



**SPERANȚA RĂDULESCU**

**Peisaje muzicale  
în România secolului XX**

Ediția a II-a revăzută

**Redactori:** Benedicta Pavel și Costin Moisil  
**Tehnoredactor și DTP:** Andreea Mitu  
**Grafician copertă:** Gloria Dragomirescu  
**Desen copertă I:** Horia Bernea  
**Foto copertă IV:** Marius Caraman

Descrierea CIP a Bibliotecii Naționale a României

RĂDULESCU, SPERANȚA

Peisaje muzicale în România secolului XX / Speranța Rădulescu

București: Editura Universității Naționale de Muzică București, 2022

Conține bibliografie

ISBN 978-606-659-137-9

78

© 2022 Speranța Rădulescu. Toate drepturile rezervate. Responsabilitatea privind copyrightul și conținutul materialului inclus în acest volum revine exclusiv autorului.

Editura Universității Naționale de Muzică București, 2022

Strada Știrbei Vodă 33

010102 București, România



# Cuprins

<i>Notă asupra ediției</i> .....	7
<i>Mulțumiri</i> .....	9
ÎN LOC DE INTRODUCERE.....	11
Intentții și abordare .....	11
Avataruri istorice și culturale românești anterioare secolului XX.....	13

## Partea I: 1900-1944

PEISAJ DE ÎNCEPUT DE SECOL: TRADIȚIONALISM, MODERNITATE, IDENTITĂȚI LOCALE, IDENTITATE NAȚIONALĂ .....	19
Muzicile țăranilor români .....	19
Muzicile altor grupuri etnice.....	29
Muzica academică.....	32
Mesomuzicile.....	39
Muzicile de cult.....	50
Privire de ansamblu.....	52
Opinii, atitudini, reflecții referitoare la diverse feluri de muzici.....	54
MUZICOLOGIA .....	56
Polemicele de anvergură ale epocii.....	61

## Partea a II-a: 1944-1989

O MICĂ EXPLICAȚIE .....	69
PEISAJ DE MIJLOC DE SECOL: ȘOCURI, ADAPTĂRI, RECONSTRUCȚII NEGOCIATE .....	71
Muzici țăărănești .....	73
<i>Muzicile românilor</i> .....	73
<i>Muzicile altor grupuri etnice</i> .....	81
Muzicile maghiarilor și secuilor .....	81

## CUPRINS

Muzicile germanilor și ale altor minorități .....	84
Muzicile romilor.....	86
<b>Alternativa politizată a muzicilor țărănești:</b>	
muzica folclorică.....	87
<b>Resemantizarea muzicii țărănești prin manipularea</b>	
<b>contextelor producției sale.....</b>	<b>92</b>
<b>Reacții de respingere a muzicii folclorice: conservatorismul,</b>	
<b>muzicile de metisaj, revivalismul.....</b>	<b>97</b>
<i>Conservatorismul: atașamentul încăpățânat</i>	
<i>față de muzica țărănească .....</i>	<i>97</i>
<i>Invenția și consumul muzicii de metisaj .....</i>	<i>97</i>
<i>Revivalismul.....</i>	<i>100</i>
<b>Muzica academică.....</b>	<b>102</b>
<i>Presiuni politice.....</i>	<i>102</i>
<i>Strategii de compromis, strategii de evaziune, strategii de luptă.....</i>	<i>110</i>
<i>Modernismul radical și conotațiile sale politice.....</i>	<i>111</i>
<i>Recuperarea și distanțarea față de specificul componistic național.....</i>	<i>113</i>
<i>Modernismul moderat .....</i>	<i>114</i>
<b>Mesomuzicile.....</b>	<b>115</b>
<b>Muzicile de cult.....</b>	<b>137</b>
<b>Manipularea politică a muzicilor .....</b>	<b>138</b>
<b>MUZICOLOGIA, ETNOMUZICOLOGIA, BIZANTINOLOGIA .....</b>	<b>146</b>
<b>Presupoziții curente .....</b>	<b>146</b>
<b>Muzicologia și caracteristicile sale generale .....</b>	<b>152</b>
<b>Cronica, cercetarea biografică și monografică, istoriografia,</b>	
<b>lexicografia, demersul legitimant .....</b>	<b>155</b>
<b>Sistematica, analiza muzicală, stilistica, estetica.....</b>	<b>158</b>
<b>Folcloristica, etnomuzicologia.....</b>	<b>161</b>
<b>Paleografia, bizantinologia și studiul muzicii psaltice .....</b>	<b>163</b>
<b>Instituții muzicale academice: școli, orchestre, coruri,</b>	
<b>teatre lirice, edituri, centre de cercetare .....</b>	<b>164</b>
<b>IMAGINE APOCALIPTICĂ: DECLINUL VIEȚII MUZICALE.....</b>	<b>169</b>
<b>POSTFAȚĂ.....</b>	<b>173</b>
<i>Selecție de înregistrări muzicale disponibile online .....</i>	<i>175</i>
<i>Bibliografie .....</i>	<i>180</i>



