dell'enfasi emotiva), unitamente al timbro più scuro del fa# (nota di registro medio per la cantante) contribuiscono a amplificare la carica drammatica del brano. Variamente ricomposti sono questi gli elementi melodici che ritornano anche nelle successive riproposizioni.

L'arrangiamento armonico del brano è in linea con l'impostazione data dagli arrangiatori di *muzică populară* già osservata nella versione orchestrale di *Trei în lume nu se poate*. La melodia in minore non può che essere armonizzata in tonalità minore, rispettando i rapporti tra gamma scalare e progressioni accordali nel più rigoroso stile tonale.

Alcuni aspetti caratteristici della versione del '39, tuttavia, sono stati conservati. Anche qui infatti gli accordi sembrano entrare e

---

<sup>86</sup> Significativamente per altro non si tratta di una misolidia, estranea alla musica vocale contadina, ma di un tritono, che potrebbe appartenere a molte scale, forse un frammento di pentatonica riconducibile a mi maggiore. Sono frequenti nel Gorj le melodie vocali di origine contadina (anche *doine*) basate su scale di tre o quattro suoni (Kahane, Mariana 1964: 388-411).



assestarsi gradualmente. I musicisti attendono l'ingresso della cantante e poi costruiscono in crescendo il loro "tappeto" armonico. Già il primo cambio accordale (su la minore a battua 2) avviene in questo modo. L'effetto ottenuto però è completamente differente. Non c'è traccia di quella indipendenza tra accordi e melodia osservata nella *doina* degli anni Trenta. E neppure si avverte la dipendenza dell'armonia dalla melodia, quell'"inseguire le note" da parte degli accordi. Ancora una volta l'effetto di ritardo e poi crescendo del tappeto armonico sembra avere una funzione teatrale, sarei tentato di dire melodrammatica. Gli strumenti di accompagnamento sembrano contribuire a creare il giusto sfondo emotivo, l'atmosfera ideale per l'espressione del pathos così come emerge poi dal canto. Lo *țambal*, con le sue note velocissime ribattute, in registro medio grave e a volume sommesso, dà un contributo notevole in questa direzione, creando una sorta di effetto di suspense, totalmente estraneo alla *doina* del '39.

L'alternanza di mi minore e la minore dà un sapore plagale al brano, vagamente evocativo di analoghe atmosfere di tanta musica colta dell'Europa dell'est otto-novecentesca basata su rielaborazioni di melodie popolari. La prassi di arrangiare melodie pentatoniche mediante strumenti armonici tonali o pseudo-modalità era molto comune presso tanti compositori dell'Europa orientale a partire da Rimskij-Korsakov e la cadenza plagale uno dei topos più ricorrenti nella loro musica. L'attitudine degli arrangiatori di *muzică populară* e gli strumenti da costoro adottati nel trattare le melodie tradizionali erano per molti versi simili. Non va dimenticato che molti fra i direttori-arrangiatori (Nicu Stănescu e Victor Predescu, per citarne alcuni) che lavorarono al fianco di Maria Lătărețu quando avevano avuto una doppia formazione lautaresca e colta ed erano imbevuti di ascolti di musica contemporanea rumena.

A rompere quest'atmosfera plagale riconducendo tutto verso cliché più vicini al gusto della musica leggera interviene a battuta 23 un si settima. La sensazione però dura pochissimo. La melodia la cancella immediatamente appena tocca il sol#. La vecchia scala misolidia, di cui è rimasto solo un frammento (sempre che di misolidia si possa parlare, v. sopra), è trattata come fosse un pezzo di un ipotetica scala di mi maggiore. L'effetto è spiazzante, questa virata verso il maggiore, improvvisa, inattesa riporta il tutto al gusto modale (o meglio modaleggiante) dell'inizio, ma con un senso di sorpresa che nella prima parte mancava completamente. Inedita invenzione, questa sterzata al maggiore realizzata sull'accordo di settima di dominante, cionondimeno richiama l'atmosfera di questa musica come era realizzata negli anni Trenta, l'incertezza tra modo maggiore e minore che la caratterizzava. Questo espediente sembra tentare di "tonalizzare" quell'incertezza, quella fluttuazione modale senza però riuscirci completamente. Il brusco ritorno al minore a battuta 27 (anticipato però dal sol naturale del canto, a battuta 26) amplifica la sensazione di sbandamento, di indeterminatezza modale generata dal primo sol # a battuta 23. Sembra in fondo che le maglie tonali non riescano del tutto ad avere la meglio su questa melodia, nè sull'arrangiatore medesimo, nonostante i suoi sforzi.

*Nota. Nella trascrizione che segue le stanghette di misura hanno lo scopo di separare i versi del testo poetico. La stanghetta doppia segnala invece il passaggio da una sezione vocale a quella strumentale o viceversa.*

The first system of music spans measures 1 to 5. The treble clef staff contains a melodic line starting with a half note on G4, followed by eighth notes: A4, B4, C5, B4, A4, G4, F4, E4, D4, C4. The bass clef staff shows a bass line with two chords: MIm (Mezzima) in measure 1 and LAm (Ladima) in measure 2, with rests for the remaining measures.

The second system of music spans measures 6 to 10. The treble clef staff continues the melody with eighth notes: B3, A3, G3, F3, E3, D3, C3, B2, A2, G2. The bass clef staff shows a bass line with a chord: MIm in measure 6, followed by rests for measures 7-10.

The third system of music spans measures 11 to 13. The treble clef staff contains a melodic line with eighth notes: G2, F2, E2, D2, C2, B1, A1, G1. The bass clef staff shows a bass line with rests for measures 11-13. The text "INTERLUDIO NAI" is written in the right margin of the treble staff.

The fourth system of music spans measures 14 to 18. The treble clef staff continues the melody with eighth notes: F1, E1, D1, C1, B0, A0, G0, F0, E0, D0. The bass clef staff shows a bass line with a chord: LAm in measure 14, followed by rests for measures 15-18.

19

19

M1m

23

23

25

25

SI7

29

29

M1m

*Mă uitai spre rărărit (con stanghette di misura)*

Nota. Nella trascrizione che segue le stanghette di misura non hanno necessariamente un rapporto con le frasi musicali, nè con i versi del testo poetico (v. par. 3.1.1)

The image displays three systems of musical notation, each consisting of a treble clef staff and a bass clef staff. The key signature is one sharp (F#).

The first system (measures 1-5) features a treble staff with a half note on G4, followed by quarter notes on A4, B4, and C5, and eighth notes on D5, E5, F5, and G5. The bass staff contains a whole note chord labeled *MIm* in the first measure and a whole note chord labeled *LAm* in the second measure, with rests in the remaining three measures.

The second system (measures 6-10) shows a treble staff with a half note on G4, followed by quarter notes on A4, B4, and C5, and eighth notes on D5, E5, F5, and G5. The bass staff contains a whole note chord labeled *MIm* in the first measure, with rests in the remaining four measures.

The third system (measures 11-12) features a treble staff with a half note on G4, followed by quarter notes on A4, B4, and C5, and eighth notes on D5, E5, F5, and G5. The bass staff contains a whole note chord labeled *MIm* in the first measure, with rests in the second measure. A double bar line follows, and the text **INTERLUDIO NAI** is written in the treble staff.

14

14

I Am

19

19

MI m

23

23

25

25

SI 7

29

29

MI m

3. 2. 3. La sârba (1) Aș ofta să-mi iasă focul

### 3. 2. 3. 1. *Aș ofta să-mi iasă focul per taraf (697 b) - 1937*

Questo brano venne registrato da Brăiloiu nel corso della seconda seduta di incisione realizzata con Maria Lătărețu nel settembre del 1937. Come per *Trei în lume nu se poate*, possiamo affermare con un buon grado di certezza che doveva essere molto vicino, nello stile e nell'arrangiamento, alle versioni eseguite nelle feste con musica nei villaggi del Gorj battuti dalla cantante con il suo *taraf*. A differenza di quel brano però, qui siamo in presenza di una melodia di danza, di una *sârba* per la precisione. La quasi totalità dei canti usati per il ballo, nel primo repertorio di Maria Lătărețu sono delle *sârba*. E questa non è una prerogativa della cantante, ma piuttosto la prassi in uso nel Gorj. Le poche *hora* diffuse nella regione in quegli anni erano tutte strumentali, come pure le rare altre forme di danza di tanto in tanto eseguite nel corso delle feste con musica (*Învârtită, Bulgărescă, Bordeiașul*). Il ballo però, nel Gorj, si identifica in via quasi esclusiva con la *sârba*, sorta di emblema identitario coreutico. A tutt'oggi, a distanza di quasi ottant'anni, le feste di nozze nella regione sono sostenute principalmente da questo tipo di ballo, laddove, appena più a sud, nel Dolj la *hora* domina incontrastata (v. anche ricerche personali, 2003-2011).

La formazione è la stessa impiegata nella registrazione di *Trei în lume nu se poate* (v. par. 3.2.1.1). Doveva trattarsi di un brano già piuttosto collaudato e non di uno di quei recenti arrangiamenti di melodie vocali, come era senz'altro il caso delle *doina*, ma pure di certi *cântec* “non *de joc*” (non di danza), come *Trei în lume nu se poate*. La melodia del violino, che funge da introduzione (battute 1 - 13), non ha infatti alcun legame con la parte vocale che segue a cominciare dalla gamma scalare utilizzata (una scala di mi minore

naturale completa).<sup>87</sup> Insomma non si tratta di un calco da una preesistente melodia vocale, ma di un'aria totalmente indipendente, forse persino giustapposta su iniziativa di qualche violinista e poi divenuta di prassi in quella posizione, in associazione a quel canto, come avveniva non di rado.<sup>88</sup> Cionodimeno lo stile adottato da Tică riflette quell'intenzione mimetica della voce già osservata nei brani precedentemente analizzati. A parte il mordente di battuta 1, tipicamente violinistico nella sua asciuttezza e rapidità, l'uso abbondante in uno spazio relativamente concentrato di glissandi e vibrati fa pensare allo stile di canto caratteristico di questo repertorio. I glissandi poi non sono adottati esclusivamente per ammorbidire le acciaccature (effetto tipicamente violinistico, come si è già osservato), ma anche indipendentemente da queste. Alle battute 7, 9 e 11, il portamento verso mi, la e di nuovo mi rispettivamente evoca analoghe modalità di avvicinarsi alla nota, ritardandone l'arrivo il più a lungo possibile, tipiche della vocalità di Maria Lătărețu. Tuttavia, questa introduzione ha pure un carattere innegabilmente violinistico che la pone in netto contrasto con quanto verrà immediatamente dopo. La melodia è serrata, veloce nel suo dispearsi (specialmente alle battute 1 - 5), tanto quanto quella vocale sarà "lenta", diluita in sezioni ampie, con frequenti pause tra un segmento e l'altro. Una melodia, quest'ultima, che all'inizio non pare neppure tale, tanto è priva di una scansione ritmica che la renda in qualche modo riconoscibile (battute 14 - 21). Di fatto, queste prime battute hanno all'incirca lo stesso valore introduttivo, di trampolino di lancio delle note gravi che aprono le *doine* (v. par. 3.2.2). Come quelle, queste pure stanno fuori dal verso e non si reggono su parole di senso compiuto. Maria pone in

---

<sup>87</sup> L'uso di una scala eptafonica, tipologia estranea all'ambito della musica vocale contadina, denuncia la discendenza esclusivamente strumentale di questa melodia (v. anche Kahane 2007: 12 e Kahane 1964: 388-90)

<sup>88</sup> V. anche M Lupașcu, "Aspecte ale muzicii dansurilor populare din zonă Corabia – județul Olt" ("Aspetti della musica popolare di danza nella zona di Corabia, provincia dell'Olt"), in *Imagini și permanențe în etnologia românească*, pp. 233-240.



canto un lamento, “of”, l’interiezione utilizzata nella lingua rumena per esprimere il sospiro.<sup>89</sup> Lo fa indulgendo al massimo grado in due di quegli stratagemmi che sono caratteristici del suo stile vocale: il glissando e il vibrato, in tutte le sue varianti. Può permettersi di esibire la sua abilità in questo campo anche perchè la libertà di questa sorta di introduzione lo consente: può tenere le note lunghe quanto vuole contando su un accompagnamento costante che attenderà paziente che lei inizi a intonare i versi del canto. Già la prima nota, si, è presa con acciaccatura ascendente di semitono (battuta 14) e si distende su tre misure. Il vibrato non arriva subito dopo l’attacco della nota, ma dopo circa una battuta, come accade di consueto se la lunghezza della nota lo consente. La seconda nota, mi (battute 17 - 19), è presa con un glissando molto lento, che confonde i tentativi di orientarsi nella scala. Al contrario del si, il mi viene vibrato con grande intensità fin da subito, ma l’effetto è arrestato dopo circa due terzi del cammino (a battuta 19), dove contemporaneamente inizia il glissando opposto, verso il basso che riporta a si. In pratica la voce ha diseganto un arco, in maniera piuttosto libera partendo e tornando su si con un’escursione verso l’alto fino a mi. Entro questo movimento tutto è fluido, senza contorni netti, senza spigoli, le note risultano estremamente instabili a causa dei glissandi e dei vibrati e a stento determinate nelle loro altezze. Anche quando sembrano affermate con chiarezza (come alle battute 14 e 19), la cosa è di così breve durata che non basta a contrastare il clima di precarietà (piuttosto lo rafforza, sembrano dei falsi approdi, subito smentiti).

Queste poche battute sembrano una sintesi delle peculiarità dello stile vocale di Maria Lătăreţu. Questo giocare tra le note, arrivandovi sempre in glissando, smentendo le altezze piuttosto che confermarle, “camuffando” la melodia piuttosto che renderla palese, è una cifra

---

<sup>89</sup> Il titolo, che è pure il primo verso del canto, può essere tradotto su per giù con “Sospirerei per spegnere il fuoco” (ovvero l’ardore dell’amore).

stilistica caratteristica della cantante, come più volte osservato. Al tempo stesso queste battute offrono uno spaccato esagerato, quasi caricaturale, di quello stile. La collocazione al di fuori della strofa e la necessità di emulare un lamento danno a Maria la possibilità portare al limite l'esplorazione delle tecniche usuali sino a raggiungere questo effetto.

Come si è fatto cenno nel paragrafo 3.1.1, il simbolo del trillo lungo, individua un vibrato (oscillazione tra due note contigue nella scala) che può essere di intensità e tipologia diverse. Entro una gamma di varianti che si può immaginare piuttosto ampia si distinguono due tipologie di riferimento che, a grandi linee, le possono inquadrare tutte. Possiamo anche pensare a queste due tipologie come a due poli opposti entro i quali si dispongono una serie di sfumature tendenti più verso l'uno o l'altro di questi poli. Alle battute 22-24 abbiamo un esempio, in sequenza, di queste due tipologie. La prima (a battuta 22) è rappresentata da un vibrato più secco, nel quale l'oscillazione tra le due note in gioco è piuttosto veloce (come nel mordente, ma moltiplicato per un certo numero di volte) e queste sono meglio delineate; la seconda appare invece alle battute 23 e 24: un vibrato più morbido, rotondo, decisamente più lento nell'oscillazione tra le due note coinvolte.

Dopo un consistente spazio vuoto (battute 25 - 27), che possiamo supporre indeterminato, a discrezione della cantante (v. anche oltre) inizia la melodia vera e propria intonata sui versi del canto. Questa si può ridurre sostanzialmente a due frasi disposte secondo lo schema AABA<sup>1</sup> ed è basata su una scala esafonica di mi minore priva del sesto grado.<sup>90</sup> L'ambitus complessivo coperto dalla melodia è di una nona. A è articolato in due semi-frasi, separate da una pausa di media lunghezza (1 battuta e mezza e due battute per i primi due A; A<sup>1</sup> può

---

<sup>90</sup> Se prendiamo solo A la scala si riduce ulteriormente a una pentatonica di mi minore senza il sesto e il settimo grado.

essere considerato una variante di A con caratteristiche che verranno esaminate più sotto). Il profilo melodico di questa frase è quello di un arco asimmetrico che parte da una nota mediana dell'ambitus (il la, quarto grado della scala di riferimento<sup>91</sup>) per arrivare appena più in alto, al si e poi ridiscendere fino alla finalis mi. Si tratta in buona sostanza di una melodia a picco, specie già osservata nel repertorio di Maria Lătărețu (v. ad esempio par. 3.2.2; v. anche Georgescu 1969), con discesa graduale verso la tonica. Il primo A (battute 28 - 42) apre in levare con una figurazione terzinata larga (terzine di semiminime) che è, come vedremo, la cifra caratteristica di questa melodia. Ho adottato la terzina nel trascrivere l'incipit di questa frase benché spesso la reale scansione non corrisponda cronometricamente a questa figura. La decisione finale è stata dettata in parte dalla necessità rendere intellegibile la melodia, in parte dalla convinzione che in termini di terzina "ragioni" Maria Lătărețu mentre canta. Per meglio dire, la cantante sente e riproduce un ritmo ternario opposto alla scansione binaria dell'accompagnamento. Tuttavia porge questo ritmo con una variabilità dettata dal suo gusto e di norma un po' in ritardo. In particolare, il la sul battere di battuta 29 è palesemente ritardato, come pure il suo omologo, nella seconda presentazione di A, a battuta 48. Questo ritardo del battere sembra avere l'effetto di spostare leggermente in avanti anche la nota successiva, come appunto se il pensiero fosse "in terzine" e se queste venissero un poco posticipate. Va notato che la medesima occorrenza in A<sup>1</sup> a battuta 74 non subisce lo stesso trattamento. Qui il la del battere è sincronizzato a beat dell'accompagnamento. Bisogna pure aggiungere che l'effetto di slittamento in avanti delle pulsazioni è presente, in maniera più o meno marcata, anche in altri punti della melodia (il la a battuta 29, le crome a battuta 36 o le due semiminime a battuta 42 per rimanere ad

---

<sup>91</sup> Terzo se pensiamo A come a una melodia pentatonica.

alcuni esempi relativi alla prima proposizione di A). L'impressione è che Maria Lătărețu dosi sapientemente questi effetti di ritardo, alternandoli a note chiaramente sul beat. Questa tecnica crea una sensazione di fluidità ritmica del canto in opposizione alla scansione regolare dell'accompagnamento. L'elemento terzina larga non sembra soddisfare il bisogno della cantante di contrasto ritmico. Per sommergere, negare quanto più possibile il beat regolare degli strumenti, oltre a servirsi di questo, Maria si adopera a spostare, in modo per altro irregolare, quasi casuale verrebbe da dire, gli elementi portanti della melodia.

Ad incrementare l'effetto di fluidità melodica, opposta alla scansione regolare e serrata dell'accompagnamento concorrono pure le lunghe soste all'inizio della seconda semifrase sul si alle battute 37 – 40 e sul la 55 – 56 (espediente presente anche in altri brani -v ad es. Of dor dor dor, paragrafo 3.2.4.1. - ma qua di proporzioni ben maggiori, tali da farlo divenire una delle cifre caratteristiche del canto). Una melodia che è fluida anche nella sua architettura, e nello stesso riproporsi del profilo melodico, oltre che nella scansione ritmica. La prima semi-frase dura sei battute nelle prime due riproposizioni di A, ma la sua articolazione interna è diversa nei due casi. La discesa da si a sol conosce una sosta su la nel primo A, mentre è diretta nel secondo. Le due semi-frasi poi sono separate da una pausa di due battute nel primo A e di una battuta e mezza nel secondo. La seconda semifrase copre sette misure nel primo A e solo sei nel secondo. Infine, lo stesso profilo melodico della seconda semifrase è significativamente diverso nei due A; solo per segnalare la differenza più vistosa: la nota picco è anche quella di stasi nel primo A (il si della battute 37 - 40), mentre nel secondo è una nota di volta di breve durata (croma col punto) e la stasi omologa avviene invece su la (battute 55- 57).

Effetti vocali ormai familiari nello stile di Maria Lătărețu sono anche qui impiegati in gran copia. I vibrati di varia intensità, specie sulle note lunghe, sono sapientemente alternati alle note “ferme”. Talvolta, quasi ad esibire la propria abilità in questo, la nota è presa ferma e vibrata solo a partire da un certo punto in avanti (il si alle battute 37 - 40). Maria fa anche uso dei caratteristici colpi di glottide che producono un armonico superiore della nota eseguita, in questo brano non solo nell’attacco, ma anche al termine di una nota (due esempi molto ben riusciti alle battute 40 e 57, nella medesima posizione della seconda semi-frase di A, a segnalare dunque una procedura in qualche misura formalizzata). Alla battuta 55 - 57 vi è un effetto inedito nei brani fin qui indagati. La nota, un la lungo circa due misure, viene abbassata di un tono attraverso un glissando e poi nuovamente rialzata fino a tornare all’altezza iniziale. A un ascolto superficiale si potrebbe pensare anche a un vero e proprio movimento melodico, sfumato per mezzo del glissando. In realtà, nella stessa posizione nelle altre occorrenze di A c’è una lunga nota tenuta e mossa dal vibrato. Qui, al posto del di quell’effetto ne compare un altro, molto sofisticato, una sorta di vibrato al rallentatore costituito da una sola oscillazione.

La frase B (battute 61 - 72), benché meno lunga e articolata, presenta a grandi linee le stesse caratteristiche di A. È anch’essa bipartita in due semifrasi separate da una pausa piuttosto lunga (due misure). Non ha però una struttura ad arco nel suo complesso, ma soltanto nella sua seconda metà (battute 67 - 72). Contiene i caratteristici elementi di asimmetria strutturale: inizia dopo una pausa di una battuta dalla frase precedente, è separata nel centro, come si diceva, da una pausa di due misure ed è attaccata alla parte seguente senza soluzione di continuità. Da segnalare è senza dubbio il vibrato di battuta 69 che entra con considerevole ritardo rispetto all’attacco della nota (una battuta).

L'ultima frase, A<sup>1</sup>, si può considerare una variante di A. La prima semi frase non contiene una lenta discesa di terza ma un brusco salto di quinta discendente, appena ammorbidito dal glissando. La seconda semi-frase è invece strutturalmente simile a quella omologa in A, con la sua graduale discesa, appoggiandosi a sol, verso la finalis, mi. Le altre caratteristiche stilistiche richiamano le frasi precedenti: il lungo vibrato sul si tenuto (alle battute 81 -82) che giunge in ritardo rispetto all'attacco della nota, il lento glissando che porta da si a mi alle battute 82 – 83, la prevalenza della figura della terzina di semiminime nella suddivisione metrica.

Pure l'aspetto armonico presenta alcuni elementi di interesse, pur non distanziandosi nei principi di base, da quanto già osservato in *Trei în lume nu se poate*. L'introduzione di violino pone in campo due dei tre accordi impiegati nel brano: sol e mi maggiore. Il primo dei due entra quasi dall'inizio, secondo una modalità caratteristica in questo repertorio: il solista attacca il brano e senza fretta gli altri musicisti si uniscono in file sparse. A misura tre entra il basso. La nota perno di questo primo segmento melodico, sol, è anche quella che impone l'armonia, secondo un procedimento già osservato nei brani precedenti. Similmente, l'ingresso a battuta 7 del mi, come nota chiave della melodia segna il passaggio dell'armonia a mi maggiore. Il fatto che la scala continui ad essere una pentatonica di mi minore non desta la minima preoccupazione nei musicisti che sembrano considerare i due livelli, canto e accompagnamento, in un certo senso indipendenti (almeno sotto il profilo dei rapporti scalari). L'armonia torna prontamente in sol maggiore non appena Maria Lătărețu incomincia a cantare a battuta 14. La regola della dipendenza dell'armonia dalla melodia (dalle note chiave della linea melodica)<sup>92</sup> sembra per un poco

---

<sup>92</sup> Regola che per altro, come si è detto, non ha valore assoluto, ma soltanto di principio guida applicato in un gran numero di casi all'interno del repertorio. Solo poche battute più avanti (battuta 29) questo stesso principio viene infatti disatteso (v. oltre).

smentita, fino a che non ci si rende conto che quel movimento fluido e sfuggente di glissandi altro non è che un arco che porta verso la finalis sol (battuta 23). Il medesimo principio è invece realmente disatteso a battuta 29, quando il canto intona il primo verso. I la ribattuti attraggono in questo caso un'armonia di re maggiore. In questo caso sembra essere la consonanza con una nota della triade (la quinta di re maggiore) a richiedere quell'accordo. Subito dopo però, la discesa verso sol, finalis della semi-frase, richiama un accordo di sol maggiore. In linea con questo procedimento, la seconda semi-frase, con il suo arco che chiude su mi è armonizzata su un accordo di mi maggiore, conservando il contrasto tra sol diesis e sol naturale (alla voce) caratteristico di questi arrangiamenti.

Va segnalato, alle battute 48 – 49 un palese momento di confusione nell'accompagnamento: il basso non cambia a re, come aveva fatto nella parte omologa (a battuta 29) e gli altri strumenti è difficile dire come si comportino, anche a causa della cattiva qualità della registrazione (sono tre violini, è chiaro che qualcuno cambia, generando quella sensazione di confusione, ma è impossibile dire quale). Tutto ritorna più definito a battuta 50, sull'armonia di sol maggiore. Di nuovo, invece, alla battuta 55, ritorna un certo scompiglio: laddove nella frase precedente, in analoga posizione, avevamo avuto il cambio a mi maggiore qua al contrario l'armonia rimane ferma a sol. Ancora una volta uno o più violini (impossibile capire quali) si spostano su mi, mentre il contrabbasso rimane imperterrito su sol. Di nuovo, la situazione si chiarisce approssimandosi alla finalis, a battuta 58, quando anche il basso muove a mi maggiore. Semplice distrazione o applicazione di due principi diversi? Nella prima proposizione di A l'armonia di mi aveva coinciso con l'inizio della semi-frase; nella seconda invece alcuni strumenti (il contrabbasso in testa) sembrano seguire una regola diversa, attendendo l'arrivo della finalis. Si può anche avanzare

l'ipotesi che in questa fase iniziale dell'armonizzazione di melodie modali i principi guida fossero diversi e incerti nella loro accettazione da parte dei musicisti e che per tanto questo stato di cose poteva talvolta generare risultati contrastanti. Da questo punto di vista, l'associare un accordo a una nota della melodia in maniera monolitica e con una corrispondenza sincronica esatta, può essere ritenuto il più rudimentale, verosimilmente il più primitivo di questi principi guida. Mentre l'abbinamento di un'armonia a un'intera frase, dal suo principio, indipendentemente dalle sue note interne e solo in relazione alla finalis, sembra testimoniare una pratica un po' più consolidata della melodia in questione.

A conferma del fatto che il bassista si sentisse incerto nel brano, anche a battuta 74, dove tutti gli altri strumenti muovono a re maggiore, lui ritarda un poco a cambiare sulla stessa armonia.



