



Música y etnicidad en la Moldavia rumana

Discursos identitarios y estructuras musicales

Sara Revilla Gútiez

Director:

José Luis Molina González

Departamento de Antropología Social y Cultural

Tesis de doctorado

Junio de 2017

6. Los géneros musicales en la Moldavia rumana y su carga identitaria

En este capítulo vamos a detenernos en algunos de los géneros musicales que gozan de gran popularidad en Rumanía y que juegan un papel relevante en la configuración y mantenimiento de discursos identitarios de diferentes tipos. Esta popularidad se ha medido no sólo en base al éxito comercial (ventas y promoción mediática) sino también en función de la consideración y uso tanto por parte de individuos como por comunidades e instituciones.

La información se ha obtenido, principalmente, a partir de entrevistas a personas que ocupaban cargos relacionados directa o indirectamente con la producción y la industria musical; y también a audiencias habituales de unos y otros géneos. Los géneros en cuestión que vamos a examinar con más detalle son: la *muzică populară*, la *muzică bisericescă* (o *liturghică*), el *manele* y el heavy metal. Además, comentaremos brevemente algunas de las características de otros estilos musicales, como son la música clásica, la *música latina*, el hip-hop y el *etno*, los cuales también destacan por su presencia en espacios públicos y privados.

Antes de pasar a examinar cada estilo en concreto en su relación con el imaginario rumano nacionalista, cabe destacar dos principios generales detectados a lo largo de los discursos de los entrevistados. En primer lugar, que cualquier género musical en Rumanía goza de una mejor consideración si el grupo, artista o compositor es autóctono y si canta en rumano. En segundo lugar, cualquier referencia directa o indirecta a la idea de nación, ya sea por alusión explícita en el contenido de las letras o por el hecho de que los intérpretes se identifiquen como pertenecientes a ella, aporta un valor añadido que contribuye a consolidar determinados discursos estéticos, más allá de los aspectos sonoros. La promoción de estos géneros en medios de comunicación y panfletos va a menudo acompañada de eslóganes como “suta la suta muzică românească” (cien por cien música rumana) o “muzica noastră” (nuestra música)²⁷⁹.

²⁷⁹ Extracto de las entrevistas y de la observación participante.

A continuación, nos detendremos en unos de los géneros más importantes para nuestro tema de estudio: la *muzică populară*.

6.1. La *muzică populară*

La *muzică populară* es un género musical de gran renombre en Rumanía el cual podría enmarcarse bajo la categoría occidental de “música folclórica”. No debe confundirse con la de “música popular”, confusión a la que fácilmente nos llevaría su traducción literal al castellano. La denominación *muzică populară* coexiste con la de *muzică tradițională*, existiendo un cierto solapamiento entre ambas categorías. Esta coexistencia puede ser tanto tácita como explícita y una forma útil de diferenciarlas es atendiendo al grado de recreación y/o fidelidad respecto al supuesto “original”. Esta distinción se aprecia en testimonios como el que expone a continuación una de las informantes clave. Aparece entre corchetes la categoría a la que se refiere indirectamente la entrevistada:

Existen dos tipos de música tradicional: la antigua y la nueva. Yo prefiero la “vieja” música folclórica, es decir, el primer período [*muzică tradițională*]. Los músicos de la “nueva” música folclórica [*muzică populară*] son muy fructíferos en la actualidad. Lanzan un álbum tras otro pero el mensaje no es de calidad (AM-2014-I)²⁸⁰.

En este sentido, una *performance* descrita como *muzică tradițională* supone la conservación de las letras originales, la preservación de la anonimidad del creador, el uso de instrumentos musicales acústicos (considerados como los más apropiados) y una cierta funcionalidad ritual. Habitualmente, la categoría “*muzică tradițională*” recibe también el nombre de “*muzică populară autentică o veche*”, de lo cual se deduce la existencia y uso de otra categoría bien distinta que debiera referir a la *muzică populară no-autentica*. Ésta última se deduce, de forma tácita, cuando se usa la categoría general de *muzică populară*, sin que ésta vaya seguida por cualquiera de las puntualizaciones que aseguren su valor y veracidad (“auténtica”, “original”, “buena”, etc...). En resumen: *muzică populară autentică o veche* puede funcionar como sinónimo de *muzică*

²⁸⁰ La traducción del rumano es mía. Aquí, la informante utilizaba la categoría “*muzică tradițională*” cuando quería referirse a la música tradicional “antigua” y usaba “*muzică populară*” para referirse a la música tradicional “nueva”.

tradițională, mientras que *muzică populară* (a secas) y *muzică tradițională* son categorizaciones que no deben ser confundidas.

La *muzică populară* apareció como género de masas durante el Comunismo (1945-1989), formando parte de la propaganda política del Régimen (Pugliese, 2012: 25). La denominación *muzică populară* es particularmente representativa de la ideología política del Régimen, ya que el término *populară* no solamente hace referencia a lo “popular”, sino que significa, literalmente, “la música del pueblo”, en su acepción comunista. Así, el constructo *muzică populară* busca su inspiración en las melodías y danzas recopiladas por toda Rumanía durante los siglos XIX y principios del XX por folcloristas y etnólogos, quienes buscaban crear una identidad cultural común para el nuevo estado-nación (Bohlman, 2004; Marian-Balasa, 2007; Samson, 2007). Posteriormente, este repertorio se adapta y reformula para cumplir con los intereses ideológicos del Régimen, es decir, la construcción de una insignia de la nación rumana comunista. Tal y como señala uno de los informantes clave:

La música auténtica de los pueblos del periodo clásico, en el que los folkloristas y etnomusicólogos rumanos fueron recopilando en los años 40 y 50, fue desestimada y reinterpretada por el movimiento folklórico bajo el comunismo. Ellos crearon otra cosa y dijeron “eso es la auténtica música tradicional” y no permitieron a la gente ver la verdadera música tradicional (FI-2014-S).

Como ya sabemos, durante el Régimen Comunista se organizaron gran cantidad de festivales y concursos de *muzică populară* con este propósito. Entre algunos de los objetivos principales destacaban los siguientes: en primer lugar, propagar un modelo romántico de ruralidad mediante una re-creación y re-adaptación del folklore con la finalidad de difuminar las diferentes comunidades étnicas. En segundo lugar, entretenér a los habitantes de las ciudades, distraiendo su atención de la tensa situación política. La radio y, posteriormente la televisión, cumplieron su cometido como homogeneizadores del gusto y del consumo de la música folclórica en todos los ámbitos²⁸¹.

²⁸¹ La cultura de consumo de música folclórica a través de los medios no fue una novedad de la política comunista ya que, tal y como explican Constantin Rîpă y Nelida Nedelcuț, ésta se inició ya a principios

El éxito de esta estrategia política podría deberse al poder simbólico contenido en la música tradicional. Los ideólogos comunistas buscaron elementos emblemáticos que pudieran condensar algunos de los valores supuestamente propios de la “cultura rumana”, encontrándolos en la música tradicional. No inventaron el significado y la estructura de la música tradicional (es decir, el cómo suena) sino que crearon una etiqueta y la ideología que ésta debía representar.

La manera en que las canciones y danzas tradicionales fueron sacadas de su contexto con el objetivo de ser interpretadas en escenarios, ante grandes audiencias, comportó muchas transformaciones por lo que respecta a las estructuras coreográficas y al contenido de las letras. A modo de ejemplo, cabe mencionar que los cantantes que participaban en los concursos y festivales celebrados en honor al partido estaban obligados a crear nuevas letras para adaptarlas a las melodías de temas muy famosos (preferiblemente antiguos) (Radulescu, 1997: 11).

El Estado ofreció a esos eventos una cobertura mediática muy extensa, la cual era ampliamente retransmitida por el canal de televisión nacional. Como resultado, fue consolidándose gradualmente un repertorio “canónico”, a pesar del mantenimiento de ciertas particularidades regionales. Es más, algunas de las letras de canciones antiguas fueron adaptadas con el fin de apoyar las ideologías del Régimen y nuevos temas se compusieron siguiendo el modelo estético de las “viejas” melodías (Radulescu, 1997; Stere, 2007).

En el siguiente apartado, estudiaremos el papel de los medios de comunicación y de la industria musical con más detalle.

6.1.1 La mediatización de la *Muzică Populară*: el papel de los medios y de la industria musical

En la actualidad, tanto la *muzică populară* como la *muzică tradițională* están presentes en la vida cotidiana de Rumanía en general y de Moldavia en particular. Tanto por lo que respecta al volumen de producción de videos musicales de estos subgéneros como a

del siglo XX, con la primera emisión radiofónica de música folklórica a cargo de la *Romanian Radio Broadcasting Society*, en 1927 (Rîpă & Nedelcut, 2011: 5).

la participación en programas de entretenimiento por parte de celebridades, la percepción es que la “música folklórica” (incluyendo aquí a la *populară* y la *tradițională*), predomina en la oferta musical en todos los formatos y modos de consumo.

En las siguientes imágenes, podemos ver diferentes escenas de programas televisivos en los que se invita a participar a artistas reconocidos del entorno de la música tradicional (imagen 139), o bien se los imita a modo de homenaje (imagen 138):



Imagen 138: programa de televisión llamado *Te cunosc de undeva* (“Te conozco de algo”) con la cantante pop Anda Adam vestida con traje tradicional²⁸²



Imagen 139: miembros del jurado en el talent show *Next Star* emitido por la cadena nacional Antena1²⁸³.

²⁸² Fuente: <http://www.libertatea.ro/monden/vedete-de-la-noi/anda-adam-si-a-tras-costum-de-femeie-bogata-foto-934269>

Tal y como se puede apreciar, los artistas de *muzică populară* aparecen en estos contextos como personajes atemporales y anacrónicos, llevando siempre el atuendo tradicional característico, y siguiendo los modelos de actitud y comportamiento relacionados con los “ideales” de conducta propias de los entornos rurales. Su presencia en este tipo de programación demuestra la importancia del rol que desempeña este imaginario en la cultura musical del país.

También podemos ver en las imágenes a continuación que el nutrido entramado de celebridades de este género conforma un *star system* al que la prensa amarilla dedica sus portadas. Los temas no siempre están directamente relacionados con aspectos estrictamente musicales, sino que entran en asuntos de la vida personal de los y las artistas. Su imagen es utilizada como reclamo para la venta de productos relacionados con los quehaceres de la vida campestre (remedios naturales, comida tradicional) e incluso venden exclusivas proponiéndose como modelos de superación personal e “integridad espiritual”. Todos ellos se confiesan profundamente religiosos (ortodoxos) y defienden la creencia de que llevar una vida decorosa y respetuosa para con la moral cristiano-ortodoxa comporta recompensas a nivel personal (ver imagen 140).



Imagen 140: portada de la revista *Taifasuri*, con la cantante de *muzică populară* Laura Lavric²⁸⁴.

²⁸³ Fuente: *TvMania*, nr. 13 (808), 31 martie 2014, pag.15.

²⁸⁴ Fuente: *Taifasuri*, nr. 475, 22-28. 05. 2014.

En la siguiente imagen vemos a la cantante Elena Merișoreanu participando en la campaña de un producto de medicina natural. De esta imagen se deriva la interesante contraposición entre los valores que se promulgan mediante el traje y la gestualidad corporal, relacionados con los cánones tradicionales, y la sofisticación del maquillaje y de los complementos ornamentales que ostenta la cantante.



Imagen 141: la cantante de *muzică populară* Elena Merișoreanu promocionando un complejo vitamínico natural²⁸⁵.

Desde la caída del Régimen Comunista, la industria musical en Rumanía se abrió a nuevos modelos de producción y mercantilización (*Cf. Iosif 2012*). El siguiente testimonio explica este proceso de apertura:

Después de la revolución del 89, este tipo de folklore [la *muzică populară*] fue reinterpretado de forma libre, mezclándose con instrumentos electrónicos. Podríamos llamarlo *etno-pop* o *etno-folk*. A veces se parece más al folklore comunista y otras veces está más cercano al folklore auténtico. Se utilizan nuevas melodías, nuevos instrumentos...todo es nuevo pero manteniendo esta idea idílica sobre el campo (FI-2014-S).

Actualmente existen más de sesenta canales de televisión en todo el país²⁸⁶, dedicados exclusivamente a la retransmisión de videoclips de música tradicional²⁸⁷. Estos

²⁸⁵ Fuente: *Taifasuri*, nr. 475, 22-28. 05. 2014, pag. 5.

montajes musicales audiovisuales “manejan siempre el mismo imaginario: intentando recrear de alguna manera la vida en el campo, simulando los personajes y las tareas cotidianas” (FI-2014-S). Los canales de televisión específicos funcionan principalmente como plataforma promocional para grupos y cantantes²⁸⁸, ofreciendo la posibilidad, tanto a músicos profesionales como amateurs, de mostrar sus habilidades y de competir por ser contratados para la participación en eventos.

El número de productoras discográficas dedicadas a ambos tipos de *muzică populară* es considerable y en cada región encontramos un tejido de estas empresas suficientemente nutrido como para dar respuesta a la demanda existente de este género musical. Esta gran diversidad de casas discográficas, la mayoría de las cuales son pequeñas y locales, da cabida a músicos de perfiles muy diferentes. Existen también productoras que pertenecen a las cadenas de radio y televisión nacionales, pero la proporción de las pequeñas casas de producción musical independiente es mucho mayor. Por lo general, en todas estas pequeñas empresas se produce también otros tipos de música (como por ejemplo, la *muzică bizantină*, folk y rock) pero la *muzică populară* es, sin duda, el principal y mayoritario²⁸⁹.

Muchos de los intérpretes de este género no son músicos “profesionales” en el sentido de que (a) no tienen una educación reglada (formal) de técnica e interpretación musical y (b) no se pueden dedicar con total exclusividad. Su carácter amateur se expresa en el hecho de que dedican su tiempo libre casi de forma exclusiva a la práctica musical (Stebbins, 1992: 5-7)²⁹⁰. Estos músicos suelen agruparse en *formații* (formaciones),

²⁸⁶ Algunos de los canales más relevantes de la región de Moldavia, especializados en la emisión de *muzică populară* son: <http://folcolor.radioiasi.ro/>; <http://horatv.ro/>; <http://www.favority.ro/>; <http://www.etno.ro/>; <http://www.tarafty.ro/>.

²⁸⁷ Margareta Clipa: <https://www.youtube.com/watch?v=xNBH6SiHAnk>; Igor Cuciuc: <https://www.youtube.com/watch?v=PTVZ8buVkCY>.