## *Notă asupra ediției*

Ediția de față i se datorează lui Cécile Folschweiller. Specialistă în studii românești la prestigiosul Institut Național de Limbi și Civilizații Orientale din Paris (INALCO) și muziciană amatoare, Cécile Folschweiller este cea care i-a propus Speranței Rădulescu publicarea *Peisajelor* în limba franceză și care ulterior a tradus volumul.

Speranța Rădulescu a revizuit textul primei ediții, din 2002<sup>1</sup>, și l-a predat spre traducere în primăvara anului 2018. Aflând despre aceasta, Editura Universității Naționale de Muzică din București a dorit să publice și ea varianta revizuită, în limba română, iar Speranța Rădulescu a fost de acord. Din varii motive, apariția cărții a fost posibilă abia acum, după patru ani de la predarea manuscrisului și la jumătate de an de la moartea autoarei.

Lucrul la ediția franceză a fost, de asemenea, migălos. Cécile Folschweiller și Speranța Rădulescu au discutat în mai multe rânduri asupra traducerii, iar Bernard Lortat-Jacob – unul dintre cei mai importanți etnomuzicologi și prieten al autoarei – a citit traducerea și a făcut o serie de sugestii menite să aducă în acord volumul cu așteptările cititorului francez (între acestea, includerea unei selecții de înregistrări de muzică românească). Volumul a fost publicat în 2021 de editura L'Harmattan, cu titlul *Regards sur la musique en Roumanie au XX<sup>e</sup> siècle. Musiciens, musiques, institutions*.

În pregătirea ediției românești, am pornit de la textul predat de autoare în 2018, dar am urmat și versiunea franceză, aceasta fiind cea care are girul final al Speranței Rădulescu. Totuși, în unele cazuri, am păstrat varianta românească din 2018, socotind că informațiile sau exprimarea sunt relevante pentru publicul român. Pentru unele situații mai complicate, ne-am con-

---

<sup>1</sup> Prima parte a cărții, cea referitoare la anii 1900-1944, a fost publicată într-o formă ușor diferită de Muzeul Țăranului Român și Fundația Alexandru Tzigara-Samurcaș în 2001.

## NOTĂ ASUPRA EDIȚIEI

sultat cu doamna Folschweiller, al cărei ajutor a fost prețios și a venit foarte rapid. Diferențele între cele două variante – cea românească din 2018 și cea franceză din 2021 – nu sunt majore; am socotit însă că cititorul curios este îndreptățit să știe modul în care am lucrat.

Am făcut două mici modificări și în lista de ilustrații muzicale, înlocuind monologul din *Hamlet* cu întreaga operă și adăugând o parte din Suita nr. 2 de Enescu în interpretarea compozitorului însuși. Pentru ajutorul dat în identificarea acestor înregistrări le suntem recunoscători colegilor și prietenilor noștri, Mihaela Pletea și Vlad Văidean.