Violino

SOL entra il basso

7

MI

14 Voce

SOL (basso in ritardo)

28

RE

36

36

MI

47

47

confusione

SOL

intorno a SOL

54

54

gliss

moderata confusione

MI

61

61

61

RE

MI (basso)

73

73

73

RE (basso in ritardo)

MI

### 3.2.3.2. *Aș ofta să-mi iasă focu per orchestra (3129 II c) - 1961*

Vi sono tre versioni orchestrali di questo brano e datano rispettivamente 1959 (le prime due) e 1961 (la terza). La versione in mio possesso proviene da un'edizione rimasterizzata e pubblicata da Electrecord nel 2002 in una raccolta dedicata alla cantante. Le uniche informazioni contenute nelle note al CD sono i direttori d'orchestra responsabili delle esecuzioni, senza però che a ciascun brano sia associato il relativo direttore. Sempre che si possano considerare attendibili tali indicazioni, per esclusione, la versione contenuta dovrebbe essere quella del 1961 diretta da Ionel Budișteanu ed eseguita dall'Orchestra populară a Institutului de folclor (Orchestra popolare dell'Istituto di folclore, futuro IEF).<sup>93</sup>

A distanza di oltre vent'anni dalla versione eseguita dal taraf di Tică, questo adattamento orchestrale sembra a prima vista davvero altra cosa, altra musica completamente. In realtà un esame più attento rivela tracce del vecchio modo di pensare musicale nascoste sotto la patina del nuovo rivestimento per orchestra.

La trascrizione di questo brano ha posto non pochi problemi, le scelte sono state più combattute che in altri, il carattere fluido e imprevedibile delle frasi ha reso non semplice anche solo l'individuazione di punti di orientamento nella melodia. Le scelte operate sono andate infine nella direzione di rimarcare la distanza con la versione "taraf", piuttosto che in quella di assottigliarle. L'operazione avrebbe lo scopo di dar conto, già con uno sguardo superficiale, dell'impressione che ad un primo ascolto si riceve: quella che si tratti quasi di due brani diversi che hanno in comune il testo e poco più.

La tonalità è stata abbassata di un tono e mezzo, a mi maggiore, all'incirca come era avvenuto per *Trei în lume nu se poate* (lì si

---

<sup>93</sup> Circa le difficoltà di reperimento delle informazioni relative alle registrazioni Electrecord recentemente ripubblicate v. paragrafo 3.2.2.2.

trattava di due toni). Le ragioni potrebbero essere le stesse che in quel caso: Maria non arrivava più comodamente nel registro più acuto come in gioventù, oppure il produttore desiderava dare un timbro diverso alla voce della cantante, più caldo, in linea con le coeve produzioni di musica leggera.

Il cambiamento forse più vistoso appare immediatamente: la vecchia introduzione del violino è stata sostituita da una melodia completamente diversa costruita su una frase del canto (quella che nella versione *taraf* avevo indicato con B). Ancora una volta si adotta una prassi caratteristica della musica leggera: si costruisce un refrain estraendolo dal canto e lo si usa come introduzione e come interludio fra le diverse parti cantate (esattamente come era avvenuto in *Trei în lume nu se poate*). Naturalmente la melodia in questione è regolarizzata, limata e standardizzata al fine di poter essere eseguita all'unisono da più violini. Il suo attacco deciso con quella terzina di crome ascendente e il successivo ribattuto su si (i primi due anche puntati) conferiscono alla melodia un carattere pseudo-sinfonico, altamente enfatico, evocativo di certe musica da varietà (il luogo per eccellenza dove melodie popolari conoscevano un riadattamento semi-colto, attraverso arrangiamenti per ensemble da camera) e di tanta musica leggera arrangiata per piccole orchestre. La chiusura sull'accordo di settima di dominante a battuta 7, secca, marcata, all'unisono ritmico, preceduta e seguita da una pausa, lancia la parte cantata come nella migliore tradizione di questi generi musicali (ma anche di tanta musica sinfonica ottocentensca). Anche il modo di accompagnare, con il basso in battere che alterna tendenzialmente fondamentale e quinta della triade e accordo in levare a mo' di risposta alle note del basso sembra mutuato dalla musica leggera della prima metà del Novecento (canzone, canzonetta, le forme semi-colte

della musica da rivista e da caffè-concerto)<sup>94</sup>. Il fenomeno era stato osservato pure per le versioni *taraf* di questa musica (v. *Trei în lumina se poate*, paragrafo 3.2.1.1), tuttavia in quel caso la mimesi era stata molto lontana dal raggiungere un effetto di perfetta identità. In questa musica per orchestra invece il linguaggio della musica leggera è totalmente assorbito sino a divenire parte integrante della nuova costruzione.

L'ingresso della voce però rompe l'illusione di trovarsi di fronte a una canzonetta e ci riporta, almeno in parte, nell'alveo della musica tradizionale. Lo stile di canto è quello, inconfondibile di Maria Lătărețu. L'incipit sull'"of", quel sospiro, è solo appena più levigato. Certo è scomparso quell'arco ardito (si – mi - si) legato dai glissandi che caratterizzava la prima versione, forse per precise scelte stilistiche, forse perchè la cantante non è più in grado di eseguire una simile acrobazia vocale. Tutto quanto sembra più contenuto, gli eccessi (se così si possono definire quelli che in realtà sono topoi stilistici) paiono limati, ma le caratteristiche stilistiche della vecchia versione non sono scomparse: il vibrato che nasce in ritardo rispetto all'attacco della nota e si fa man mano più intenso (battute 10 - 13), i glissandi che legano la maggior parte dei salti melodici (battute 14 - 15).

Dopo una pausa irregolare (6/4, entro una scansione sostanzialmente in 4/4) alle battute 16 e 17 inizia l'intonazione del primo verso. A è ancora perfettamente riconoscibile all'ascolto, anche se appare in una forma nuova, più scandito, più serrato, più ritmato verrebbe da dire. Sono scomparse le soste di minima su gradi discendenti (erano alle battute 31- 33 della versione *taraf*) e soprattutto non c'è più traccia dell'elemento "terzina larga" che caratterizzava la prima esecuzione. Al suo posto c'è una figurazione che alterna

---

<sup>94</sup> La scelta di trascrivere in 4/4 ha a che fare con questo, col tentativo di rendere anche visivamente, a livello di micro-struttura questo tipo di accompagnamento.

semiminime e crome (generalmente con un incipit con sequenza semiminima, croma, croma, semiminima – battuta 18 e 28 – oppure, più spesso, semiminima, croma, semiminima – battute 31, 35, 41, 44, 47 e 50). L'effetto di negazione della pulsazione regolare è comunque garantito da questo tipo di figurazioni che sommano una gran quantità di sincopi in una singola frase (emblematico il caso della prima semifrase A, battute 18 -20), dove quasi nessuno dei beat è sottolineato da una nota del canto. L'effetto complessivo, dovuto anche alla scansione più serrata, è quasi quello di un sillabato ribattuto come nel caso delle doina, quasi un recitativo a metà tra parlato e canto. Anche la propensione a spostare in avanti rispetto al beat la caduta delle note (non solo di quelle di inizio frase) è stato conservato dalla vecchia versione: le sincopi delle battute 18 -19, 28 – 29, 32, 36 sono indicative in questo senso.

La distanza tra le frasi, che era spesso considerevole nella vecchia versione, si è qua notevole ridotta, ma resiste l'asimmetria strutturale dovuta alle libere iniziative della cantante e che mandava in bestia i direttori d'orchestra, incapaci di imbrigliare entro forme simmetriche questi esecutori analfabeti. Così ad esempio la prima semifrase di A dura due misure e mezza (battute 17 – 19), la seconda quattro e  $\frac{3}{4}$  (battute 22 - 27), la prima semifrase del secondo A due (28 - 29), la seconda tre misure e mezza (battute 31 -34), e così via. Le frequenti battute di  $\frac{2}{4}$  che inframmezzano il regolare flusso in  $\frac{4}{4}$  sono un altro segno di questa asimmetria.

B (battute 41 - 52) sembra complessivamente più regolare, si potrebbe ipotizzare per influenza di quel ritornello strumentale senz'altro ascoltato un'infinità di volte, cui anche il canto ha finito per adeguarsi (molto diverso era il profilo melodico di B nella versione *taraf*).

Gli espedienti espressivi tipici dello stile vocale di Maria Lătărețu sono qui dispiegati in misura non inferiore a quanto era avvenuto

nella registrazione del '37. Per quanto un poco “limati” sono ancora la cifra caratteristica del suo modo di cantare a distanza di vent'anni. Il vibrato di battuta 22, del tipo secco, ben delineato e serrato come un mordente è seguito a battuta 23 da uno di tipo opposto più morbido e lento nell'oscillazione delle due note (esattamente come era avvenuto nella versione *taraf*, v. sopra). Il gusto dei glissandi discendenti è rimasto intatto (battute 23, 24, 31), come pure la tendenza a prendere molte delle note con acciaccatura glissata. I vibrati sono ancora frequenti nelle note lunghe e sapientemente alternati all'effetto opposto, “fermo”. Una novità è rappresentata invece dai mordenti. Probabilmente a causa del clima più serrato della melodia, le note più brevi costringono Maria a ornamenti più “stretti”, quali appunto il mordente, presente qui in gra copia (battute 36, 37, 41, 44, 47, 50).

L'aspetto armonico invece, a differenza di quello melodico, è radicalmente cambiato rispetto alla versione del '37. Fin da subito l'introduzione-refrain presenta le caratteristiche di brano tonale tipiche di questi arrangiamenti orchestrali. Sembra iniziare (di fatto inizia) su una dominante di mi maggiore (tonalità d'impianto), ma subito elude la cadenza attesa per farne un'altra alla parallela minore alle battute 3 - 4 (do diesis minore). Il rapido passaggio da maggiore a minore (o viceversa), già osservato in *Trei în lume nu se poate*, è uno stereotipo di questi arrangiamenti, osservabile nella maggior parte di essi (v. par. 3.2.1.2). Il ritorno al maggiore è immediato: il si dominante di battuta 7 introduce il successivo mi che sostiene il vocalizzo delle misure successive. All'ingresso di A però torna l'accordo di dominante (battuta 18) seguito poi da quello di tonica (battuta 21), in analogia a quanto avveniva nella versione *taraf* (naturalmente è improprio parlare di dominante in quest'ultimo caso, sebbene forse non del tutto dal momento che quel tipo di armonizzazione è anche imitazione di stilemi tonali).

La seconda semi-frase di A (battute 22 - 27) chiude invece su do diesis minore, laddove nella vecchia versione avevamo un accordo maggiore. Le progressioni armoniche sembrano insomma desunte dalla versione *taraf*, soltanto “aggiustate” secondo regole tonali laddove necessario (il principio della relazione tra scala di riferimento e accordi è qui rispettato attraverso quel do diesis minore). Lo stesso tipo di trattamento subisce B, cui soltanto viene aggiunto un breve passaggio sull’accordo di settima di dominante (sol diesis settima), preceduto da un movimento del basso in stile tipicamente tonale (si maggiore con la al basso) che serve a legare i tre accordi in sequenza (battute 44 – 45 e 50 - 51). Questo arrangiamento, insieme all’aspetto metricamente più regolare di B, allontanano in modo ancor più vistoso questo segmento del brano dallo stile *taraf*. Viceversa l’asimmetria della prima parte (le tre A) è segno di una dipendenza dell’arrangiatore dalla melodia e dal trattamento armonico originari. Il mi iniziale, disteso su dieci misure, è decisamente poco tonale. L’alternanza di dominante e tonica che segue (battute 18 - 39), inframmezzata da due escursioni a do diesis minore è troppo irregolare nella distribuzione degli accordi in gioco per essere perfettamente assimilabile allo stile tonale (quanto meno non allo stile tonale semplice, da canzone o al massimo da aria di operetta che questi arrangiatori si proponevano di imitare): il primo si copre tre misure, il successivo mi quattro e mezza, il do diesis seguente due e mezza; e poi a seguire un si di due misure, un mi di sette misure e mezza (sic!), un sol diesis settima di due misure, un do diesis di una misura e mezza. Insomma un’architettura piuttosto complicata per trovare spazio in una forma canzone.

Sembra in fondo che la natura modale di questa musica (della melodia in prima istanza, ma anche del suo adattamento armonico degli anni Trenta) resista parzialmente nonostante tutto nelle mani dell’arrangiatore a dispetto degli sforzi di tonalizzarla, attraverso le



cadenze perfette, l'affermazione ripetuta della tonalità d'impianto e della relativa minore, i movimenti del regolari del basso sulle note della scala per legare i diversi accordi.

The musical score is written in D major (two sharps) and 2/4 time. It consists of four systems of staves.

- System 1:** Labeled "violini". The treble staff contains a melodic line with two triplet markings. The bass staff shows a sequence of chords: SI (D5), SI7/LA (D7/F#), SOL#7 (G#7), and DO#m (D#m). A first ending bracket labeled "1." spans the final two measures.
- System 2:** Measures 5-8. The treble staff has a second ending bracket labeled "2." over measures 5-6. The bass staff shows chords: DO#m (D#m), SI7 (D7), and CMI (Cm).
- System 3:** Labeled "voce". Measures 10-14. The treble staff shows a vocal line with a wavy line indicating a vibrato or breath mark. The bass staff shows a steady bass line.
- System 4:** Measures 17-20. The treble staff shows a melodic line. The bass staff shows chords: C (C), SI (D5), and a final chord.

21

21

MI

25

25

DO#m

SI

MI

31

31

36

36

SOL#7

DO#m

### 3.2.4. La sârba (2) *Of, dor, dor, dor*

### 3.2.4.1. *Of dor, dor, dor per taraf* (1345 II) - 1940

Il 20 giugno 1940 l'etnomusicologo Tiberiu Alexandru, allievo e collaboratore di Brăiloiu, condusse una nuova serie di registrazioni con Maria Lătărețu appoggiandosi questa volta all'impresario discografico ebreo rumeno Mischozniky.<sup>95</sup> Si tratta di una manciata di incisioni effettuate con l'accompagnamento di un *taraf* non condotto da Tică e che non prevedeva la sua partecipazione. Questo era probabilmente il segno dell'emancipazione della carriera della cantante dal marito, ma anche, senz'altro, dell'influenza sempre più decisiva nelle scelte finali dei produttori discografici e degli etnomusicologi loro consulenti.<sup>96</sup> Significativamente, tra i musicisti coinvolti vi era il violinista Constantin Busuioc che di lì a pochi anni diventerà uno dei più apprezzati solisti e direttori di *muzică populară*, conducendo la Barbu Lăutaru anche in alcune registrazioni di Maria Lătărețu. Si tratta insomma di una di quelle personalità che diedero un contributo rilevante nella nascita del nuovo idioma dall'interno del mondo della musica tradizionale. In modo non diverso da quanto avvenne negli stessi anni con i cantanti solisti (le cantanti soprattutto), come Maria Lătărețu, ma in misura forse maggiore. Gli strumentisti più dotati esercitavano infatti maggiore autorevolezza nella compagine orchestrale per il fatto di avere una competenza solida e trasversale ai diversi aspetti dell'esecuzione musicale, potevano assurgere al ruolo di direttori (come fu il caso di Constantin Busuioc) e, soprattutto, avevano quasi sempre l'ultima parola sugli arrangiamenti. Da questo punto di vista potevano essere considerati i veri artefici del nuovo linguaggio, in misura maggiore dei cantanti, spesso incapaci di governare gli aspetti più complessi dell'esecuzione

<sup>95</sup> Sugli esordi dell'industria discografica legata al mondo della musica popolare vedi Lupașcu 1998-99: 133-36.

<sup>96</sup> Negli anni a venire i produttori di *muzică populară* misero gradualmente in ombra Tică, relegandolo a un ruolo gregario all'interno dell'orchestra Barbu Lăutaru.

in *ensemble* o di decidere se adottare un tipo di accompagnamento o un altro, un'armonizzazione o un'altra.

Il *taraf* dell'incisione 1345 II comprendeva oltre a Constantin Busuioc il padre di questi, Nelu, già affermato *lăutar* in ambito locale nel Gorj, nel ruolo di violino primo e Vasile Busnei al contrabbasso. Si trattava in buona sostanza del *taraf* di Nelu Busuioc arricchito della voce di Maria Lătărețu. Il leader per altro aveva già partecipato a una seduta di incisione con la cantante nel marzo del 1939, suonando però a fianco del marito di questa. Si può ipotizzare che Alexandru, trovandosi nella necessità di indicare a Mischonzniky un *taraf* di qualità, adatto a un'incisione da porre su un mercato quanto più ampio possibile, abbia pensato di selezionare il meglio di quanto aveva a disposizione a seguito delle numerose ricognizioni e incisioni con musicisti del Gorj. Lo stesso principio selettivo, guiderà in futuro anche le scelte alla base delle creazioni di *muzică populară*. Al contrario, lo spirito che indirizzava le prime incisioni, incluse quelle del '37 e del '39, appena due anni e un anno prima rispettivamente, era piuttosto quello di fotografare, pezzo per pezzo, la realtà musicale esistente nel mondo contadino così come veniva offerta dagli informatori, con la minore mediazione possibile. Possiamo considerare questi a cavallo del '40 come anni cruciali, nei quali, impercettibilmente, inizia a compiersi quella metamorfosi che porterà repertori e musicisti schiettamente rurali a trasformarsi in qualcos'altro. I segni del cambiamento sono ancora scarsamente visibili (o meglio, udibili) in queste registrazioni del 1940, tuttavia possono essere colti incrociando gli ascolti con informazioni di contesto. Per la verità, ad un primo ascolto di queste incisioni, anche a un'impressione superficiale, questa musica appare leggermente diversa da quella ascoltata fino all'anno prima. I suoni sono più puliti, gli attacchi più precisi, i cambi delle sezioni o degli accordi vedono i musicisti più sicuri, sincronizzati in maniera più uniforme

nell'esecuzione. Il cambiamento può solo in parte essere imputato alla maggiore abilità dei musicisti. Il confronto di due registrazioni dello stesso brano effettuate nel '40, l'una dal *taraf* Busuioc e l'altra dal *taraf* Lătărețu, mostra infatti come sotto questo profilo vi siano più analogie che differenze (il brano è *Voi, voi, voi, mândrelor voi*, rispettivamente nelle versioni 1344 I e 1433 I. Piuttosto si può pensare a una maggiore familiarità con il contesto della registrazione dopo alcuni anni di pratica negli studi discografici, forse anche alla scelta di un brano ben collaudato (al contrario di quanto era stato il caso sul versante opposto delle *doine*). È anche possibile che, in parte, abbia giocato un ruolo in un risultato più "pulito" dell'esecuzione anche la scelta della formula quartetto, invece della precedente a quintetto. Quali che siano le spiegazioni più accreditabili, è un fatto incontestabile che ci troviamo un passo più vicini alle registrazioni, invero ancora piuttosto distanti, di *muzică populară* (e questo nonostante la riduzione dell'organico).

La melodia si articola in due frasi che chiamerò A e B, la prima delle quali è presentata in due forme significativamente diverse al violino e alla voce, più frastagliata, veloce e densa di crome (in terzina) la prima, più distesa ed essenziale la seconda. Al violino A copre le battute 1 – 5 e si articola al suo interno in due semifrasi: la prima, un movimento discendente da si a sol, rotto da una salita a re che funge da trampolino di lancio; la seconda, una discesa da la a mi (a sol la seconda volta) inframmezzata da un analogo picco verso l'alto. La melodia è costruita su una scala esafonica di mi minore senza il settimo grado e copre un ambito di settima da mi a si. Si tratta di una melodia tipicamente violinistica, scattante, piena di virtuosismi, che si può immaginare essere nata come adattamento di un'originale melodia vocale. Di fatto la parte omologa al canto (battute 14 - 25), se messa a confronto, sembra l'ossatura, la traccia su cui si sviluppa la melodia violinistica. Siamo insomma piuttosto

distanti da brani quali *Trei în lume nu se poate*, dove il violino riproduceva in modo assai prossimo la melodia del canto, ma anche da una *doina* come *Și băgai cu cucu-n plug*, dove lo strumento si allontanava un poco dallo stile vocale senza però mai tradire di fatto la melodia. Neppure si tratta di un caso assimilabile a quello di *Așofta să-mi iasă focu*, nel quale l'introduzione del violino era totalmente indipendente dalla melodia del canto. Piuttosto siamo di fronte al risultato finale di un processo iniziato con la riproduzione quanto più fedele di una melodia vocale da parte dello strumento ad arco, fatte salve le peculiarità intrinseche dello strumento. Qui la melodia originaria è quasi solo un ricordo ormai, le caratteristiche tipicamente violinistiche invece sono la sostanza. Le note lunghe non sono più vibrato e compaiono invece in gran copia i mordenti (battute 2 e 4 nella prima parte, quasi su ogni battuta nella seconda). Cionondimeno una traccia riconducibile all'antica mimesi vocale da parte del violino è ancora visibile. A battuta 3 troviamo la tipica discesa glissata di una nota di riposo (la finalis della prima semi-frase), evocativa di simili stratagemmi operati di norma dalla voce.

La parte B (battute 6 – 13 al violino) è invece ricalcata su quella vocale in modo molto più ravvicinato. Ha sempre, a differenza della melodia cantata, quella spigolosità che contraddistingueva la parte A. Tuttavia, il profilo melodico è immediatamente sovrapponibile al B eseguito dalla voce (battute 26 - 33). Nella sua proposizione violinistica è costruito su una pentatonica di mi minore senza sesto e settimo grado e con il quarto alzato di un semitono. Questo tipo di scala è con ogni evidenza il frutto della sovrapposizione di un makam turco (forse il primo pentacordo di *zengüle*<sup>97</sup>) con una scala

---

<sup>97</sup> Potrebbe anche trattarsi del frammento di un altro *makam* (la prima parte di *hicaz* o di *hümayun*). L'assimilazione della musica turca da parte dei *lăutari* era stata infatti discontinua e per nulla organica. Con l'eccezione di quei *lăutari* che erano specialisti di musica turca, di norma in un rapporto diretto con l'ambiente aristocratico, gli altri avevano assorbito una varietà di elementi "orientali" (melodie, scale o

pentatonica minore. Questo genere di adattamenti erano molto comuni nella musica eseguita dai *lăutari* a sud dei Carpazi. In generale la componente turca era (ed è tutt'oggi) più marcata in Muntenia, Dobrogea e nella parte sud-occidentale dell'Oltenia, mentre tendeva a sfumare più ci si approssimava alla zona montuosa e nella fattispecie nel Gorj, diminuendo ulteriormente oltre la linea dei Carpazi, in Transilvania. La sovrapposizione, nel caso sotto esame, comporta più di un adattamento. Il più vistoso è la disposizione degli intervalli rispetto alla finalis. Semplificando un po', per necessità di comprensione, potremmo dire che il primo pentacordo di *zengüle* viene incollato al secondo grado della scala minore pentatonica (resta escluso l'ultima nota del pentacordo). Oppure, per dire in altro modo, ciò che viene assorbito è la successione intervallare seconda minore, seconda eccedente, seconda minore, caratteristica di *zengüle*, ma pure di *hicaz* e di *hümayun*. Tale successione, nel nuovo contesto, è pure limata sotto il profilo dell'intonazione per adattarla alla pentatonica. Il terzo grado di quest'ultima, sol (secondo grado di *zengüle*) infatti non è leggermente abbassato come nel *makam*<sup>98</sup>, ma sembra piuttosto il “regolare” terzo grado della pentatonica minore, così come eseguito anche dalla voce (per altro nota cardine di questa frase). Il la# invece suona un po' calante, come in memoria di quel terzo grado di *zengüle* da cui verosimilmente proviene. Del quarto grado della pentatonica (la) non c'è invece traccia nella parte vocale B (di fatto, occorrerebbe considerare questa costruita su una tetratonica di mi minore, v. oltre). Lo spazio vuoto tra il terzo e il quarto grado (se ragioniamo in termini di tetratonica) è colmato dal violino con questo inserto turco, ulteriormente arricchito da un elemento ornamentale che, in quella posizione, lo fa risuonare come di gusto tipicamente orientale: il

---

frammenti di esse, espedienti stilistici – per lo più ornamentazione -) che impiegavano in un'ottica di mimesi di un gusto turco di stampo urbano e colto.

<sup>98</sup> Anche in *hicaz* e in *hümayun* il secondo grado risulta abbassato di 10 cents.

mordente.<sup>99</sup> Che elementi musicali di matrice turca penetrino in questa musica per il tramite del violino non stupisce. I virtuosi di questo strumento (ma anche, più in generale i suonatori) in contesto rurale erano stati il principale ponte con le musiche praticate nell'ambiente aristocratico (e più tardi in quello urbano borghese) nel corso del diciannovesimo secolo. I cantanti si caratterizzavano invece, sul versante opposto, per essere agenti sostanzialmente conservativi nei confronti dei repertori contadini (non bisogna certo trascurare il fatto che si trattava di musicisti molto abili, raffinati, con un repertorio forse più ampio, sicuramente più eterogeneo).

È difficile stabilire con certezza se sia stato il violino ad adottare una preesistente melodia vocale tetratonica o piuttosto se sia avvenuto il contrario. Certamente entrambi i processi erano plausibili. La trasposizione strumentale di una melodia vocale (ma anche, più in generale, il rivestimento strumentale di melodie vocali eseguite a cappella) è un fatto ampiamente documentato (si vedano tra gli altri Brailoiu 1960, Ciobanu 1969, Georgescu 1984). Il processo inverso era pure piuttosto frequente, come testimoniato da numerosi *lăutari* del Gorj, anche in riferimento a Maria Lătărețu (v. ricerche personali). In ogni caso il confronto delle due melodie (non solo per la parte B, ma anche per A) consente di fotografare un processo che era molto vivo intorno agli anni Trenta nella musica dei *lăutari* della regione: l'innesto di un sistema musicale in un altro, di norma non nella sua interezza, ma attraverso singoli elementi spostati da un insieme all'altro. Il risultato finale è un sistema non meno coerente di quelli di partenza, dotato di regole proprie e di un corpo di elementi attinti da diverse fonti.