²⁸⁸ Las reminiscencias de la ideología comunista, perceptibles en los medios de comunicación dedicados a la música, son todavía muy evidentes en la Rumanía actual. Sin embargo, se ha dado un cambio hacia el sistema de “oferta y demanda”, el cual ha aligerado la carga de adoctrinamiento que el folklore acarreaba durante el Comunismo.

²⁸⁹ Datos extraídos de la entrevista a la discográfica *ProdArt Media*, una de las más importantes de la región de Moldavia, con sede en Iași.

²⁹⁰ Existe una amplia literatura respecto a la diferenciación entre profesionalismo y amateurismo en el ámbito de la música. Aquí tomaremos como punto de partida lo propuesto por Robert A. Stebbins en 1992.

grupuri (agrupaciones) o *tarfuri* (bandas de música popular), cuyo número es considerable.

El elemento clave para entender esta gran presencia mediática es el papel que desempeñan las actuaciones de música folklórica en celebraciones y rituales del ciclo vital. En este sentido cabe destacar que no hay boda, bautizo, aniversario o conmemoración en los que no suene alguna canción o danza tradicional, ejecutadas con más o menos respeto por la sonoridad y forma tradicionales. De hecho, todos los grupos tienen un repertorio “tipo”, el cual se espera que sea interpretado en estas ocasiones.

Los artistas ofrecen sus servicios para tocar en bodas, funerales, bautizos, aniversarios y otras celebraciones²⁹¹. Se sabe que estos intérpretes deben seguir los modelos de los estilos de la música tradicional, preservando las interpretaciones canónicas, si pretenden ser contratados y ser considerados como “buenos” artistas. El importe que deberán pagar los contratantes depende, en gran medida, de cómo sea valorado el grupo en cuestión. La gente puede llegar a abonar importantes sumas de dinero: “todavía hoy en día la gente gasta muchísimo dinero en las bodas para contratar a los grupos que toquen bien el repertorio tradicional de bodas” (FI-2014-S).

En algunos ámbitos, sin embargo, se han ido incorporando elementos propios de una estética musical ecléctica y modernizada, bien incluyendo dispositivos e instrumentación de la música moderna (como el sub-género *etno*, que abordamos en el apartado 6.5.4), como fusionándola con otros estilos musicales²⁹². Tal y como afirma uno de los informantes: “hoy en día, en ciudades complejas, todo el mundo quiere ser diferente y se mezclan repertorios para hacer exclusivo e intransferible el evento: rock, folk, tango, etc.” (FI-2014-S).

²⁹¹ Existen infinidad de sitios Web en los que artistas y agrupaciones se promocionan para todo tipo de eventos. A modo de ejemplo, consultese: <http://www.nuntaromaneasca.ro/artisti-consacrați>

²⁹² La colección “Culese din Cartier” de la productora *Subcarpați* propone la fusión de folklore con música electrónica (<https://www.youtube.com/watch?v=vhY8aSRhLF0>). También artistas como *Adda* (<https://www.youtube.com/watch?v=Dfxu51MBXlw>) o *Argatu* (<https://www.youtube.com/watch?v=nWcSDap5GKw>) utilizan elementos de la música tradicional en sus composiciones de hip hop y electrónica.



Imagen 142: promoción de grupo tradicional para celebraciones, en Suceava (Moldavia)

En el siguiente gráfico se explicaría esa visibilización mediática de la *muzică populară*, mediante una distribución piramidal. Se propone diferenciar entre tres niveles o esferas: el de los “medios”, el de las *performances* “live” y el del ámbito “privado”. El primero referiría a la presencia del género en televisión, radio, prensa escrita e Internet; el segundo representaría la presencia en festivales, conciertos y eventos institucionales de diversas índoles; y el tercero englobaría la práctica cotidiana en espacios privados (bodas, bautizos, aniversarios). Estos tres niveles o esferas estarían en una interrelación de dependencia, de manera que una sería consecuencia de la otra. Esta relación se lee en sentido ascendente (de la base piramidal a la cúspide), siendo la base (la práctica cotidiana) la que sustenta y da sentido a la presencia de la *muzică populară* en los medios de comunicación:



Imagen 143: niveles funcionales de la *muzică populară* (gráfico de elaboración propia)

Llegados a este punto, cabe preguntarse ¿por qué la *muzică populară* no ha sido suplantada (o desplazada), tal y como ha pasado en la gran mayoría de bodas, bautizos y celebraciones de otros países occidentales? Para poder responder a esta pregunta es necesario revisar los siguientes apartados, en los que se analiza la dimensión simbólica a partir de nuestra observación participante en festivales, concursos, programas de radio y televisión y festividades de índole religiosa.

6.1.2 La puesta en escena: el despliegue de estereotipos, ideales y “autenticidades”

La *muzică populară*, como ya hemos mencionado, es un producto que aparece de formas muy diversas en las programaciones de canales de radio y televisión, estén o no especializados en la difusión del género. En esas escenificaciones, las ideas de comunidad, familiaridad, espiritualidad, aparecen fuertemente representadas mediante las letras y los códigos de vestimenta²⁹³. La actitud y gestualidad de los participantes aportan también información respecto a los códigos coreográficos al uso. Se reproducen

²⁹³ Los diversos diseños de color, motivo decorativo y forma que presentan las prendas características de la ropa tradicional remiten, en cada caso, a un grupo, región o linaje determinado. Es, por tanto, un símbolo de pertenencia que refuerza el aspecto colectivo de la identidad.

escenarios propios de un entorno campestre y tanto los músicos como los figurantes aparecen siempre vestidos con trajes o prendas tradicionales en situaciones comunes de contextos agrícolas, los cuales son ciertamente representativos del sentido de la colectividad y del poder que se otorga a la tradición²⁹⁴.

A parte del ya comentado propósito comercial, los vídeos musicales perpetúan una visión idílica de la vida cotidiana en el campo, ya que presentan a menudo escenas y personajes teatralizados con el objetivo de hacer entendibles las historias marradas en las letras de las canciones (Mihelj & Senjkovic, 2010; Urdea, 2014). En estos videos promocionales, los campesinos y sus rutinas aparecen como iconos cristalizados en el tiempo, inmutables. No hay, ni en las letras ni en las imágenes, ninguna referencia a la modernidad o a la sociedad contemporánea. No obstante, pese a esta evidente desconexión entre cualquier contexto rural actual y lo que aparece en las representaciones audiovisuales de *muzică populară*, tanto los temas como sus intérpretes conforman un marco de referencia. Son un claro recurso educativo²⁹⁵ y una fuente paradigmática de valores religiosos y de formas de entender el mundo.

La gestualidad de los cantantes y bailarines muestra una codificación firmemente marcada en función del género. Las mujeres que cantan acostumbran a permanecer con sus brazos doblados a la altura de la cintura y con las manos asidas una a la otra, con los codos ligeramente inclinados hacia adelante²⁹⁶. En el caso de los hombres solistas, ambas manos pueden ir asidas al chaleco o al cinturón, o también pueden extenderse a lado y lado (alzadas a la altura de los hombros) mientras chasquean los dedos. Tanto en hombres como mujeres, se permite cierta gesticulación para apoyar la narrativa de los temas y, en cuanto al resto del cuerpo, piernas y pies acostumbran a mantenerse juntos y, en caso de que el ritmo de la canción lo permita, se mueven de lado a lado dando pasos pequeños²⁹⁷.

²⁹⁴ Una de las escenas más communes representadas en la puesta en escena es la *Şezatoare*, una reunión comunitaria que tiene lugar durante el invierno, antes o después de la colaboración en los trabajos estacionales (por ejemplo, la cosecha, la siembra, etc.) con cualquiera de los vecinos de la población. En estos encuentros, todo el mundo comparte un espacio y tiempo comunes mientras canta, cuenta relatos o bromas (Mera, 2013: 150). La gente que participa es invitada a comer y beber como compensación por su solidaridad.

²⁹⁵ Ya hemos hablado en capítulos anteriores del papel relevante del género en los programas educativos.

²⁹⁶ A modo de ejemplo: <https://www.youtube.com/watch?v=a9dscf-RPmo>

²⁹⁷ A modo de ejemplo: <https://www.youtube.com/watch?v=1JhLVOT-Idw>

Independientemente de si el tempo de la música es pausado o acelerado, los movimientos tanto de solistas como de figurantes deben ser controlados y comedidos. El conjunto de cualquier interpretación en el ámbito televisivo debe desprender un aire ciertamente naif, bucólico e idealizado respecto a la vida rural y a sus habitantes. Las actitudes benévolas, pías y temerosas de la sobrenaturalidad son un constante en todas estas recreaciones. A través del mensaje de la lírica, se promueven los valores religiosos y comunitaristas. Una de las principales finalidades de la *muzică populară* sigue siendo, sin duda, la asimilación de esos dogmas²⁹⁸.

La recreación de la vida rural de los videoclips es más limitada en festivales y conciertos al aire libre. En la mayoría de estas ocasiones, las *performances* en directo tienden a estar acompañadas por un fondo de escenario, alrededor del cantante o solista, en el que aparecen personas bailando en pareja, en grupo o asidos de las manos, por la cintura o por los hombros, para así poder mostrar su cara al público²⁹⁹. Generalmente, el portador de la melodía (ya sea con letra o instrumental) no aparece solo en escena³⁰⁰. El vínculo existente entre la danza, la melodía y el texto es nuclear e indispensable para el desarrollo de cualquier performance, de manera que canto y baile aparecen siempre en concordancia.



Imagen 144: agrupación folclórica de la población de Pașcani, en la región de Moldavia

²⁹⁸ Véase, a modo de ejemplo, el videoclip del tema *Când eşti bărbat frumuşel*, en el anexo 9.

²⁹⁹ A modo de ejemplo: <https://www.youtube.com/watch?v=0IZOfWDP48Q>

³⁰⁰ En algunos géneros contemplativos o de carácter épico-narrativo, como es el caso de la *doină* o la *baladă*, se da absoluta prioridad al contenido de las letras y la puesta en escena suele ser sobria, centrada principalmente en el/la intérprete. Como ejemplo: <https://www.youtube.com/watch?v=T4fbEXJQYL8>

Elementos como el tipo de instrumentalización y formación, las letras y las coreografías, junto con las diversas técnicas de ejecución musical, forman parte de los códigos del sistema simbólico de la *muzică populară*. Estos códigos remiten de forma recurrente a regiones, localidades, etnias o culturas concretas. Por ejemplo, sabemos que el número de los miembros y de los instrumentos de los grupos musicales (*tarfuri*) difiere dependiendo de la región, así como también la tímbrica y el registro a la hora de interpretar la melodía. El sonido “Moldavo” de las bandas de música tradicional fue descrito por informantes clave como “más grave” (en referencia al registro del canto), más “vigoroso” y “enérgico” (respecto al ritmo) y con el saxo y el clarinete como instrumentos melódicos principales. Estas características contrastan con el reconocimiento de la técnica de canto más aguda y ornamentada de las regiones de Transilvania y Maramureş, así como con el rol del violín como portador de la melodía³⁰¹.

A parte de su función estructuradora, la omnipresencia de la *muzică populară* en los medios, en la vida cotidiana y en contextos de celebración, refuerza el vínculo con aquellos “valores rurales” considerados como el núcleo de la cultura nacional rumana (Boia, 1999).

Continuando con las cuestiones enunciadas en este capítulo, cabe preguntarnos por qué este género es, aún hoy en día, un elemento central para la sociedad rumana. Seguramente, la respuesta a esta pregunta está relacionada con las cosmovisiones asociadas al género y sus ideales de ruralidad, naturaleza, ritualidad y comunidad (Coussens, 1984: 132). Estos arquetipos condensan también las ideas de “autenticidad”, “bondad” y “ejemplaridad”.

6.1.3 La *muzică populară* y su papel político e institucional

La *muzică populară* también juega un papel muy importante en eventos de índole política. Ya sea en actos de campaña o en conmemoraciones históricas, este género está siempre presente en aquellos momentos que imprimen trascendentalidad al acontecimiento. Los bailes circulares como la *horă*, danza oficial del país, se interpretan

³⁰¹ Información obtenida a partir de las entrevistas con informantes clave durante el trabajo de campo realizado en 2014.

en todos los eventos institucionales en los que se quiera simbolizar y reforzar el sentimiento de pertenencia y unidad del “pueblo rumano” (“*popor român*”).

Estas danzas comunitarias son parte imprescindible tanto de celebraciones privadas/informales, como de festividades oficiales (ya sean del calendario socio-político como del religioso). Así, la *horă*, por lo que respecta a la danza, y la *doină*, en lo que se refiere al canto, continúan siendo hoy en día emblemas nacionales. Concretamente, la *Hora Unirii*, con versos del poeta Vasile Alecsandri y música del compositor Alexandru Flechtenmacher, es la más interpretada en todo tipo de festividades y celebraciones, pero muy especialmente en la fecha para la cual fue concebida: el 24 de enero de 1856, día en el que los principados de Valaquia y Moldavia se unieron para formar por primera vez la *România Veche*. Pocos años después, la *Hora Unirii* fue adoptada como danza nacional. Esta composición se inspiraba en la forma coreográfica, melódica y rítmica de la *horă* tradicional de origen campesino, cuya forma y simbolismo puede ser entendido como similar al de otras danzas circulares de toda Europa³⁰².



Imagen 145: foto de archivo que muestra la ejecución de la *horă* en el contexto de una celebración campestre.
Fotografía tomada en 1939³⁰³

³⁰² Para más información en relación con la supuesta relación de las danzas circulares en el contexto europeo, véase la discusión planteada por Bruce Lincoln (Lincoln, 2014).

³⁰³ Fuente: <https://colorostariu.wordpress.com/category/traditional-old-romanian-suits/>

Existen algunas fechas importantes en el calendario festivo como, por ejemplo, el *Ziua Europei* (Día de Europa) o el *Ziua Unirii* (Día de la Unificación). En ambos actos de conmemoración, observados exhaustivamente durante el trabajo de campo realizado en 2014, las actuaciones de grupos folclóricos aparecían intercaladas entre los mítines y las intervenciones de los representantes institucionales. Dichas representaciones, a pie de calle o en tarima, permitían y animaban a la participación de todos los presentes, especialmente la ejecución de la *horă*, la cual ponía el broche final al acto.

Tanto el Presidente, Klaus Johannis, como el Primer Ministro, Victor Ponta, participaron, al igual que sus predecesores, en el coro de la *Hora Unirii* que sirve para clausurar el acto, en el día de la conmemoración de la unificación.