Nu în ultimul rând, am operat uneori schimbări în trimiterile bibliografice, căutând să dăm informații cât mai precise și mai ușor accesibile, privilegiind edițiile publicate în România în detrimentul celor originale.

De-a lungul muncii de redactare, am simțit, firește, lipsa dialogului cu autoarea. Am încercat să alegem acele soluții pe care le-ar fi acceptat și ea, bazându-ne pe lucrul nostru împreună de-a lungul timpului. Ne-am temperat acribia exagerată care ne caracterizează pe amândoi redactorii, aducându-ne aminte de îndemnul mucalit-exasperat al Speranței: „Hai, las-o în pace, că doar n-o public la Editura Academiei!”

În final, mulțumirile noastre călduroase se îndreaptă către realizatorii volumului francez: doamna Cécile Folschweiller, pentru tot ajutorul dat; domnul Luc Charles-Dominique, directorul seriei *Anthropologie et musiques* al editurii L'Harmattan, pentru acordul de a avea o grafică asemănătoare cu cea a ediției franceze; doamna Gloria Dragomirescu, pentru realizarea grafică a copertii.

*Redactorii*



## *Mulțumiri*

Îi mulțumesc Clemansei Liliana Firca pentru seriozitatea, disponibilitatea și răbdarea pe care le-a investit în lectura paginilor de mai jos, pentru pertința observațiilor critice și pentru adaosurile și reformulările de finețe pe care mi le-a sugerat. Secțiunile consacrate muzicii academice și muzicologiei i se datorează, la drept vorbind, în tot ceea ce au ele mai bun. Îi mulțumesc Clemansei Firca mai ales pentru că există și pentru că practică meseria de muzicolog cu o acuratețe, probitate, inteligență și responsabilitate pe care le pot lua și azi – întocmai ca în anii debuturilor mele profesionale – drept model.

Așa începeau reverențele din prima ediție a cărții de față. Dar Clemansa Liliana Firca nu mai există, a părăsit această lume în preajma Crăciunului din 2012. De atunci am rămas doar cu cărțile ei și mai ales cu amintirea prieteniei care ne-a legat vreme de câteva decenii.

Se cuvine să mulțumesc de asemeni și altor muzicologi, care au avut generozitatea să parcurgă textul și să-mi îndrepte condeiul ori de câte ori acesta o apucase pe căi nesigure: Daniela Caraman-Fotea, Gheorghe Firca, Costin Moisil, Valentina Sandu-Dediu, Victor A. Stoichiță și Nicolae Teodoreanu.

Dar Gheorghe Firca s-a stins în 2016, iar Nicolae Teodoreanu în 2018. Nu voi mai putea să le întorc cândva gestul cu aceleași bune sentimente, așa cum le-am promis în 2002. Pot doar să le cinstesc memoria.

Mai există însă cineva care mi-a fost de mare ajutor în elaborarea ediției a doua a cărții, cea pe care o țineti în mână: muzicologul clujean Ferenc László.

## MULȚUMIRI

Nu mi-a fost prieten: ne vedeam mult prea rar, a fost doar un coleg pentru care nutream un deosebit respect. După apariția cărții, a comis un gest aproape incredibil: a citit-o toată, cu răbdare și cu creionul în mână, apoi mi-a expediat un lung mesaj electronic (pe care îl păstrez cu sfințenie) prin care îmi semnala erorile (mai mari sau mai mici), dar mă și felicita. Mi-a recomandat să o public în străinătate, unde „cititorul independent de obișnuințele și reflexele celor direct implicați (și interesați!) vă vor citi cu capul mai limpede. (...) În contextul dat, cartea Dvs. ar putea să stârnească un interes autentic, benefic României”. Se întâmpla în 2002, într-un moment în care majoritatea muzicienilor români denigrau *Peisajele* cu nedomolită furie.