Pure molto difficile è stabilire se il linguaggio riccamente ornamentale del violino, specie nella parte B, sia da ascrivere

---

<sup>99</sup> Una trattazione approfondita del sistema dei makam nella musica turco-ottomana rimando a Feldman 1996.



all'influenza del virtuosismo di marca occidentale, penetrato qui, insieme allo strumento, per il tramite dell'Ungheria, oppure ancora una volta alla musica strumentale turca. Il mordente potrebbe rientrare in entrambe le casistiche. L'uso del mordente che qui ne fa Busuioc tuttavia sembra imparentato piuttosto con stili strumentali orientali. Quest'ornamento ha in parte un valore di sottolineatura ritmica di certe note chiave, in parte la funzione di generare accenti fraseologici sui diversi beat allo scopo di creare varietà. Nel primo caso si può osservare la sistematica presenza del mordente sulla prima nota della battuta (che è anche la prima nota di quel micro-modulo melodico costantemente variato che è alla base dell'intera frase) durante tutto B (battute 6 - 13). Tuttavia quest'ornamento è anche usato, come si diceva, per generare altri accenti, oltretutto in levare, allo scopo di movimentare il ritmo, come avviene alle battute 8 e 12. Per di più, altri espedienti stilistici con funzione squisitamente ritmica si affiancano al mordente per stabilire nuovi accenti all'interno della battuta: si tratta delle acciaccature glissate delle battute 7, 8, 10, 11, 12 (tutte in battere, tutte sul terzo movimento della battuta). Queste sono invece sicuramente di marca vocale, come testimoniano le acciaccature omologhe alle battute 27, 28, 31, 32. Altri accenti, intrinseci al profilo melodico (ad esempio note di sosta più lunghe come le semiminime), contribuiscono a tessere una trama molto articolata di riferimenti ritmici, che in parte concordano con il beat dell'accompagnamento, in parte lo smentiscono. In particolare il mi (semiminima) di battuta 6, in levare e i due sol alle battute 7 e 11, in battere. Questa fluidità dell'accentuazione della melodia, che contrasta con la regolarità dell'accompagnamento è caratteristica dei repertori di danza dei *lăutari* del Gorj (e non solo) e verosimilmente imparentata con i repertori strumentali turchi praticati in contesto aristocratico. Di impronta sicuramente occidentale e di derivazione colta è invece fuor d'ogni dubbio il salto d'ottava discendente che

chiude le due semi-frasi entro cui si articola B (battute 9 e 13). Il mi conclusivo è per altro arricchito della sua quinta inferiore, fatto che ne svela ulteriormente la parentela con la musica colta e semi-colta europea. L'accostamento a distanza di meno di una battuta tra un elemento di matrice turca (il la# a battuta 8) e una di matrice europea occidentale (il salto d'ottava mi-mi a battuta 9) è sintomatico di come funziona questa musica. **L'innesto di tratti diversi entro il nuovo sistema linguistico di cui si diceva più sopra può comportare sequenze anche molto ravvicinate di elementi eterogenei ancora perfettamente riconoscibili nella loro matrice originaria.**

La melodia vocale è perfettamente simmetrica a quella violinistica, articolata come quest'ultima in una parte A (battute 14 - 25) e una B (battute 26 - 33), a loro volta articolate in due frasi pressoché identiche ripetute. Si è già fatto cenno alla distanza dell'A come appare alla voce rispetto a quello violinistico. Solo le note perno ne affermano con chiarezza l'analogia disegnando un profilo melodico che, nell'ossatura è il medesimo: il si di apertura, l'ascesa a re, la discesa fino a sol (prima semi-frase, battute 14 - 16); il la, di nuovo una salita a re e la conclusione sulla tonica sol (seconda semi-frase battute 17 - 18).

La melodia ha, nel suo complesso, quelle caratteristiche già osservate nei brani fin qui analizzati. Le note lunghe intensamente vibrato (qui, come in altri casi, a inizio frase); i lenti glissandi sia ascendenti che discendenti per congiungere salti maggiori della seconda (battute 15, 18 e 21); vibrati di minore intensità sulle note di media lunghezza (i sol semiminima alle battute 16, 17, 22 e 24); le acciaccature glissate alle battute 18 e 14. La distanza dallo stile violinistico è segnalata con grande evidenza già in apertura, proprio attraverso il lungo vibrato sul si. Non vi è traccia di qualcosa del genere nelle parti del violino, come invece era accaduto in alcuni dei brani esaminati in precedenza (v. ad es. la *doina Şi băgai cu cucu-n*

*plug*). Il violino imita poco la voce rispetto a quanto osservato in precedenza, si limita a trasferire nel proprio stile la melodia del canto.

Altro fatto che segna una distanza dall'esecuzione violinistica è l'irregolarità strutturale delle frasi. Il si che apre la prima esposizione di A a battuta 14 dura  $7/4$ , quello che apre la seconda a battuta 20 dura invece  $5/4$ . Nella successiva riproposizione di A, a battuta 42 il si di apertura dura ancor meno,  $3/4$ . Purtroppo il frammento in mio possesso si arresta proprio in questo punto, impedendomi di aggiungere altri elementi alla mia casistica. Cionondimeno appare evidente che la durata di quella nota dipenda dalla decisione estemporanea della cantante. I musicisti si adeguano di conseguenza. La parte omologa eseguita dal violino non prevede una simile variabilità, sembra che l'aspetto formale sia modellato su strutture simmetriche ben definite. In questo pure sembra esserci una interessante anticipazione di quanto avverrà in seguito nel dominio della *muzică populară*. I musicisti più abili, versatili, ma anche più lontani dalle modalità esecutive proprie dell'ambito contadino saranno i responsabili della direzione impressa al nuovo genere. Un'altra asimmetria appare con evidenza nella parte vocale nelle pause che cuciono le diverse frasi. La battuta 19 spezza l'andamento in  $4/4$  con il suo  $2/4$ , e così fa pure la battuta 25 che lega A a B. Nulla del genere compare al violino. La riproposizione dell'asimmetria in un punto analogo fa pensare a una pratica formalizzata, piuttosto che a un'iniziativa estemporanea della cantante. Purtroppo mancano le riproposizioni successive per poter confermare con più certezza una tesi o quella opposta. L'esame dei brani precedenti ha però messo in luce come spesso le cuciture tra le diverse sezioni (o le diverse frasi) avvengano in questo modo. Sembra che la mezza battuta ( $2/4$  in un contesto di  $4/4$ ) siano una cifra caratteristica di questo linguaggio e non soltanto delle parti vocali (vedi *Trei în lume nu se poate*, 3.2.1.1).

Anche B nell'esposizione vocale presenta alcuni elementi di interesse. Sebbene profondamente diversa stilisticamente dalla melodia eseguita dal violino, vi si avvicina molto più di quanto non avesse fatto A. Si sviluppa in modo piano e regolare su 8 misure, in due ripetizioni pressoché identiche di quattro misure ciascuna (battute 26 - 33). Ha un andamento molto serrato e uniforme, sostanzialmente scandito in semiminime. Soprattutto, presenta alcuni ornamenti che potrebbero persino far pensare a un processo di mimesi inverso a quelli osservati finora: dal violino verso la voce. I mordenti alle battute 26 e 30 richiamano alla mente quelli analoghi della parte violinistica. Ma pure i brevissimi vibrati alle battute 27 e 31, troppo simili a dei mordenti appena più arrotondati per venire incontro alle caratteristiche del mezzo vocale per non sembrare appunto, ancora una volta, quel tipo di ornamento. Se imitazione in questo caso c'è stata tra voce e strumento non è stata letterale: le ornamentazioni non sono infatti poste sulle note omologhe, ma, sistematicamente, su altre note (i mordenti, per di più, sul levare, i vibrati-mordente sulle note di chiusura delle semi-frasi). Maria Lătărețu, nonostante queste concessioni a uno stile pseudo-violinistico, non tradisce l'impostazione caratteristica del suo canto neppure in questa parte. Non mancano infatti i glissandi che legano gli intervalli superiori alla seconda (battute 27, 28, 31, 32) e le onnipresenti acciaccature glissate. A battuta 32 la cantante ci offre uno di quei raffinati artifici di cui è maestra: lo scivolamento in glissando di una nota che anticipa un salto verso l'alto, sempre glissato (a battuta 32).

L'aspetto armonico di *Of, dor dor dor* non presenta novità sostanziali rispetto ai brani da *taraf* analizzati fin qui. La maggiore nitidezza delle progressioni accordali, la chiarezza e uniformità dei cambi armonici non aggiunge elementi nuovi alle riflessioni circa il funzionamento del sistema nel suo complesso. Qualche osservazione comunque merita di essere fatta, se non altro per confermare i principi

base che governano quel sistema. La dipendenza dell'armonia dalla melodia è ribadita sin da subito. L'insieme scalare (mi minore) non fa la differenza, le frasi vengono armonizzate sulla base delle finalis verso cui tendono (sol per la prima semi-frase di A, battute 1 – 2), o della nota lunga da cui partono (la per la seconda semi-frase, battute 3 - 4). B è invece interamente sorretto da un'armonia di mi maggiore. La nota perno mi, che è anche finalis della frase è responsabile di questa scelta. La medesima situazione si ripete nella parte vocale, seppur con qualche leggera modifica. La prima occorrenza di A chiude su sol maggiore seguendo la finalis del canto (battuta 17). Per di più, la prima parte della battuta è segnata da una certa confusione: si comprende che c'è indecisione circa l'accordo da eseguire. La cosa, come in altre occasioni è dovuta alla variabilità con la quale Maria articola le frasi, attendendo o anticipando le risoluzioni a sua discrezione. Analoga confusione si percepisce nella posizione omologa, a battuta 24.

Un effetto inedito rispetto ai brani analizzati in precedenza si avverte a causa dell'organico adottato in quest'occasione. Come si è detto sono soltanto tre gli strumentisti coinvolti. Dove il violino fa il solista manca completamente la terza dell'accordo, creando una indeterminatezza ben più marcata di quella osservata nei casi in cui coesistevano nella stessa sezione la terza maggiore e quella minore. Qui sembra di ascoltare una vera e propria alternanza di accordi maggiori e minori, realizzati con l'ausilio delle note del canto, sebbene, con ogni evidenza, non voluta. Nelle prime due misure si afferma la sensazione di trovarsi in sol maggiore, grazie al si del canto. Nelle successive due invece la mancanza della terza all'accompagnamento e la contemporanea presenza del do naturale al canto danno la netta impressione di trovarsi in la minore. Nella parte B la sensazione di tonalità minore (mi minore nella fattispecie) è ancor più grande a causa della lunghezza della sezione. L'ingresso

della voce segna invece il ritorno alla modalità di accompagnamento già osservato finora nei brani in versione taraf. La sequenza sol maggiore (battute 14 -16), la maggiore (battute 17 -18), ecc. è ora più chiara, così come pure l'approdo a mi maggiore nella parte B (battute 25 - 33). Proprio per questo però risalta ancor più l'interludio del violino alle battute 34 - 41 sulla stessa melodia appena eseguita dal canto. Se a battuta 33 si avvertiva chiaramente il mi maggiore, da battuta 34 si ha invece la sensazione di trovarsi in mi minore. Non si può escludere che l'effetto sia anche dovuto in parte alla qualità della registrazione. La chitarra, che, sappiamo per certo, eseguiva accordi maggiori, è talmente sullo sfondo da non essere udibile appena inizia il violino solista o il canto. RegISTRAZIONI più recenti ( come quella del 2008 realizzata dal Taraf Argint [v. nota 63, p. 63]) o esecuzioni dal vivo danno invece ancor oggi conto dello stile esecutivo osservato per brani quali *Trei în lume nu se poate* con progressioni di accordi maggiori sotto melodie riferibili a differenti insiemi scalari, maggiori o minori.

violino

1.

3 3 3 3 3 3

SOL LA (senza la terza)

2.

2.

MI (senza la terza)

voce

11

11

SOL

17

17

LA incertezza SOL tra la e sol

23

23

LA SOL MI (poco chiaro)

28

28

33

violino

33

MI (senza la terza)

38

voce

38

SOL

### 3.2.4.2. *Of, dor, dor, dor per orchestra (2900 II b) – 1958 circa*

Si tratta dell'unica realizzazione orchestrale di questo brano realizzata sotto la direzione di Victor Predescu probabilmente intorno 1958. Le informazioni contenute nel catalogo dell'IEF sono estremamente lacunose al riguardo. Il brano risulta tuttavia inserito insieme a un'altra decina tra due tronconi di registrazioni effettuate nel 1958. Ferme restando le osservazioni sulla non linearità cronologica delle schede contenute nel catalogo, possiamo essere ragionevolmente che anche questa sia stata realizzata intorno a quella data. Ogni direttore-arrangiatore metteva la sua impronta personale nell'arrangiamento che sottoponeva agli orchestrali. Victor Predescu figlio di un *lăutar* rinomato di Ploiești, città a nord di Bucarest era stato avviato dal padre alla carriera di concertista. Era cosa usuale



all'epoca che i *lăutari* affermati e benestanti delle grandi città facessero compiere ai propri figli studi classici. Insieme a Nicu Stanescu fu una delle figure di maggior rilievo nell'avvio dell'attività della Barbu Lăutaru e senz'altro una delle più autorevoli. L'impostazione sinfonica dell'orchestra si deve in grossa misura all'iniziativa di questi due musicisti e di altri, con simili inclinazioni, che seguirono (Florian Economu, primo fra tutti). Gli arrangiamenti di Victor Predescu risentono per tanto del suo gusto, decisamente orientato verso la musica classica e parzialmente verso la musica leggera.

La nuova veste di *Of dor dor dor* è simile per molti aspetti a quella di *Trei în lume nu se poate*. La tonalità è abbassata di un tono, verosimilmente per le stesse ragioni che hanno guidato scelte analoghe nei brani orchestrali precedentemente analizzati.

L'introduzione affidata ai violini è limitata alla sola parte B, sempre nell'ottica del refrain da musica leggera caratteristico di questi arrangiamenti. La melodia conserva in buona misura lo stesso profilo della versione di Busuioc, solo leggermenti più regolarizzata per permettere l'esecuzione orchestrale. Un solo punto della linea melodica ha conosciuto un cambiamento radicale: quel quarto grado eccedente di marca turca scompare in favore di un più morbido quarto grado giusto. I mordenti sul battere che avevano caratterizzato la versione Busuioc sono immancabilmente presenti, ma vengono meno quegli accenti intermedi che davano variabilità ritmica alla melodia. L'impressione è quella di un blocco sonoro che avanza imperterrito, uniforme. La sensazione di musica pseudo-sinfonica è molto forte. La versione di Busuioc appariva già piuttosto regolarizzata, standardizzata nelle diverse riproposizioni, probabilmente perchè solidamente nelle mani del violinista. Tuttavia suonava leggera, ricca di inflessioni, anche dinamiche, molto variabili. Questa suona uniforme pure nell'intensità, trionfale, grandiosa come l'attacco di

una sinfonia di Beethoven. I pieni e vuoti sono radicali. Il pieno dell'attacco è bruscamente interrotto a battuta 9 da una pausa che prepara l'accordo di settima di dominante che apre il canto. Prima della pausa un arpeggio ascendente su re minore eseguito da tutti gli strumenti genera una tensione da musica da teatro d'opera o d'operetta. Dopo la pausa, culmine della tensione, come si diceva arriva l'accordo di settima di dominante (do settima) strappato all'unisono dagli strumenti, in perfetto stile sinfonico tardo-romantico. Come era già stato osservato in *Mă uitai spre răsărit*, compare in queste rielaborazioni orchestrali un atteggiamento enfatico, una pomposità estranea alle versioni più antiche per *taraf*.

L'ingresso della voce ci catapultava decisamente in una dimensione da operetta. La melodia in maggiore si adatta straordinariamente al compito. I vibrati acquiscono la sensazione e lo stile di accompagnamento binario col basso in battere che alterna primo e quinto grado dell'accordo e la risposta accordale in levare completa l'opera. È persino sorprendente osservare come una melodia di origine rurale, che ancora conserva il suo profilo ben riconoscibile e molti dei suoi segni distintivi peculiari si adatti così facilmente a divenire qualcos'altro. Senza, lo sottolineo, che gli interventi sulla voce e sulla melodia stessa siano così rimarchevoli. Qualcosa invero Maria Lătărețu è stata costretta a modificare. L'aspetto più rilevante è forse quello della struttura. La fluidità strutturale che caratterizzava l'esecuzione col *taraf* è bandita in favore di una forma fissa rigidamente stabilita a priori. Il *la* che apre la parte A del canto a battuta 15 dura 4/4 e questo si ripete in tutte le successive riproposizioni. Esigenze di ordine pratico, prima ancor che stilistico devono aver dettato questa scelta. Un'orchestra di medio-grandi dimensioni non poteva permettersi di stare in balia della cantante aspettando il suo attacco per cambiare accordo. L'arrangiamento doveva avere un numero pressochè certo di misure e una struttura

formale ben definita. Questo finisce per avere una ricaduta sull'effetto complessivo: la vecchia melodia suona ora molto più simile a una canzonetta o, come si diceva, a un'aria di operetta.

I vibrati sulle note lunghe (battute 11, 12, 15, 16, ecc.) non sono poi diversi da com'erano nella versione *taraf*. Tuttavia immersi in questo clima suonano totalmente altro: quasi vibrati da opera lirica, o da canzone primo Novecento.

Non mancano le acciaccature glissate caratteristiche dello stile di Maria Lătărețu (alle battute 11, 14, 18), ma in via generale i glissandi sono diminuiti e lo stile si è fatto più asciutto, quasi da marcia in taluni punti (vedi le semiminime puntate alle battute 25 -26). A battuta 74, nella terza riproposizione della strofa cantata, è conservato l'unico esempio di quegli artifici così ampiamente utilizzati dalla cantante negli anni Trenta: la chiusura discendente e in glissando di una nota di fine frase (o semi-frase come in questo caso). In generale quindi sembra che lo stile di canto sia stato ripulito ad arte per questa versione orchestrale del brano. Le indicazioni circa la durata delle note e il nuovo inquadramento formale dovevano essere giunte senza dubbio dal direttore. Ma non si può escludere che anche l'opera di "pulitura" dello stile vocale sia stata dettata dall'alto e non sia stata una libera iniziativa della cantante.

L'armonizzazione del brano infine, riflette gli stereotipi ormai ben collaudati all'interno della *muzică populară*. La parte B, che funge anche da introduzione è volta al minore in ossequi alle leggi della tonalità. Quello che era un lungo pedale di mi maggiore nella versione del '40 diviene ora una progressione tonica sottodominante dominante tonica ripetuta due volte (battute 1 - 8). La parte A è invece armonizzata alla parallela maggiore secondo un'alternanza tonica dominante nel più schietto stile canzonettistico. Il movimento tipicamente modale un tono sopra la tonalità della tonica, da sol maggiore a la maggiore-minore, è cassato naturalmente e con esso

l'indeterminatezza tra maggiore e minore che aveva caratterizzato il secondo di questi accordi.

Come se non fosse abbastanza chiaro il contesto tonale in cui è calata la melodia l'arrangiatore ha sentito anche l'esigenza di porre un accordo di settima di dominante di brevissima durata (un la settima della durata di una semiminima) a introdurre la modulazione al minore nella parte B (battuta 18).

Unica concessione allo stile pre-orchestrale, sorta di relitto dell'esecuzione con taraf, sembra essere quell'irregolarità metrica nelle cuciture tra le sezioni B e A (battuta 10). Questo confermerebbe l'ipotesi che la "mezza battuta" prima del canto era evidentemente un fatto formalizzato (v. sopra, paragrafo precedente). Cionondimeno, la sua nuova veste orchestrale ne snatura completamente l'effetto originario. L'accordo di settima di dominante marcato e all'unisono sul battere di quella misura di 2/4 suona qui con un richiamo marziale che prelude al canto nel più schietto stile operettistico o da musica da rivista.

violini

Musical notation for violini, measures 1-5. Treble clef, C major, common time. Bass clef with chords: REM, SOLm, LA7, REM.

6

voce

6

Musical notation for voice and bass, measures 6-11. Treble clef with voice line and glissando markings. Bass clef with chords: SOLm, LA7, REM, DO, FA.

12

12

Musical notation for voice and bass, measures 12-17. Treble clef with voice line and glissando markings. Bass clef with notes: DO, FA, DO.

18

18

Musical notation for bass, measures 18-23. Bass clef with chords: FA, LA7, REM, SOLm, LA7, REM.

violini

24

24

30

30

35

Glissando

35

DO FA DO FA

41

Glissando

41

DO FA LA RE<sub>m</sub>

47

47

SOLm LA7 RE m

SOLm LA7 RE m

53 *violini*

53

SOLm LA7 RE m

59

59

SOLm LA7 RE m DO FA

*Glissando*

65

65

DO FA LA

*Glissando*



71

71

RE m SOL m LA 7 RE m

77

77

SOL m LA 7 RE m

### 3.2.5. La sârba (3)

#### 3.2.5.1. Tu, mamă, când m-ai facut per taraf (1007 II) - 1939

Questa registrazione fu realizzata sotto la supervisione di Brăiloiu nel 13 marzo del 1939 nel corso della stessa seduta in cui venne incisa pure la *doina* *Și băgai cu cucu-n plug* (v. par. 3.2.2.1). A differenza di quest'ultimo brano tuttavia qui siamo in presenza di una *sârba* ben collaudata, certamente in repertorio nei taraf locali. Due anni prima, nel settembre del 1937, lo stesso brano era stato inciso con il taraf di Tică Lătărețu (700 b). Ora lo troviamo nelle mani di un gruppo affatto diverso, nel quale, a parte il leader (e naturalmente la cantante) tutti i musicisti sono cambiati. Per cominciare, l'organico è stato ridotto a un numero di tre strumentisti, cosa che caratterizzerà tutte le registrazioni del periodo 1939-41. E soprattutto compare, per la prima volta, il nome di Constantin Busuioc, allora tredicenne, figlio dell'affermato *lăutar* Nelu (v. parr. 3.2.4.1 e v. 3.2.2.1). Che i *taraf* fossero un'entità estremamente fluida è già stato sottolineato più volte. Il *taraf* Lătărețu non faceva certo eccezione a questa realtà. A parte il leader intorno a cui si coagulava il gruppo, la composizione

dell'organico era variabile. I responsabili delle registrazioni per la Società dei Compositori (Brăiloiu in testa) in parte si adeguavano a tale variabilità, in parte ne erano responsabili. Per un verso dovevano far conto sui musicisti che avevano a disposizione in città al momento, persone che, come era il caso di Maria e Tică Lătărețu, andavano e venivano dalla propria terra d'origine sulla base degli ingaggi che ricevevano nelle *cârciuma* e nei ristoranti. D'altra parte, gli studiosi incaricati di dirigere le registrazioni chiedevano spesso un brano piuttosto che un altro, un musicista piuttosto che un altro, condizionando, a volte consapevolmente altre volte involontariamente, il risultato finale, l'offerta che giungeva dagli informatori.<sup>100</sup> (v. ancora paragrafo 3.2.4.1)

Il risultato complessivo è in linea con le registrazioni fin qui effettuate dal taraf Lătărețu. L'impressione di maggiore pulizia, precisione regolarità che si percepisce, sebbene in modo lieve, nelle esecuzioni del taraf Busuioc un anno più tardi è ancora di là da venire, l'impronta generale è a marca Tică Lătărețu. Significativamente, negli anni a venire, Tică sarà progressivamente messo ai margini nelle produzioni di *muzică populară* che coinvolgevano la moglie. Il suo stile era considerato troppo rustico, incapace di affrancarsi dall'ambiente rurale da cui proveniva nel contesto delle nuove orchestre. Al contrario, quello dei Busuioc, era lo stile "giusto", proiettato verso il gusto urbano, pronto a ripulirsi delle "imperfezioni" di marca contadina, versatile anche e maggiormente aperto a subire nuove influenze. (v. ancora par. 3.2.4.1).

---

<sup>100</sup> Disgraziatamente la perdita dell'intero corpo degli appunti manoscritti di Tiberiu Alexandru, in possesso degli eredi dell'etnomusicologo, ci ha sicuramente privato di preziose informazioni che riguardavano quelle sedute degli anni a cavallo del 1940. Ai manoscritti di Brăiloiu, che pure dovevano contenere note sulle incisioni del periodo e che custoditi nell'archivio dell'IEF, invece non mi è stato consentito l'accesso. I pochi articoli e saggi etnomusicologici licenziati in quegli anni e nel periodo successivo basati su quelle registrazioni sembrano disinteressarsi completamente del rapporto tra studiosi e lăutari e di quanto avvenne nell'incontro tra i due soggetti, concentrandosi in via quasi esclusiva sull'oggetto di studio.

Una stranezza, all'interno di una casistica abbastanza uniforme, va comunque segnalata per questa *sârba*: la prima parte della melodia (che chiamerò, come di consueto, A) è in mi maggiore (battute 2 – 15 per il violino, 26 – 40 per la voce). Difficile ipotizzare in questo caso un effetto legato alla velocità di scorrimento del nastro magnetico. Questa eventualità avrebbe alterato il timbro in un modo riconoscibile. Pure la velocità sarebbe stata visibilmente inferiore, mentre invece, nella registrazione in questione, appare in linea con quella, evidentemente rigidamente codificata come è naturale per le melodie di danza, della *sârba* del Gorj, cioè intorno ai 190-200 (spesso con una seconda parte più rapida).

Ciò premesso, A eseguito dal violino è stilisticamente molto distante da quello cantato, sebbene il profilo melodico sia perfettamente riconoscibile. Siamo lontanissimi da quel processo di mimesi dello stile vocale che aveva caratterizzato la doina *Și băgai cu cucu-n plug*, che pure era stata registrata nella medesima seduta. Come a dire che i codici espressivi sono molteplici e vengono impiegati contemporaneamente dagli stessi *lăutari*, nello stesso periodo. Esiste uno stile violinistico che si impone di imitare quello vocale e un altro, totalmente indipendente da questo di ascendenza schiettamente strumentale, entrambi perfettamente padroneggiati dai solisti. In questo caso sembra proprio che l'intenzione sia quella di allontanarsi quanto più possibile dall'esecuzione vocale, di mettere in luce le peculiarità dello strumento che alla voce mancano, in una misura anche maggiore di quanto fosse avvenuto in *Of, dor dor dor* (v. sopra, par. 3.2.4.1). La melodia di A è costruita su una scala esafonica di mi maggiore senza il settimo grado e copre un ambito di una sesta (di una tredicesima se consideriamo il salto all'ottava discendente delle battute 8 e 15). Viene ripetuta due volte, senza varianti significative (battute 2 – 8 e 9 - 15). La frase, che copre quindi uno spazio di sei misure e mezzo, è articolata al suo interno in

due semifrasi simmetriche: la prima dalle battute 2 alla 5, la seconda dalla 5 (ultimo movimento) alla 8. La prima semi-frase ha un aspetto ineludibilmente tonale. L'apertura su un arpeggio ascendente di mi maggiore, i si ribattuti (staccato il primo, legati i successivi) conferiscono alla melodia un sapore decisamente da marçetta (suonata sulle note degli accordi: tonica, mi, sol #, si, dominante il fa #). Le frequenti appoggiature glissate, come pure i mordenti, caratteristici dello stile violinistico del Gorj, non disturbano minimamente questa sensazione, essendo riconducibili anche a un gusto ornamentale di stampo occidentale, solo leggermente sovrabbondante nel suo impiego. Piuttosto, l'atmosfera da marçetta è rafforzata dalla chiusura della seconda semifrase con un movimento di quarta discendente seguito da un salto di ottava conclusivo, anch'esso discendente (battute 7 - 8). Anche l'alternanza di nota puntata seguita da una serie (tre nel caso specifico) di note tenute rimanda a stilemi colti o semi-colti (battute 3, 6, 10, 13). Nessuno di questi elementi è totalmente inedito (salvo l'arpeggio su un accordo maggiore), anche solo nella piccola rassegna presentata sin qua (il salto d'ottava discendente a fine frase, in particolare, è molto comune in questo gergo violinistico ed è di sicura derivazione occidentale). Tuttavia una simile concentrazione di tratti di ascendenza colta in uno spazio molto ridotto salta subito agli occhi, specie perchè introdotta da un incipit più che identificante: l'arpeggio ascendente sull'accordo maggiore. Le ricerche fin qui condotte non sono state in grado di risalire all'origine di questa melodia. Al momento è impossibile dire se si tratti di un tema giunto al repertorio di questi *lăutari* direttamente dalla musica colta o se invece si tratti soltanto di una ben riuscita imitazione.