Imagen 146: el actual presidente Klaus Johannis bailando la famosa *horă unirii* en Iași, durante la celebración del aniversario de la primera unificación³⁰⁴.

La programación de festivales y concursos por parte de las municipalidades, así como de las entidades culturales y educativas (*Casa Studenților*, *Casa Copiilor*, *Casa Muncitorilor*, etc.), es también un indiscutible recurso de difusión e institucionalización de la *muzică populară*. Cada asociación, entidad u organismo cuenta con una agrupación folclórica y, en algunos casos, también con una orquesta tradicional. Las escuelas de primaria, los institutos (tanto el *Liceu* como el *Gimnaziu*), las universidades, los canales de radio y televisión estatales/locales, las clínicas y hospitales, etc. cuentan también con sus respectivos conjuntos folklóricos.

³⁰⁴ Fuente: <http://www.libertatea.ro/stiri/stiri-interne/klaus-iohannis-atacat-pentru-caciula-de-blana-1279624>

En estos certámenes los grupos demuestran el trabajo realizado en los ensayos y compiten por ser galardonados. Los premios pueden ser económicos o también retribuciones en forma de material necesario para el desempeño de la actividad (trajes o instrumentos). En ocasiones, el premio puede incluir la participación en un certamen de alcance internacional o en la grabación de material promocional.

Los programas de estos encuentros folclóricos, la mayoría de los cuales suelen ser de alcance internacional, son muy extensos y cuentan con un cartel de hasta varios días de duración. En ellos, las agrupaciones van en representación de su localidad y también de la institución que les apoya. Son contextos en los que se puede percibir una clara reafirmación regional a través de una práctica entendida como común y de gran valor simbólico.



Imagen 147: grupos folclóricos desfilando por la calle, en el Festival Internacional de Folklore de Iași



Imagen 148: agrupación folclórica infantil de Botoșani, Moldavia

The poster is for a traditional festival in Orșova. It features a large photo of children in traditional Romanian folk costumes, including hats with plumes. Below the photo, text reads "Concert în aer liber (18:00-20:00)" and "Eveniment organizat în cadrul proiectului „Istorie, geneză și cultură în orașul Orșova”". At the bottom, there are smaller photos of traditional crafts like pottery and Easter eggs, along with the text "Expoziție de produse tradiționale (12:00-18:00)". The poster also includes the text "Copyright © 2014 ADDI", "Material gratuit", and "Salvează natura! Reciclează!".

Imagen 149: festival tradicional en la localidad de Orșova.

Como hemos comentado anteriormente, la música folklórica está presente en los programas educativos, tanto de escuelas y centros no especializados en la enseñanza musical como de conservatorios y academias de arte. El repertorio popular de canciones tradicionales es tomado como referencia para el aprendizaje de melodías, ritmos y de sus correspondientes técnicas de interpretación, así como de valores, costumbres y maneras de entender la vida. Existen numerosos centros educativos especializados en la enseñanza de la *muzică populară* y de otros géneros relacionados como, por ejemplo, el folk, el *etno* o la *muzică lăutărească*³⁰⁵.

Un dato particularmente interesante es que la metodología de enseñanza en estos centros sigue siendo, mayormente, la transmisión oral. Es decir, el profesor ejecuta y el alumno repite por imitación. Durante el trabajo de campo, tuve la oportunidad de entrevistar a varios intérpretes de música folklórica que no sabían utilizar la notación musical y tampoco tenían conocimientos técnicos específicos sobre la práctica que habían aprendido. Eso no impedía, en absoluto, que su interpretación se llevara a cabo con éxito e incluso que estuvieran entre los músicos con más fama y mejor consideración en los respectivos círculos de audiencia³⁰⁶.

Una vez examinadas algunas de las dimensiones de la música tradicional, nos centraremos ahora en la música religiosa, de gran importancia también en la sociedad moldava.

6.2.La música religiosa

Una gran proporción del espacio público y mediático que se dedica hoy en día a la música, incluye también la música de índole religiosa. Al igual que pasa con la música folklórica, existen canales de radio, televisión y prensa escrita, dedicados exclusivamente a varios géneros musicales relacionados con la música de culto

³⁰⁵ Uno de los centros que se visitó durante el trabajo de campo fue la *Școala Populară de Artă Titel Popovici* de Iași, que cuenta con estas líneas de especialización.

³⁰⁶ Actualmente, la música folklórica de cualquier tipo en Rumanía se transcribe y anota utilizando la notación diastemática occidental. No obstante, dado el gran volumen de academias y centros de enseñanza musical que mantienen el método oral como principal método de enseñanza para las músicas tradicionales, es posible encontrar a músicos extremadamente capacitados y hábiles, sin conocimiento alguno de los aspectos teóricos que la utilización del sistema occidental conlleva.

ortodoxo, así como también a la difusión de los servicios religiosos y actos propios del calendario ortodoxo³⁰⁷.

Tal y como hemos mencionado en el capítulo anterior, la confesión religiosa con más adeptos en Rumanía es la ortodoxa, con una mayoría mucho más notoria en las regiones del este y del sur del país³⁰⁸. También hemos hablado ya de las particularidades estructurales de la misa de la ortodoxia rumana, haciendo especial hincapié en el hecho de que ésta es principalmente entonada (Wybrew, 2003:5). Tanto las secciones entonadas, como las cantadas³⁰⁹, se distribuyen y comercializan en forma de grabaciones de audio o video. Esto comporta una significativa proporción de industria discográfica especializada en la grabación y distribución de himnos, salmos y otros fragmentos entonados de la liturgia ortodoxa, los cuales son escuchados en la privacidad de las casas de los feligreses.

El siguiente ejemplo ilustra esta cuestión. En la imagen 173 vemos un recorte del periódico *Libertatea* en el que se promocionan dos discos que van a ser regalados en el día de Viernes Santo. Uno de ellos es de *muzică populară* y el otro es de *pricesne*³¹⁰.

³⁰⁷ Algunos de estos medios son: *Trinitas TV* (<http://trinitastv.ro/>), la televisión del Patriarcado Rumano, *Ziarul Lumina* (<http://ziarullumina.ro/>), diario sobre actualidad religiosa, *Speranța TV* (<http://www.sperantatv.ro/>), televisión cristiana, y *Basilica.ro* (<http://basilica.ro/>), agencia de noticias del Patriarcado.

³⁰⁸ Datos obtenidos del *Institutul Național de Statistică* de Rumanía (datos de 2011):

http://www.insse.ro/cms/files/publicatii/pliante%20statistice/08-Recensamintele%20despre%20religie_n.pdf

y del *Centrul de Resurse pentru Diversitate Etnoculturală* (actualizado en enero de 2016):

http://www.edrc.ro/recensamant.jsp?regiune_id=1&judet_id=0&localitate_id=0

³⁰⁹ Nos detendremos más adelante para explicar cuál es la diferencia entre “entonación” y “canto” desde la teoría estética propia del canto bizantino.

³¹⁰ Las *pricesne* son un tipo de himnos propios del momento de la comunión en la liturgia ortodoxa, que explicaremos en el siguiente apartado.

În Vinerea Mare, LIBERTATEA îți oferă un cadou muzical de excepție!

Împreună cu ziarul, poti achiziționa două CD-uri : unul de pricesne și cântece creștine și unul cu renumita VETA BIRIS

Perioada pascală aduce cu sine o stare care ne face, involuntar chiar, să fim mai curioși. Poate că uneori e necesar să ne reîntoarcem la valorile ce ne definesc ca jandarmi. S-ar putea spune că de Paște, muzica ne intră în suflet în forme pe care în alte momente, le percepem diferit.

Și pentru ca lumina vremii, și cea fizică, venită în noaptea praznicului creștin, și cea spirituală să fie pe deplin înălțatoare, e musai să acordăm sensul cuvenit. Paștele e sărbătoarea în care nu doar că suntem mai buni și mai drepti, ci devenim împliniți printr-o bucurie fără sfârșit. Iar această bucurie presupune, în fundal, o muzică autentică, caracterizată de un melos aparte.

Astfel, în Vinerea Mare, Libertatea împreună cu casa de discuri EUROMUSIC le oferă tuturor cititorilor un pachet de excepție, care unește într-o singură simțire două mari componente ale surșorului românesc: cântecul religios, reprezentat în aceasta

perioadă de pricesne și de cântecul patriotic, interpretat magistral, în stilul inconfundabil, de către doamna de cinstă a cântecului popular din Ardeal, VETA BIRIS.

Albumul de pricesne și cântece religioase reprezintă o incununare a acestei perioade, adunând în colecția de 12 cântece cele mai frumoase povești pe note muzicale despre ce înseamnă să

fii bun, moral și credincios.

Albumul "MĂI ROMÂNE, ROMÂNĂS", ce o are în prim plan pe Veta Biris este o radiografie a românului, o colecție a celor mai frumoase cântece populare și patriotice românești. Un album ce nu poate lipsi din casele tuturor celor care mai au o fărâmă de patriotism.

Si comorile acestui neam de peste veacuri se ascund în muzica sa, fie religioasă, fie patriotică, fie încârcată de dor și de simțire. CD-urile pot fi achiziționate de la toate chioșcurile de difuzare a presei din întreaga țară.




Imagen 150: texto promocional del obsequio de dos CD en el día de Viernes Santo³¹¹.

En el texto promocional, tal y como aprecia en la imagen, se pueden leer afirmaciones como: “12 canciones con las mejores historias, plasmadas en notas musicales, sobre lo que es ser bueno, moral y fiel” o “Los tesoros de esta nación se esconden en su música, ya sea religiosa, patriótica, cargada de añoranza y de sentimiento”. En la misma línea, la descripción del tipo de música con el que se obsequia contiene afirmaciones que demuestran la importancia que se le otorga a este género en particular y la dimensión simbólica en relación con ideas patrióticas y de integridad moral:

Esta alegría [la celebración de La Pascua] implica, en el fondo, una música auténtica caracterizada por una melodiosidad especial. [...] EUROMUSIC ofrece a todos los lectores un regalo de excepción que une en un solo sentimiento los dos componentes

³¹¹ *Libertatea*, Miercuri, 17 de aprilie 2014, nr. 7880, pag. 14.

más grandes del alma rumana: el canto religioso, representado por *pricesne* de este período, y el canto patriótico, interpretado de forma magistral, en un estilo inconfundible, por la dama de honor del canto popular de Ardeal, Veta Biriş.

Durante mi trabajo de campo tuve por vecina a una profesora retirada, bastante anciana. Vivía sola y salía muy poco de su casa. A través de las paredes que compartíamos, podían escucharse sin cesar los salmos e himnos de las diversas secciones de la liturgia ortodoxa. La mujer los escuchaba a todo volumen y constantemente, como si quisiera reproducir en su propia casa el ambiente hipnótico de las iglesias ortodoxas. Al comentar esta anécdota con algunos de mis informantes, muchos de ellos me aseguraron que esa es una realidad muy común entre la gente mayor y de mediana edad. Se referían tanto al hábito de escuchar música religiosa (canto bizantino, principalmente) como al de vivir en soledad, sin salir de casa y en un grado de dejadez y miseria considerables³¹².

A través de estos ejemplos etnográficos, aparece resaltado el papel fundamental que el género de la música religiosa juega en la cotidaneidad de una importante franja de la sociedad rumana. No solamente estaríamos hablando de una única franja de edad, sino también de un ámbito etnítico ya que, como se ha expuesto en el capítulo 2 y hemos podido apreciar en el discurso promocional del obsequio del diario *Libertatea*, la expresión de la fe ortodoxa está estrechamente relacionada con la identificación étnica mayoritaria: la rumana. Por otra parte, la particularidad que ya hemos comentado respecto al uso de los medios de comunicación en el país, favorece el “consumo” de un tipo de música que, hasta hace muy poco, quizás no hubiéramos podido siquiera considerar como género en sí mismo. El mismo hecho de haber sido mediatisada, ha otorgado a la música de índole religiosa³¹³, la condición de género musical en el sentido de ser un “objeto sonoro” que puede ser consumido fuera del entorno y funcionalidad para el cual ha sido concebido³¹⁴.

³¹² Ya hemos explicado con anterioridad el problema de las pensiones para las personas jubiladas, especialmente para los docentes.

³¹³ Aquí englobaríamos a toda una serie de cantos en forma de psalmos, himnos, antífonas, letanías, *pricesne*, *koinonikon* que, de una u otra forma, contribuyen a la estructuración de las partes de la misa ortodoxa y al énfasis de sus respectivos mensajes (Stoianov & Stoianov, 2005: 7).

³¹⁴ Véase, a modo de ejemplo, el himno *Doxologia Ortodoxă Glasul 5*, en el anexo 12.

En el siguiente apartado estudiamos algunas de las claves de esta profunda influencia de la música religiosa.

6.2.1. La institución religiosa como homogeneizadora de culturas en Rumanía

Tras el Cisma de Oriente-Occidente (1054), se llevó a cabo una gran reforma por lo que respecta a la música litúrgica de la Iglesia Católica Romana Occidental, muy especialmente en lo que se refiere a las modalidades de canto monódico³¹⁵. Sin embargo, la música del rito litúrgico del Imperio Bizantino permaneció fiel a la forma de la Iglesia Ortodoxa Oriental, conservando hasta hoy en día la utilización de la notación *ekphonética*³¹⁶ que, de la misma forma que los neumas gregorianos, sirve como método mnemotécnico (Asensio, 2003: 39-40).

Por lo que respecta al área geográfica y cultural que nos interesa, la música del rito bizantino contribuyó a la unificación de estilos y técnicas de canto en las regiones que ocupa hoy en día Rumanía. Hasta el siglo XII, la utilización de una única lengua para los textos litúrgicos (primero el latín, después el griego) favoreció de un modo sustancial la ampliación de la feligresía, pero a partir del siglo XII, con la imposición de la lengua eslava en el ámbito religioso, se produjo una fuerte separación de los medios social y eclesiástico. La oficialización del canto y de la *intonatie* en eslavo culminó a lo largo del siglo XIV, tanto en Muntenia como en Moldavia (Stoianov & Stoianov, 2005: 26).

Durante toda la Edad Media, los diversos monasterios de cada región eran los responsables de canalizar, orientar y difundir el arte musical profesional. Centros como la escuela de Cenad (desde el s. XI), la de Iași (s. X), la de Putna (s. XV) o la de Cozia (s. XIV) fueron importantes focos de difusión de la cultura musical bizantina. En estas instituciones se transcribieron un gran número de manuscritos musicales que fueron, y también son en la actualidad, la fuente principal del repertorio litúrgico y de inspiración para nuevas composiciones en ese mismo estilo.