Ferenc László a plecat dintre noi în 2010. A apucat să afle, desigur, că îi sunt profund recunoscătoare pentru observații și sugestii, dar n-avea cum să știe că, într-un târziu, am ținut cont de ele. De la Ferenc László am învățat lecția altruismului, a cinstei și a bunei-credințe. Odihnească-se în pace, cu dreptii.





## ÎN LOC DE INTRODUCERE

### INTENȚII ȘI ABORDARE

**S**ecolul XX s-a încheiat nu de mult, punând capăt unui mileniu. De-a lungul său, spațiul românesc a etalat o varietate de peisaje muzicale pe care voi încerca să le asamblez aici într-o imagine panoramică. Imaginea va încorpora și muzicile îndeobște neglijate, socotite fiind „minore” (cazul muzicii țărănești), facile (cazul romanțelor, al muzicii de restaurant, al muzicii ușoare), fără valoare artistică sau chiar distructive pentru cultura românească (cazul muzicii de mahala și a celei de metisaj pan-balcanic); mai mult chiar, ea le va pune în lumină cu claritate, nu neapărat pentru că reprezintă muzicile democratice majorității, ci mai ales pentru că au fost minimalizate în prezentările generale de anvergură de până acum.

Deși va acorda preferință muzicilor constituite pe teritoriul României, imaginea nu va omite nici muzicile populare și savante de alte proveniențe (europene, balcanice, americane) care au circulat în România sau care au influențat devenirea muzicilor românești. Atât unele cât și celelalte vor fi examinate din perspectiva relațiilor care le întretes, a funcțiilor sociale pe care le implinesc, a semnificațiilor simbolice cu care sunt investite de o categorie socială sau alta. Alăturarea într-o singură imagine a muzicilor „înalte” și a celor „vulgare” va stârni fără îndoială unele reacții de indignare pe care le înțeleg perfect. Cu două-trei decenii în urmă, m-aș fi numărat eu însămi printre cei lezați de ofensatoarea proximitate. Dar timpurile trec și oamenii

## ÎN LOC DE INTRODUCERE

se schimbă, în chipuri și ritmuri diferite. Mi se pare firesc ca opiniile mele de azi să fie diferite de cele de ieri; și, de vreme ce ele decurg din modul de abordare specific etnomuzicologiei contemporane pe care m-am străduit să mi-l însușesc – amendându-l totuși ori de câte ori mi s-a părut nemulțumitor –, le voi rosti chiar cu riscul de fi rău înțelese sau dezaprobat.

Încercarea mea mă va obliga să răspund concret, practic, la câteva din chestiunile care îi frământă azi pe istoricii și etnologii de pretutindeni: La ce distanță temporală e convenabil să mă situez, ca *subiect*-cercetător, în raport cu *obiectul* cercetării mele – muzicile secolului? Cum să-mi transform *obiectul* în *discurs*, fără a-i denatura excesiv substanța? Ce criterii să folosesc în judecarea faptelor care îl alcătuiesc? În ce măsură trebuie să-mi reprim propriile judecăți de valoare? Am decis să mă așez alternativ în prezentul muzicilor cercetate și în prezentul discursului care se referă la ele (adică al celui de față), cu alte cuvinte să pendulez între cele două repere temporale. Fapt care mă va determina să prezint fenomenele muzicale, ori de câte ori îmi va fi cu putință, mai întâi din punctul de vedere al ideologiei și al criteriilor perioadei în care au avut loc, iar apoi, eventual, dintr-un unghi strict contemporan. Voi încerca să reduc la minimum formularea directă sau implicită a opiniilor personale – deși realizez că nu este întotdeauna posibil și, la urma urmelor, poate nici nu e neapărat recomandabil. Dacă voi reuși sau nu tot ceea ce mi-am propus, rămâne de văzut.

În acest volum, cititorul nu va găsi un inventar al operelor concrete, academice sau orale, produse de cultura muzicală românească. (De altfel, reamintesc că studiul nu are în vedere exclusiv creația autohtonă, ci creațiile care au viețuit, sub o formă sau alta, pe teritoriul țării.)