Ancor più risalta il carattere tonale e marçettistico di questa parte nel contrasto con la frase seguente, che chiamerò B, distesa sulle battute 16 – 23 (più una piccola coda di natura leggermente diversa alle battute 23 - 25). Immediatamente si è calati in un ambiente

modale attraverso lo scivolamento un tono più sotto della scala di riferimento. Per di più la scala di re maggiore qui impiegata è una lidia priva del settimo grado<sup>101</sup>. Insomma, non soltanto gli elementi costruttivi impiegati sono modali e “locali” (la scala lidia), ma lo è anche anche la procedura di concatenazione dei modi (lo spostamento “verticale”, improvviso introdotto con una nuova frase melodica<sup>102</sup>). Anche il tipo di fraseggio, in grossa misura precedente per gradi congiunti, contrasta nettamente con quello della frase A ed è piuttosto in linea con lo stile melodico riscontrato fin qui nei brani analizzati (i salti più ampi della seconda non sono assenti, ma sono limitati e circondati da “zone” che si muovono per gradi congiunti). Nella frase B spicca anche l’asimmetria della melodia, che invece era perfettamente binaria in A. Le due frasi (A e B) sono costruite, a grandi linee nello stesso modo: una parte più mossata, con valori brevi, una nota lunga di appoggio, ancora una parte mossata, nuovamente una nota lunga, conclusiva. In B però la prima nota d’appoggio, il la delle battute 17 e 18 dura 5/4, mentre la seconda che chiude la frase ha una durata di soli 3/4. Gli stilemi ornamentali già presenti in A sono dispiegati in gran copia anche qui, ma messi al servizio di uno stile affatto diverso: mordenti, acciaccature, note puntate alternate a fraseggi tenuti non suggeriscono più alcuna parentela con la musica colta e la loro sovrabbondanza amplifica il gioco sopra e sotto l’intonazione dei gradi della scala, tipico di questo linguaggio modale. La breve coda cui si è fatto cenno più sopra (battute 23 - 25) introduce, seppur in uno spazio molto limitato una nuova gamma modale: si tratta di una pentatonica di mi minore senza il sesto e il settimo grado e con il quarto eccedente (lo stesso tipo di scala di derivazione turca utilizzata anche in *Of, dor dor, dor*). La chiusura

<sup>101</sup> Una scala di amplissima diffusione nel sud della Romania, specie in Muntenia (Kahane 2007).

<sup>102</sup> Vi sono distanze standard predilette all’interno di questo repertorio e tra queste, in primo luogo, quella di tono, ascendente o discendente; in misura leggermente inferiore si riscontra il passaggio a un modo posto a una distanza di un tono e mezzo. (v. oltre, par 3.3.3)

però ci riporta bruscamente al clima di A con il suo salto d'ottava discendente che introduce la parte cantata. In uno spazio brevissimo siamo passati da un'atmosfera di marcetta, alla musica modale di marca contadina, al *makam* turco rivisitato con chiusura ancora una volta marcettistica. Mirabile esempio di come questa musica non solo e non tanto mescoli linguaggi diversi e incommensurabili ma piuttosto, di frequente, li giustapponga in modo paratattico.

Qualcosa di quel mimetismo dello stile vocale riscontrato in molti dei brani precedenti è presente anche qui. A parte le appoggiature glissate, che potrebbero indifferentemente riferirsi a uno stile schiettamente violinistico come pure a quello vocale proprio di questo repertorio, va segnalato il glissando discendente su un intervallo di quinta alla battuta 11. Alcune acciaccature glissate poi sono più “lente” nel raggiungimento della nota di arrivo, sicuramente meno facili dal punto di vista tecnico, più virtuosistiche in un'esecuzione violinistica (quelle sul si a battuta 16 e la sua omologa a battuta 22). Questi espedienti fanno pensare a un processo imitativo della voce da parte del violino, frequente in molti dei brani precedentemente analizzati. Significativamente avviene sulla parte B, quella di sicura derivazione contadina, la cui melodia era quasi certamente vocale in origine.

Il trattamento vocale di A è estremamente interessante. Potrebbe anche far pensare a un adattamento, secondo lo stile ormai abbondantemente descritto, proprio della vocalità del Gorj, di una melodia strumentale<sup>103</sup>. Sembra insomma quella melodia del violino esposta all'inizio del brano camuffata dai glissandi, dai vibrati e dagli spostamenti ritmici (per lo più nel segno della terzina di semiminime – battute 30 e 31). Il carattere incisivo, marcettistico dell'esecuzione

---

<sup>103</sup> Naturalmente non è da escludersi neppure il processo opposto di trasformazione in senso violinistico di una melodia vocale. Una certa familiarità con i repertori del Gorj tuttavia continua a farmi sentire questo tipo di fraseggio come estraneo alla musica contadina della regione, soprattutto quell'incipit sull'accordo maggiore.

violinistico è un pallido ricordo, a stento l'incipit riesce ad evocare quell'atmosfera. Tutto è arrotondato e sfumato nello stile tipico del Gorj. I salti di quarta, che apparivano così perentori al violino (con la sola eccezione di quello a battuta 11) sono ammorbiditi da un glissando per altro molto lento (battute 27-28, 31-32, 35-36, 38); le note lunghe sono mosse da un vibrato intenso; il disegno ritmico della melodia è meno simmetrico (a cominciare dalla sincope nella frase d'apertura – battute 27 e 34 – per continuare con la figurazione semiminima col punto seguita da croma accostata a una nuova sincope – battute 38 – 39).

Una caratteristica della struttura è identica nelle due proposizioni, vocale e strumentale di A. L'incipit della frase è sempre preceduto da una battuta di 2/4 (battute 2, 9, 26, 34). In un regime di 4/4 questa “mezza misura” rappresenta un'asimmetria strutturale ben evidente all'ascolto. La sua presenza sistematica prima di ogni attacco, per altro in contrasto con l'attacco pari, dopo 4/4 della seconda semi-frase, fa pensare a una modalità formalizzata che era associata al brano. Per altro l'uso di una “mezza misura” prima dell'incipit di una frase è già stato riscontrato altre volte in questa breve rassegna (v. *Trei în lume nu se poate*, par. 3.2.1.1).

La frase B eseguita dalla voce conferma le caratteristiche di fluidità ritmica e di intonazione proprie di A. Viene meno per tanto il contrasto tra A e B che era stato evidente nella parte violinistica. La ripetizione della prima semi-frase di B (battute 49 - 51) porta alle estreme conseguenze il gioco di negazione del beat, anticipando tutta la frase di una croma e con l'utilizzo della terzina di semiminime secondo uno stile già riscontrato in *Maria Lătărețu*. Cionondimeno questo appare qui in una forma quasi “esagerata”, come pure al limite pare l'uso dei glissandi sempre nella parte B. Le ultime tre note della prima semi-frase (re, la e fa) sono legate tra di loro da un lunghissimo glissando, in una sorta di continuum che annulla la suddivisione della

scala in gradi. Impallidisce quasi, in questo contesto, l'acciaccatura glissata lenta di battuta 49, omologa di quella fatta dal violino in calco dello stile vocale a battuta 16. Va aggiunto che la trascrizione regolare, in 4/4, è fuorviante, specie in B – dove c'è una sola battuta in 2/4. Nella realtà gli strumenti accompagnatori realizzano un tappeto ritmico binario sopra il quale la cantante si muove con molta libertà. Bizzarramente le frasi sono piuttosto simmetriche sia in A che in B, ma con ogni probabilità si tratta di un caso. Purtroppo è impossibile verificare non disponendo delle strofe successive.

Anche l'aspetto armonico presenta alcuni interessanti spunti di riflessione. Pur appartenendo la registrazione alla stessa seduta di *Și băgai cu cucu-n plug*, l'accompagnamento ricorda più da vicino quello di *Of dor dor dor*, brano inciso l'anno successivo col *taraf* Busuioc. La somiglianza è dovuta al fatto che in entrambi i casi ci troviamo in presenza di un brano di danza e precisamente di una *sârba*. Questa richiede di essere accompagnata con i violini che si alternano nell'eseguire le note degli accordi di riferimento, secondo una modalità che è stata spiegata nel paragrafo 3.2.1. Nella *doina* invece gli strumenti accompagnano tenendo contemporaneamente note lunghe sugli accordi richiesti. Per di più, nelle due *sârba* al violino solista era affidata la terza dell'accordo (della triade) nei momenti in cui doveva eseguire l'accompagnamento. Questo, in *Of, dor, dor, dor*, come abbiamo visto, generava una sensazione di indeterminatezza tra maggiore e minore quando l'armonia si spostava su la e successivamente su mi (battute 3 - 13). In *Tu mamă când m-ai facut* la sensazione è persino più forte, ed anzi nel primo cambio accordale sembra ci si trovi con chiarezza in un armonia di fa # minore (battute 3 - 5). Di fatto in questo punto si sente chiaramente la chitarra suonare un arpeggio che contiene il la naturale. Come si è già sottolineato questo strumento nella musica del Gorj viene accordato in modo da produrre, se suonato a corde vuote, una triade maggiore. I



cambi accordali vengono poi realizzati semplicemente eseguendo dei barrè sui vari capotasti. Maria in quel punto si sposta dunque su di un la maggiore, mentre il basso alterna fa # e do # (come se pensasse a un armonia di fa #). Come già osservato per *Of dor dor dor*, non si deve pensare che questi musicisti ragionino in termini di accordi minori, non quanto meno quando eseguono questa musica.

Non a caso ho parlato di “effetto” e non di accordo di fa # minore. Ciascuno dei musicisti ragiona in termini di triadi che si spostano “verticalmente” e spesso in modo indipendente gli uni dagli altri: gli accordi non cadono necessariamente in modo sincronizzato e talvolta gli strumenti eseguono simultaneamente accordi diversi (come in questo caso). Un ruolo non piccolo nella percezione del fa # minore lo ha il fatto che in questa registrazione la chitarra, almeno nella prima parte, è piuttosto in primo piano (in *Of dor dor dor*, al contrario, lo strumento si sentiva a mala pena). Naturalmente non bisogna dimenticare che in entrambe le *sârba* la formazione è in trio. Difficile dire cosa avrebbe fatto il terzo violino nei punti che qui appaiono indeterminati o addirittura in minore. Un’ipotesi forse la si può avanzare sulla base di quanto avviene in *Tu mamă când m-ai facut* quando entra il canto. Dopo l’incipit in mi maggiore infatti (battute 26 - 27) i violini alternano fa # e si, come se si trattasse di un accordo di si maggiore senza la terza (una dominante rispetto al modo d’impianto, qualcosa di molto comune anche in questo repertorio). Il basso invece continua riproduce il movimento che aveva fatto già nell’introduzione: si sposta su un’armonia di fa # alternando primo e quinto grado. L’effetto complessivo, quello di un accordo sospeso con quarta e quinta senza la terza, è ancora una volta l’involontario frutto di due pensieri diversi e paralleli (quello dei violinisti e quello del contrabbassista).

Mi pare indiscutibile in ogni caso che anche in questo brano sono affermati con decisione i principi guida dell’accompagnamento già

evidenziati nelle analisi precedenti e in particolare quello della dipendenza dell'armonia dalla melodia. Il passaggio a fa # appare così indeciso perché di fatto è difficile stabilire se in quel punto “contino di più” i si ribattuti o piuttosto il lungo fa #. Quest'ultimo è la nota di chiusura della semi frase, una vera e propria finalis intermedia. I si ribattuti, d'altra parte, sono il vero perno della frase, l'elemento che maggiormente risalta. Come risultato, alcuni musicisti (i violinisti) scelgono di considerare questi e non il fa # le note su cui basare l'armonizzazione. Rimane un mistero difficile da decifrare il perché invece la chitarra muova a la maggiore. Al di là della ragioni incomprensibili di tale scelta, si può osservare come venga tuttavia rispettato un altro dei principi fondamentali che governano l'armonia in questo repertorio: quello dell'indipendenza dei musicisti nel decidere, di volta in volta, quale accordo adottare.

Alla battuta 16 invece pare chiarissima ai musicisti la direzione da prendere: tutti convergono su re maggiore. Per altro in ossequio non soltanto al principio che fa l'armonia schiava delle frasi, ma piuttosto di una regola di concordanza tra gamma scalare e successione accordale. La frase B non ha neppure re come finalis nelle sue articolazioni intermedie, ma la (battute 17 e 22) e la che scende a fa # nella parte cantata (battute 41 – 42 e 51 - 53). Non si può fare a meno di osservare però che in questo caso il passaggio accordale comporta una mutazione più sostanziale, una vera e propria modulazione totalmente diversa come effetto dai cambi meno radicali della parte precedente. Un'ultima considerazione merita la differente scala modale utilizzata in B al violino e alla voce. Se il primo aveva adottato una scala misolidia con il quarto grado eccedente (v. nota 99, p. 156), la seconda esegue una melodia basata su una scala esafonica maggiore di re senza il settimo grado. La prima di queste due scale è di fatto molto comune nei repertori strumentali, come si è detto, soprattutto a sud-est del Gorj. In questa regione il modo lidio è

tuttavia estraneo al repertorio vocale. Come si era fatto per la frase A, si può supporre anche per B un processo di adattamento di una melodia strumentale alla voce o viceversa. In quest'ultimo caso, molto frequente nella "lautarizzazione" delle musiche contadine, oltre all'arricchimento della melodia con tratti stilistici propri dello strumento, si assiste alla deformazione più radicale del profilo melodico con l'introduzione di nuovi rapporti intervallari.

The image displays a musical score in three systems, featuring a violin part and a vocal line. The key signature is three sharps (F#, C#, G#) and the time signature is 2/4.

**System 1:** The violin part begins with a whole rest, followed by a 2/4 measure, then a half note. The vocal line starts with a whole rest, followed by a 2/4 measure, then a half note. The vocal line is labeled "MI" and "FA# (senza la terza)".

**System 2:** The violin part continues with a half note, followed by a quarter note, then a half note. The vocal line continues with a half note, followed by a quarter note, then a half note. The vocal line is labeled "MI" and "FA# (senza terza)".

**System 3:** The violin part continues with a half note, followed by a quarter note, then a half note. The vocal line continues with a half note, followed by a quarter note, then a half note. The vocal line is labeled "confusione MI" and "braci".


16



16




20



20

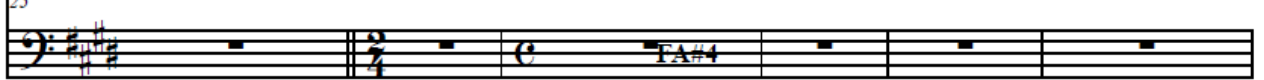


25



voce

25




31



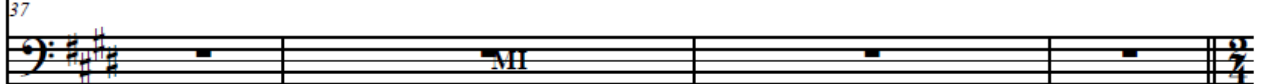
31



37



37



41

41

confusione RE

47

47

MI RE

52

52

MI

### 3. 2. 5. 2. *Tu mamă când m-ai facut per orchestra*

Non mi è stato possibile rinvenire questa versione del brano nel catalogo dell'IEF. Neppure altre ricerche hanno dato esiti (in particolare il catalogo della Biblioteca Națională di Bucarest, sezione musica, spesso prodigo di informazioni, in parte complementari a quelle del catalogo IEF). Un'etichetta locale di Târgu Jiu che ha chiuso i battenti da qualche anno l'ha pubblicata, rimasterizzata, all'interno di un CD dedicato a Maria Lătărețu dal titolo *Dulce-i dragostea pe fân cosit* nel 2006. L'indagine presso diversi operatori dell'etichetta che hanno avuto un ruolo nell'edizione non mi ha

permesso di risalire a informazioni di alcun genere circa la registrazione originaria. Se pure qualcuno di costoro era in grado di fornire qualche dato, di certo non lo ha fatto per timore di esporsi in una situazione come minimo non limpida. Il brano appartiene senza dubbio a Electrecord dal punto di vista del diritto d'autore, tuttavia è stato usato, come molti altri in una delle numerose registrazioni pirata fiorite dopo il 1990 e che hanno oggetto la *muzica populară* dell'epoca comunista. Naturalmente anche nelle note del CD manca qualsivoglia informazione di contesto relativa alle registrazioni. Possiamo azzardare, in linea ipotetica che questa incisione di *Tu mamă când m-ai facut* appartenga grosso modo al primo decennio di produzione della Barbu Lăutaru (gli anni Cinquanta): Maria infatti ha uno stile vocale spiegato, a piena voce, potente, che successivamente farà posto a un modo di cantare più raccolto, più intimo.

Gli interventi dell'arrangiatore (o degli arrangiatori) sono quelli standard già osservati fin qui. B, opportunamente modificato (battute 1 - 13), diventa un motivetto che funge da refrain entro un contenitore che somiglia molto da vicino alla canzonetta. Il cambiamento, a ben guardare è radicale. Soltanto lo scheletro del profilo melodico è stato conservato: due movimenti discendenti, per gradi congiunti (da la a do il primo, da sol a re il secondo, meno lineare nella discesa) inframmezzati da due soste, prima su sol poi su re. La coda con la sua scala pseudo-*makam* è scomparsa. Con questa, non vi è più traccia neppure della chiusura con salto d'ottava discendente che conferiva al brano un sapore molto particolare. Fatto ben più decivo, non vi è più traccia del sol diesis e del relativo modo che aveva caratterizzato il B della versione *taraf*.

Poco conta la gran messe di ornamenti che sembrano evocare l'antico stile violinistico. Acciacature glissate e mordenti non restituiscono l'atmosfera della versione in *taraf*, semmai caricano il brano di un' enfasi che in parte già possedeva ma piuttosto nella

sezione A. Quel carattere marcettistico dato dalla particolare melodia e dall'alternanza di note puntate e tenute è qui sostituito da quello che in altri brani abbiamo già definito pseudo-sinfonico che ne eredita in parte lo stile, amplificandolo. Nel complesso comunque l'impressione è che la melodia, benchè riconoscibile nel suo profilo, sia altro da quello che era nella versione originaria: qui siamo di fronte a un refrain da canzonetta, uno stacchetto da musica da varietà.

Come la maggior parte di questi arrangiamenti orchestrali la tonalità è stata abbassata, di un tono in questo caso, molto probabilmente per dare alla voce un timbro diverso. Anche la parte vocale è andata incontro a modificazioni sostanziali, pur conservando alcune caratteristiche della versione originaria. L'attacco asimmetrico di A, preceduto da una battuta di 2/4 in un ambiente di 4/4 (battuta 15) richiama l'analogo incipit nella versione del '39. Qui però, anche l'inizio della seconda semifrase conosce lo stesso tipo di asimmetria (battuta 19), mentre la seconda A è preceduta addirittura da una misura di 3/4 (battuta 24). Appare fin da subito chiaro come la voce si adatti malamente all'arrangiamento squadrato imposto alla parte dei violini. L'orchestra, con buona pace del direttore, si mette al servizio dell'invenzione estemporanea della cantante, attende i suoi attacchi ed entra di conseguenza, costruendo suo malgrado architetture asimmetriche.

In un modo non dissimile da quanto avveniva con il *taraf* anche in questa versione gli strumentisti forniscono una sorta di tappeto ritmico-armonico binario, sostanzialmente concepito in 4/4, ma suscettibile di essere tagliato, segmentato, manipolato in unità più piccole all'impronta. Sopra questa basa la cantante si muove con molta libertà, generando ogni sorta di asimmetria. Quella forse più macroscopica la incontriamo a battuta 38, dove l'attesa della cantante prima di incominciare la frase successiva crea, dal punto di vista della trascrizione, una battuta di 5/4. L'asimmetria crea qualche scompiglio

nell'orchestra, che però si assesta prontamente verso la metà della battuta successiva. Tutto B è caratterizzato da quella fluttuazione intorno al beat scandito dagli strumenti accompagnatori che era stata pure della versione del '39. Per certi versi, il carattere maggiormente limato, quadrato di questo arrangiamento crea un contrasto anche maggiore con la libertà della parte vocale. Nella parte A abbiamo un significativo esempio di questo atteggiamento. In parte la voce sottolinea i beat con regolarità metronomica, cosa che produce un effetto quasi marziale dato l'andamento per lo più in semiminime (battute 20 – 21 e 29 – 30). D'altro canto, come a smentire tale regolarità, subito piazza in sequenza un anticipo e un ritardo delle note attese (il fa e il re alle battute 21 -22 e 30 e 31). Il carattere da marcetta che era proprio della versione *taraf* è confermato da quest'esecuzione, nonostante l'uso dei ritardi. Semmai questo viene meno nella parte B che, come si accennava, esaspera il carattere di libertà ritmica già presente nella versione del '39. Anche qui Maria, di tanto in tanto, fa uso di un fraseggio in semiminime sulla scansione del beat (battute 33 – 34, 37 – 38, 43). Tuttavia lo alterna con un modo di melodizzare spostato in avanti o indietro che fa da contrasto (la battuta 34, ma soprattutto la 39). La melodia, sebbene complessivamente semplificata nel confronto con quella della versione del '39 conserva tuttavia uno dei suoi caratteri peculiari nel suo aspetto ritmico. Maria non rinuncia neppure a quegli espedienti di cui aveva fatto largo uso nella vecchia versione e che rendevano la linea vocale estremamente fluida anche sotto il profilo dell'intonazione. Mi riferisco in particolare ai due lenti glissando delle battute 35 – 36 e 41 – 42. Non mancano anche le acciaccature che sono in realtà un colpo di glottide che arricchisce la nota con armonici superiori, come ad esempio a battuta 16, che pure allontanano da un'intonazione troppo rigida.



L'armonizzazione del brano non presenta grandi sorprese rispetto allo stile cui ormai ci hanno abituato le analisi precedenti. La presenza ravvicinata di tonalità maggire e minore non stupisce (dal do maggiore dell'inizio al re minore di battuta 6 raggiunto per mediazione della sua dominante). Semmai l'accostamento di queste tonalità e non di due in rapporto di terza minore è meno consueto in questa musica. Qui però è dovuto alla scelta dell'arrangiatore di limare la scala lidia per farla diventare una scala naturale: il quarto grado eccedente è scomparso e al suo posto il fa naturale chiama in un'ottica tonale una tonalità di re minore. Suona invece piuttosto forte come scelta, ma non del tutto inusuale in questo repertorio, il brusco passaggio da re minore a re maggiore alla battuta 14. Ha l'effetto di calarci potentemente in un'atmosfera da musica da rivista e di rimettere sul tavolo quel sapore di marcia che anche la melodia originaria aveva. Col la sua brutalità dà una spinta inaspettata al canto che inizia dopo appena 3/4. La rigorosa alternanza di tonica e dominante che segue conferma questa sensazione, che è pure rafforzata dalla linearità del canto quasi tutto regolarmente scandito su semiminime (quando invece la versione taraf era stata più irregolare). L'arrangiamento nel suo complesso sembra insomma restituire la melodia all'originaria forma di probabile derivazione colta. Se davvero questa è entrata nel repertorio dei *lăutari* per qualche varco proveniendo dalla musica colta, o se anche soltanto era un calco modellato in quello stile, in questa nuova veste torna a quell'alveo in parte ripulita delle incrostazioni contadine e lautaresche.

violini

DO DO7/SB LA7

6

REm SOL DO DO7/SB LA7

12

REm RE LA7

19

RE

24

Musical notation for measures 24-25. The top staff is in treble clef with a key signature of two sharps (F# and C#) and a 3/4 time signature. It contains a melodic line with eighth and quarter notes, ending with a half note. The bottom staff is in bass clef with the same key signature and time signature. It contains a bass line with a whole note chord labeled LA7.

29

Musical notation for measures 29-30. The top staff is in treble clef with a key signature of two sharps and a common time signature. It contains a melodic line with eighth and quarter notes. The bottom staff is in bass clef with the same key signature and time signature. It contains a bass line with a whole note chord labeled RE and another whole note chord labeled DO.

34

Musical notation for measures 34-35. The top staff is in treble clef with a key signature of two sharps and a 2/4 time signature. It contains a melodic line with eighth and quarter notes, including a glissando effect indicated by a wavy line and the word "Gliss". The bottom staff is in bass clef with the same key signature and time signature. It contains a bass line with a whole note chord labeled DO7/Sib LA7 and another whole note chord labeled RE m.

39

Musical notation for measures 39-40. The top staff is in treble clef with a key signature of two sharps and a common time signature. It contains a melodic line with eighth and quarter notes, including a glissando effect indicated by a wavy line and the word "Gliss". The bottom staff is in bass clef with the same key signature and time signature. It contains a bass line with a whole note chord labeled DO and another whole note chord labeled DO7/Sib LA7 RE m.

### 3. 3. La musica del villaggio – le versioni *taraf*

#### 3. 3. 1. Considerazioni generali

Incrociando le osservazioni sin qui emerse dall'analisi dei singoli brani si possono tracciare alcune considerazioni di carattere generale. Alcune caratteristiche sono peculiari del repertorio con *taraf*, altre invece sono trasversali ai due periodi presi in esame. I dati che riguardano l'aspetto melodico ad esempio sono più soggetti a migrare dal primo stile a quello orchestrale del dopoguerra. Quelli connessi con le tecniche d'accompagnamento e con l'armonia invece, com'è in parte ovvio, mostrano invece una maggiore discontinuità. Entrando un poco nel dettaglio poi si può aggiungere che l'aspetto melodico si è conservato per molti versi simile nei due periodi per quanto riguarda le parti vocali, mentre quelle violinistiche sono andate incontro a trasformazioni spesso sostanziali.