³¹⁵ Llegando a consolidar y estandarizar el llamado canto gregoriano, atribuido al papa Gregorio I ya desde el siglo VI (Asensio, 2003: 26-27).

³¹⁶ La notación efonética se utiliza para la declamación o cantilación de las Sagradas Escrituras. derivan de los signos de la prosodia griega. Convive en uso con la notación neumática, ya que es más adecuada para los textos silábicos en los que es más propia una recitación.

Desde los siglos X-XI, por tanto, sabemos que las primeras instituciones de divulgación y producción musical fueron los centros religiosos de los respectivos principados. Cabe insistir en la homogeneización lingüística y evangelizadora que supone la inculcación de una única modalidad litúrgica. Ya sea en lengua eslava que, como hemos dicho, se impuso finalmente en el siglo XIV, como en la rumana, lengua adoptada definitivamente a partir del siglo XIX.

El canto bizantino, en el culto ortodoxo, establece unas pautas de ejecución tanto para la entonación litúrgica como para los fragmentos cantados³¹⁷ los cuales son sustancialmente diferentes de las del culto romano-católico, es decir, el de la Iglesia Occidental. Esta normativización, en relación con la música dentro de la liturgia, ha mantenido vigente un modelo de escuela, de aprendizaje y de enseñanza, particular y característico de las regiones ortodoxas. Esta metodología se fundamenta en la transmisión oral como práctica esencial para el aprendizaje, la memorización y la consiguiente reproducción de todas las melodías y patrones rítmicos que acompañan la recitación (entonada) y el canto del oficio religioso³¹⁸. Como hemos mencionado anteriormente, incluso hoy en día, cuando la notación occidental convive en los cantoriales y misales ortodoxos con la notación saltérica y la ecfonética³¹⁹, el principal método de transmisión de las oraciones e himnos sigue siendo a través de la oralidad.

³¹⁷ Como hemos dicho, explicaremos en el siguiente apartado en qué consiste la diferenciación entre *intonation* y canto.

³¹⁸ Información extraída de la entrevista a un monje del monasterio de Dobrovăț, Moldavia.

³¹⁹ Los sistemas de notación del canto bizantino, incluyendo el saltérico y el ecfonético, basan su lógica en la aplicación de símbolos provenientes de la acentuación griega. Mediante caracteres situados encima de cada sílaba del texto litúrgico se indica de forma relativa el giro melódico que debe ejecutarse. Concretamente, la notación ecfonética se utiliza para la recitación (entonada) de las lecturas y la saltérica es la notación musical para las secciones cantadas.

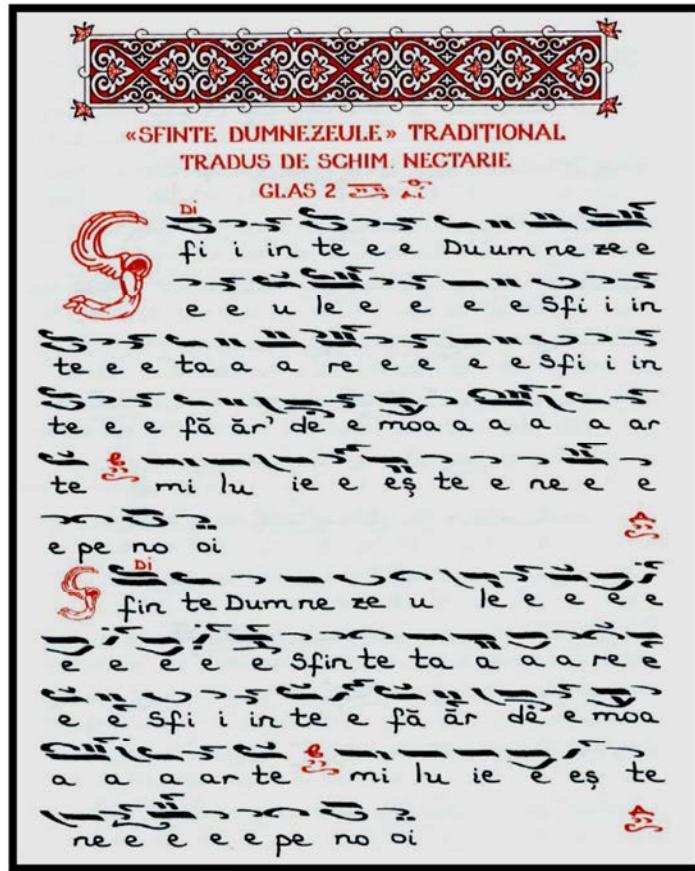


Imagen 151: ejemplo de notación saltérica (Lacoschitiotul, 2009: 50)

En los centros de enseñanza musical el aprendizaje de la práctica y teoría del canto bizantino es un itinerario de especialización dentro del programa de estudios. Además de los seminarios y monasterios que continúan hoy en día como principales instituciones educativas por lo que a la música litúrgica se refiere, los centros no religiosos mencionados ofrecen ese tipo de enseñanza especializada sin la necesidad de que sus alumnos tengan que formar parte del clero³²⁰. Así pues, conviven dos tipos de aprendizaje de la música litúrgica: el integrado en lo que sería un programa religioso más amplio dirigido a quien se prepara para ser cura o monje, y el que constituye una rama de estudio en sí misma, de índole musicológica, que aborda el género desde la perspectiva de la estética y de la historiografía musical.

De estos centros académicos surgen también corrientes que proponen recuperar y preservar la tradición del canto bizantino evitando influencias externas. Desde estos

³²⁰ Información extraída de la entrevista a DA-2014-I, profesora de la *Universitatea de Arte George Enescu* de Iași.

sectores, se afirma que a través del canto ortodoxo “los rumanos expresan su amor por el Creador, por su país, por su nación y, especialmente, su abrumador deseo por la unidad del lenguaje y de la nación” (Barnea, 2011: 49). También se aboga por una “depuración” del canto bizantino y el retorno a los antiguos manuscritos, en los que se dice que consta la “verdadera” forma del canto ortodoxo³²¹, tomando por ejemplo, el Monte Athos en Grecia o Hagia Sophia en Turquía, como modelos de referencia.

Esta demanda por el “retorno” a las fuentes escritas conlleva fuertes disputas entre diversos sectores académicos y religiosos ya que la propia naturaleza de la notación bizantina (fundamentalmente orientativa y no prescriptiva, como la occidental) comporta una gran variabilidad en la interpretación de dichas fuentes. Además, según ya afirmó el musicólogo Gh. Ciobanu, algunas características del canto bizantino, como los cromatismos, no aparecieron en la notación hasta bien entrado el siglo XIII debido a que no existían neumas desarrollados para ello, sin significar que no se utilizaran con anterioridad (Ciobanu, 1979: 167-168)³²².

Sea como fuere, ya sea con una técnica depurada de canto o por la capacidad memorística, tanto el especialista como el feligrés común conocen, practican y transmiten todos y cada uno de los pasajes de la liturgia, en el estilo en el que el cura de su parroquia o iglesia los entone. La efectividad de la transmisión oral, sumada al hecho de que el canto bizantino se crea en función de la prosodia y entonación textuales (Scurtu & Tutu, 2011: 90)³²³, hacen que este tipo de música sea uno de los más extendidos y populares, más allá de fronteras étnicas, de clase, de edad y de género.

6.2.2. Canto e *intonărie*. La muzică liturghică

Una de las cosas que más sorpresa me causó durante el trabajo de campo es la constatación de la diferenciación que los informantes establecen entre la *intonărie*

³²¹ El musicólogo Ioan D. Petrescu, en (Barnea, 2011: 50) aseguró en 1999 que el canto bizantino de nueva creación consta de influencias turcas, persas y árabes, las cuales están muy presentes en el folklore de algunas regiones rumanas y que han contaminado la “noble” música bizantina de los siglos X a XV.

³²² La teoría de la notación neumática nos indica que todo aquello susceptible de ser notado era, precisamente, lo que podía suponer un esfuerzo memorístico considerable. Es decir, que la notación neumática era un método estrictamente mnemotécnico, pudiendo no dejar constancia de aquellas características que ya fueran de dominio público y, por tanto, sin necesidad de ser notadas.

³²³ Recordemos que el canto bizantino es parte integrante de la liturgia. Esto implica que no se trata de fragmentos musicales sin los que el servicio religioso seguiría conservando su sentido. Se trata de texto litúrgico que, de manera imprescindible, debe ser cantado y entonado.

(entonación) y el canto en la liturgia ortodoxa. Durante una entrevista a un monje ortodoxo, cuando le pregunté por los tipos de música presentes en la liturgia y le mostré algunos fragmentos que yo misma había grabado de alguna misa, rápidamente me corrigió cuando me referí a un fragmento en el que se escuchaba al *preot* (sacerdote) entonando una línea melódica. “Eso no es música”, dijo. “Ah, ¿no?” contesté yo. “No, eso es la palabra del señor. Es entonación, pero no es música”. Al parecer existía una clara diferencia entre lo que se entona y lo que se canta.

Más allá de la anécdota, esta diferenciación hace referencia a las normas fundamentales de la musicalización de los textos sagrados y al rol que desempeñan, en cada parte de la liturgia, el sacerdote (*preot*), los cantores y los feligreses. El sacerdote lidera el servicio entonando el mensaje. La melodía que resulta de dicha entonación no aparece escrita en los cantoriales ni en notación occidental ni en la saltérica³²⁴. Es una melodización fruto del aprendizaje, generalmente intuitivo, de las técnicas básicas de composición melódica bizantina que consisten en respetar una silabización y acentuación de acorde con la propia del texto, con el fin de hacerlo comprensible y enfatizar su contenido (Stoianov & Stoianov, 2005: 23).

Los cantores, situados en un lateral de la nave central, alrededor del *analog*³²⁵, intervienen después del cura siguiendo una pauta responsorial. Sus intervenciones suelen ser en textura polifónica o heterofónica, es decir, cantando melodías ornamentadas acompañadas por una nota pedal llamada *ison* o *isocratima*. Finalmente, los feligreses, no cuentan con una participación activa en lo que al aspecto musical se refiere. En ocasiones, puede verse a algunos fieles que repiten en *sotto voce* las palabras entonadas del cura, siguiendo a la perfección la afinación y perfil melódico, cosa que nos sirve de indicio para pensar en la efectividad del aprendizaje por repetición que antes hemos mencionado³²⁶. Los fieles aprehenden los textos de la liturgia junto con la

³²⁴ En algunas publicaciones de libros litúrgicos pueden verse algunas indicaciones esquemáticas y orientativas, en la línea de la notación efonética, pero es poco habitual.

³²⁵ Atril de cuatro caras que sirve para sostener las partituras y textos que el coro (formado por diáconos) debe cantar.

³²⁶ Para una descripción más detallada de las partes y secciones musicales de la liturgia ortodoxa, consultar a Francu & Balaban (2008).

respectiva línea de entonación asignada a cada palabra ya que, sin ésta misma, estos carecerían de su valor performativo³²⁷.

Al seguir el aprendizaje mediante notación saltérica, la cual siempre es relativa y no precisa indicar afinaciones exactas, se da la situación de poder escuchar un interesante abanico de diversidad de alturas y ornamentaciones ejecutadas sobre un texto litúrgico, aunque se siga la misma simbología neumática³²⁸. El perfil melódico resultante de la interpretación de los neumas, es decir, la relación interválica entre los sonidos, puede llegar a ser similar pero la afinación exacta varía dependiendo de cada sacerdote, coro y, en última instancia, de cada parroquia. Todo depende de la nota desde la que se decida iniciar la entonación o canto (normalmente escogida para la comodidad de tesitura y registro de los ejecutantes).

La voz y la capacidad de entonación aparecen, entonces, como elementos indispensables para cualquier sacerdote. Esa aptitud para emitir sonidos bien proyectados, audibles y ornamentados según la técnica del canto bizantino forma parte de los requisitos indispensables para desempeñar esa tarea y los curas se preparan durante largo tiempo en los seminarios para aprender las técnicas de interpretación.

La relevancia de la que goza la voz cantada-entonada en el contexto litúrgico ortodoxo contribuye significativamente a elevar el estatus de esta práctica en otros entornos musicales más allá del religioso. Podríamos decir que la condensación que encontramos en el resultado sonoro del culto ortodoxo proviene de la integración total de los elementos: palabra, sonido y significado. Éstos se combinan de manera que cada uno de ellos es indispensable para la comprensión del otro.

Sin duda, esta confluencia señala la gran relevancia comunicativa que tiene el canto bizantino y, por ende, la liturgia. Pero, a un mismo tiempo, y dada la particularidad lingüística que ya se ha mencionado en el capítulo sobre el contexto etnográfico, la

³²⁷ Nos referimos al uso que Judith Butler propone para el término performativo, en el sentido de la “constitución de la realidad social por medio del lenguaje, del gesto y de todo tipo de signos sociales simbólicos” (Butler, 1998: 296), entre los cuales podemos considerar también la música.

³²⁸ El origen de la notación neumática (como la saltérica) deriva de un sistema de acentuación griega que ha derivado en los neumas (signos descriptivos). Los símbolos neumáticos representan de forma orientativa los giros melódicos, es decir, confieren a cada sílaba la entonación y expresión que conviene. El *tempo* y el ritmo dependen de la propia prosodia y cadencia textual (Sans, n.d.: 2-3).

práctica musical ortodoxa conlleva en Rumanía una revalorización y preservación de la integridad de la lengua. Si entendemos la estrecha relación entre música y palabra que se da en el contexto litúrgico ortodoxo rumano y, además, consideramos la exclusividad de su herencia latina, llegaremos a comprender el gran poder simbólico que tiene el culto ortodoxo, tanto como herramienta de doctrina religiosa como de reafirmación de identidad étnica-nacional.

6.2.3. Música religiosa y música folclórica. Influencias

A pesar de los intentos de preservación de un canto bizantino “intacto” y “puro”, tal y como es definido por algunas ramas de la bizantinología, lo cierto es que la oralidad ha sido un factor clave para la incorporación de formas y estilos musicales provenientes del ámbito de la música folklórica, con todas las influencias que ésta misma ya acarrea. A un nivel práctico, los elementos más característicos del folklore, no sólo musical sino también lingüístico, han impregnado e incluso substituido históricamente algunas de las fórmulas del canto eclesiástico. Este flujo de influencias mutuas no es un proceso exclusivo de los contextos ortodoxos, pero sí podemos asegurar que el hecho de contar con un método de transmisión basado en la oralidad y en un sistema de notación predominantemente orientativo, sólo al alcance de algunos pocos estudiosos, contribuye de forma determinante a la flexibilidad de las estructuras musicales de uno y otro ámbito.