Cititorul nu va afla numele tuturor slujitorilor de seamă ai artei muzicale din România. Numele sunt menționate doar atunci când se leagă strâns de ideile avansate sau de unele transformări semnificative și durabile impuse peisajului muzical global.

El nu va descoperi chiar toate felurile de muzici existente într-o perioadă sau alta sau în cursul întregului interval examinat. Nu invoc drept scuză caracterul utopic al oricărei încercări exhaustive; prefer să admit că omisiunile sunt neintenționate și să accept cu bucurie orice posibilă completare, ca pe un aport îmbogățitor.

În fine, nu va regăsi, reflectat în dimensiunile spațiilor tipografice, un raport de forțe familiar și odihnitor: acela care pune într-un avantaj categoric muzica savantă față de celelalte muzici. Intenția mea a fost aceea de a calibra

prezentările muzicilor în funcție de ponderea cantitativă relativă a fiecăreia din ele în peisajul românesc, și nu de valoarea artistică pe care o au, sau mai degrabă care le este atribuită de elite. Dacă n-am reușit prea bine, este numai din pricina neîndemânării și a cunoștințelor limitate și inegale în domenii diferite pe care le-am pus în joc.

Ca să-l pot cuprinde și totodată să-i pot revela punctele de distorsiune majoră, voi diviza secolul în trei segmente: începutul (deceniile 1-4), mijlocul (deceniile 5-9) și finalul (perioada care urmează evenimentelor din decembrie 1989). Fiecare segment este precedat și, în același timp, profund marcat de un eveniment politic cu importante implicații în plan muzical: unirea teritoriilor de limbă română într-un stat național (cu pregătirea și consecințele ei) și, respectiv, instaurarea regimului politic comunist și efortul de abolire a acestuia din urmă. În mod normal, ar trebui să schițez prin urmare nu unul, ci trei peisaje muzicale distincte, pe care să le reunesc prin juxtapunere într-un peisaj global. Dar mă voi mulțumi să le examinez și să le pun în conexiune doar pe primele două, care acoperă de altfel nouă decenii: al „treilea” ipotetic peisaj e marcat de evoluții haotice, practic ininteligibile, iar forța și sensul său abia încep să se întrezărească la începutul secolului XXI.

## AVATARURI ISTORICE ȘI CULTURALE ROMÂNEȘTI ANTERIOARE SECOLULUI XX

De vreun secol, românii afirmă cu toate prilejurile că țara lor – și prin urmare cultura țării lor – „se situează la confluența dintre Occident și Orient”. Acest clișeu de gândire și exprimare, care încifrează mândria lor de a fi în același timp moștenitorii raționalismului vest-european și ai rafinamentului răsăritean, a devenit cam stânjenitor de când a ieșit la iveală faptul că popoarele vecine îl emit la fel de des și cu aceeași sinceră convingere. Totuși, el exprimă o realitate de netăgăduit, care s-a modelat și și-a precizat contururile de-a lungul timpului.

Începând din secolul XVI – pentru a nu mă complica evocând un trecut mai îndepărtat, deși în egală măsură semnificativ – principatele ce compun România actuală au destine diferite, situându-se în raza de influență a unor culturi deosebite. După o lungă perioadă de rezistență, Valahia și Moldova cedază în fața Sublimei Porți, acceptându-i suzeranitatea, dar evitând o umiltoare ștergere de pe harta politică a timpului; între a doua jumă-