La libertà con cui Tică o Busuioc trattavano i loro temi scompare del tutto nelle versioni orchestrali per ovvie ragioni: gli arrangiamenti prevedevano che la melodia fosse eseguita all'unisono da un numero variabile di violini (da un minimo di tre sino a una decina). Era quindi necessario semplificare le parti e soprattutto fissarle entro un testo definito una volta per tutte. Questo rappresentava certamente una significativa presa di distanza dalla musica per *taraf*. Quest'ultima infatti era caratterizzata da una grande variabilità, i musicisti si divertivano a presentare “la stessa melodia” sempre in una forma diversa, facendo leva su quel sapiente e raffinato gioco di micro-varianti che possedevano nel proprio bagaglio. I modi di arricchire una nota potevano essere molteplici: acciaccature, trilli (che in alcuni casi sono piuttosto dei vibrati piuttosto intensi), mordenti, glissandi sono delle semplificazioni piuttosto grossolane (benché necessarie) che a fatica rispecchiano a pieno la varietà di espedienti ornamentali utilizzati. Le acciaccature potevano essere ascendenti o discendenti,

ma anche lente e arrotondate o piuttosto secche e veloci. Anche i mordenti potevano presentarsi in diverse forme. I trilli poi presentano una variabilità di casistiche (frequenza dell'oscillazione tra le due note, distanza tra le medesime, realizzati con un solo dito posto in movimento sul manico o piuttosto con due dita contigue, lunghezza complessiva del trillo) che li rende uno strumento estremamente versatile, talvolta a stento ricomprendibile sotto un unico simbolo. Pure i glissandi possono presentarsi in molte forme diverse: la velocità con cui viene raggiunta la nota di approdo, ad esempio, è già un fatto che rende ogni glissando un caso a sé. Nonostante sia stato impossibile rendere in partitura tutta questa variabilità, pena l'illeggibilità delle trascrizioni medesime, le frequenti osservazioni che ho riportato in ciascun brano danno già un'idea sufficiente del fenomeno. Tuttavia, anche solo stando alle parti trascritte, si può osservare l'utilizzo sempre variato degli effetti di ornamentazione. Per fare un paio di esempi, basti osservare la ripetizione della frase A all'inizio di *Tu mamă când m-ai facut* (battute 2 - 11) o la riproposizione di B in *Trei în lume nu se poate* (battute 37 - 47) per rendersi conto di come il violinista giochi in modo sempre nuovo con gli strumenti che ha a disposizione.

Quello che al violino è un gioco di micro-varianti, alla voce si trasforma in un meccanismo ancor più scoperto, appariscente. Si possono osservare, a titolo d'esempio, le prime due ripetizioni di A in *Of, dor, dor, dor* (battute 14 - 24). Qui la varietà non è data soltanto dall'uso degli ornamenti, ma, come si era detto nel paragrafo dedicato, anche da cambiamenti nella struttura della frase: la seconda esposizione infatti dura mezza battuta in meno della prima (fatto reso evidente nella trascrizione con l'inserimento di una misura di 2/4, battuta 21). Questa irregolarità strutturale delle frasi melodiche è una delle cifre distintive di questa vocalità e discende dai modelli contadini di questi canti (siano essi melodie di danza, *doina* o altro),

nei quali la melodia si appoggiava al testo seguendone le variazioni e adattandosi alle sue asimmetrie. Oltretutto, si trattava di melodie nelle quali l'intervento estemporaneo del cantante era frequente e determinava un continuo rimodellamento della forma: soste più lunghe su talune note, o viceversa avvicendamenti più rapidi in altri passaggi, cambi nelle figurazioni ritmiche, negli intervalli, persino nel rapporto tra melodia e verso. Tutte queste caratteristiche permeano anche la musica di Maria Lătărețu. Non bisogna dimenticare d'altra parte che Maria ha appreso la maggior parte dei canti del suo repertorio (non soltanto nella fase iniziale della sua formazione) proprio da contadini non professionisti. E con essi ha imparato le tecniche, lo stile, gli espedienti, i trucchi coaratteristici. Il violino, significativamente, si comporta in modo diverso, segue altri percorsi. I modelli ereditati dallo strumento sono infatti diversi. Sebbene, lo abbiamo visto, uno di questi sia proprio quello vocale esso è tuttavia mescolato riferimenti musicali schiettamente strumentali. Sul violino vengono trasferite gradualmente nel corso del Novecento le melodie di danza che in ambito contadino erano eseguite da aerofoni, specie nelle zone caratterizzate da un'economia prevalentemente pastorale (Brailoiu 1960; ricerche personali 2011).<sup>104</sup> Lo strumento, tuttavia, penetrato in Romania nel XVIII secolo in contesto aristocratico per il tramite dell'Ungheria, aveva portato con sé anche il repertorio della musica colta. Nell'espandersi in ambito contadino sul finire dell'Ottocento aveva abbandonato quel repertorio conservando nondimeno alcuni tratti stilistici inconfondibili (vedi, solo per citare un caso emblematico, gli esempi eloquenti della chiusura della frase B in *Of dor dor dor*, battute 9 e 13, e della frase A in *Tu mamă*

---

<sup>104</sup> L'area nella quale il *taraf* Lătărețu operava nel corso degli anni Trenta era costellata da villaggi abitati prevalentemente da pastori, che si dividevano in proporzione quasi identica con i contadini. Come è già stato detto il villaggio di provenienza della madre di Maria, Novaci, che fu anche il luogo dove la cantante fece il suo apprendistato, era ad economia prevalentemente pastorale ed era noto in tutta la regione proprio per le sue melodie eseguite dai pastori sui *fluier*.

*când m-ai facut*, battute 8 e 15). La maggiore simmetria strutturale del fraseggio violinistico, distante in questo aspetto da quello vocale, può anch'essa essere ricondotta a un'origine colta. Ma potrebbe anche aver ereditato la sua regolarità formale dalla musica di danza di area mitteleuropea, giunta a sud dei Carpazi sempre per la mediazione ungherese.<sup>105</sup> Comunque siano andate le cose, il violino alterna fraseggi perfettamente simmetrici ad altri, più irregolari e, verrebbe da dire, liberi. Persino all'interno dello stesso brano lo strumento oscilla tra i due modelli. In *Tu mamă când m-ai facut* A ripete due volte in modo perfettamente simmetrico la stessa frase, mentre B contiene visto irregolarità, a cominciare dalla misura in 5/4 che separa le due ripetizioni (battuta 18).

Alcune asimmetrie strutturali della frase, presenti sia al violino che alla voce, tuttavia sembrano essere delle cifre standard di questa musica. Molto spesso il flusso metrico regolare di un brano è interrotto da una misura che dura la metà del previsto. Avviene in maniera sistematica in *Trei în lume nu se poate* prima di ogni riproposizione di A, al violino come alla voce; ma pure in *Tu mamă când m-ai facut*, sempre prima di A. In quest'ultimo caso l'espedito si trasferisce anche nella versione orchestrale, dove risulta addirittura raddoppiato (la misura di 2/4 compare anche tra una semi-frase e l'altra, mescolata ad altre asimmetrie meno standardizzate – la battuta 24 in 3/4). Questo tipo di sutura tra una sezione e l'altra, con battuta dimezzata, è frequente anche in altri brani orchestrali che non ho presentato in trascrizione, immediatamente percepibile anche a un ascolto sommario. Questo avvalorata la tesi che si tratti di una procedura formalizzata già presente nel repertorio in *taraf*, a tal punto

---

<sup>105</sup> Non si hanno prove della penetrazione diretta di melodie di danza ungheresi in area sub-carpatica, tuttavia qualcosa degli stilemi di quelle musiche è arrivato nelle mani dei *lăutari* mediato dalle musiche urbane da osteria, come le csardas, molto in voga anche in Romania sul finire del XIX secolo.

intrinseca a questo linguaggio musicale da resistere anche agli arrangiamenti del periodo postbellico.

Un altro aspetto, cui si è fatto cenno, che sopravvive alle rielaborazioni orchestrali è il continuo gioco intorno alle note che ha l'effetto di confondere, negare quasi a volte, l'intonazione dei gradi delle scale utilizzate. Soprattutto le acciaccature glissate e gli altri glissandi assolvono a questo scopo, come è stato osservato con profusione di esempi. Tra questi il più appariscente si può osservare alle battute 51 -53 di *Tu mamă când m-ai facut*. Tuttavia il gioco non potrebbe essere tale se non fossero per altra via stabiliti dei riferimenti scalari ben definiti. Questi ultimi sono assicurati dai punti in cui le note (specie quelle di durata maggiore) vengono intonate con precisione, a volte, per contrasto con l'uso abituale, senza il minimo accenno di vibrato. Pure il profilo ritmico delle melodie, si è già osservato, è sottoposto allo stesso genere di trattamento: un continuo tentativo di mascherare la regolare, metronomica scansione dei beat. E anche in questo caso non si può dire che la regolarità sia un fatto alieno a questa musica: l'accompagnamento assicurato dalla sezione ritmica procede infatti in maniera lineare secondo i beat della battuta. Esso è anzi il necessario contrafforte sul quale il gioco di oscillazione ritmica dei solisti può instaurarsi.

### **3.3.2. Le gamme scalari**

Come è emerso nei paragrafi precedenti le scale utilizzate nei brani presi in esame sono un numero estremamente limitato. Sorprende anzi la ricorrenza di una di queste in modo particolare: su cinque brani esaminati quattro sono basati su una scala di mi minore. Questa, nelle diverse frasi, si presenta in due forme: pentatonica senza 6° e 7° grado o esafonica senza il 6°.

Ecco schematicamente le scale utilizzate brano per brano:



- *Trei în lume nu se poate*: mi minore (A pentatonica senza 6° e 7° grado; B esafonica senza 6° grado); finalis mi.
- *Și băgai cu cucu-n plug/Mă uitai spre rărărit*: mi minore (pentatonica senza 6° e 7° grado); finalis mi. Misolidia di mi senza 6° grado; finalis fa#.
- *Aș ofta să-mi iasa focu*: mi minore (A pentatonica senza 6° e 7° grado; B esafonica senza 6° grado); finalis mi.
- *Of, dor, dor dor*: mi minore (A esafonica senza 7° grado, B pentatonica senza 6° e 7° e con 4° aumentato); finalis: sol in A e mi in B.
- *Tu mama când m-ai facut*: mi maggiore (esafonica senza il 7°); re lidio/re maggiore, violino/voce (senza 7° grado); mi minore (pentatonica senza 6° e 7° e con 4° eccedente), nella coda, solo violino // finalis: mi

Altri due brani del periodo '37-43, non presentati in trascrizione, utilizzano la stessa gamma scalare (si tratta di *Voi, voi, voi, mândrelor*, 669 a e *Lung e drumul Gorjului*, 773 a); un terzo brano non trascritto, *La Tismană într-o gradină* (1432 I) sembra costruito su una pentatonica di fa minore. L'intonazione è molto calante, meno tuttavia di un quarto di tono. I brani pubblicati nel 2008 da Speranța Rădulescu ed eseguiti dal *taraf* Argint e quelli registrati da me e Marian Lupașcu sul campo nella zona di Lelești-Runcu tra il 2010 e il 2011 mostrano una convergenza su un numero limitato di scale, delle quali quella di mi minore è la più utilizzata (le altre sono il re minore e il la minore). La scala di fa minore è invece completamente assente. Questo fa supporre che anche nel caso di *La Tismană într-o gradină* ci troviamo di fronte a un mi minore: soltanto, l'accordatura degli strumenti era stata per l'occasione spostata sensibilmente verso l'alto. La tendenza ad accordare gli strumenti un po' più su si osserva, in misura variabile anche negli altri brani, senza tuttavia che

l'intonazione superi mai il quarto di tono, come invece in questo caso.<sup>106</sup> Le registrazioni del *taraf* Argint riconfermano, anche intorno a queste questioni, quella continuità che era già stata osservata nel paragrafo 3.2.1.1 pp. Tre dei brani in comune con il *taraf* Lătărețu utilizzano infatti la stessa gamma scalare rinvenibile nelle registrazioni di quest'ultimo: mi minore. Purtroppo, non disponendo di altre incisioni del *taraf* Lătărețu non ho potuto verificare altre eventuali coincidenze rispetto a brani che i due ensemble hanno in comune in repertorio. Gli altri brani registrati nel 2008 dal *taraf* Argint sono per la maggior parte in mi minore (sette su undici, tre sono invece in re minore e uno soltanto in la minore).<sup>107</sup> La tendenza ad accordare gli strumenti un po' più su rispetto all'intonazione standard della musica occidentale è un fatto frequente anche qui. Il fenomeno è particolarmente evidente nei brani che utilizzano la scala di mi minore, che risultano alterati di quasi un quarto di tono rispetto all'intonazione "giusta". Il *taraf* Pobirci, del villaggio di Bâlta (comune di Runcu, a pochi chilometri da Lelești), registrato da me e Marian Lupașcu nel giugno del 2010, utilizza le stesse scale del *taraf* Argint, soltanto con una prevalenza di quella di re minore. Dei brani eseguiti nell'occasione solo uno è in comune col repertorio del *taraf* Lătărețu così come appare dalle registrazioni del '37-43. Si tratta della *doina* *Eu cunosc vară când vine*, in parte mescolata, per quanto riguarda il testo, a *Mă uitai spre răsărit* ed erroneamente attribuito a Maria Ciobanu dalla cantante. Lo stile tuttavia è rimasto quello fotografato dalle incisioni del periodo a cavallo del '40, sembra non risentire che marginalmente dell'influenza delle versioni orchestrali,

---

<sup>106</sup> Non vi sono notizie riguardo al modo in cui i musicisti del *taraf* Lătărețu accordassero i propri strumenti. I *lăutari* del Gorj oggi utilizzano talvolta strumenti ad intonazione fissa come punto di riferimento, rarissimamente anche diapason. Più spesso però accordano a orecchio, appoggiandosi a coloro i quali sono ritenuti più esperti in caso di dubbio. Di norma a dettare legge in un *taraf* riguardo la "giusta intonazione" è il leader.

<sup>107</sup> Quest'ultimo brano è una *doina* cantata da un uomo. La scelta della tonalità è verosimilmente da imputare alla diversa estensione vocale.

come avviene per il *taraf* Argint. Se si esclude un uso della voce più levigato e un poco venato di quella teatralità che era stata importata da Maria nella *doina* dell'Oltenia, il brano potrebbe benissimo appartenere a quell'epoca. Il modo di accompagnare è sicuramente inscrivibile entro lo stile precedente l'invenzione della *muzică populară*, come nel caso del *taraf* Argint. Le registrazioni, effettuate in un'unica seduta, hanno tutte un'intonazione leggermente più bassa di quella standard occidentale. Sembra che la variabilità l'intonazione dipenda soprattutto da circostanze casuali. È impossibile, col repertorio al momento in mio possesso, fare congetture di altro genere, sebbene la tendenza ad alzare l'intonazione nei *taraf* Lătărețu e Argint sembrasse rappresentare un indizio in questo senso. Ciò che appare invece evidente è che tutta la musica dai *lăutari* della zona è costruita utilizzando tre scale: mi, re e la minore. Una spiegazione del fenomeno la offre con semplicità un altro *lăutar*, questa volta di Lelești, Vasile Lătărețu.<sup>108</sup> Le tre scale in questione (in particolare le pentatoniche) sono più comode da eseguire sul violino in quanto permettono di sfruttare le corde vuote dello strumento, accordato come nella musica classica.<sup>109</sup> Discorso che suona paradossale in bocca a un musicista tra i più raffinati della scena contemporanea del Gorj, in grado di suonare brani di grande difficoltà tecnica e in qualsiasi tonalità. Tuttavia, se riferito a una fase storica (la prima metà del XX secolo) nella quale molti *lăutari* contadini<sup>110</sup> avevano

---

<sup>108</sup> Si è già fatto cenno, nel capitolo 2, a questo violinista, imparentato alla lontana con Maria, nipote di un *bracist* che suonò a fianco di Tică nel periodo interbellico e pure in alcune registrazioni effettuate per la Società dei Compositori Rumeni.

<sup>109</sup> Queste infatti, nella loro versione più completa (cioè eptafonica), contengono le quattro note corrispondenti alle corde vuote del violino. Le altre scale ricavate da gradi non alterati (do, fa e sol) ne contengono invece soltanto tre.

<sup>110</sup> Non bisogna dimenticare che la gran parte dei *lăutari* che operavano nella prima metà del XX secolo nelle campagne in Gorj non avevano grande familiarità con i repertori urbani e meno che meno con la musica colta. Con alcune eccezioni si trattava di contadini che accanto all'attività agricola praticavano quella musicale. Una figura di questo genere doveva essere senz'altro Ion Borcan, padre di Maria Lătărețu. Ma pure i *lăutari* della famiglia Gâlca-Culici, da cui proveniva la madre della cantante, che pure godevano di una certa fama erano in fondo musicisti a fortemente connotati in senso locale, cresciuti musicalmente sulle aree dei pastori della zona e privi di un contatto organico, diretto col mondo della città.

cominciato da non moltissimo tempo a trasferire sul violino le melodie proprie dell'ambiente rurale il ragionamento pare plausibile.

Che la scelta delle scale sia imposta dal violino appare evidente se si confrontano le registrazioni in *taraf* con quelle che hanno per protagonisti cantori contadini non professionisti. In queste ultime, prive di accompagnamento strumentale, le scale impiegate sono le più varie, anche solo limitandosi agli esecutori del Gorj (si ascoltino, ancora una volta, a titolo di esempio le registrazioni contenute nel CD *Arhive Folclorice Românești – Rădăcini* [v. nota 65, p. 64] e in quello allegato al volume *Doina vocală din Oltenia* [Kahane 2007]).

Le altre scale utilizzate hanno un peso tutto sommato marginale nel bilancio complessivo del repertorio e sono da mettere in relazione alle parti esclusivamente strumentali (lo pseudo-*makam* di *Of, dor, dor, dor* e di *Tu mamă când m-ai facut*, il modo lidio della parte B di quest'ultimo brano, il misolidio negli interludi di violino in *Și băgai cu cucu-n plug*).

### 3.3.3. Armonia e accompagnamento

Anche l'aspetto armonico e più in generale quello riguardante l'accompagnamento presenta alcune caratteristiche ricorrenti che sono già state in parte discusse nei paragrafi riguardanti i singoli brani.

I movimenti accordali possono essere di varia natura e, vorrei dire, di diversa intensità. Si è osservato come di norma l'ingresso di un nuovo accordo sia collegato ai movimenti melodici e in particolare all'attrazione esercitata da certe note chiave (*finalis intermedie*, note perno, note ribattute) all'interno della frase o della semi-frase. Non è questo tuttavia l'unico principio guida nell'armonizzazione della melodia. Talvolta, più raramente, è la gamma scalare a determinare un cambio armonico (la parte B in *Tu mamă când m-ai facut* o l'interludio violinistico in *Și băgai cu cucu-n plug*). In questi casi il cambio accordale ha un impatto più radicale, si ha una vera e propria

modulazione a un'altra tonalità, per usare un linguaggio non proprio dei sistemi modali, ma che rende efficacemente la situazione.

Altri cambi accordali, hanno una portata meno profonda, ma si affermano comunque con decisione, stabilendo delle zone modali chiare e di discreta durata. È il caso ad esempio di quasi tutti i passaggi al secondo modulo tematico (invariabilmente indicato da me con la lettera B). Gli altri cambi accordali hanno invece una portata più modesta, si affermano talvolta in modo precario, non sempre sono condivisi da tutti gli strumenti e introducono accordi che hanno durata inferiore ai casi precedenti.

In riferimento a una scala data gli accordi utilizzati (occorre ricordarlo, solo triadi maggiori) possono essere al massimo quattro. Nel caso dei cinque brani esaminati, basati, con una sola eccezione su una scala di mi minore (pentatonica/esafonica), gli accordi in gioco sono mi, sol, la e re. Si tratta in pratica delle triadi maggiori costruite sul primo, terzo, quarto e quinto grado della scala di riferimento. Quando vengono utilizzate altre gamme scalari il principio rimane lo stesso. Questo genera naturalmente una certa ripetitività dei movimenti accordali, un numero limitato di opzioni possibili che ricorrono invariabilmente nei diversi brani. Il termine progressioni sarebbe totalmente fuori luogo in questo contesto. Semmai potrebbe risultare utile per marcare un procedimento di segno opposto. Non vi è una concatenazione di accordi che porta da qualche parte, seguendo un dato percorso, con certi approdi intermedi. Piuttosto vi è un continuo slittamento da un accordo all'altro, che sono tentato di definire orizzontale, pensando al movimento un po' meccanico, ingessato che le cantanti eseguono sulla chitarra seguendo l'armonia. Non vi è nessuna tensione risolutiva verso un centro tonale, per la semplice ragione che non vi è alcun centro tonale. E non è cosa scontata, nonostante ci troviamo entro un sistema quasi integralmente modale. La finalis della melodia, mi in tutti e cinque i casi esaminati,

chiama un accordo di mi maggiore. Questo, a dispetto del suo carattere conclusivo, però non diviene mai il centro tonale. È impossibile stabilire una gerarchia tra gli accordi in gioco e, cosa ancor più significativa, non si possono rintracciare percorsi. Ogni accordo giunge come slegato dal precedente (per questa ragione ho adottato la parola “slittamento” per dar conto della logica di questi movimenti accordali). Le triadi sono chiamate dai movimenti melodici, a questi soltanto rispondono. Quello che viene prima e dopo sul piano armonico (l'accordo che precede o quello che segue) non ha alcuna importanza. I movimenti accordali per tanto, benché altamente stereotipati non finiscono mai per somigliare a delle progressioni, delle sequenze standardizzate. I salti possibili sono un numero limitato e quelli più spesso praticati sono ancor meno. Il movimento più frequente è quello di seconda, ascendente e discendente. Seguono, all'incirca in egual proporzione, quello di terza minore, di quarta e di quinta sia ascendenti che discendenti.

Anche dopo aver acquisito una certa familiarità con questo repertorio riesco a fatica a scacciare la sensazione che gli accordi siano stati “appiccicati”, quasi come fossero un corpo estraneo, ai vari segmenti melodici. La penetrazione di elementi tonali (fondamentalmente accordi) in quest'area, avvenuta per il tramite dell'Ungheria e della Transilvania non ha intaccato la struttura e i principi del sistema (essenzialmente modale) su cui questi elementi si sono innestati. I mattoni fondanti del sistema tonale, sono stati svuotati delle loro funzioni, liberati dalle procedure convenzionali di aggregazione che li interessavano e risistemati nel nuovo ambiente secondo regole affatto diverse. La struttura stessa del *taraf*, quattro strumenti ad arco (a volte tre, più raramente cinque) disposti dal più grave al più acuto, rivela chiaramente la parentela con analoghe formazioni di ambito colto (il quartetto innanzitutto), ma pure con ensemble simili diffusi nel mondo della musica popolare in un'ampia

area della Mitteleuropa che ha per cuore la catena alpina. L'uso che di questo organico si fa nella musica del Gorj è tuttavia peculiare e non mostra che un pallidissimo legame con i suoi omologhi colti.<sup>111</sup>

La chitarra viene introdotta in questa musica negli anni Venti del XX secolo, e pare adattarsi subito bene allo stile di accompagnamento utilizzato. Accordata in modo da produrre un accordo maggiore, come si è detto, marca i beat della misura (talvolta con una figurazione che alterna croma con punto a semicroma). Lo strumento si inserisce in modo indipendente su questo sistema. Ne accetta le regole (le armonizzazioni create dagli archi) e al tempo stesso si impone come strumento ritmico per eccellenza. Tale funzione è in parte ereditata dallo strumento più simile che l'ha preceduto, la *cobză*, in parte proviene da modelli che le appartenevano nel mondo popolare già prima di giungere nel Gorj da nord-ovest, come era stato per gli strumenti ad arco. Anche sotto questo profilo la musica dei *lăutari* del Gorj pare, nel suo complesso, un innesto di sistemi indipendenti, che continuano a mantenere una certa loro indipendenza anche quando vengono fusi insieme.