En este sentido, Adrian Poruciuc defiende la singularidad de la transmisión oral como método infalible, el cual puede dar continuidad a una “forma cultural” durante siglos, siempre y cuando la funcionalidad de ésta (su aplicabilidad ritual) no desaparezca (Poruciuc, 2010: xi-xiv). Dado esto, el trasvase entre la cultura musical litúrgica y la folclórica ha sido siempre constante, especialmente cuando la transmisión de ambas dependía y se hacía únicamente mediante la oralidad. Este flujo de influencias se ha producido a distintos niveles pero, principalmente, en el estructural. Esto conlleva la adopción de melodías, de formas musicales, de instrumentos, de rituales, etc.

Sin ir más lejos y a modo de ejemplo, autores como Bruno Nettl defienden que la existencia de “melodías errantes” (melodías cuyas variantes se encuentran en tradiciones folklóricas de países aparentemente muy distintos entre sí) son una prueba

de la estrecha relación que siempre ha habido “entre la música culta, la eclesiástica y la folklórica” (Nettl, 1985: 54).

A pesar de las influencias entre las esferas religiosa y folklórica que presentaremos a continuación, vemos diferencias que caracterizan de forma particular uno y otro ámbito de ejecución. La técnica de canto, cuando se interpreta en el ámbito litúrgico, es ligeramente diferente que la del contexto folklórico. Por ejemplo, en lo que respecta a la emisión de la voz, en el caso litúrgico se utiliza la técnica propia del canto euroasiático³²⁹, emitido desde la faringe, el cual proporciona un timbre rico en armónicos. Al mismo tiempo, la línea melódica está mucho más ornamentada y repleta de microtonías³³⁰. En el caso de las interpretaciones folklóricas, la técnica de canto combina en cierto grado una ligera impostación e incorpora los resonadores faciales. La línea melódica se compone de sonidos con una afinación más concreta y menos ornamentada y se incorporan sonoridades diseñadas por sintetizador que sirven de acompañamiento a la voz principal.

En lo que se refiere a repertorios, los *colinde* (Pauta Pieslak, 2004: 8) y las *pricesne* son ejemplos claros del trasvase tanto de formas musicales como de momentos rituales. Cada uno en su condición, representan ese diálogo entre la cultura religiosa y la folklórica. Veamos cada uno de ellos.

El caso del inmenso y variado repertorio de *colinde* es complejo. No tenemos tiempo aquí de analizar el supuesto origen de este género pero en el capítulo a continuación hablaremos con más de talle de él y expondremos algunas de sus variedades. En lo que aquí nos ocupa y por lo que respecta al *colind* de temática cristiana, cantado en festividades señaladas del calendario litúrgico (principalmente en Navidad y en la Epifanía), se sabe que ha sido incorporado “desde los repertorios más primitivos del folklore rumano” (Streza, 2016: 77). Concretamente, en las regiones de Transilvania y Maramureş, alusiones a seres de la mitología rumana como el *dolf* han sido interpretadas como conexiones que, a través de ese repertorio de *colinde*, se establecen con las culturas paleobalcánicas (pre-griegas) e incluso con algunas de las manifestaciones más tempranas de religión euroasiática (Poruciuc, 2010: 3).

³²⁹ Tal y como lo describió Alan P. Merriam en 1964 (Merriam, 1964).

³³⁰ A modo de ejemplo: <https://www.youtube.com/watch?v=uNCTVdC8IXo>

Las múltiples referencias a figuras mitológicas, algunas de ellas transformadas y adaptadas a la propia mitología ortodoxa, nos llevan a pensar en la asimilación, por parte de la religión ortodoxa, del repertorio de *colinde*. Algunos de estos *colinde* más antiguos conservan estructuras musicales determinadas por las características lingüísticas (incluyendo las células onomatopéyicas y otros elementos de la oralidad). Las primeras grabaciones de *colinde*, fruto del trabajo de campo de folkloristas y etnólogos desde principios del siglo XX³³¹, demuestran la interrelación entre el texto y la melodía, e incluso la adecuación de ciertas estructuras presentes en la música al hecho ritualístico de ser cantado en forma responorial y antifonal, con el acompañamiento de ciertos instrumentos de percusión rudimentaria³³².

La etnomusicóloga y folklorista Gisela Suliteanu expone que la interpretación antifonal no deja de ser

Un proceso expresivo de comunicación, organizado en performances colectivas, en cuyo contexto de interpretación cada individuo desarrolla la conciencia de formar parte de una vida social diversificada y de múltiples funciones (Suliteanu, 1979: 40).

Además, Suliteanu propone que se piense en el papel ritualístico y religioso (no necesariamente ortodoxo) que la interpretación antifonal, así como la responorial, hubieran podido desempeñar originalmente, siendo introducidas más tarde en el mundo de la danza y canción secular (Suliteanu, 1979: 41).

Las *pricesne*, por otra parte, son himnos que forman parte del repertorio de la Iglesia Cristiana Ortodoxa y que se cantan durante el momento de la eucaristía. Debido a su registro cálido y al contenido moralizante y benevolente de sus letras están considerados música terapéutica³³³. Más recientemente, la *priceasnă* ha pasado a designar un amplio rango de canciones pertenecientes al folklore religioso rumano y forman parte también del repertorio de muchos reputados artistas de música folklórica (Adam, 2012: 77). El

³³¹ Uno de los ejemplos emblemáticos de estas colecciones folklóricas serían las realizadas por Béla Bartók a principios del siglo XX (Kodály, Dragoi, Comisel, Kresánek, & Tiberiu, 1959; Suchoff, 1971).

³³² Como sería el caso de la *capră*, en la región de Moldavia (Posey, 2005: 173), la cual trataremos en el siguiente capítulo.

³³³ A modo de ejemplo: Emilia Dorobanțu <https://www.youtube.com/watch?v=6WDAdjbcDSk>; Ionuț Bledea

<https://www.youtube.com/watch?v=3S3hXdiP9ls&list=PLfMRMhuLzyTC3UBafXpwEm9Lq2ExsLO2n>

principal motivo por el que han pasado a formar parte también del repertorio popular podría ser debido a que son creaciones atribuidas a los propios feligreses, al margen de la teoría de los ocho modos propios de la composición bizantina (los *octoechos* griegos) (Adam, 2012: 78).

Es muy habitual que, en las *pricesne* interpretadas desde el ámbito folklórico, se utilice la *toacă* como instrumento introductorio. En el ritual de la liturgia ortodoxa, la *toacă* no se toca durante el culto y, por tanto, nunca en el mismo momento al que corresponde cantarse la *priceasna*.

En este sentido, la *toacă* es, precisamente, uno de los pocos instrumentos que se utilizan en las iglesias ortodoxas como llamada al servicio religioso. Se trata de un instrumento de percusión de la familia de los ideófonos que consta de una tabla de madera y un martillo que se utiliza para golpearla. Según el tamaño del instrumento, encontramos la *toacă mare* (grande) o la *toacă mică* (pequeña). La grande suele estar colgada a la entrada del recinto eclesiástico y se toca con dos martillos (uno en cada mano)³³⁴, mientras la pequeña se coge por la parte central, en donde la tabla se estrecha para dar cabida a la mano, y se toca con un martillo asido por la mano que queda libre. La *toacă mică* es tocada por un sacerdote mientras éste da tres vueltas resiguiendo el exterior de la planta de la iglesia, antes de iniciar el servicio religioso³³⁵. Dependiendo del tipo de madera y del grosor de la tabla, la resonancia de la percusión es una u otra y, en base a estas características físico-acústicas, se desarrolla una compleja técnica de ejecución. Existen certámenes y concursos específicos en los que los concursantes, habitualmente sacerdotes y monjas (pero no sólo), exponen sus habilidades en la interpretación de los diversos toques de este instrumento³³⁶.

Se conoce que la *toacă* proviene de la cultura folklórica, existiendo numerosas evidencias en manuscritos y colecciones de este tipo³³⁷, tal y como el musicólogo y organólogo Alexandre Tiberiu expone en su “Study of Folk Instruments in Romania

³³⁴ A modo de ejemplo: <https://www.youtube.com/watch?v=hCCfu8xXwZw>

³³⁵ A modo de ejemplo: https://www.youtube.com/watch?v=_c31o3vuAz0

³³⁶ A modo de ejemplo, la sexta edición del concurso internacional de *toacă* de Giurgiu, en 2011: <https://www.youtube.com/watch?v=zVaRuewjqoo>

³³⁷ El las colecciones de folklore de Rumanía en Bucarest y el Cluj, aparece mencionado este instrumento e incluso existe un repertorio folklórico detallado que consta de 28 documentos (Cristescu, 1994: 117).

People's Republic" (Tiberiu, 1960). La incorporación al ámbito religioso, como instrumento de llamada a la oración, tiene su primera constancia en Rumanía en el siglo XVII, aunque se sabe que en los ritos ortodoxos de otros lugares ya se utilizaba (Cristescu, 1994: 117).



Imagen 152: *toacă mare* (izquierda), *toacă mică* (derecha)

La relación entre las esferas sociales del canto litúrgico y de la música folklórica es también muy estrecha. La presencia de performances folklóricas en las celebraciones y festividades propias del calendario ortodoxo es muy frecuente, así como a la inversa. Durante el trabajo de campo pude estar presente en varias celebraciones, tanto de índole política como religiosa, y en todas ellas la presencia de la música folklórica y del canto bizantino (en forma de himnos y entonación litúrgica) fue notable³³⁸. También en la programación de televisión y radio, específica para los días señalados, los artistas invitados interpretaban géneros vocales de ambos ámbitos, el folklórico y el religioso.

³³⁸ Uno de estos días conmemorativos, en los que la música folklórica y la religiosa jugaban un papel clave, fue la celebración del *Ziua Europei* y del *Ziua Unirii*, a principios del mes de mayo.



Imagen 153: servicio religioso en el Día de la Unificación (*Ziua Unirii*)³³⁹

6.3. *Manele*

El *manele* es un género musical de gran trascendencia en Rumanía. Esta categoría refiere hoy en día a un fenómeno de masas aparentemente muy distinto y mucho más etnificado de lo que el *manele* podía comportar siglos atrás. Se hizo visible en el ámbito público-mediático tras la revolución de 1989 (Mandache, 2003: 104) y lo hizo como consecuencia del cese de la censura “por omisión” ejercida por el Régimen hacia las expresiones culturales que denotaran particularidades étnicas diferentes de la “nacional”. Mientras los *manele* originarios representaban algo más que lo frecuentemente descrito en las entrevistas como “música de gitanos y para gitanos” (CH-2014-I), el discurso que acompaña a los *manele* está intensamente politizado y detrás de cualquier valoración musical aparentemente estética encontramos prejuicios y estereotipos sobre la población *rroma*, los cuales están fuertemente arraigados en el imaginario colectivo de las gentes del país³⁴⁰.

El género suscita las más controvertidas y acérrimas declaraciones por parte de nuestros informantes clave y por aquellas instituciones creadoras y performadoras del discurso como, por ejemplo, los centros educativos y los medios de comunicación. Pese a gozar

³³⁹ Fuente: <http://radioiasi.ro/stiri/regional/galerie-foto-ziua-unirii-la-iasi/#jp-carousel-28374>

³⁴⁰ Para un estudio exhaustivo sobre el género *manele*, se recomienda la lectura del volumen *Manele in Romania: Cultural Expression and Social Meaning in Balkan popular Music* (Beissinger et al., 2016).

de un gran éxito de audiencia, personas e instituciones se desmarcan fehacientemente de la apreciación estética más allá de asegurar que “eso no es música” o “es de una pésima calidad”. El género es normalmente valorado en términos de (a) la etnicidad de los músicos que lo interpretan, (b) el capital cultural de las supuestas audiencias y (c) los elementos musicales de su estructura, identificados como propios de la “música balcánica” u “oriental” con un fuerte componente electrónico.

En este apartado, vamos a exponer algunas cuestiones que ponen de manifiesto la dualidad controvertida de este género, al mismo tiempo que se propone una interpretación de las narrativas del rechazo que genera.

6.3.1. Características formales y audiencias

Manele es el plural de la palabra *manea*, término musical que remonta sus orígenes al siglo XIX y sienta sus bases en la música de la aristocracia Otomana regente en Rumanía ya desde el siglo XVI (Giurchescu & Radulescu, 2011: 1)³⁴¹. Sin embargo, existe una discontinuidad histórica entre lo que originariamente refería la palabra *manea* y lo que ésta pasó a designar hacia mediados de la década de los sesenta del siglo XX. Stoichiță señala esta problemática cuando afirma que “no hay ninguna garantía de que los usos del término *manea* (los cuales, por otra parte, son remarcadamente escasos) refieran en realidad a músicas relacionadas mínimamente con el actual fenómeno de *manele*” (Stoichita, 2009: 2).

Por otra parte, Giurchescu y Radulescu describen el *manea* actual:

El *manea* es un producto acumulativo del pasado balcánico-oriental de Rumanía, de las políticas culturales nacionalistas del Régimen Comunista, de la presión cultural occidental, de la globalización acelerada, del capitalismo salvaje que ha adoptado el país en las últimas dos décadas y de las relaciones sociales poco claras que ha generado (Giurchescu & Radulescu, 2011: 2).

El término *manea* aparece por primera vez en grabaciones moldavas de la década de los cincuenta del siglo XIX y designa una canción de amor de métrica libre que debía

³⁴¹ Ya hemos explicado en el capítulo 2 la influencia que el Imperio Turco tenía sobre los cánones estéticos culturales en Rumanía, dado que tanto los príncipes Voivodas como los nobles boyardos locales eran instruidos en todas las artes siguiendo los modelos turco-otomanos.

cantarse lenta y lánguidamente. De clara influencia turca, acostumbraba a formar parte de los repertorios interpretados por *ensembles* formadas tanto por gitanos como por turcos (*mehterhanea*) al servicio de la corte de los boyardos de la época (Beissinger, 2007: 100-101; Giurchescu & Radulescu, 2011: 2).