## ÎN LOC DE INTRODUCERE

tate a secolului XVIII și prima jumătate a secolului XIX, ele sunt conduse chiar de principii greci din Fanarul constantinopolitan. În același interval, Transilvania, Banatul și Bucovina sunt pe rând autonome (dar nu și suverane), supuse dominației politice a Regatului Ungar, încorporate în Imperiul Habsburgic, apoi Austriac, în fine Austro-Ungar. În veacul XIX și în debutul următorului are loc, în etape, procesul de contopire a tuturor principatelor și regiunilor cu populație majoritar românească într-un stat național. Procesul este dublat de orientarea generală a României spre Occident – privit atunci ca adevăratul, singurul spațiu civilizată al lumii –, orientare care pecetluiește viața tuturor cetățenilor săi, inclusiv a „marginalilor”. Culturile franceză, austriacă și germană se instituie în modele exemplare, cu semnificativă forță de penetrație. Ele sunt adoptate și adaptate denivelat, după puteri, de o provincie românească sau alta, de o categorie socială sau alta. Limba, un rezonator cultural din cele mai sensibile, se îmbogățește cu numeroase împrumuturi vestice. Cu titlul de anecdote sugestive: răposata mea bunică, „mahalagioaică” dintr-o mărunță urbe valahă (cuvântul dintre ghilimele nu avea atunci conotațiile peiorative de azi), își presăra conversația cu galicisme care făceau carieră în vremea tinereții ei: „Madam Cutare «s-a buliberțat» (*s'est bouleversée*) din pricina rochiei ei «sablă» (*sable*) cu cusătură «borabor» (*bord à bord*)” etc.; spre deosebire de propria ei bunică, trăită într-un mediu similar, care, la zile mari, purta încă șalvari, savura cafea turcească, rostea fraze à la Chirița și se topea după muzica pan-orientală a lăutarilor de cartier. Într-un sat maramureșean, țărani denumeau până nu de mult ceasul „chele-retă” – pesemne un cuvânt strâmb deprins de la un neguțător franțuz rătăcit la ei nu se mai știe când și cu ce pricină (*quelle heure est-il?*). Ca să nu mai pomenesc de cuvintele cu etimon saxon din graiul obișnuit al transilvănenilor de orice extracție.

Exemplele de mai sus nu sunt derapaje în derizoriu, ci tentative de a vă familiariza cu lumile simple pe care le voi evoca de aici înainte în repetate rânduri. Dar n-am uitat că scopul meu principal este, *hic et nunc*, acela de a identifica muzicile existente pe teritoriul românesc în acest secol și de a le include într-un tablou-relevu reflectând, în măsura posibilului, raporturile reciproce, semnificațiile sociale și relațiile lor cu ideologia dominantă a timpului.

Linia ordonatoare a acestui relevu va fi axa *tradiție orală – tradiție scrisă* (sau *literată, savantă, academică*). O linie care nu este singura imaginabilă, poate nu e cea mai bună, are chiar inconveniente care mă vor pune curând în dificultate. Mărturisesc că am decis să o iau drept ghid pentru că îmi dă șansa

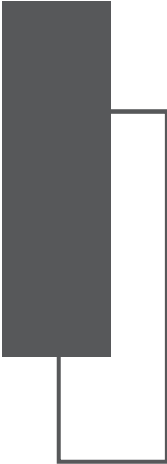
de a pune clar în lumină muzicile țărănești, dar și alte muzici care decurg din ele. Rațiunile opțiunii mele, precum și valorizarea subiectivă implicită pe care ea se sprijină, ar putea fi îndelung comentate. Pentru moment, vă sugerez însă să o acceptați și să admiteți împreună cu mine că la cele două vârfuri ale axei *tradiție orală – tradiție scrisă* se situează muzicile țărănești, multă vreme exclusiv orale, și, respectiv, muzica savantă occidentală, literată prin excelență. Celelalte se distribuie relativ dezordonat, la distanțe variabile între ele și față de cele două puncte extreme.