### **3. 4. Le versioni per orchestra**

#### **3. 4. 1. La musica del villaggio diventa *populară***

Il passaggio dallo stile *taraf* a quello orchestrale sembra avvenire in maniera immediata con le registrazioni del 1949. Non esiste una vera e propria fase di transizione. In alcuni brani registrati in *taraf* (in

---

<sup>111</sup> L'alternanza reiterata di primo e quinto grado dell'accordo al basso, sembra invece discendere più chiaramente da modelli popolari e popolareschi mitteleuropei.

particolare in *Of, dor, dor, dor*), come si è visto, si possono leggere delle anticipazioni di caratteri che saranno propri dell'epoca successiva. Si tratta di fenomeni che riguardano lo stile esecutivo: una maggior definizione dei contorni melodici, chiarezza nei cambi accordali, uniformità nelle suture strutturali. Quello che appare sorprendente tuttavia è il mutamento improvviso e radicale dell'aspetto linguistico. Improvviso, naturalmente, stando ai dati in nostro possesso. Non sappiamo esattamente quando il *taraf* Lătărețu inizia a suonare le melodie di sempre in un modo del tutto nuovo. Abbiamo un buco di circa cinque anni a partire dal 1943, anno delle ultime registrazioni in stile contadino al 1949, quando il nuovo conio musicale sembra già compiuto, se non del tutto per quanto attiene ad alcuni aspetti stilistici, senz'altro in pieno sotto il profilo del linguaggio adottato. Queste incisioni compaiono nel catalogo dell'IEF corredate dalle seguenti indicazioni concernenti gli esecutori: Maria Lătărețu, Taraf Tică Lătărețu. Non vi è più traccia di quell'attenzione al dettaglio che aveva caratterizzato le registrazioni del periodo intorno al '40. Non sappiamo dunque quali fossero i membri del *taraf*, né l'indagine presso musicisti e discendenti della cantante hanno giovato a chiarire la questione (v. [paragrafo 2.6, pp.....](#)). Tuttavia compare ancora, significativamente, la dicitura *taraf*. L'unica registrazione in mio possesso appartenente a questo gruppo (*Nașe, nașe*, 1610 II, non presentato in trascrizione), o meglio un frammento di questa, dà conto efficacemente di quale sia stato il salto rispetto alle incisioni del '37-43. L'arrangiamento è assimilabile a quelli dei cinque brani orchestrali presentati nei paragrafi precedenti, soltanto realizzato da un piccolo *ensemble*, diciamo "da camera". Manca ancora quella tendenza all'enfasi, alla ridondanza, a una certa pomposità che caratterizzerà le esecuzioni successive (v. a titolo di esempio il [paragrafo 3.2.2.2](#)). Tuttavia, dal punto di vista del linguaggio, ci troviamo in ambito pienamente tonale (progressioni,



cadenze, modulazioni) e sotto il profilo formale siamo all'interno dello schema strofa-ritornello tipico della canzone che sarà adottato dalle creazioni di *muzică populară*, con tanto di refrain strumentale utilizzato come introduzione e interludio. Il modello è senz'altro quello di Maria Tănase diffuso nel mercato discografico e attraverso la radio nel decennio precedente (v. paragrafo 1.4). Un genere musicale e un modo di suonare che non era sorto dal nulla, ma si era nutrito dei repertori praticati nei ristoranti, nei caffè nelle *cârciuma* della capitale, come pure degli altri centri urbani. Pure Maria Lătărețu si era familiarizzata con questi repertori ben prima del 1949. Non sappiamo esattamente come e quando, ma abbiamo alcuni indizi che aiutano un poco a ricostruire il quadro. Il primo contatto con l'ambiente urbano risaliva addirittura all'adolescenza (intorno ai tredici anni), quando aveva cominciato ad affiancare il fratello nel *taraf* da lui condotto. Sappiamo che questa formazione si esibiva anche nelle *cârciuma* e nei ristoranti di Târgu Jiu, frequentati anche dalla media borghesia e dagli intellettuali, oltre che nelle feste dei villaggi. Non conosciamo però il tipo di repertorio eseguito in questi contesti. In quegli anni però è certo che vi erano *lăutari* che avevano in repertorio anche musica leggera (le canzoni, i tango-canzone del periodo e musica da caffè-concerto<sup>112</sup>) Il primo contatto dei Lătărețu con Bucarest avvenne come si è detto nel 1933. Tuttavia i primi ingaggi riguardarono solo le bettole frequentate da immigrati olteni e la musica eseguita, a quanto è dato sapere doveva essere quella tradizionale del Gorj. I lunghi periodi passati nella capitale sino poi al trasferimento definitivo in città dovettero comportare una

---

<sup>112</sup> La vicenda di Vasile Mândru (1911-1984), *lăutar* di Tismana, villaggio distante circa 30 chilometri da Târgu Jiu, raccontata dal nipote, Adrian Luca, è indicativa in questo senso. Vasile apparteneva a quella élite di *lăutari* che pur essendo originari di un villaggio (di medie dimensioni in questo caso) suonavano sia alle feste rurali che nei ristoranti e nei caffè di città per un pubblico borghese, mescolando al repertorio tradizionale le musiche urbane di moda a quel tempo. Fuori dalle città erano una minoranza quei *lăutari* che potevano permettersi di suonare anche nei ristoranti più esclusivi e per un pubblico più colto. Tică per esempio non rientrava in questo novero.

familiarizzazione via via maggiore con i repertori urbani se è vero che nei primi anni della guerra Maria fu ingaggiata, seppure per un breve periodo, da un esclusivo ristorante del centro per cantare non musica tradizionale ma musica leggera e romanze. L'esperienza com'è noto fallì, Maria tornò presto al mestiere che le era familiare, consapevole di quale fosse il repertorio nel quale era più versata.<sup>113</sup> La cantante dimostrava con questo di avere un'idea ben chiara della propria identità e soprattutto delle sue competenze, come pure dei propri limiti. Al tempo stesso confermava un'attitudine multi linguistica che era propria di molti *lăutari*, anche se certamente non di tutti. Pure Tică si trovò a suonare, col proprio *taraf* ma senza la moglie, in alcuni ristoranti del centro frequentati da una clientela eterogenea quanto a provenienza geografica e sociale. Non è noto tuttavia che tipo di repertorio eseguisse in quelle situazioni. Sappiamo tuttavia che già nel 1937 il suo *taraf*, compresa la moglie, compare in una foto scattata in un non precisato ristorante in una formazione con lo *țambal*. Questo è il segno che già in quell'epoca probabilmente si eseguiva un repertorio in uno stile che doveva essere antesignano della *muzică populară*. Lo strumento è infatti completamente estraneo alla musica tradizionale del Gorj, nè vi sono esempi, stando alle mie conoscenze di adattamento di questo a quel repertorio, ma sempre invece del processo inverso. Anche l'ingaggio di Maria Lătărețu al Dorul Ancuței a fianco musicisti del locale fa supporre che lì la cantante eseguisse un repertorio non strettamente tradizionale e certamente in uno stile vicino al gusto urbano.

Qualcosa di simile a una fase di transizione verso la *muzică populară* può dunque essere identificato con il periodo appena delineato. È possibile ricostruire questo stadio parzialmente attraverso

---

<sup>113</sup> È Ioana Lătărețu a raccontare il commento della suocera al termine di quell'esperienza. Questo recitava all'incirca così: "Io sono Maria Lătărețu, non ho nulla a che fare con le romanze, io canto la musica del Gorj".

gli indizi a nostra disposizione. Il processo deve essere continuato per tutto il periodo del quale non abbiamo registrazioni fino al 1949, quando abbiamo i primi documenti sonori che testimoniano del nuovo stile. Il motivo per cui la parola transizione mi pare fuorviante è che non si trattò con ogni probabilità dell'innesto graduale di elementi musicali nuovi sul repertorio tradizionale sino all'approdo a un nuovo linguaggio. I due sistemi linguistici era ben noti (anche quando non eseguiti) ai musicisti in gioco almeno fin dagli anni Trenta. Essi rimasero distinti e vennero in seguito praticati dai musicisti indifferenteemente, come due lingue diverse, secondo le regole proprie di ciascuno. Col tempo, semplicemente uno dei due finì per prevalere, almeno in certi contesti (i concerti, i dischi, la radio, i ristoranti; le feste di villaggio al contrario continuarono ad essere il luogo della musica tradizionale). Ciò non vuol dire che in tutto questo periodo elementi di un sistema non passarono nell'altro. Questo avvenne anche massicciamente, come dimostrano le analisi presentate nei paragrafi precedenti, ma mai senza che ciò ponesse in discussione le fondamenta del sistema stesso. Ogni brano analizzato, come pure altri non riportati in trascrizione, si colloca con chiarezza entro l'uno o l'altro insieme linguistico. Lo scambio, il mescolamento tra i due sistemi non ha mai dato origine a un sistema terzo.<sup>114</sup>

Negli arrangiamenti di *muzică populară* le maglie armoniche e formali (nel senso della struttura) di natura tonale sono ben chiare e mai messe in discussione. È pur vero che la voce talvolta sembra seguire principi diversi, per una consuetudine che le viene dal vecchio repertorio eseguito in taraf. Maria più volte forza la simmetria dell'accompagnamento, generando pure qualche disappunto nella compagine orchestrale e mettendo in crisi più di un direttore, come è

---

<sup>114</sup> La questione non è oziosa, dal momento che, in altri casi, l'incontro di repertori contadini modali e urbani tonali ha dato luogo a una lingua mista, nella quale i principi dei due sistemi convivono. È il caso del *cântec de mahala* novecentesco, della *manea*, insomma dei vari sottogeneri che sono di norma ricompresi entro il più ampio insieme noto come *muzică lăutărească* (v. anche paragrafo 1.3).

stato raccontato da alcuni di loro. Emblematico il caso di *Aș ofta să-mi iasă focul*, dove, soprattutto in A, l'arrangiamento non riesce ad imbrigliare la tendenza a costruire frasi asimmetriche della cantante. In questo come negli altri brani poi, Maria, come è stato osservato, riproduce quel gioco di “negazione del beat” che era caratteristico delle esecuzioni in *taraf*. Infine l'abilità di muoversi tra le note, ritardando l'appoggio sull'intonazione esatta o sfumando i rapporti tra gli intervalli per mezzo dei glissandi rimane, soltanto un poco contenuta nelle versioni orchestrali, come emerge chiaramente dalle analisi presentate. Questo stile di canto tuttavia, che pure contrasta con quello di segno affatto opposto impresso all'orchestra dai nuovi arrangiamenti, non finisce mai per mettere seriamente in discussione non soltanto l'impostazione tonale degli stessi, ma pure l'architettura formale complessiva (con la sua caratteristica forma-canzone).

Un po' come era stato anche nella musica dei *taraf* del Gorj tra la fine del XIX secolo e i primi decenni del XX, nella *muzică populară* l'incontro di due idiomi non dà luogo a una vera fusione. Questi continuano a mantenere una relativa indipendenza all'interno della nuova creazione. La melodia del canto, se analizzata separatamente, potrebbe benissimo appartenere a pieno titolo al repertorio contadino del periodo interbellico.

In questo il processo di integrazione di materiali eterogenei operato dai creatori della *muzică populară* non è in fondo dissimile da quello messo in atto alcuni decenni prima da altri *lăutari* nel Gorj con altre fonti. Non va infatti dimenticato che per la maggior parte i diversi contributi alla creazione del nuovo idioma provenivano dal mondo dei *lăutari*. Anche i direttori d'orchestra, responsabili in quasi tutti i casi degli arrangiamenti, appartenevano alla categoria. Molti fra di loro avevano ricevuto anche un'educazione classica, tuttavia prima e poi parallelamente a quella erano stati allevati musicalmente alla “scuola” dei *lăutari*. Neppure tutti erano nati e si erano formati in

ambiente urbano. Florea Cioaca e Constantin Busuioc, per citare due direttori che collaborarono a lungo con Maria Lătărețu erano rispettivamente di Clejani e di Lelești. E pure il contributo dei singoli musicisti, dei solisti come degli accompagnatori, come anche dei cantanti non va trascurato nella definizione del nuovo stile musicale. Insomma questi *lăutari* innestarono elementi di diversa provenienza nel contenitore che poi divenne noto come *muzică populară* senza che però questi perdessero completamente la loro autonomia e identità. Si afferma ancora un procedimento che in altra sede avevo definito paratattico, di giustapposizione di tratti eterogenei, che in fondo è una delle marche caratteristiche delle diverse musiche eseguite da *lăutari*. Il nuovo idioma, pur abdicando ai principi che ne regolavano la grammatica (la sintassi), che erano di natura modale, non rinuncia a questo procedimento costruttivo di base. Qualcosa del vecchio sistema linguistico dunque è conservato. A dispetto del rivestimento tonale, un meccanismo importante, più sottile del gioco delle concatenazioni accordali, sfugge al controllo dei creatori di *muzică populară* e condiziona profondamente il nuovo idioma.

### 3.4.2. Stile e linguaggio

Ho detto che non esiste una vera e propria fase di transizione che preceda la piena affermazione della *muzică populară*. Posto che sappiamo poco di quale musica fosse suonata da Maria Lătărețu e dal taraf di Tică negli anni dal 1943 al 1949 e di come venisse eseguita, dopo questo periodo le registrazioni testimoniano comunque un progressivo mutamento stilistico. Ferme restando le osservazioni precedenti sugli aspetti di carattere generale e di linguaggio, lo stile che caratterizzerà questa musica si andrà definendo soprattutto nel corso degli anni Cinquanta anche a causa delle indicazioni sempre più stringenti di membri del partito che si occupavano dei fenomeni culturali (v. anonimo 1951). L'aspetto forse più appariscente, già

menzionato in più occasioni, riguarda il progressivo ampliamento dell'organico. Nel volgere di brevissimo tempo le annotazioni riportate sul catalogo dell'IEF sembrano segnalare un cambiamento rapido e radicale. Se le registrazioni del '49, come si accennava poco più sopra, portavano la dicitura "taraf Tică Lătărețu", quelle immediatamente successive, prive di data<sup>115</sup>, aggiungevano a questa informazione, per la prima volta, nella casella riservata alla composizione dell'organico, l'indicazione "voce, orchestra". Significativamente le incisioni del '49 riportavano, nella casella dell'organico l'annotazione "voce, taraf". Questa progressione farebbe pensare a una fase di transizione tra *taraf* e orchestra. In realtà l'ascolto di tre brani appartenenti uno al primo, gli altri due al secondo gruppo di registrazioni<sup>116</sup> non rivela alcun significativo cambiamento nelle dimensioni dell'organico, né nell'arrangiamento: nessun raddoppio delle parti strumentali, nessuna figurazione di riempimento dell'armonia quando c'è la voce ad esclusione del normale gioco di contrabbasso e țambal caratteristico dei *taraf* di città che aveva già caratterizzato le registrazioni del '49 (quanto meno a giudicare dall'unico frammento a mia disposizione). L'unica novità è l'introduzione del clarinetto al posto del violino come strumento solista in *Au pornit olteni la coasă*, che inaugurerà d'ora in avanti analoghi esperimenti nel campo della *muzică populară* (è anche il caso del *nai* impiegato nell'introduzione di *Mă uitai spre răsărit*). Il passaggio alla voce "orchestra" nel catalogo dell'IEF, seppure non denuncia un reale cambiamento nell'arrangiamento è probabilmente il segno di una tendenza che andava manifestandosi proprio a partire da

---

<sup>115</sup> Si tratta di una manciata di incisioni inserite tra quelle del 1949 e altre realizzate nel '50, verosimilmente realizzate in due sedute a giudicare dai numeri di catalogo attribuiti. Si è già detto più volte della non perfetta coerenza cronologica del catalogo in questione, tuttavia possiamo ragionevolmente supporre che questi brani siano stati registrati intorno al 1949-50 (più probabilmente nel '49, data la prossimità dei relativi numeri di catalogo. V. catalogo delle registrazioni di Maria Lătărețu, pp. 198-9)

<sup>116</sup> Si tratta di *Nașe nașe*, 1610 II, *Aș muri dar nu acuma* 1637 II e *Au plecat olteni la coasă*, 2269 II, non presentati in trascrizione (per ciascun brano dispongo di un frammento contenente un'unica proposizione vocale).

quegli anni. Il mondo della *muzică populară* aspirava incorporare elementi e simboli della musica colta e di quella sinfonica in particolare. Una formazione strumentale, se pure non di grandi dimensioni, doveva chiamarsi orchestra per riscattarsi dal suo passato inglorioso di *taraf*. Doveva chiamarsi orchestra anche se orchestra non era nei fatti.

Un tipo di formazione propriamente orchestrale tuttavia non tardò ad essere adottata nelle registrazioni di Maria Lătărețu. La fondazione della Barbu Lăutaru nel 1951 rappresenta, come sappiamo, l'avvio di questa fase. Già nel 1950 tuttavia compare nel catalogo IEF l'indicazione di un direttore d'orchestra (segnatamente Ionel Budișteanu) e il nome della formazione coinvolta (Orchestra populară IEF), mentre, com'è ovvio, viene meno ogni riferimento a Tică e al suo *taraf*. Purtroppo dopo il '49 le indicazioni relative alle date di incisione nel catalogo IEF diventano molto lacunose dopo il 1949, per riprendere con una certa regolarità solo dopo il 1958.

Anche in assenza di date precise tuttavia è possibile farsi un'idea dei cambiamenti che occorsero negli arrangiamenti orchestrali confrontando ad esempio tre versioni successive di *Au plecat olteni la coasă*. La prima appartiene a quel gruppo di registrazioni di cui si è appena detto databili grosso modo intorno al '49-50. Presenta un organico piuttosto scarno, un *taraf* da *cârciuma*, composto da violino, clarinetto contrabbasso e *țambal*. La melodia corre spedita, sia quando è eseguita dal clarinetto che quando è interpretata dalla voce, senza soste, senza pause drammatiche, privilegiando l'andatura di danza (si tratta di una *horă*) che è sottolineata anche dal canto con la sua scansione in crome. L'impressione complessiva è di grande asciuttezza, ancora debitore in certa misura dello stile *taraf* che era stato delle registrazioni precedenti la guerra (in realtà imparentato da vicino con lo stile da *taraf* da *cârciuma*, giuntoci, in una versione sicuramente ripulita e un poco edulcorata attraverso certe registrazioni

di Maria Tănase e di Ioana Radu, v. paragrafo 1.2). Le versioni successive sfortunatamente non compaiono nel catalogo IEF. Sono state ripubblicate con il titolo *Au pornit olteni la coasă*, una nel 2002 da Electrecord, l'altra nel 2009 da B. D. Media, etichetta di Târgu Jiu, nello stesso CD che ha raccolto anche l'introvabile versione orchestrale di *Tu mamă când m-ai facut*. Entrambe le versioni hanno caratteristiche simili per quanto attiene all'arrangiamento. È scomparso il clarinetto, sostituito da un gruppo di violini. Questi si muovono per terze (con qualche aggiustamento dovuto all'armonia) omoritmicamente. Anche il contrabbasso è raddoppiato per ottenere un effetto più imponente, sinfonico. Infine, nelle sezioni nelle quali la melodia è sostenuta dalla voce, compaiono delle parti assegnate ai violini con il compito di riempire il vuoto seguendo l'armonia e talvolta raddoppiando o armonizzando la melodia. Ma soprattutto fa il suo ingresso l'enfasi, la teatralità, il dramma, la grandiosità, financo la pomposità, elementi che erano completamente estranei alla musica delle campagne del Gorj, ma pure alla prima versione del brano. La consegna delle melodie tradizionali alla *muzică populară* documentata a partire dal 1949 aveva comportato in un primo tempo soltanto la traduzione di quel materiale musicale in un altro linguaggio. Nel volgere di pochi anni, sotto la pressione del regime e di una nuova estetica nascente fu lo stile ad essere posto al centro dell'attenzione di arrangiatori e direttori.

Su questa base potrei ipotizzare una collocazione nel tempo delle due versioni recentemente ripubblicate. Non vi è dubbio che siano posteriori a quella del '49, verosimilmente realizzate non prima del '50, anno spartiacque dell'ingresso nella dimensione orchestrale. La versione pubblicata da B. D. Media è eseguita con un'orchestra di più ampie dimensioni. Non solo, l'aspetto enfatico, grandioso è esaltato al massimo, l'attacco è quasi da sinfonia romantica (se non fosse per la



scala che denuncia subito un'appartenenza balcanica<sup>117</sup>). Tutto farebbe pensare a una versione più “matura”, completamente intrisa dell'estetica dell'epoca comunista. Il testo è una di quelle creazioni pseudo-popolari che descrivono immagini della vita contadina fasulle, edulcorate, piene di gioia di vivere socialista, di dedizione al lavoro così lontane dalle rappresentazioni del mondo rurale di un brano come *Și băgai cu cucu-n plug*. “Sono partiti gli olteni per la mietitura” recita la frase d'apertura che dà pure il titolo al brano, “mentre le oltene sono rimaste a casa a falciare il grano”, proseguono secondo e terzo verso. L'immagine della falce ripresa anche più avanti non è casuale, sebbene camuffata in un canto che parla di contadini alle prese col proprio lavoro quotidiano. È la falce della ben nota iconografia comunista. E le donne al lavoro nei campi, non sono un'innocente rappresentazione della realtà del mondo rurale. Sono un manifesto politico: rappresentano il mondo femminile che si emancipa attraverso il lavoro. Tutto il canto dunque è un pamphlet del partito rivolto ai contadini olteni. E Maria Lătărețu in questa veste non è più soltanto una cantante, è il tramite del partito che veicola un messaggio indirizzato al popolo. È la voce del partito che ricorda ai rumeni quali siano i valori che li devono guidare, qual è la visione del mondo che gli permette di riscattarsi dalla miseria nella quale hanno vissuto a lungo e quali enormi passi avanti sono stati fatti nel mondo moderno grazie all'avvento del socialismo. Un messaggio di questo tipo aveva bisogno di una musica di analogo tenore. Una musica energica, grandiosa, financo trionfale a tratti. Non si trattava più della *horă* di villaggio, questa era divenuta la *horă* del popolo rumeno sospinto a danzare dalle incitazioni del partito.

---

<sup>117</sup> La melodia è basata su uno pseudo-*makam* del genere già incontrato ad esempio in *Of, dor, dor, dor* (probabilmente una sovrapposizione di *hicaz* con una scala di mi minore, v. nota p...); si tratta per altro di uno dei rari casi nei quali Maria interpreta un brano in una scala di questo genere (una manciata di canti, tutti appartenenti alla fase della *muzică populară*; nel repertorio degli anni precedenti la guerra non vi sono casi documentati).



## Catalogo delle registrazioni di Maria Lătărețu (dall'archivio dell'Istituto di etnografia e folclore di Bucarest)

Numero catalogo	Genere	Titolo	Musicisti	Strumenti	Data incisione	Etichetta/Luogo/N. serie
<b>Volume I</b>						
697 a	Sârbă	Mărioara pui boboc	ML, Mi L, Gh I. Lu, Nic. L, Co L	v ch, vi I, vi II, vi II, cb	13-09-37	Columbia (Brăiloiu)
697 b	Sârbă de mahala	Aș ofta să-mi iasă focul	ML, Mi L, Gh I. Lu, Nic. L, Co L	v ch, vi I, vi II, vi II, cb	13-09-37	Columbia (Brăiloiu)
698 a	Doină	Ca la masa mare	ML, Mi L, Gh I. Lu, Nic. L, Co L	v ch, vi I, vi II, vi II, cb	13-09-37	Columbia (Brăiloiu)
698 b		Lung e drumul Gorjului	ML, Mi L, Gh I. Lu, Nic. L, Co L	v ch, vi I, vi II, vi II, cb	13-09-37	Columbia (Brăiloiu)
699 a	Sârbă	Voi, voi, voi, mândrelor voi	ML, Mi L, Gh I. Lu, Nic. L, Co L	v ch, vi I, vi II, vi II, cb	13-09-37	Columbia (Brăiloiu)
699 b		Ba eu nu, ba eu ba	ML, Mi L, Gh I. Lu, Nic. L, Co L	v ch, vi I, vi II, vi II, cb	13-09-37	Columbia (Brăiloiu)
700 a	Cântec	Teiule frunză rotată	ML, Mi L, Gh I. Lu, Nic. L, Co L	v ch, vi I, vi II, vi II, cb	13-09-37	Columbia (Brăiloiu)
700 b	Sârbă	Tu mamă când m-ai făcut	ML, Mi L, Gh I. Lu, Nic. L, Co L	v ch, vi I, vi II, vi II, cb	13-09-37	Columbia (Brăiloiu)
701 a		Și-așa-m[i] zic mândrele mele	ML, Mi L, Gh I. Lu, Nic. L, Co L	v ch, vi I, vi II, vi II, cb	13-09-37	Columbia (Brăiloiu)
701 b		Sârba lui Dincă Schileru	ML, Mi L, Gh I. Lu, Nic. L, Co L	v ch, vi I, vi II, vi II, cb	13-09-37	Columbia (Brăiloiu)
759 a		Voi, voi, voi, mândrelor, voi	ML, Mi L, Gh. I. Lu, Nic. L, Co L	v ch, vi I, vi II, vi II, cb	13-09-37	Columbia (Brăiloiu)
759 b		Trei în lume nu se poate	ML, Mi L, Gh. I. Lu, Nic. L, Co L	v ch, vi I, vi II, vi II, cb	13-09-37	Columbia (Brăiloiu)
773 a	Sârbă	Lung e drumul Gorjului	ML, Mi L, Gh. Lu, Du D. Bu, Mi Ad	v ch, v I, v II, v II, cb	21-05-37	Lifa (Alexandru)
773 b	Doină	Eu cunosc vara când vine	ML, Mi L, Gh. Lu, Du D. Bu, Mi Ad	v ch, v I, v II, v II, cb	21-05-37	Lifa (Alexandru)
774 a	Sârbă	Ași ofta să-mi iasă focul	ML, Mi L, Gh. Lu, Du D. Bu, Mi Ad	v ch, v I, v II, v II, cb	21-05-37	Lifa (Alexandru)
774 b	Sârbă	Mărioară pui boboc	ML, Mi L, Gh. Lu, Du D. Bu, Mi	v ch, v I, v II, v II, cb	21-05-37	Lifa (Alexandru)

			Ad			
776 I b (780 I dublet)	Hora	Hora în două părți (a lui Gugă)	Gh. Lu, Mi L, Du D. Bu, Mi Ad	v I, v II, v II, cb	manca	manca
778 a	Joc	Târcolu	Gh. Lu, Mi L, Du D. Bu, Mi Ad	v I, v II, v II, cb	manca	manca
842 I	Horă	Horă de mână	Mi Ba, Gh. Lu, Nic. L, Mi L, ML, Co L	n, v I, v II, v II, ch, cb	14-09-37	Columbia (Brăiloiu)
842 II	Joc	Bordeiașul	Mi Ba, Gh. Lu, Nic. L, Mi L, ML, Co L	n, v I, v II, v II, ch, cb	14-09-37	Columbia (Brăiloiu)
881 I	Horă	Horă în două părți	Gh. I. Lu, Mi L, Nic. L, ML, Co L	vl ac. ca vi, vi, vl, ch, cb	14-09-37	Columbia (Brăiloiu)
881 II		Crăițele	Gh. I. Lu, Mi L, Nic. L, ML, Co L	vl ac. ca vi, vi, vl, ch, cb	14-09-37	Columbia (Brăiloiu)
882 I		Sic, sic, sic că te-am lăsat	ML, Gh. I. Lu, Mi L, Nic. L, Co L	v ch, vl ac. ca vi, vi, vl, cb	14-09-37	Odeon (Brauner)
882 II		Mândro, ochii tăi din cap	ML, Gh. I. Lu, Mi L, Nic. L, Co L	v ch, vl ac. ca vi, vi, vl, cb	14-09-37	Odeon (Brauner)
1004 I	Cântec de joc: Sârbă	De n-aș fuma tutunu'	ML, Mi L, Co N. Bus, Cos Ciu	v, taraf	13-03-39	Electrecord (Brăiloiu)
1004 II	Sârbă	Cine-a fost stăpân pe Gorj	ML, Mi L, Co N. Bus, Cos Ciu	v, taraf	13-03-39	Electrecord (Brăiloiu)
1005 I	Sârbă	Pe la Gorj te duci și vii	ML, Mi L, Co N. Bus, Cos Ciu	v, taraf	13-03-39	Electrecord (Brăiloiu)
1005 II	Doină	Și băgai cu cucu-n plug	ML, Mi L, Co N. Bus, Cos Ciu	v, taraf	13-03-39	Electrecord (Brăiloiu)
1007 I	Sârbă	Ce n-ai făcut patu lat	ML, Mi L, Co N. Bus, Cos Ciu	v, taraf	13-03-39	Electrecord (Brăiloiu)
1007 II	Sârbă	Tu, mamă, când m-ai făcut	ML, Mi L, Co N. Bus, Cos Ciu	v, taraf	13-03-39	Electrecord (Brăiloiu)
<b>Volume II</b>						
1291 II a	Joc <sup>118</sup>	Vasilca	ML, Mi L, I Pi, I Bo	v ch, vi I, vl, cb	23-12-39	Mischonsniky (Alexandru)
1291 II b	Colindă	Aste curții, aste domnii	ML, Mi L, I Pi, I Bo	v ch, vi I, vl, cb	23-12-39	Mischonsniky (Alexandru)
1292 I	Sârbă	Firicel de iarba neagră	ML, Mi L, I Pi, I Bo	v ch, vi I, vl, cb	23-12-39	Mischonsniky (Alexandru)
1292 II	Sârbă	Ia te uită Mărioară	ML, Mi L, I Pi, I Bo	v ch, vi I, vl, cb	23-12-39	Mischonsniky (Alexandru)
1318 I	Sârbă	Sârbe gorjenesti	Gh. Lu, Mi L, Gh. Ma	vi I, vi II, cb	07-02-40	Electrecord Misc. (Alexandru)
1318 II	Joc	Învârtită ca la Novaci	Gh. Lu, Mi L, Gh. Ma, Du Pet, I Bur	vi I, vi II, cb, 2 str	07-02-40	Electrecord Misc. (Alexandru)
1319 I	Joc	Bulgărească	Gh. Lu, Mi L, Gh. Ma	vi I, vi II, cb	07-02-40	Electrecord Misc. (Alexandru)