El *manea* antecesor del repertorio actual de *manele* aparece a mediados de la década de los sesenta impulsado por algunos músicos en Bucarest y lo hace como algo completamente nuevo.

El *manea*, de donde proviene el *manele*, es un género *mahalauesc* [de suburbio urbano] cuya conciencia se empieza a desarrollar entre la gente a finales del siglo XIX. En la década de los 60 y 70 del s. XX esta música se retransmitía por la televisión. Se presentaba en los medios como un tipo de *folclor tiganesc* [folklore gitano]. No había conexión alguna entre repertorios y maneras de tocar, respecto a la *muzică populară* (ER-2014-I).

Tras la Revolución de 1989, este género adquiere una mayor visibilidad (Mandache, 2003: 104) y empiezan a consolidarse los canales de producción y difusión del mismo³⁴². Se crean cadenas de televisión privadas en las que algunos *maneliști* (intérpretes de *manele*) son invitados a participar. *PRO TV* fue la cadena de televisión que dio lugar a la primera emisión de *manele*, promocionando a sus cantantes y artistas. Le siguieron *Antena 1 TV* y *Prima TV* (Ghimfus, 2011: 132). Un testimonio clave, afirma que el *manele* en Rumanía recibe fuertes influencias del *turbofolk* serbio:

Este tipo de *manea* que se toca actualmente en Rumanía presenta mucha influencia Serbia. Allí tienen un tipo de música muy dinámico con una estructura musical muy especial que se puede encontrar también en la región de Banat. Este tipo de música, en Serbia, recibió el nombre de *turbofolk*. Se propagó en seguida allá donde la población gitana era predominantemente urbana (ER-2014-I).

A pesar del uso de la misma terminología, la estructura y forma musical es considerablemente diferente del *manea* del primigenio. Como rasgo característico,

³⁴² Ya a principios de la década de los ochenta, aparecieron los primeros *manelistas*, pioneros en tratar el *maneaua lăutărească* a la manera pop. Algunos de estos grupos fueron *Azur*, *Generic* y *Albatros*. Todas estas formaciones sufrieron la censura del Régimen (E-2014-I). A modo de ejemplo: <https://www.youtube.com/watch?v=btb22Jsf05w>

podemos señalar el acompañamiento rítmico sincopado (*düyek*)³⁴³ del “nuevo *manea*” a diferencia de la aparente libertad métrica del *manea* originario. Este género se extendió rápidamente por pueblos y ciudades del sur de Rumanía, a pesar de la fuerte censura que imponía el Régimen, siendo adoptado e interpretado asiduamente por los gitanos de ese área geográfica (Giurchescu & Radulescu, 2011: 6).

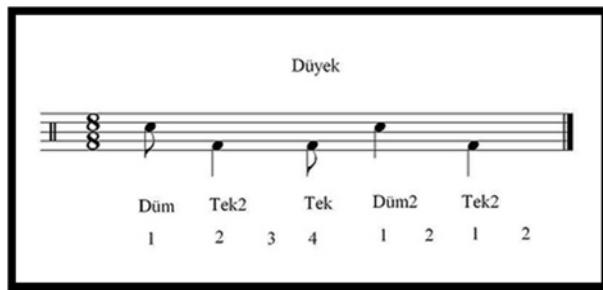


Imagen 154: patrón rítmico *düyek*³⁴⁴

La frecuente descripción de este género como “música de gitanos” o “para gitanos” es inexacta a la vez que poco útil, ya que deja de lado lo que en realidad puede describirse como un proceso de apropiación y reconfiguración de un género, por parte de profesionales del entretenimiento, para su incorporación en los repertorios de contextos de celebración. Esta práctica es común entre los gitanos *lăutări*³⁴⁵, quienes durante siglos han tenido la música como único *modus vivendi*.

Los *manele* son hoy en día reconocidos por varios indicadores clave como: a) la rítmica; b) el contenido de las letras; c) la textura melódica; y d) la gestualidad y corporalidad³⁴⁶. El patrón rítmico básico (Imagen 155) es el elemento estructural que reivindica de una forma más explícita la herencia oriental del *manele*, reconocida en los discursos. Éste le ha valido los apelativos de “música turca”, “música oriental” o “música gitana”, ya que

³⁴³ El *duyek* es reconocido en Turquía como uno de los ritmos que se asocia frecuentemente a las danzas de mujeres. Bajo el nombre de *chifti-telli* este ritmo se asocia a diferentes danzas presentes en las regiones balcánicas. Entre los gitanos de Rumanía, este ritmo se asocia al *manea* (Garfias, 1981: 99).

³⁴⁴ Fuente: <http://www.gercekdorman.com/turk-musikisi-usulleri/>

³⁴⁵ Los *lăutări* son músicos de etnia gitana dedicados profesionalmente, generación tras generación, a la interpretación de la música (Garfias, 1984: 84). En tanto a profesionales del sector de la performance y de la animación en contextos de celebración, los *lăutări* deben conocer y dominar técnicamente todos los estilos de música posible y así poder proveer y estimular la emoción adecuada en sus oyentes (Stoichita, 2009: 5).

³⁴⁶ Consultese, a modo de ejemplo, el *tema A ieșit soarele din nori*, en el anexo 11, interpretado por el famoso manelista Florim Salam.

esta estructura rítmica sincopada no se encuentra en ninguna de las músicas folklóricas locales y, por tanto, le aporta una especificidad fácilmente reconocible.



Imagen 155: ritmo característico de *manele*

Por lo que respecta a las temáticas de sus letras, se centran principalmente en el amor, el deseo sexual, la infidelidad y la traición³⁴⁷. La perspectiva bajo la que se tratan estos temas es fundamentalmente heterosexual y se exaltan la virilidad y la masculinidad de una forma prácticamente pornográfica. Sexo y dinero aparecen siempre relacionados de manera que las posesiones son símbolo de estatus y prosperidad (Beissinger, 2007: 117-120).

Las melodías, repletas de motivos ornamentales melismáticos y microtonales, acostumbran a contar con una gran proporción de sonido electrónico y amplificado, con efectos de sintetizador y *reverb*. Se puede percibir la idea de “orientalidad” cuando la línea melódica aparece doblada en tercera paralelas siguiendo una afinación propia de sistemas no temperados. Por último, la gestualidad de los cantantes reporta también al imaginario de “lo exótico” de muy diversas maneras como lo puede ser, por ejemplo, cuando el solista/cantante baila contoneando sus caderas con movimientos circulares, brazos extendidos en cruz, chasqueando los dedos corazón y pulgar, y flexionando ligeramente sus rodillas³⁴⁸.

Sabemos que la gestualidad del baile que acompaña los *manele* se asocia casi inmediatamente con el imaginario de lo gitano y, por extensión, de lo “oriental”. Esta relación empieza a tomar forma cuando el *manele* irrumpen en el ámbito mediático en Rumanía (década de los 90) y lo hace de la mano de algunos músicos *rroma* que se inspiran en la sonoridad y baile de otros géneros preexistentes en países vecinos³⁴⁹. Las

³⁴⁷ Es interesante, en este sentido, la propuesta que Victor A. Stoichița hace en torno a la representación de la idea de “poder” tanto a través de las letras como del tratamiento del sonido en los *manele* (Stoichita, 2009: 9-12).

³⁴⁸ A modo de ejemplo: <https://www.youtube.com/watch?v=ptMcnDBabl8>.

³⁴⁹ Por ejemplo, el *köçek* serbio o la *çiftetelli* turca.

audiencias empiezan a identificar sistemáticamente este género con la cultura *rroma*, a pesar de que los gitanos no lo consideren una música “propia” o “hecha por ellos y para ellos”.

El producto audiovisual (videoclip), que cuenta con un gran éxito entre audiencias de muy diversas ídoles, reproduce algunos de los tópicos construidos en torno al gitano y a su manera de entender la vida³⁵⁰. Algunos de estos son, por ejemplo, la supremacía masculina y la legitimación a través de la ostentación de riquezas y de poder. Aunque sabemos que no todos los artistas de *manele* son de etnia gitana, de la misma manera que las audiencias tampoco lo son, vemos cómo, a través del lenguaje audiovisual, se perpetúan clichés y conductas que continúan vinculando este género exclusivamente al de la idea estereotipada que las audiencias puedan compartir sobre la etnia *rroma*.

Anita Hipper va un poco más allá cuando analiza el modelo de contra-élite que se propaga mediante el *manele*:

El modelo de contra-élites propagado responde a la imagen de hombres poderosos “hechos a sí mismos” quienes cuentan con otros “medios” para imponer sus leyes, diferentes a los de la UE o las instituciones estatales. A ojos de sus audiencias, estas “estrategias” que pretenden garantizar el cumplimiento de la ley parecen mucho más legitimadas que las que utilizan las élites políticas (Hipper, 2010: 309).

Identificar quién puede ser considerado una audiencia potencial del género *manele* es algo complicado que requiere de un largo período de observación más que de la simple recopilación de testimonios. Si tomáramos como guía los ránquines de éxito y de consumo del género, deberíamos considerar que más de uno de cada tres habitantes de Rumanía escucha con cierta asiduidad *manele*. Sin embargo, si tomamos como referencia los testimonios de los informantes, concluiríamos que se trata de un género muy minoritario, en vías de extinción.

³⁵⁰ Algunos ejemplos: Florim Salam - “A ieșit soarele din nori” <https://www.youtube.com/watch?v=HFpGBQbTMlo&list=PLYub9nIhLuvJIFM5U9ZnDICnmwI86XO2u>, Nicolae Guță și Blondu de la Timișoara - “Vagabond de meserie” <https://www.youtube.com/watch?v=nzsEv61hBJc&list=PLYub9nIhLuvJIFM5U9ZnDICnmwI86XO2u&index=10>, Alessio – “Am doua blonde” <https://www.youtube.com/watch?v=pVa4iTZzYG0>

La controversia que desencadena esta doble moral, de la cual hablaremos con más detalle en el siguiente apartado, denota la existencia de unas convenciones estándares en torno al *manele* que provocan que esté “mal visto” reconocer una mínima afinidad con el género y que, al mismo tiempo, sea “esperable” la condena pública del mismo.

Por otra parte, identificarse como consumidor de *manele* (aunque sea de forma eventual) le sitúa a uno en un plano de coordenadas sociales muy específico y claramente definido según parámetros y variables que en la mayoría de las ocasiones esconden juicios de valor no exentos de cierta subversividad. Nos referimos a la tendencia a pensar en las audiencias y practicantes de *manele* como algo homogéneo y monolítico, descrito frecuentemente como “jóvenes de bajo nivel educacional, tanto de pueblos como de ciudades” (Giurchescu & Radulescu, 2011: 7) o directamente como “incultos” o “analfabetos”³⁵¹. Esta forma de establecer paralelismos o correlaciones entre el consumo de un producto cultural, el *manele* en este caso, y el capital social de los oyentes aparece tanto a un nivel informal de entrevista como en las conclusiones de artículos del entorno académico, supuestamente fundamentados:

La verdad es que el *manele* es preferido por adolescentes y jóvenes adultos de pueblos y ciudades, con poca educación, quienes tienen complejo de inferioridad y están ansiosos por codearse con la modernidad (Giurchescu & Radulescu, 2011: 31).

Ya hemos hablado en capítulos anteriores de cómo el “estatus” o clase social viene otorgada mediante la variable étnica y la del capital social y cultural en este contexto post-socialista. Sea como fuere, nos encontramos ante una situación en la que reconocer una afinidad musical concreta puede conllevar un encasillamiento y una estigmatización que ya de por sí resultan disuasorios para no reconocer abiertamente y sin complejos la escucha de *manele*. Tanto las audiencias gitanas, como los propios músicos, hacen “del estigma el emblema” (Reguillo Cruz, 2000) y ponen todo su empeño en resaltar con orgullo aquellas características que, justamente, les hace reconocibles y distinguibles ante la mayoría “rumana”: su particularidad étnica y el estatus social que ello comporta.

El vínculo de la práctica *manele* para con los gitanos no es casual ni injustificada. Los gitanos han sido, no sólo en Rumanía, los principales responsables de la difusión,

³⁵¹ Información extraída de una gran parte de las entrevistas.

transmisión e hibridación de los géneros musicales de origen turco-otomano, los cuales a su vez se mezclaron con los géneros ya existentes en la región³⁵². Siguiendo la trayectoria del flujo migratorio desde el siglo XIV, los *lăutări* transportan las melodías incorporándolas a su bagaje para el desempeño profesional de la actividad. A su vez, las adaptan y transforman según van agregándose nuevas y diferentes formas estilísticas a su repertorio, siempre en función de su itinerancia por lugares diversos. Así pues, podemos afirmar sobre la etnia gitana y, más concretamente, sobre la casta de los *lăutări* que han contribuido enormemente (y aún lo siguen haciendo) a la creación de “nuevos” estilos, al mismo tiempo que han favorecido la preservación de formas musicales mucho más antiguas que, de no ser por la transmisión oral, hubieran dejado de interpretarse (Margaret Hierbert Beissinger, 2007: 122-123).

Por otra parte, por lo que respecta a los gitanos dedicados al negocio de la música, los tópicos y clichés que existen en torno a su capacidad expresiva en la interpretación musical permite a estos el trasvase de rol y de estatus social. Tal y como ya hemos comentado anteriormente, según afirma Van de Port:

La idea de que ciertos grupos están dotados con un “talent natural” para la música debe rechazarse. De la misma manera que los gitanos no son ladrones, mentirosos y estafadores “por naturaleza”, tampoco deben ser considerados músicos naturales. Hablar del talento musical como característica innata de ciertos grupos conlleva ignorar el hecho de que conceptos como “talento musical” o “un don para la música” implican en definitiva un juicio sobre la interpretación musical, una opinión de cómo debería o no sonar la música (Van de Port, 1999: 296).

Margaret Beissinger, en la misma línea, nos habla de la negociación que tiene lugar para conseguir, por parte de los músicos gitanos, “controlar la impresión que los otros tienen de ellos en una especie de *juego informado* que se establece a través de diversos tipos de comunicación y posturero social” (Beissinger, 2001: 26)³⁵³. Es decir, que los estereotipos construidos sobre el gitano y la música se perpetúan y fortalecen porque los músicos *rroma* modelan sus conductas e interpretaciones musicales en base a ellos; en base a lo

³⁵² Se recomienda, en esta línea, la publicación de Pașca y Ionescu (2008) *Rromii în Muzica Românească* (Pasca & Ionescu, 2008).