**Partea I**  
**1900-1944**







## PEISAJ DE ÎNCEPUT DE SECOL: TRADIȚIONALISM, MODERNITATE, IDENTITĂȚI LOCALE, IDENTITATE NAȚIONALĂ

### MUZICILE ȚĂRANILOR ROMÂNI

**M**uzicile țăranilor sunt, în epocă, prevalente cantitativ: ele sunt muzicile clasei sociale care reprezintă încă mai mult de 80% din populația României. Deși diferențiate după regiunile de origine și categoriile socio-profesionale, de vârstă, de sex, maritale etc. ale celor care le creează și le colportează, muzicile țărănești au o amprentă etnică în genere (dar nu în toate cazurile) neechivocă, revelează o consistentă omogenitate stilistică și stabilitate temporală și au un regim funcțional circumscris cu anumită rigoare – proprietăți care le particularizează în raport cu celelalte categorii de muzici.

Desigur, muzicile românilor – înainte de Primul Război Mondial aproximativ 90% din locuitorii țării, procent care va scădea sensibil, până la 71%, după întregirea din 1918-1919<sup>1</sup> – sunt cele mai numeroase și variate. Ele se compun prin suprapunerea și/sau interferența unor straturi stilistice și de repertoriu cu vechimi diferite – ceea ce este firesc în cazul oricăror culturi bazate pe oralitate. Fiecare categorie muzicală tradițională se situează în alt punct al neconținutei sale deveniri. Unele sunt într-un proces de rigidizare formală și/sau retragere din circulație, proces început probabil cu mai multă vreme în urmă: este cazul doinei, al cântecului bătrânesc, al unora din

---

<sup>1</sup> Sorin Alexandrescu, *Paradoxul român*, Editura Univers, București, 1998, p. 76 ff.

## PEISAJ DE ÎNCEPUT DE SECOL

cântecele rituale. Altele tocmai se primenesc energic: e cazul colindei din Transilvania, care tinde să se apropie de cântecul de Crăciun central-european, și al cântecului liric de pretutindeni, care se regularizează ritmic, se epurează de ornamente și se lasă atras cu încetul (dar niciodată pe deplin) în sfera tonalității. Altele nu și-au atins încă plenitudinea: cazul danțului din Oaș, al jocurilor de învățat din Maramureș și al cântecelor de dragoste vocal-instrumentale din Muntenia, care dezvoltă gradat forme improvizatoare tot mai libere, complexe și imaginative ce par a-și atinge apogeul estetic abia către finalul secolului XX<sup>2</sup>. Cele din urmă se maturează în paralel cu ascensiunea profesionalismului muzical popular – fenomenul cel mai percutant pe care îl revelează creația țărănească de tradiție orală în cursul secolului trecut, la care mă voi referi adeseori în acest volum. În fine, altele – câteodată chiar aceleași – se impun în circulație în detrimentul genurilor în curs de lentă extincție precum doina, cântecul epic și unele melodii rituale nupțiale: este cazul cântecului liric, al cântecului de joc și al cântecului de stea. Se conturează, după cum lasă să se observe toate colecțiile de melodii populare ale vremii, un stil melodic denumit mai târziu „modern”<sup>3</sup>, deja pe punctul de a deveni dominant în Muntenia și Moldova. Apariția sa este stimulată în toate celelalte provincii de cântările aduse de feciori din cătănie. Prefacerile, denivelate cantitativ și calitativ de la o regiune la alta, de la un gen la altul, iar uneori chiar de la sat la sat și de la om la om, acționează în paralel cu modernizarea relativă a vieții țărănești, modernizare ea însăși reticentă, pulsatorie și inegală.

În epocă, se consideră că muzicile țărănești sunt antrenate într-o regresie rapidă și ineluctabilă, de unde obsesia cercetării lor grabnice, care să le surprindă înainte de totală irosire<sup>4</sup>. (Un etnomuzicolog contemporan ar

---

<sup>2</sup> În cazul danțurilor oșenești, acest fapt poate fi pus în evidență prin compararea notațiilor de melodii oșenești provenind din culegerile cele mai recente, incluse în Jacques Bouët, Bernard Lortat-Jacob, Speranța Rădulescu, *Din năspuțeri. Glasuri și cetere din Țara Oașului*, trad. Speranța Rădulescu, Institutul Cultural Român, București, 2006, cu transcrierile din Béla Bartók, *Rumanian Folk Music*, vol. 1: *Instrumental Melodies*, ed. Benjamin Suchoff, Martinus Nijhoff, Haga, 1967.