<sup>118</sup> Danza che si esegue a capodanno a mo' di colinda

1319 II	Horă	Horă într-o parte	Gh. Lu, Mi L, Gh. Ma	vi I, vi II, cb	07-02-40	Electrecord Misc. (Alexandru)
1336 I	Sârbă	Sârbe	Gr Mu, Mi L, Pe Gro, Gh. Ma	vi I, vi II, vi II, cb	12-06-40	Misch.
1337 a	Horă	Horă în două părți pe ocolite	Gr Mu, Mi L, Pe Gro, Gh. Ma	vi I, vi II, vi II, cb	12-06-40	Misch.
1337 b	Horă	Peștișanca	Gr Mu, Mi L, Pe Gro, Gh. Ma	vi I, vi II, vi II, cb	12-06-40	Misch.
1343 I	Sârbă	Furnica de e furnică	ML, Ne Bus, Co Po, Va Busn	v ch, vi I, vi I, cb	16-06-40	Misch (Alexandru)
1343 II	Sârbă	Bată-te mândruțu, bată	ML, Ne Bus, Co Po, Va Busn	v ch, vi I, vi I, cb	16-06-40	Misch (Alexandru)
1344 I	Sârbă	Voi, voi, voi, mândrelor, voi	ML, Ne Bus, Co Bus, Co Ci	v ch, vi I, vi II, cb	20-06-40	Misch (Alexandru)
1344 II	Sârbă	Ce-ai în gură Mărioară	ML, Ne Bus, Co Bus, Co Ci	v ch, vi I, vi II, cb	20-06-40	Misch (Alexandru)
1345 I	Sârbă	M-am jurat de mii de ori	ML, Ne Bus, Co Bus, Co Ci	v ch, vi I, vi II, cb	20-06-40	Misch (Alexandru)
1345 II	Sârbă	Of, dor, dor dor	ML, Ne Bus, Co Bus, Co Ci	v ch, vi I, vi II, cb	20-06-40	Misch (Alexandru)
1346 I	Sârbă	La Tismana [î]ntr-o grădină	ML, Ne Bus, Co Bus, Co Ci	v ch, vi I, vi II, cb	20-06-40	Misch (Alexandru)
1346 II	Sârbă	În pădure la Stroiești	ML, Ne Bus, Co Bus, Co Ci	v ch, vi I, vi II, cb	20-06-40	Misch (Alexandru)
1347 I	Sârbă	Și mai-am un gând pe lume	ML, Ne Bus, Co Po, Va Buzn	v ch, vi I, vi II, cb	16-06-40	Misch (Alexandru)
1347 II	Sârbă	Izvoarăș cu apă rece	ML, Ne Bus, Co Po, Va Buzn	v ch, vi I, vi II, cb	16-06-40	Misch (Alexandru)
1348 I	Sârbă	Fir-ai dracului de minte	1344 v ch, vi I, vi I, cb	v ch, vi I, vi II, cb	20-06-40	Misch (Alexandru)
1431 II	Sârbă	Uite dealu, uite via	ML, Mi L, I Bo, I L	v ch, vi I, vi II, cb	09-04-41	Electrecord (Brăiloiu)
1432 I	Sârbă	La Tismana într-o grădină	ML, Mi L, I Bo, I L	v ch, vi I, vi II, cb	09-04-41	Electrecord (Brăiloiu)
1432 II	Sârbă	Iubește, neică, iubește	ML, Mi L, I Bo, I L	v ch, vi I, vi II, cb	09-04-41	Electrecord (Brăiloiu)
1433 I	Sârbă	Voi, voi, voi mândrelor voi	ML, Mi L, I Bo, I L	v ch, vi I, vi II, cb	09-04-41	Electrecord (Brăiloiu)
1516 I	Sârbă	Revorver cu șase focuri	ML, Mi L, Co Bo, Fr Bar Al, Co Bo	v ch, vi I, vi II, vl, cb	19-03-43	Lindström (Alexandru, Brăiloiu)
1516 II	Sârbă	Spune, afurisito, spune	ML, Mi L, Co Bo, Fr Bar Al, Co Bo	v ch, vi I, vi II, vl cb	19-03-43	Lindström (Alexandru, Brăiloiu)
1551 I	Doină	Și băgai cu cucu-n plug	ML, Taraf Mi L	v, taraf	manca	Lindström (Alexandru)

1565 I	Sârbă	Uite dealu, uite via	ML, Taraf Mi L	v, taraf	manca	Electrecord DP 501 SC 421 (Brăiloiu)
1565 II	Sârbă	Voi, voi, voi mândrelor voi	ML, Taraf Mi L	v, taraf	manca	Electrecord SC 424 (Brăiloiu)
1610 I	Sârbă	Pe vale mă duc	ML, Taraf Tică L	v, taraf	15-02-49	Columbia
1610 II	Horă	Nașe, nașe	ML, Taraf Tică L	v, taraf	15-02-49	Columbia
1611 I	Sârbă	Lună, lună ești nebună	ML, Taraf Tică L	v, taraf	15-02-49	Columbia
1611 II	Horă	M-a făcut mama oltean	ML, Taraf Tică L	v, taraf	15-02-49	Columbia
1612 I	Sârbă	Mândra mea sprâncene multe	ML, Taraf Tică L	v, taraf	15-02-49	Columbia
1612 II	Horă	Maică, tu când m-ai făcut	ML, Taraf Tică L	v, taraf	15-02-49	Columbia
1613 I	Horă	Aș muri dar nu acuma	ML, Taraf Tică L	v, taraf	15-02-49	Columbia
1613 II	Sârbă	Seară bună Mărioară	ML, Taraf Tică L	v, taraf	15-02-49	Columbia
1614 I	Sârbă	Ușor puiule ușor	ML, Taraf Tică L	v, taraf	15-02-49	Columbia
1614 II	Cântec	Strânge omul ca furnica	ML, Taraf Tică L	v, taraf	15-02-49	Columbia
1615 I	Sârbă	Gheorghită bătute-ar Sfintu	ML, Taraf Tică L	v, taraf	15-02-49	Columbia
1615 II	Cântec	Ce credeau dușmanii mei	ML, Taraf Tică L	v, taraf	15-02-49	Columbia
1616 I	Sârbă	Neică, ce pământ te ține	ML, Taraf Tică L	v, taraf	15-02-49	Columbia
1616 II	Sârbă	Sus lună jos stele	ML, Taraf Tică L	v, taraf	15-02-49	Columbia
1617 I	Horă	Sanie cu zurgălăi	ML, Taraf Tică L	v, taraf	15-02-49	Columbia
1617 II	Horă	Două fete se certa	ML, Taraf Tică L	v, taraf	15-02-49	Columbia
1618 I	Sârbă	Pe dealul cu liliacul	ML, Taraf Tică L	v, taraf	15-02-49	Columbia
1618 II	Sârbă	Hai la muncă, frate dragă	ML, Taraf Tică L	v, taraf	15-02-49	Columbia
1619 I	Sârbă	Mândruliță, satu-i plin	ML, Taraf Tică L	v, taraf	15-02-49	Columbia
1619 II	Doină (cântec lung)	Plecai, mândro, într- o vara	ML, Taraf Tică L	v, taraf	15-02- 49 <sup>119</sup>	Columbia
1636 I	Sârbă	Lună, lună, ești nebună	ML, Taraf Tica L <sup>120</sup>	v, orch	manca <sup>121</sup>	Electrecord
1636 II	Sârbă	Pe vale mă duc	ML, Taraf Tică L	v, orch	manca	Electrecord

<sup>119</sup> A matita “15/II/1949”, solo qui ma è abbastanza certo si riferisca a tutta la seduta dal n. 1610. Io ho optato per l’attribuzione di questa data anche ai numeri precedenti.

<sup>120</sup> Il catalogo riporta “t. Tică Lătărețu, io ho inferito “taraf” e ho uniformato a registrazioni precedenti da qui fino a 1639 II.

<sup>121</sup> Ricordare che la sequenza delle date non è lineare.

1637 I	Sârbă	Mândra mea sprîncene multe	ML, Taraf Tică L	v, orch	manca	Electrecord
1637 II	Horă	Aș muri, dar nu acuma	ML, Taraf Tică L	v, orch	manca	Electrecord
1638 I	Sârbă	Mărioara de la Gorj	ML, Taraf Tică L	v, orch	manca	Electrecord
1638 II	Cântec	Neghiniță neagră	ML, Taraf Tică L	v, orch	manca	Electrecord
1639 I	Sârbă	Dă Doamne să mor diseara .	ML, Taraf Tică L	v, orch	manca	Electrecord
1639 II	Sârbă	Și-am iubit patru mândruțe	ML, Taraf Tică L	v, orch	manca	Electrecord
<b>VOLUME III</b>						
2268 I	Sârbă	Puiul mamei puișor	ML, taraf Tică L	v, orch	manca	Columbia DR 449 RD 231
2268 II	Sârbă	Fă-mă, maică, ce m- ai face	ML, taraf Tică L	v, orch	manca	Columbia DR 449 RD234
2269 I	Sârbă	Eu sunt Stan al lui Matei	ML, taraf Tică L	v, orch	manca	Columbia DR 450 RD 233
2269 II	Horă	Au plecat olteni la coasă	ML, taraf Tică L	v, orch	manca	Columbia DR 450 RD 232
2363 II	Horă	Sanie cu zurgălăi	ML, IB (Orch. Pop. IEF)	v, orch	maggio 1950	Národní Diskotéka (Supraphon) Praga 31 554 – M 46678
2364 II	Sârbă	Hora păcii	ML, IB (Orch. Pop. IEF)	v, orch	maggio 1950	Národní Diskotéka (Supraphon) Praga 31 555 – M 46679
2569 II	Cântec	Țin-te, mândro, de cuvânt	ML, IB (Orchestra GD)	v, orch	1953	Electrecord Bucarest TT 499
2590 I	Cântec	De mic mă dusei cioban	ML, VP (Orchestra Radio)	v, orch	manca	Electrecord Bucarest TT 753
2591 I	Joc	Ușor, puiule, ușor	ML, NS (Orchestra Radio)	v, orch	manca	Electrecord TT 751
2606 I	Joc	Jos în vale la izvoare	ML, Ba (Orchestra Radio)	v, orch	manca	Electrecord TT 629
2609 II	Cântec de Joc	Dorule, puile	ML, IB (Orchestra GD)	v, orch	manca	Electrecord TT 542
2630 I	Joc	I-auzi cum răsună valea	ML, VP (Orchestra Radio)	v, orch	manca	Electrecord TT 439
2631 I	Joc: Cântec nou	Partidul nostru ne- învață	ML, NS (Orchestra Radio)	v, orch	manca	Electrecord TT 437
2631 II	Joc	Cucule cu pana sură	ML, NS (Orchestra Radio)	v, orch	manca	Electrecord TT 440
2635 I	Doina	Când aud cucul cântând	ML, IB (Orchestra BL)	v, orch	manca	Electrecord TT 372
2768 I	Joc	Aș ofta să- mi iese focul	ML, IB (Orchestra El)	v, orch	manca	Electrecord EPA 2503 SA 1826

						Bucarest
2768 II	Doină oltenească	Mă uitai la răsărit	ML, IB (Orchestra El)	v, orch	manca	Electrecord SA 1827 Bucarest
2785 II	Joc	Dorule, pierire-ai azi	ML, IB (Orchestra Pop)	v, orch	manca	SA 1888
2786 II	Horă	Măicuță, să nu mă dai	ML, IB (Orchestra El)	v, orch	manca	SA 1895
2787 II	Joc	Ca Gheorghe băiat, mai rar	ML, IB (Orchestra El)	v, orch	manca	SA 1862
2802 II	Cântec	Mă dusei sub vița	ML, IB (Orchestra El)	v, orch	1958	SA 1948 Bucarest
2808 II	Cântec de joc	Dragu mi-i să sui pe munte	ML, IB (Orchestra El)	v, orch	1958	SA 1980 Bucarest
2809 I	Doină	Face-te-ai tu deal, măi vale	ML, IB (Orchestra El)	v, orch	1958	EPA 2583 SA 1985 Bucarest
2810 I	Joc	Pe unde iubeam odată	ML, VP (Orchestra Pop Radio)	v, orch	1958	EPA 2450 SA 1720
2810 II	Joc	De la Târgu Jiu la vale	ML, VP (Orchestra Pop Radio)	v, orch	1958	SA 1721
2813 I	Joc	I-auzi cum răsună valea	ML, VP (Orchestra Radio)	v, orch	1958	EPA 2452 SA 1724 Bucarest
2818 I	Cântec	Când cu neica mă iubeam	ML, IB (Orchestra El)	v, orch	1958	Electrecord, EPA, 2593 SA 1004 Bucarest
2818 [II]	Sârbă	Hai puică la Jiu, la Jiu	ML, IB (Orchestra El)	v, orch	1958	Electrecord, SA 1005 Bucarest
2878 I	Joc	De-ar ști dorul ce știu eu	ML, NS (Orchestra El)	v, orch	manca	EPA 262 SA 10060
2879 I	Cântec	Bate vântul de la munte	ML, NS (Orchestra El)	v, orch	manca	EPA 2622 SA 10062
2890 I	Cântec	Mă uitai prin vale-n luncă	ML, VP (Orchestra Pop)	v, orch	1958	EPA 2430 Sa 1681 Bucarest
2890 II	Sârbă	A cui ești tu mândruliță	ML, VP (Orchestra Pop)	v, orch	1958	SA 1680 Bucarest
2893 I	Sârbă	Neicuță, soarele meu	ML, NS (Orchestra El)	v, orch	manca	Electrecord, EPA 2422 SA 1664 Bucarest
2900 II b	Joc	Of, dor, dor, dor	ML, VP (Orchestra Radio)	v, orch	manca	niente
2906 I b	Horă	Când cu neica mă iubeam	ML, IB (Orchestra El)	v, orch	manca	Bucarest
2907 I b	Doină	Ușurel trecui prin lume	ML, IB (Orchestra El)	v, orch	manca	Bucarest
2912 II	Doină haiducească	Și-am un cal de-i zic cocor	ML, NS (Orchestra El)	v. orch	manca	SA 10148 Bucarest



2916 II	Joc	Trecui aseară pe lună	ML, NS (Orchestra Pop El)	v, orch	manca	SA 10080 Bucarest
2917 I b	Joc	Pasăre galbenă-n cioc	ML, VP (Orchestra Pop Radio)	v, orch	manca	Bucarest
2918 I b	Sârbă	Pe unde iubeam odată	ML, VP (Orchestra Radio)	v, orch	manca	Bucarest
2918 II a	Sârbă	De la Târgu Jiu la vale	ML, VP (Orchestra Radio)	v, orch	manca	MC 343, Bucarest
2923 I a	Joc	Mă uitai pe vale-n luncă	ML, VP (Orchestra Pop)	v, orch	1958	EPC 842 MC 285 Bucarest
2923 I b	Sârbă	Hei, lună	ML, IB (Orchestra BL)	v, orch	1958	Bucarest
2923 II a	Doină	Doină oltenească	ML, IB (Orchestra BL)	v, orch	1958	MC 284 Bucarest
2923 II b	Sârbă	Sanie cu zurgălăi	ML, IB (Orchestra BL)	v, orch	1958	Bucarest
2925 I b	Joc	Sub streășina casei mele	ML, IB (Orchestra Pop El)	v, orch	1958	Bucarest
2926 I b	Horă	Sanie cu zurgălăi	ML, IB (Orchestra Pop El)	v, orch	1958	Bucarest
2928 II d	Sârbă	Ia mai cântă cucule	ML, IB (Orchestra Pop El)	v, orch	1958	Bucarest
2929 I b	Cântec	I-auzi mândră turtureaua	ML, IB (Orchestra Pop El)	v, orch	1958	Bucarest
2931 I b	Sârbă	Dorule, puiule	ML (Orchestra Pop Radio)	v, orch	1958	Bucarest
2934 I a	Sârbă	Aș ofta să mi iese focul	ML, VP (Orchestra Pop)	v, orch	1959	EPC 162 MC 324 Bucarest
2934 I b	Doină oltenească	Mă uitai la răsărit	ML, VP (Orchestra Pop)	v, orch	1959	Bucarest
2934 II a	Sârbă	A cui ești tu mândruliță	ML, VP (Orchestra Pop)	v, orch	1959	MC 325 Bucarest
2934 II b	Cântec	Mă uitai pe vale-n luncă	ML, VP (Orchestra Pop)	v, orch	1959	Bucarest
2941 I	Sârbă	Hai salcâm, salcâm de vară	ML, IB, (Orchestra El)	v, orch	1959	Electrecord EPA 2664 SA 10846 Bucarest
2941 II	Sârbă	Dragu mi-i să cânte cucu	ML, IB, (Orchestra El)	v, orch	1959	SA 10847 Bucarest
2946 I b	Sârbă	De la Târgu Jiu la vale	ML, IB, (Orchestra El)	v, orch	1959	Bucarest
2950 I	Doină	Mă duc la munte la vară	ML, IB (Orchestra El)	v, orch	1959	EPA 2678 SA 10875 Bucarest
2950 II	Sârbă	Salcâmule de la drum	ML, IB (Orchestra El)	v, orch	1959	SA 10874 Bucarest
2952 I	Horă	Primăvară, primăvară	ML, IB, (Orchestra El)	v, orch	1959	EPA 2679 SA 10877 Bucarest

2952 II	Cântec	De când sunt tot așa am fost	ML, IB (Orchestra El)	v, orch	1959	SA 10876 Bucarest
2975 II h	Cântec	Mă uitai din vale-n luncă	ML (manca orchestra e direttore)	v, orch	manca	niente
2975 II i	Horă	Hora păcii	ML (manca orchestra e direttore)	v, orch	manca	niente
2994 II	Horă	Trifoiși cu fire crude	ML, IB (Orchestra Pop)	v, orch	1959	EPA 2751 – 1 Bucarest
3004 II a	Sârbă	Aș ofta să-mi iese focul	ML, I. Banu (Orchestra El)	v, orch	1959	MC 295 Bucarest
3016 I a	Cântec nou: Sârbă	Frumoasă ești țara mea	ML, IB (Orchestra Pop El)	v, orch	1960	EPA 2796 – 2 Bucarest
3016 I [b]	Sârbă	Ciobănaș de la mioare	ML, IB (Orchestra Pop El)	v, orch	1960	EPA 2796 – 1 Bucarest
3019 I	Sârbă	Hăulita de la Gorj	ML, NS (Orchestra Pop)	v, orch	1960	EPA 2754 – 2 Bucarest
3019 II	Sârbă	De ce nu vii, neicuță al meu	ML, NS (Orchestra Pop)	v, orch	1960	Bucarest
3027 I	Joc	Stele, voi și lună lucitoare	ML, IB	v, orch	1960	Electrecord EPA 2827 -2 Bucarest
3037 I	Sârbă	Drag îmi e cerul cu ceață	ML, NS (Orchestra Pop)	v, orch	1960	Electrecord EPA 2830 – 1 Bucarest
3037 II	Sârbă	Mă dusei în câmp să ar	ML, NS (Orchestra Pop)	v, orch	1960	Electrecord EPA 2830 – 2 Bucarest
3038 I	Joc	Busuioc moldovenesc	Non è chiarissimo se si tratti di ML <sup>122</sup>	v, orch	1960	EPA 2829 – 1 Bucarest
3039 I a	Sârbă	Hora păcii	ML, NS (Orchestra BL)	v, orch	1960	Electrecord, EPE 052 – 2 Bucarest

<sup>122</sup> La scrittura si sovrappone su due caselle della tabella.

3039 II c	Joc	Sanie cu zurgălăi	ML, IB (Orchestra Pop El)	v, orch	manca	EPE 052 – 2 Bucarest
3040 I f	Doină	Doină oltenească: Mă uitai spre răsărit	ML, IB, (Orchestra Pop)	v, orch	1960	Electrecord EPE 053 -1 Bucarest
3042 I a	Cântec	Frumoasă ești țara mea	ML, IB (Orchestra Pop)	v, orch	1960	EPC 205 - 1 Bucarest
3045 II a	Sârbă	Drag îmi e cerul cu ceață	ML, NS (Orchestra Pop)	v, orch	1960	EPC 207 - 1 Bucarest
3061 I a	Cântec	Dor de mamă	ML, NS (Orchestra Pop)	v, orch	1960	Electrecord EPC 210 - 2 Bucarest
3061 I b	Sârbă	Mă dusei în câmp să ar	ML, NS (Orchestra Pop)	v, orch	1960	Bucarest
3061 II a	Sârbă	Se ceartă bradul cu plopul	ML, NS (Orchestra Pop)	v, orch	1960	EPC 210 – 1
3061 II b	Sârbă	Haide hai, cu dor și lună	ML, IB	v, orch	1960	Bucarest
<b>VOLUME IV</b>						
3092 I	Ceata	Negureața	ML, IB (Orchestra Pop)	v, orch	1960	Electrecord Bucarest
3092 II	Joc	Puișor de la Novaci	ML, IB (Orchestra Pop)	v, orch	1960	Electrecord Bucarest
3098 I	Cântec de joc	Curge Gilortul la vale	ML, NS (Orchestra Pop)	v, orch	1960	Electrecord EPA Bucarest
3098 II	Cântec cu hăulit	Pe câmpul cu florile	ML, NS (Orchestra Pop)	v, orch	1960	Electrecord EPA Bucarest

3118 I	Cântec nou Cântec de joc	Vine Gherghiță seara din luncă	ML, NS (Orchestra Pop)	v, orch	1961	Electrecord EPA Bucarest
3119 I a	Cântec	Măicuță, să nu mă dai	ML, IB (Orchestra Pop)	v, orch	1961	Electrecord EPD Bucarest
3127 I a	Cântec de joc	Vine Gheorghită seara din luncă	ML, NS (Orchestra Pop)	v, orch	1961	Electrecord EPC Bucarest
3127 I b	Cântec cu hăulit	Pe câmpul cu florile	ML, NS (Orchestra Pop)	v, orch	1961	Electrecord EPC Bucarest
<b>Recital Maria Lataretu<sup>123</sup></b>						
3129 I a	Doină	Doină oltenească: Mă uitai la răsărit	ML, IB (Orchestra Pop)	v, orch	1961	Electrecord EPD Bucarest
3129 I b	Cântec de joc	De ce nu vii neicuță al meu	ML, IB (Orchestra Pop)	v, orch	1961	Electrecord EPD Bucarest
3129 I c	Cântec	<b>Pasăre galbenă-n cioc</b>	ML, VP (Orchestra Pop)	v, orch	1961	Electrecord EPD Bucarest
3129 I d	Cântec de joc	De la Târgu Jiu la vale	ML, VP (Orchestra Pop)	v, orch	1961	Electrecord EPD Bucarest
3129 II a	Cântec de joc	Haide, hai, cu dor și lună	ML, IB (Orchestra Pop)	v, orch	1961	Electrecord Bucarest
3129 II b	Sârbă	Drag îmi e cerul cu ceață	ML, NS (Orchestra Pop)	v, orch	1961	Electrecord Bucarest
3129 II c	Sârbă	<b>Aș</b> ofta să- mi iasă focul	ML, IB (Orchestra Pop)	v, orch	1961	Electrecord Bucarest

<sup>123</sup> Dovrebbe riferirsi alle 8 registrazioni che seguono

3129 II d	Sârbă	Hei, lună	ML, IB (Orchestra Pop)	v, orch	1961	Electrecord Bucarest
3129 II e	Cântec cu hăulit	Pe ..... cu plivele <sup>124</sup>	ML, NS (Orchestra Pop)	v, orch	1961	Electrecord Bucarest
3165 I		În livadă pe vâlcele	ML, NS (Orchestra Pop)	v, orch	1961	Electrecord EPA Bucarest
3165 II		Mi-a plecat Gheorghe-n armata	ML, NS (Orchestra Pop)	v, orch	1961	Electrecord EPA Bucarest
3177 I		I-auzi mândro pupejoara	ML, FC (orchestra Pop)	v, orch	1961	Electrecord EPA Bucarest
3177 II		Te-am văzut, neică, la poartă	ML, FC (orchestra Pop)	v, orch	1961	Electrecord EPA Bucarest
3179 I		Iarbă verde, iarbă crudă	ML, FC (Orchestra Pop)	v, orch	1961	Electrecord EPA Bucarest
3179 II		Sus în deal pe poieniță	ML, FC (Orchestra Pop)	v, orch	1961	Electrecord EPA Bucarest
3194 I a		Sus în deal pe poieniță	ML, FC (Orchestra Pop)	v, orch	manca	EPC
3194 I b		Te-am văzut neică, la poartă	ML, FC (Orchestra Pop)	v, orch	1961	EPC
3194 II a		Iarbă verde, iarbă crudă	ML, FC (Orchestra Pop)	v, orch	1961	EPC
3194 II b		I-auzi mândro pupejoara	ML, FC (Orchestra Pop)	v, orch	1961	EPC

<sup>124</sup> Impossibile decifrare la seconda parola.