³⁵³ Beissinger utiliza aquí el concepto de “*information game*” de Erving Goffman, propuesto en 1959.

que saben que “el otro”, el “no-gitano”, espera de ellos. Es, en definitiva, el objetivo que como profesionales de la performance musical les compete.

6.3.2. La complejidad de la controversia: la ostentación de fobias como demarcación étnica

Realizar entrevistas sobre *manele* comporta lidiar con una serie de contradicciones intrínsecas en los discursos que ponen de manifiesto la complejidad de este fenómeno. Contamos con un gran número de entrevistas que podrían servir como prueba de la paradoja que acompaña *a priori* cada testimonio recogido respecto a los *manele*.

Durante el trabajo de campo, se entrevistó a informantes clave como, por ejemplo, locutores de radio, profesores de escuelas de música y conservatorio, productores musicales, cantantes, etc. Tal y como ya hemos explicado, el coordinador del equipo de *RRI-Spania* (Radio Rumanía Internacional-España), con sede en Bucarest, aseguró que nunca emitían *manele* en la sintonía de la emisora porque “no era música rumana”, “no es representativa de nuestro país” y porque “carecía de valor estético y sociocultural” (VR-2013-Bu). A un mismo tiempo, reconocía disfrutar del *manele* en fiestas y celebraciones privadas porque “es una música muy animada y exótica” y “va bien para cuando llevas unas cuantas cervezas encima...”.

Del mismo modo, respondió uno de los productores del estudio de grabación *ProdArt Media*, en Iași, cuando se le pidió que enumerara los géneros que se grababan allí. Habló de música folklórica, de música religiosa, de folk y de heavy metal pero cuando se le preguntó qué géneros no se prestaría a producir respondió sin dudar que nunca grabaría *manele* (PDM-2014-I).

En el terreno de la práctica musical folclórica profesional, semi-profesional o amateur, se establecen también fronteras muy estrictas que delimitan los repertorios de cada grupo. Estas demarcaciones son explícitamente formuladas por sus integrantes (los auto-identificados como “rumanos”) quienes frecuentemente declaran no tocar ese tipo de repertorio (el de los *manele*) por no ser “su música” y porque “ellos [los gitanos] no tocan la nuestra”. Como veremos, esto no es del todo verídico ya que la mayoría de

*tarfuri*³⁵⁴ y grupos de música popular cuentan con músicos de etnia gitana entre sus integrantes quienes ponen de manifiesto la destreza que les caracteriza cuando se trata de adaptar y reinterpretar repertorios de muy distintas índoles.

A pesar de este rechazo respecto a lo que el *manele* simboliza, lo cierto es que la habilidad para la interpretación musical que pueda mostrar cualquier músico gitano es alabada sin excepción por la gran mayoría de los informantes. Aunque se considere los *manele* como productos de baja calidad estética, se reconoce la excelencia técnica e interpretativa de los cantantes e instrumentistas.

En definitiva, se continúa pensando en los gitanos como un grupo “internamente homogéneo y externamente delimitado” (Brubaker, 2002: 164), atribuyéndoles una capacidad innata o “natural” para la interpretación musical.

La visión de que los gitanos (o los judíos o los negros) están dotados con talentos musicales especiales está tan comúnmente asumida que no somos capaces de identificar el enigma que subyace a esta afirmación. [...] La “gitaneidad” o la música gitana es un constructo que se configura en la parte que la percibe, y al mismo tiempo es elaborada y mercantilizada por músicos gitanos (Van de Port, 1999: 292).

Tal y como hemos señalado en el apartado anterior, esta idea se sustenta principalmente en los más de cinco siglos de desempeño del nicho profesional por parte de los gitanos esclavizados en Rumanía entre los siglos XIV a XIX (Blignaut, 2011: 26; Costache, Dieaconu, & Teodorescu, 2010: 93). Hoy en día, se mantiene en vigencia y es difícil encontrar argumentaciones que justifiquen la relación entre gitanos y música en otros términos.

A pesar de las reticencias personales que músicos y oyentes puedan manifestar en contra del *manele*, lo cierto es que el género es un reclamo en contextos de celebración y los artistas que pretenden ser contratados para los mencionados eventos deben incluirlo en sus repertorios. En uno de los casos entrevistados, el de la *Formația Armonică* de Iași (comentado ya en el capítulo anterior), su cantante femenina afirmaba

³⁵⁴ Agrupación tradicional dedicada a la interpretación de música folklórica. Los instrumentos integrantes varían en función de la región. En el caso de Moldavia, los más habituales son: *tambal*, saxo, violín, trompeta, teclado eléctrico y acordeón, todos ellos apareciendo en diferentes combinaciones.

que cuando debían interpretar una versión de algún tema de *manele* (por petición del público), correspondía a su compañero hacerlo porque ella había puesto la condición de no cantar ese tipo de música.

Rădulescu y Giurchescu (2011) proponen que la razón de este rechazo se debe principalmente a los “rasgos de un cosmopolitismo ambiguo” y a su falta de “especificidad nacional” (Giurchescu & Radulescu, 2011: 2). Más adelante plantearemos posibles interpretaciones de esta animadversión sistemática, en términos de los parámetros identitarios que vulnera.

Otras teorías proponen entender el éxito del *manele* como consecuencia de la crisis de referentes culturales durante el proceso de transición:

En un contexto doméstico con una gran debilidad institucional, una economía disfuncional, una corrupción sistemática y la falta de referentes, el *manele* asumió un rol en la creación y conformación de normas y valores (Hipper, 2010: 306).

En el día a día, a parte de la presencia de este género en los medios de comunicación especializados como las cadenas *Manele Live TV Online*, *Chef TV* o *Taraf TV*³⁵⁵, los *manele* se escuchan por todas partes en la ciudad: a través de la radio del conductor del autobús, en la foto copistería de la universidad, desde el interior de los coches cuando esperan el cambio de color del semáforo, etc. El consumo popular es algo cotidiano y es precisamente esto lo que genera discursos de rechazo entre aquellos sectores de la sociedad que consideran el género como algo inapropiado, indigno e, incluso, vergonzante.

Por lo que al ocio nocturno se refiere, los *manele* pueden aparecer combinados con otros temas de música internacional de baile que podríamos denominar *mainstream*. Aun así, las salas en dónde se puede escuchar y bailar *manele* suelen ser de carácter exclusivo y, por tanto, congregan a un público muy específico y entendedor de los códigos. Las situaciones de tensión se producen cuando alguien considera que el *manele* “invade” aquellos espacios definidos como “no pertinentes” o “inadecuados” por esa misma persona o comunidad. Es el caso, por ejemplo, de la presencia en canales de televisión

³⁵⁵ Consultar los siguientes links a modo de ejemplo: *Chef TV* <http://www.tvchef.ro/>, *Taraf TV* <http://www.taraftv.ro/>, *Manele Live TV* <http://www.manutv.net/manele-live-tv/>.

no específicos o de la práctica o consumo de este género en lugares públicos. Ya mencionamos en el capítulo 5 el caso de la bedel de la universidad a la que le fue prohibido escuchar *manele* mientras trabajaba.

También es ilustrativo de esta tensión lo escrito por el conocido historiador Andrei Oișteanu en 2001: “si los jóvenes rumanos llegan al punto de irse a bailar *manele* a las discotecas...todo parece indicar que la guerra contra los otomanos se ha perdido...Nos convertimos lentamente en una colonia turca, de vuelta a la época de los fanariotas” (Oișteanu en Giurchescu & Radulescu, 2011: 7).

Desde hace aproximadamente una década, la presencia de *manele* en los medios de comunicación ha ido reduciéndose a medida que se han ampliado los recursos ofrecidos por Internet. En la actualidad, el *manele* se consume principalmente online, tanto a través de plataformas como YouTube como mediante canales de radio y televisión que emiten por Internet. Los propios músicos distribuyen sus nuevas composiciones directamente en las Webs personales o a través de redes de mercantilización de sus propias discográficas. Se trata de un producto muy asequible, hecho que contribuye a la rápida expansión del género y, en consecuencia, al engrandecimiento de la fama de los *maneliști*.

Los acontecimientos que incluyen la performance de *manele*³⁵⁶ están regidos por unas normas implícitas que estructuran el acto en sí. Es, precisamente, en las actuaciones en vivo, cuando los artistas pueden esperar sus mayores ganancias. El grupo empieza interpretando algunos temas conocidos, sin tener que ser exclusivamente *manele*, y a medida que avanza la velada, los comensales-oyentes se van levantando para ofrecer elevadas sumas de dinero con cada petición. Solicitan a la agrupación que interprete por encargo el tema que les han pedido y, en función de la calidad de sus interpretaciones (en términos virtuosísticos y de expresividad), del poder adquisitivo del cliente y de lo interesado que esté éste mismo por no dejar lugar a dudas sobre su estatus, la propina

³⁵⁶ En casi todas las ciudades importantes del país existen un gran número de restaurantes y clubes regentados por gitanos en los que se ofrecen conciertos y actuaciones de manelistas. En Iași, por ejemplo, encontramos el restaurante *Onyx* o el *Cornelius*.

(*bacşış*) puede ser más o menos copiosa³⁵⁷. En ocasiones, se dan pugnas entre dos o más pujantes y se desencadenan peleas de oyentes disconformes entre sí, ya sea por diferencia de opiniones respecto a una interpretación o por simple rivalidad, durante la puja por la interpretación de un tema³⁵⁸.

La restricción y prohibición de los *manele* en festivales, conciertos o cualquier otro evento organizado con la finalidad de congregar a un público heterogéneo tuvo su apogeo durante el primer lustro de los años 2000 pero hoy en día el *manele* sigue vetado y absolutamente marginado de los programas de actividades públicas que se proponen desde las instituciones y asociaciones³⁵⁹.

Las señas de censura y de la simbología del rechazo hacia los *manele* y hacia todo lo que representan trascienden en distintos niveles. Internet ofrece un amplio abanico de páginas Web en las que los manifiestos anti-*manele* aparecen. Los periódicos y otros medios de comunicación postulan duras críticas hacia la deriva cultural que genera y las calles están repletas de insignias y mensajes simbólicos que pretenden estimular el espíritu crítico hacia el modelo que se desprende de este producto cultural.



Imagen 156: Hitler alzando las cabezas cortadas de tres de los cantantes de *manele* más exitosos. En este cartel propagandístico se puede leer el eslogan “sin manele”³⁶⁰.

³⁵⁷ Esta situación se reproduce en una gran variedad de eventos y celebraciones en los que el grupo de *manelişti* esté involucrado. Durante el trabajo de campo se presenciaron estas pujas en bodas, aniversarios y en veladas de entretenimiento de restaurantes. Para una descripción más detallada de estos procedimientos, véase (Stoichita, 2009: 6-9).

³⁵⁸ Son numerosos los medios que se hacen eco de estos confrontamientos: http://www.realitatea.net/bataie-pe-ritmuri-de-manele-intr-un-restaurant-din-iasi_1089919.html, http://adevarul.ro/locale/iasi/iasi-bataie-manele-revelion-1_52c67e25c7b855ff562decde/index.html

³⁵⁹ Véase, a modo de ejemplo: <http://www.evz.ro/manelele-interzise-la-festivalul-berii-de-la-iasi-893882.html>

³⁶⁰ Fuente: http://www.letsrock.ro/gallery-detail_fara+manele+fara+manele_249.html

La crítica más encarnizada va dirigida hacia el uso que desde el *manele* se hace de la lengua rumana. Las canciones del género *manele* reflejan una práctica vulgar de la lengua y están repletas de argot y barbarismos (Stoichita, 2009: 2). La dimensión simbólica del idioma, aparece entonces “pervertida” y “denostada” a través de las letras de este género. Los cantantes y audiencias de *manele* son señalados como responsables de esta “apropiación indebida” del idioma y son repudiados en los discursos por representar no menos que la profanación de uno de los pilares fundamentales de la rumaneidad.

El discurso negativo en torno a este fenómeno etno-musical rechaza los símbolos referentes al estatus de “nuevo rico” presentados por los promotores de este género musical a través de una gramática muy pobre, de la propagación de la falta de valores y de roles modélicos pervertidos (Hipper, 2010: 307).

En las siguientes imágenes, vemos cómo el *manele* es el protagonista de una campaña en la que se pueden leer eslóganes como: “¿Te gusta la lengua rumana? ¡Entonces no escuches *manele*!” (Imagen 176) o “¡Di no a los *manele*! ¡Di no a la incultura! ¡Rechaza la bazofia!” (Imagen 157).



Imagen 157: campania nu manele



Imagen 158: Nicolae Guță, manelista de éxito, rodeado de imágenes que pretenden representar la cultura gitana de *manele*: “gitanismo, incultura, delincuencia, codicia, libertinaje”³⁶¹

La simbología utilizada en estas campañas retoma el imaginario nacionalista para fundamentar sus declaraciones, al mismo tiempo que recurre a todo un conjunto de estereotipos que rodean al gitano y a la cultura manelista. Esto se puede apreciar en las siguientes imágenes en las que aparece, por ejemplo, el escritor Mihai Eminescu (considerado uno de los “más grandes” de la literatura rumana) diciendo “¡Estoy harto de vosotros!” a Nicolae Guță, Danuț de Vito y Vali Vijelie, tres de los más importantes manelistas desde el año 2000 (imagen 159).



Imagen 159: campaña anti *manele* con el lema “Anti estupidez, anti basura, anti ladrones, anti retroceso, anti *manele*, anti-incultura”³⁶²

³⁶¹ Fuente: <http://www.cafegradiva.ro/2012/11/mai-bine-fara-cratima-decat-fara-haz.html>

En el siguiente manifiesto se condensan gran parte de los principios de las campañas anti-*manele*. Entre otras ideas, se puede leer desde una supuesta definición del género *manele*, descrito como “un producto musical comercial de pésima calidad, realizado en su mayor parte por ciudadanos de etnia *rroma*”, hasta la explicitación de los límites que este género transgrede:

Los versos están repletos de expresiones argóticas, con un vocabulario “rico” en errores gramaticales, los cuales promueven un estilo de vida antisocial, inculto y vicioso. Los consumidores de este producto son, en su mayor parte, personas con una educación y cultura pobres.