<sup>3</sup> Paula Carp, „Citeva cîntece de ieri și de azi din comuna Bătrîni”, *Revista de folclor* 1-2, 2 (1957), p. 7-64 și Paula Carp, Alexandru Amzulescu, *Cîntece și jocuri din Muscel*, Editura Muzicală, București, 1964.

<sup>4</sup> Ideea iremediabilei irosiri – exprimată cu un anume patos de romanticii secolului anterior – face carieră în anumite țări (inclusiv în România) până spre mijlocul secolului XX, uneori

prefera să spună că muzicile sunt într-o firească primenire, al cărei ritm este într-adevăr mai alert decât în trecut, dar în perfect acord cu ritmul general mai trepidant al întregii vieți sociale; și că această primenire le-ar putea eventual metamorfoza în muzici cu identități diferite.) Unele provincii, regiuni și localități rămân încă ceva mai solid ancorate într-o tradiție precumpănită arhaică (Bucovina, Oașul, Țara Crișurilor, Hunedoara); altele dau semne clare de înnoire stilistică și de repertoriu și de abandonare a fondului muzical vechi (spre exemplu, Muntenia și, în anumite privințe, chiar Maramureșul); în sfârșit, altele încep să alătore și/sau să amestece fără prejudecăți producții și stiluri noi și vechi, compunând peisaje muzicale regionale și locale compozite (Oltenia sudică este un caz tipic, dar ea își va etala plenar vocația eclectică abia peste câteva decenii, adică în perioada următoare).

Oricum ar fi, în colecțiile de muzică transilvăneană și bucovineană ale lui Bartók și, mai ales, cele ale lui Friedwagner și Voevitca<sup>5</sup> – cele mai bogate din debutul veacului – figurează multe melodii urbane sau „semiculte”, aparent mai numeroase în nordul Moldovei și în Transilvania decât aiurea. În Drăguș, satul făgărășean a cărui muzică a fost studiată de Constantin Brăiloiu în anii '30, alături de piesele de sorginte locală circulă romanțe, cuplete de revistă și cântece din alte arii culturale românești, create sau colportate de ciobani în transhumanță, vânzatori ambulanți, femei-servitoare la oraș, cătane, muzicanți și învățători<sup>6</sup>. Intelectualii români – inclusiv muzicienii – sunt pe atunci convinși că doina este un gen muzical liric românesc prin excelență. Convingerea este, privită dintr-o perspectivă mai largă, exagerată. După unele ezitări, Bartók constată că *hora* sau *cântecul lung* – adică doina din Transilvania septentrională – e o categorie muzicală răspândită din nordul

---

chiar până mai târziu.

<sup>5</sup> Béla Bartók, *Cântece populare românești din comitatul Bihar (Ungaria)*, Librăriile Socec & Comp. și C. Sfetea, București, 1913; *Volksmusik der Rumänen von Maramureș*, Drei Masken Verlag, München, 1923; *Melodien der rumänischen Colinde (Weihnachtslieder)*, Universal Edition, Viena, 1935; Matthias Friedwagner, *Rumänische Volkslieder aus der Bukowina*, vol. 1: *Liebeslieder*, Konrad Tritsch Verlag, Würzburg, 1940. Pentru acest volum, notațiile melodiilor și versurilor populare au fost realizate de învățătorul român Alexandru Voevitca.

<sup>6</sup> Constantin Brăiloiu, „Viața muzicală a unui sat. Cercetarea repertoriului din Drăguș (România). 1929-1932 / Vie musicale d'un village. Recherches sur le répertoire de Drăguș (Roumanie). 1929-1932”, în *Opere/Œuvres*, vol. 4, trad. și ed. Emilia Comișel, Editura Muzicală, București, 1979, p. 93-258.