3219 I		Afară plouă și tună	ML, NS (Orchestra Pop)	v, orch	1961	EPA Bucurest
3219 II		Bistriță, apă zglobie	ML, NS (Orchestra Pop)	v, orch	1961	EPA Bucurest
3233 I a		Afară plouă și tună	ML, FC (Orchestra Pop)	v, orch	1962	EPC Bucurest
3233 I b		Bistriță, apă zglobie	ML, VP (Orchestra Radio)	v, orch	1962	EPC Bucurest
3233 II a		Ciobănaș cu turma-n munte	ML, NS (Orchestra Pop)	v, orch	1962	EPC Bucurest
3233 II b		Frunzuliță, foaie lată	ML, NS (Orchestra Pop)	v, orch	1962	EPC Bucurest
3237 I		Ciobănaș cu turma-n munte	ML, NS (Orchestra Pop)	v, orch	1962	EPA Bucurest
3237 II		Frunzuliță, foaie lată	ML, NS (Orchestra Pop)	v, orch	1962	EPA Bucurest
3254 I		Cântă țara azi de bucurie	ML, NS (Orchestra Pop)	v, orch	1962	Electrecord EPA Bucurest
3254 II		Bate vântul frunzele	ML, NS (Orchestra Pop)	v, orch	1962	Electrecord EPA Bucurest
3306 I a		Frunzuliță, foaie lată	ML, NS (Orchestra Pop)	v, orch	1962	EPE Bucurest
3306 I g		Sus în deal pe poieniță	ML, FC (Orchestra Pop)	v, orch	1962	EPE Bucurest
3306 II e		Afară plouă și tună	ML, FC (Orchestra Pop)	v, orch	1962	EPE Bucurest

3334 I		Deasupra capului meu	ML, NS (Orchestra Pop)	v, orch	1963	EPA Bucarest
3334 II		Falnici sunteți munților	ML, NS (Orchestra Pop)	v, orch	1963	EPA Bucarest
3340 I a		Deasupra capului meu	ML, NS (Orchestra Pop)	v, orch	1963	EPC Bucarest
3340 I b		Falnici sunteți munților	ML, NS (Orchestra Pop)	v, orch	1963	EPC Bucarest
3340 II a		Mă dusei la horă-n sat	ML, NS (Orchestra Pop)	v, orch	1963	EPC Bucarest
3340 II b		Auzi mândro ori n-auzi	ML, NS (Orchestra Pop)	v, orch	1963	EPC Bucarest
3405 I a		Mi se pare nu știu unde	ML, IB (Orchestra Pop)	v, orch	1964	Electrecord EPC Bucarest
3405 I b		Neiculiță de pe vale	ML, IB (Orchestra Pop)	v, orch	1964	Electrecord EPC Bucarest
3405 II a		Cireșule frunză rară	ML, IB (Orchestra Pop)	v, orch	1964	Electrecord EPC Bucarest
3405 II b		Nu te supăra pădure	ML, IB (Orchestra Pop)	v, orch	1964	Electrecord EPC Bucarest
3434 I		Mi se pare nu știu unde	ML, IB (Orchestra Pop)	v, orch	1964	Electrecord EPC 25 cm Bucarest
3434 II		Neiculiță de pe vale	ML, IB (Orchestra Pop)	v, orch	1964	Electrecord EPC 25 cm Bucarest
3445 I		Cireșule frunză rară	ML, IB (Orchestra Pop)	v, orch	1964	Electrecord EPC 25 cm Bucarest

3445 II		Nu te supăra pădure	ML, IB (Orchestra Pop)	v, orch	1964	Electrecord EPC 25 cm Bucarest
3462 I a		Oltule, voinicule	ML, NS (Orchestra NS)	v, orch	1964	Electrecord EPC 17 cm micro Bucarest
3462 I b		Cine locuiește-n luncă	ML, NS (Orchestra NS)	v, orch	1964	Electrecord EPC 17 cm micro Bucarest
3462 II a		Uită-mi-te neică, uită	ML, NS (Orchestra NS)	v, orch	1964	Electrecord EPC 17 cm micro Bucarest
3462 II b		Când oi zice-odată hai	ML, NS (Orchestra NS)	v, orch	1964	Electrecord EPC 17 cm micro Bucarest
3468 I		Uită-mi-te, neică, uită	ML, NS (Orchestra NS)	v, orch	1964	Electrecord EPA 25 cm disc stand. Bucarest
3468 II		Când oi zice-odată hai	ML, NS (Orchestra NS)	v, orch	1964	Electrecord EPA 25 cm disc stand. Bucarest
3495 I a		Viorea, viorea	ML, NS (Orchestra NS)	v, orch	1964	Electrecord EPC 17 cm micro
3495 I b		Voinic călător	ML, NS (Orchestra NS)	v, orch	1964	Electrecord EPC 17 cm micro
3495 II a		Fir-ai, neicuță, să fii	ML, NS (Orchestra NS)	v, orch	1964	Electrecord EPC 17 cm micro
3510 I		Viorea, viorea	ML, NS (Orchestra Pop)	v, orch	1964	Electrecord EPA 17 cm micro Bucarest
3510 II		Voinic călător	ML, NS (Orchestra NS)	v, orch	1964	Electrecord EPA 17 cm micro Bucarest
3531 I a		Cine trece câmpul mare	ML, FC (Orchestra FC)	v, orch	1964 1965	Electrecord EPC 17 cm micro Bucarest



3531 I b		Fluieră neica la coasă	ML, FC (Orchestra FC)	v, orch	1964 1965	Electrecord EPC 17 cm micro Bucarest
3531 II a		Aseară pe la chindie	ML, FC (Orchestra FC)	v, orch	1964 1965	Electrecord EPC 17 cm micro Bucarest
3531 II b		Colindai vâlceaua toată	ML, FC (Orchestra FC)	v, orch	1964 1965	Electrecord EPC 17 cm micro Bucarest
3532 I a		Și am un cal de-i zic cocor	ML, NS (Orchestra NS)	v, orch	1965	Electrecord EPD 25 cm micro Bucarest
3532 I b		Ceață, ceață, negureață	ML, IB (Orchestra IB)	v, orch	1965	Electrecord EPD 25 cm micro Bucarest
3532 I c		Busuioc moldovenesc	ML, NS (Orchestra NS)	v, orch	1965	Electrecord EPD 25 cm micro Bucarest
3532 I d		Ciobănaș de la mioare	ML, IB (Orchestra IB)	v, orch	1965	Electrecord EPD 25 cm micro Bucarest
3532 II a		Salcâmule de la drum	ML, IB (Orchestra IB)	v, orch	1965	Electrecord EPD 25 cm micro Bucarest
3532 II b		Puișor de la Novaci	ML, IB (Orchestra IB)	v, orch	1965	Electrecord EPD 25 cm micro Bucarest
3532 II c		Curge Gilortul la vale	ML, NS (Orchestra NS)	v, orch	1965	Electrecord EPD 25 cm micro Bucarest
3532 II d		În livadă pe vâlcele	ML, NS (Orchestra NS)	v, orch	1965	Electrecord EPD 25 cm micro Bucarest
3576 I a		Mă culcai în grădiniță	ML, NS (Orchestra NS)	v, orch	1965	EPC 17 cm micro
3576 I b		Garufiță și-un dudău	ML, NS (Orchestra NS)	v, orch	1965	EPC 17 cm micro

3576 II a		Lună, lună, ia fii bună	ML, NS (Orchestra NS)	v, orch	1965	EPC 17 cm micro
3576 II b		Dragu mi-i să cânte cucu	ML, IB (Orchestra IB)	v, orch	1965	EPC 17 cm micro
3635 I a		Pădure verde de brad	ML, NS (Orchestra NS)	v, orch	1966	Electrecord EPD 25 cm micro Bucarest
3635 I b		Nana, dorul meu te cheamă	ML, RV (Orchestra Radio)	v, orch	1966	25 cm micro Bucarest
3635 I c		Lăstărel de primăvară	ML, NS (Orchestra NS)	v, orch	1966	Electrecord EPD 25 cm micro Bucarest
3635 I d		Vine fiutul la vale	ML, NS (Orchestra NS)	v, orch	1966	Electrecord EPD 25 cm micro Bucarest
3635 II a		Nu vine neica, nu vine	ML, NS (Orchestra NS)	v, orch	1966	Electrecord EPD 25 cm micro Bucarest
3635 II b		Colindai vâlceaua toată	ML, NS (Orchestra NS)	v, orch	1966	Electrecord EPD 25 cm micro Bucarest
3635 II c		Vine neica să mă vadă	ML, NS (Orchestra NS)	v, orch	1966	Electrecord EPD 25 cm micro Bucarest
3635 II d		Cucule, mare dușman	ML, NS (Orchestra NS)	v, orch	1966	Electrecord EPD 25 cm micro Bucarest
3664 I a		Pădure verde de brad	ML, NS (Orchestra NS)	v, orch	1966 1967	Electrecord ST-EPP 25 cm micro Bucarest
3664 I b		Nana, dorul meu te cheamă	ML, NS (Orchestra NS)	v, orch	1966 1967	Electrecord ST-EPP 25 cm micro Bucarest
3664 II a		Lăstărel de primăvară	ML, NS (Orchestra NS)	v, orch	1966 1967	Electrecord ST-EPP 25 cm micro Bucarest

3664 II b		Cucule, mare dușman	ML, NS (Orchestra NS)	v, orch	1966 1967	Electrecord ST-EPP 25 cm micro Bucarest
3664 II c		Vine neica să mă vadă	V	v, orch	1966 1967	Electrecord ST-EPP 25 cm micro Bucarest
VOLUME V						
3748 I a		Pe drumul de la Ceparî	ML, NS (Orchestra NS)	v, orch	1967	Electrecord EPD 25 cm micro Bucarest
3748 I b		La gutuiul dintre vii	ML, NS (Orchestra NS)	v, orch	1967	Electrecord EPD 25 cm micro Bucarest
3748 I c		Mândruliță de pe grui	ML, NS (Orchestra NS)	v, orch	1967	Electrecord EPD 25 cm micro Bucarest
3748 I d		Neicuță de- atâta dor	ML, NS (Orchestra NS)	v, orch	1967	Electrecord EPD 25 cm micro Bucarest
3748 II a		Radu mamii, Radule	ML, NS (Orchestra NS)	v, orch	1967	Electrecord EPD 25 cm micro Bucarest
3748 II b		Neică, ochișorii tăi	ML, NS (Orchestra NS)	v, orch	1967	Electrecord EPD 25 cm micro Bucarest
3748 II c		Oltule, Oltețule	ML, NS (Orchestra NS)	v, orch	1967	Electrecord EPD 25 cm micro Bucarest
3748 II d		Strânge-ți codru frunzule	ML, NS (Orchestra NS)	v, orch	1967	Electrecord EPD 25 cm micro Bucarest
3862 I a		Tre în lume nu se poate	ML, VP (Orchestra VP)	v, orch	1969	EPD micro 25 cm Bucarest
3862 I b		Frumoasă ești, mândruliță	ML, VP (Orchestra VP)	v, orch	1969	EPD micro 25 cm Bucarest

3862 I c		Trifoiiaș cu patru foi	ML, VP (Orchestra VP)	v, orch	1969	EPD micro 25 cm Bucarest
3862 I d		De ce nu te-nsori, Gheorghică	ML, VP (Orchestra VP)	v, orch	1969	EPD micro 25 cm Bucarest
3862 II a		Lie, ciocârlie	ML, VP (Orchestra VP)	v, orch	1969	EPD micro 25 cm Bucarest
3862 II b		Zorile de dimineață	ML, VP (Orchestra VP)	v, orch	1969	EPD micro 25 cm Bucarest
3862 II c		Cucule cu pană sură	ML, VP (Orchestra VP)	v, orch	1969	micro 30 cm
3862 II d		Frumoasă i tinerețea	ML, VP (Orchestra VP)	v, orch	1969	micro 30 cm
3977 I a		Cântă, cântă, Gorjule	ML, CB (Orchestra CB)	v, orch	1970 1971	Electrecord EPD micro 25 cm Bucarest
3977 I b		Pe sub poala pădurii	ML, CB (Orchestra CB)	v, orch	1970 1971	Electrecord EPD micro 25 cm Bucarest
3977 I c		Ți-ai uitat, neică, dragostea noastră	ML, CB (Orchestra CB)	v, orch	1970 1971	Electrecord EPD micro 25 cm Bucarest
3977 I d		Ce frumoasă-i potecuța	ML, CB (Orchestra CB)	v, orch	1970 1971	Electrecord EPD micro 25 cm Bucarest
3977 II a		Mai ții minte, măi dragă Marie	ML, CB (Orchestra CB)	v, orch	1970 1971	Electrecord EPD micro 25 cm Bucarest
3977 II b		Dulce-i dragostea pe fân cosit	ML, CB (Orchestra CB)	v, orch	1970 1971	Electrecord EPD micro 25 cm Bucarest
3977 II c		Dunăre, Dunăre, lină (???)	ML, CB (Orchestra CB)	v, orch	1970 1971	Electrecord EPD micro 25 cm Bucarest

3977 II d		Salcei cu frunza mare	ML, CB (Orchestra CB)	v, orch	1970 1971	Electrecord EPD micro 25 cm Bucurest
4155 I a		Fir-ai tu să fii de fată	ML, CB (Orchestra CB)	v, orch	manca <sup>125</sup>	EPE micro 30 cm
4155 I b		Mai treci neică și tu dealul	ML, CB (Orchestra CB)	v, orch	manca	EPE micro 30 cm
4155 I c		Dunăre cu valuri line	ML, CB (Orchestra CB)	v, orch	manca	EPE micro 30 cm
4155 I d		Suflă mirtule mai tare	ML, CB (Orchestra CB)	v, orch	manca	EPE micro 30 cm
4155 I e		Cum am vorbit noi aseară, Mărioară	ML, CB (Orchestra CB)	v, orch	manca	EPE micro 30 cm
4155 II a		Murgule, coamă frumoasă	ML, CB (Orchestra CB)	v, orch	manca	EPE micro 30 cm
4155 II b		La stîjarul (stejarul?) după ploii	ML, CB (Orchestra CB)	v, orch	manca	EPE micro 30 cm
4155 II c		Joacă hora-n poieniță	ML, CB (Orchestra CB)	v, orch	manca	EPE micro 30 cm
4155 II d		Plînge frunza și iarba	ML, CB (Orchestra CB)	v, orch	manca	EPE micro 30 cm
4155 II e		Vă las cântecele mele	ML, CB (Orchestra CB)	v, orch	manca	EPE micro 30 cm

---

<sup>125</sup> Poco prima c'è 1973

### **Indicazioni utili alla comprensione del catalogo.**

Il criterio adottato per le abbreviazioni è il seguente: le formule utilizzate nel catalogo IEF sono in genere riportate in maniera esatta. Se un nome è dunque abbreviato con l'uso del punto si tratta della formula che compare nel catalogo IEF. Tutte le altre abbreviazioni sono invece di mia invenzione (v. sotto i relativi elenchi). Il simbolo “[ ]” indica una mia aggiunta o correzione. In colore blu ho indicato le incisioni che coinvolgono Tică Lătărețu alle quali la moglie non partecipa.

Di seguito le abbreviazioni che compaiono nel catalogo presentato (sia di mia invenzione che originali del catalogo IEF).

Nomi:

Ad: Adam  
 Al: Aladar  
 Ba: Bălășoiu  
 Bar: Barna  
 Bo: Bobirci  
 Bu: Burlacu  
 Bur: Burlan  
 Bus: Busuioc  
 Buzn: Buznei  
 Ci: Ciucurciu  
 Ciu: Ciucurescu  
 Co: Constantin  
 Cos: Costică  
 Du: Dumitru  
 Fr: Francisc  
 Gr: Grig. (Grigore o Grigoraș)  
 Gro: Groagiu  
 I: Ion  
 L: Lătărețu  
 Lu: Luca  
 Ma: Mangheica (o Mangheru, forse errore del trascrittore)  
 ML: Maria Lătărețu  
 Mi: Mihai  
 Mu: Murgu  
 Ne: Nelu  
 Pe: Petre  
 Pet: Petcu  
 Pi: Pițigoi  
 Po: Pobirci  
 Va: Vas (Vasile)

### **Orchestre**

BL: Barbu Lăutaru  
 GD: Grigoraș Dinicu  
 El: Electrecord  
 Pop: Populară  
 IF: a Institutului de folclor (dell'Istituto di folclore). La denominazione completa sarebbe in realtà “orchestra populară a IF”, quasi sempre abbreviata in IF nel catalogo

Radio: a Radioteleviziunei (della Radiotelevisione)

### **Direttori**

Ban: Bănăţianu

IB: Ionel Budişteanu

CB: Constantin Busuioc

FC: Florea Cioacă

NS: Nicu Stănescu

RV: Radu Voinescu

VP: Victor Predescu

### **STRUMENTI**

ac. ca: accordato come

cb: contrabbasso

ch: chitarra

n: nai

orch: orchestra

str: strigaturi (grida)

v: voce

vi: violino

vl: viola

Supporti utilizzati e marchi responsabili delle registrazioni:

Fg: cilindro di fonografo [cilindru de fonograf (fonogramă)]

DR.: disco Columbia

EPA: disco Electrecord, 25 cm, 78 giri

EPB: disco Electrecord, 30 cm, 78 giri

EPC: disco Electrecord, 17 cm, 33 1/3 giri

EPD: disco Electrecord, 25 cm, 33 1/3 giri

EPE: disco Electrecord, 30 cm, 33 1/3 giri

ST: stereo

STM: stereo/mono

STC: cassetta stereo Electrecord

SC: Società dei compositori

## BIBLIOGRAFIA

AA.VV.

2007 *Balkan Popular Culture and the Ottoman Ecumene. Music, Image and Regional Political Discourse*, a cura di Donna A. Buchanan, The Scarecrow Press, Lanham (Maryland), Toronto, Plymouth (UK)

Anonimo

1951 *Îndrumări tehnice pentru formațiunile artistice* [Linee guida tecniche per le formazioni artistiche], Comitetul pentru Așezămintele culturale din R.P.R. [Comitato per le associazioni culturali della Repubblica Popolare Rumena], Bucarest

Anonimo

1954 *Norme de spectacole și montări pentru personalul artistic din teatrele de dramă și de păpuși, opere, operete, ansambluri de estradă, filarmonici, și alte formațiuni muzicale de concert* [Norme riguardo gli spettacoli e gli allestimenti per il personale artistico dei teatri di prosa e di marionette, d'opera, di operetta, compagnie comiche, orchestre filarmoniche e altre formazioni da concerto] Ministerul culturii din R.P.R. [Ministero della cultura della Repubblica Popolare Rumena]

Achim, Viorel

[2004] 1998 *The Roma in Romanian History*, Central European University Press, Budapest – New York

Alexandru, Tiberiu

1973 “Maria Lătărețu (1911-1972)”, in *Revista de etnografie și folclor*, Tomul 18, n. 2, Bucarest, 135-138

Arbatsky, Yury



1953 *Beating the Tupan in the Central Balkans*, Newberry Library, Chicago

Baines, Anthony

[1983] 1961 *Storia degli strumenti musicali (Musical Instruments through the Ages)*, RCS Libri, Milano

Bartòk, Béla

1967-75 *Rumanian Folk Music, 1967-75*, 5 voll., a cura di B. Suchoff, Mouton, The Hague

Bartòk, Béla

1977 *Scritti sulla musica popolare*, Boringhieri, Torino, 1977

Basciani Alberto,

2007 *La difficile unione. La Bessarabia e la Grande Romania (1918-1940)*, Roma

Beissinger, Margaret H.

2001 "Occupation and ethnicity: constructing identity among professional Romani (Gypsy) musicians in Romania", in *Slavic review* 60, n.1 (spring), 24-49, Madison

Beissinger, Margaret H.

1991 *The Art of the Lăutar: the Epic Tradition of Romania*, Garland Publishing, New York

Berindei, Dan

2009 *Constituirea României moderne: 150 de ani de la Unirea Principatelor* [Costituzione della Romania moderna: 150 anni dall-unificazione dei principati], București, Editură Enciclopedică

Biagini, Antonello

2004 *Storia della Romania contemporanea*, Bompiani, Milano

Bobulescu, Constantin

1922 *Lăutarii noștri. Din trecutul lor* [I nostri lăutari. Sul loro passato.], Tip. Naționala Jean Ionescu, Bucarest

Bobulescu, Constantin

1939 “Muzica in Muntenia. Lăutarii in manuscrise, tipaturi și vechile zugraveli ale bisericilor din Muntenia” [Musica in Muntenia. I lăutari nei manoscritti, nelle stampe e negli affrschi delle chiese della Muntenia], in *Muzica romanesca de azi*, P. Nitulescu, Bucarest, pp. 604-669

Brăiloiu, Constantin

1960 *Vie musicale d'un village. Recherches sur le répertoire de Dragus (Roumanie)*, Institut Universitaire Roumain Charles Ier, Paris

Brăiloiu, Constantin

1982 *Folklore musicale*, 2 voll., Bulzoni Editore, Roma

Brăiloiu, Constantin,

1984 *Problems of Ethnomusicology*, (A. L. Lloyd ed.), Cambridge University Press, Cambridge

Brauner, Harry

1979 *Să auzi iarba cum crește* [Ascolta l'erba come cresce], Editură Eminescu, Bucarest

Buchanan, Donna

2006 *Performing Democracy. Bulgarian Music and Musicians in Transition*, The University of Chicago Press, Chicago & London

Ciobanu, Gheroghe

1967 “Folclor orașenesc” [Folclore urbano], in *Studii de muzicologie*, vol. III, Editura muzicală, Bucarest, pp. 51-83

Ciobanu, Gheorghe

1969 *Lăutari din Clejani: repertoriu și stil de interpretare* [I lăutari di Clejani: repertorio e stile interpretativo] Editura Muzicală, Bucarest

Comișel, Emilia

1965 “Structura melodică a dansurilor populare” [Struttura melodica delle (musiche) di danza popolari], *Revista de etnografie și folclor*, tomul 10 n. 1, 1965

Crowe, David

1994 *A History of Gypsies of Eastern Europe and Russia*, St. Martin Press, New York

De Simone, Roberto

1983 “Appunti per una disordinata storia della canzone napoletana”, in *Culture musicali. Quaderni di etnomusicologia*, II, n° 3, pp. 3-40

Feldman, Walter

1996 *Music at the Ottoman Court*, VWB, Berlino

Garfias, Robert

1981 “Survival of turkish characteristics in romanian *muzica lautareasca*”, in *Yearbook for traditional music*, XIII, pp. 97-107

Georgescu, Corneliu Dan

1968 “Contribuție la studiul formei libere” [Contributo allo studio delle forme libere], *Revista de etnografie și folclor*, tomul 13 n. 4

Georgescu, Corneliu Dan

1969 “Elemente de funcționalism în melodica de joc oltenească” [Elementi di funzionalismo nelle melodie di danza oltene], in *Revista de etnografie și folclor*, tomul 14 n. 2

Georgescu, Corneliu Dan

1975 “Probleme ale clasificării melodiilor instrumentale de joc” [Problemi di classificazione delle melodie di danza strumentali], *Revista de etnografie și folclor*, tomul 20 n. 1

Georgescu, Corneliu Dan,

1984 *Jocul popular romanesc. Tipologie musicala si corpus de melodii instrumentale* [Ballo popolare rumeno. Tipologia musicale e corpus di melodie strumentali], Editură Muzicală, Bucarest

Georgescu, Corneliu Dan

1995 *Improvisation in der traditionellen rumänischen tanzmusik*, Verlag der Musikalienhandlung, Karl Dieter Wagner, Eisenach

Guida, Francesco,

2005 *Storia d'Europa nel XX secolo: Romania*, Unicopli, Milano

Kahane, Mariana

1964 “Baza prepentatonică a melodicii din Oltenia Subcarpatică” [Base prepentatonica delle melodie dell'Oltenia subcarpatica], in *Revista de etnografie și folclor*, Tomul 9

Kahane, Mariana

2007 *Doina vocală din Oltenia* [La doina vocale dell'Oltenia], Editură Academiei Române, Bucurest

Kligman, Gail

1988 *The Wedding of the Dead. Ritual, Poetics and Popular Culture in Transylvania.* University of California press. Berkeley

Leydi, Roberto

1991 *L'altra musica*, Giunti-Ricordi, Firenze

Leydi, Roberto

2004 *L'influenza turco-ottomana e zingara nella musica dei Balcani*, Nota, Udine

Lortat-Jacob, Bernard

2001 [1994] *Musiche in festa : Marocco, Sardegna, Romania*, trad. Fabrizio Giuffrida, Condaghes, Cagliari

Lloyd, A. L.,

1963-64 "The Music of Rumanian Gypsies", *Proceedings of the Royal Musical Society*, 90<sup>th</sup> session, pp. 15-26

Lord, Albert

2000 *The Singer of Tales*, Cambridge, Harvard University Press

Lupașcu, Marian

1998-99 "Valorificarea discografică a arhivei insitutului" [Valorizzazione del patrimonio discografico dell'archivio dell'istituto], in *Anuarul institutului de etnografie și folclor*, serie nouă , tom. 9-10, pp. 133-140

Lupașcu, Marian

2006 "Muzici populare românești: maneaua" [Musiche popolari rumene: la manea], in *Anuarul institutului de etnografie și folclor*, serie nouă, tom. 17, pp. 63-75

Lupașcu, Marian

2006 *Romanian Music between Orient and Occident*, în *Urban Music in the Balkans*, ASMUS, Tirana, 2006, p. 113-119.

Malcolm, Noel

1998 [1997] *Storia del Kosovo*, Bompiani, Milano

Oprea, Gheorghe

2002 *Folclorul muzical românesc*, Editura Muzicală, București

Pann, Anton, (Ciobanu Gheorghe),

1955 *Cîntece de lume. Traspuse din psaltică în notație modernă, cu un studiu introductiv de Gheorghe Ciobanu* [Canti profani. Trasposti dalla notazione psaltica in quella moderna, con uno studio introduttivo di Gheorghe Ciobanu], ESPLA (Editură de stat pentru literatură și artă), Bucarest

Poslușnicu, Mihail Gr.

1928 *Istoria muzicii la români* [Storia della musica presso i rumeni], Cartea Românească, Bucarest

Pugliese, Elio

2006 *Lăutari rumeni: trasformazione, invenzione dell'identità, rielaborazione di culture musicali*, tesi di laurea, Università di Bologna

Pugliese, Elio

2008 "Culture orali e apprendimento della musica: i Lăutari della Romania", in *Musica Domani*, settembre 2008, n. 148, 28-39.

Rădulescu Speranța

1984 *Taraful și acompaniamentul armonic în muzica de joc/The Folk Music Band and the Armonic Accompaniment of Dance tunes*, Editură Muzicală, Bucarest

Rădulescu, Speranța

1993 "L'accompagnement dans la musique paysanne roumaine", in *Cahiers de musiques traditionnelles*, 6, 1993, pp. 55-67

Rădulescu, Speranța

1998 "Traditional music and ethnomusicology under political pressure: the romanian case", in *Anthropology Today*, 1998, vol. 13, n. 6, december, Londra, pp. 8-12

Rădulescu, Speranța

2000 “Musiques de metissage en Roumanie”, in *Cahiers de musique traditionnelles* 13, 151-162

Rădulescu, Speranța

2000 “Our music versus the music of the other”, in vol. *Music, Language and Literature of the Roma and Sinti, Intercultural Music Studies. 11*, Baumann, Max Peter Ed., VWB, Berlino, pp. 293-308

Rădulescu, Speranța

2001 “Pan-balkan Waves in Romanian Oral Music”, in *Martor*, n.6, pp. 133-143

Rădulescu, Speranța

2001 “Musician Gică Diricel: his music and estranement”, in *Martor*, n. 6, Bucarest

Rădulescu, Speranța,

2004 *Taifasuri despre muzica tiganeasca* [Conversazioni intorno alla musica zingara], Editura Paideia, Bucarest

Renzi, Lorenzo

2004 *Le nozze del sole. Canti vecchi e colinde romene*, Carocci Editore, Roma

Rice, Timothy,

1994 *May It Fill Your Soul. Experiencing Bulgarian Music*, University Press, Chicago

Sarosi, Balint

1978 [1970] *Gypsy music*, trad. Fred Macnicol, Corvina, Budapest gypsy

Stahl, Paul H., *La comunità di villaggio. Tra feudalesimo e capitalismo nei principati danubiani*, Jaka Book, Milano, 1976

Stewart, Michael S.

1995 “Identità sostanziale e identità relazionale: gli zingari ungheresi sono un gruppo etnico?” in *Comunità girovaghe, comunità zingare* a cura di Leonardo Piasere, Liguori, Napoli