Imagen 160: Manifiesto de la campaña anti *manele* llevada a cabo en 2011³⁶³

³⁶² Fuente: <http://wholicab.in/image/anti-manele-anti-incultura/>

³⁶³ Fuente: <http://www.ziarpiatraneamt.ro/protest-anti-manele-post-factum>

En resumen, los *manele* son categorizados dentro del universo de “lo gitano”, “lo racial” y “lo exótico”. Este encorsetamiento, muy presente en los discursos, entra en contradicción con la práctica cotidiana de las gentes y comunidades en Rumanía. El *manele* continúa siendo un género que mueve un gran volumen de audiencia a pesar de que su principal plataforma es ahora Internet y no tanto la radio o la televisión (que también). En el capítulo 8 propondremos analizar los valores que sustentan estos discursos, relacionados de forma muy estrecha con aquellos aspectos fundamentales e indiscutibles de la *rumaneidad* (discutidos en el capítulo 2), los cuales pueden explicar el motivo de esta dialéctica.

6.4. Folk Metal

La corriente estilística del *folk metal* ocupa un espacio significativo entre la oferta musical de la región de Moldavia, más concretamente en entornos urbanos. En ciudades importantes de las regiones de Moldavia y Bucovina como lo son Iași, Suceava, Bacău, Piatra Neamț o Botoșani, la escena *metal*³⁶⁴ se nutre de una significativa red de espacios y locales específicos en los que se puede escuchar conciertos en directo, tanto de los grupos consagrados como de los más incipientes.

A pesar de que el *metal* se considera una escena *underground* en Rumanía, es decir, que no circula por los canales de promoción y difusión de las músicas *mainstream*³⁶⁵, la información obtenida en las entrevistas indica que es descrito como género de culto, especialmente por lo que se refiere al *folk metal*. Las valoraciones respecto a este género, tanto las proferidas por consumidores habituales como por oyentes ocasionales, suelen estar por encima del juicio estético para apelar a cuestiones más trascendentales como, por ejemplo, la simbología y la mitología utilizadas como temas de inspiración de contenidos y para la puesta en escena de los grupos.

³⁶⁴ Para una profundización en lo que respecta al uso de la terminología “escena”, aplicada al estudio socio-cultural de la música, véase Bennett (2004) y, más concretamente sobre *metal*, Wallach & Levine (2012).

³⁶⁵ Teniendo en cuenta la proporción de espacios de televisión y radio dedicados a otros géneros locales que mueven grandes audiencias (la música tradicional, el *manele* o la música religiosa), debemos considerar que el *metal* es un género que transcurre al margen de esos espacios de difusión y por eso no es “mainstream”.

El *folk metal* es un subgénero del *heavy metal* que se caracteriza principalmente por la integración de elementos representativos de la cultura tradicional-folklórica, ya sean estructuras propiamente musicales o paramusicales, en el entramado estético sonoro y visual característico del *metal*. El producto resultante de esta mezcla es variable dependiendo de la cultura tradicional a la cual se recurra en cada contexto socio-cultural concreto pero sin dejar de lado las estructuras musicales y simbólicas del *heavy metal*.

Además, no olvidemos que el elemento *folk* incorporado a la matriz del *rock&roll* o, como veremos de forma más particular, a la del *metal*, aporta una dimensión experiencial de “*community*” mucho más potente y efectiva al apelar de forma inequívoca y directa a las mitologías del origen de dicho grupo o comunidad (Frith, 1981: 159). Al mismo tiempo, en virtud de la categorización “*folk*” que recibe, la separación entre lo que experimentan las audiencias y los ejecutantes (músicos) durante la *performance* folk-rock o folk-metal, pretende ser minimizada para reforzar la sensación de *feeling community* (Faye Allet, 2010).

Algunos teóricos, como el sociólogo Simon Frith, proponen entender la categoría “*folk*” en la cultura rock como un término que refiere principalmente a unos valores construidos en torno a la música como cultura y no en referencia a las estructuras musicales. Esos valores, continúa, comportan una crítica implícita al comercialismo: “la descripción de la creación *folk* (vista como activa, colectiva, honesta) es, de hecho, una respuesta idealizada a la experiencia del consumo de masas (vista como fragmentada, pasiva y alienante)” (Frith, 1981: 160).

En términos generales, la retórica del *folk metal* permite expresar a distintos niveles de explicitación una afiliación y exaltación de índole nacionalista, en su visión de lo *Volk* más idealizada y romantizada. Esta ideología, trasladada a la música, se caracteriza por utilizar instrumentos de la cultura tradicional local, poner en práctica sus técnicas específicas de ejecución y adoptar estructuras tradicionales rítmicas y melódicas. En el plano de los elementos paramusicales, el tratamiento de la lirica resulta un recurso de gran importancia por lo que se refiere a la dimensión étnico-nacionalista:

Las letras utilizadas en el *folk metal* son de índole folclórica y nacionalista y evocan conscientemente a una cultura, a un grupo de gente, a una localización geográfica, a un periodo histórico o a un relato mitológico/cosmológico (Marjenin, 2014: 55).

La forma de vestir, la apariencia de los integrantes y los símbolos utilizados en su conjunto son también muy importantes y contribuyen a dar coherencia a esta subcultura³⁶⁶. Como aspecto clave para su reconocimiento como subgénero, en el *folk metal* se debe dar una “ejecución simultánea de estructuras musicales paradigmáticas del *metal* y de la música tradicional” (Marjenin, 2014: 46).

En Rumanía, debido a su idiosincrasia rural, el *folk metal* representa unas prácticas e ideologías que, lejos de formar parte de un pasado lejano y arcaico, están en plena vigencia hoy en día. De este modo, la función que este subgénero desempeña en otros contextos, cuyo grado de modernidad e industrialización hacen de las alusiones a la ruralidad y a la ritualidad una cuestión nostálgica y romantizada, adquiere en Rumanía una dimensión reivindicativa muy interesante que destaca por conjugar mitologías ancestrales con la cotidianeidad folklórica.

En este apartado, vamos a analizar los orígenes del *folk metal* en Rumanía con la finalidad de comprender la trascendencia que parece tener este subgénero como revitalizador de los discursos e ideologías nacionalistas. De forma particular, Por otra parte, veremos qué características formales presenta el *folk metal*, especialmente en la región que nos ocupa, las cuales pretenden ser representativas de los ideales y valores supuestamente paradigmáticos de la *rumaneidad*.

6.4.1. Antecedentes: la cultura folk-rock durante el régimen comunista

El *folk metal* en Rumanía sienta sus precedentes en el la cultura rock local y, más concretamente, en lo que se llamó “etno-rock” durante la década de los 70³⁶⁷. En este periodo, tuvo lugar una eclosión de “rock nativo” en países tanto de la Europa del Este como de Occidente. Cantar en el idioma nacional y buscar la inspiración en la música folklórica local formaba parte de los procedimientos característicos de este género (Curta, 2004: 4), así como también adaptar instrumentos y técnicas asociadas con estilos

³⁶⁶ Para una profundización en torno al uso del término “subcultura”, véase el capítulo 3 de la tesis de Nicola faye Allet (Faye Allet, 2010: 82-119). Tomaremos la propuesta de Faye Allet sobre entender las subculturas como “comunidades de sentido” (Faye Allet, 2010: 115).

³⁶⁷ El término “etno-rock” fue utilizado por primera vez en este contexto por el líder y fundador de la banda de rock *Phoenix*, Nicu Covaci, para describir un tipo de rock elaborado sobre aquellos elementos supuestamente arcaicos y auténticos del folklore rumano (Covaci, 1994, en Dobrescu, 2011: 268).

folklóricos, al mismo tiempo que se utilizaba la amplificación y las convenciones propias del rock (Shuker, 2005: 113).

En Rumanía, aunque no exclusivamente, el concepto de *etno-rock* o rock *etno-nacional* (Regev, 2007) es el resultado de los asiduos estudios musicológicos sobre el folklore rumano y de una idealización de la Edad Media la cual sirve “como ejemplo de *illo tempore*, una época quasi-mítica de padres fundadores y del origen de la historia (nacional)” (Curta, 2004: 9).

La música *rock&roll* penetró en la Rumanía comunista durante una periodo de relativa (y ambigua) tolerancia. Fue a principios de los años sesenta, cuando funcionaba la estrategia ideológica que consistía en considerar los artefactos contraculturales de occidente (y sus brotes locales) como “compañeros de viaje momentáneos” (Dobrescu, 2011: 257). Se entendía que el *rock&roll* representaba originalmente la música de los oprimidos y que acarreaba un mensaje anti-capitalista y anti-militarista que resultaba muy útil por aquel entonces. Por otra parte, se tenía la pragmática convicción de que, en el fondo, la nueva generación buscaba únicamente el puro entretenimiento que podía explicarse en términos neutrales, “no-ideológicos”. Además, no se podía ignorar que este estallido de energía “rockera” iba a reportar un rédito considerable a la compañía de discos nacional *Electrecord* (Dobrescu, 2011: 257-258).

A pesar de esta aparente permisividad durante lo que se ha llamado “Socialismo humanista” (Dobrescu, 2011: 256), el rock rumano experimentó a diferentes niveles la censura impuesta por la *Nomenklatura* del Partido Comunista Rumano (PCR), muy especialmente a partir de mediados de la década de los setenta, cuando las directrices del Régimen se endurecieron considerablemente. Tal y como explica uno de los informantes:

Durante el Régimen Socialista *Iris* y otros grupos no estaban bien considerados. Tuvieron algún tipo de problema con las autoridades, pero no de tipo político. Vinieron a Miercurea Ciuc en el 87 y mucha gente fue al concierto. No sé cuál fue el problema pero los organizadores no permitieron a toda la gente acceder al recinto. La gente se enfadó y empezó a lanzar piedras, ¡entonces vino la policía antidisturbios!” (CC-2014-I).

Músicas y audiencias ponían en práctica diversas estrategias para sortear la presión institucional que se ejercía sobre los grupos de rock³⁶⁸. En algunas entrevistas, como ya hemos mencionado, los informantes recordaban esta censura subliminal explicando cómo las autoridades difundieron la falsa noticia de la muerte de Freddie Mercury, para justificar la anulación de un concierto de QUEEN que iba a tener lugar en el país. El noticiario emitió la exclusiva de la aparente desgracia, explicando que el cantante había muerto electrocutado mientras tocaba su guitarra³⁶⁹.

Los grupos de rock o “bandas de guitarra eléctrica”, tal y como se las llamaba³⁷⁰, aparecían representados, en un inicio, en dos espacios mediáticos de acción: (a) el oficial, es decir, el de la televisión y (b) el de los estudios de grabación. Conforme la Régimen fue endureciendo su política cultural, el rock dejó de tener cuota de pantalla:

A los grupos de rock en general se les permitía tocar en festivales y conciertos pero no aparecían nunca por la televisión. Sus álbumes tampoco eran publicados con regularidad por la compañía de discos nacional, *Electrecord*, que es donde estaba el único estudio de grabación en toda Rumanía (CC-2014-I).

En ambos entornos, ya desde el principio, había muchas restricciones como podrían ser: la obligatoriedad de afeitarse y cortarse el pelo o la de evitar llevar vestuario *underground*³⁷¹. Durante los primeros años de rock rumano se cantaban versiones de grupos anglosajones, ya fuera en la lengua original, o traducidas al rumano. Por aquel entonces, el régimen era tolerante y permitía que un 20% del repertorio presentado para un concierto fuera en lengua extranjera³⁷².

Durante el primer lustro de la década de los sesenta, los primeros grupos con temas de creación propia empezaron a proliferar en la escena rumana³⁷³. La práctica de introducir

³⁶⁸ En muchos casos, las letras contenían un doble sentido que escondía la crítica o protesta hacia la situación política y la represión.

³⁶⁹ Información extraída de la entrevista (AF-2013-Ba).

³⁷⁰ La palabra “rock” estaba prohibida por el Régimen (adev.ro/nxupvq).

³⁷¹ Información extraída del artículo periodístico “Rock-ul românesc în perioada comunista” de Dorin Timonea (2015), en adev.ro/nxupvq; así como de las entrevistas: (CC-2014-I) y (CP-2014-I).

³⁷² El momento decisivo de popularización de la música rock en Rumanía fue la difusión de la película británica *Tinerii* (“The Young Ones”, 1961), la cual relata el éxito de un grupo de rock. En la película aparecían Cliff Richard y The Shadows. Un poco después, tras los conciertos de The Beatles y The Rolling Stones, el género arraigó en el país y las bandas proliferaron.

³⁷³ Algunos de estos: *Uranus*, *Pioneers*, *Phoenix*, *Cometele*, *Entuziaștii*, *Sfinx*, *Olympic '64*, *Sideral* o *Sincron*.

elementos de la música tradicional empezó a resultar un recurso especialmente interesante, siendo los *Olympic'64*, con Dorin Liviu Zaharia en el liderazgo, los primeros en tratar el folklore rumano desde la perspectiva del rock experimental (Dobrescu, 2011: 262). Fue en este momento en el cual se empezaron a perfilar las que iban a ser tomadas como características primordiales del *etno(folk)-rock*.

Sus intereses iban dirigidos hacia canciones tradicionales que supuestamente preservaban elementos de rituales arcaicos. Su “Cîntec de haiduc” (canción de hajduk³⁷⁴), lanzada en el disco *Cîntic De Haiduc/Ziua Bradului De Noapte* (Electrecord, 1971) es representativa de esta aproximación³⁷⁵. Zaharia se hizo muy popular por ir vestido con una larga camisa campesina (*ie*), la cual le llegaba hasta los tobillos, y por su costumbre de cantar descalzo. Completaban el look una barba descuidada y una larga melena, las cuales acentuaban la percepción de alternatividad y misticismo que tenían tanto audiencias como autoridades al verle en el escenario (Dobrescu, 2011: 262).



Imagen 161: Dorin Liviu Zaharia, líder de *Olympic'64*

Muchos grupos que luego serían considerados como emblemáticos de esta corriente siguieron la estela de *Olympic'64* y ahondaron en la simbología y formas de la cultura tradicional rumana para incorporarlas a sus composiciones de rock. *Sfinx* y *Phoenix*

³⁷⁴ Los *haiduc* eran proscritos, similares al Robin Hood del folklore anglosajón que se rebelaron contra la dominación otomana. Estas figuras heróicas fueron enaltecidas por la propaganda comunista por ser considerados como los antecesores de la lucha de clases moderna (Dobrescu, 2011: 262).

³⁷⁵ A modo de ejemplo: <https://www.youtube.com/watch?v=hFwS3lO5gCc>

(que por entonces se llamaban *Sfinții*) realizaron los primeros trabajos folklóricos después de los de Zaharia³⁷⁶.

Es precisamente Nicu Covaci, líder de los *Phoenix*, quien se atribuye la creación del género *etno-rock* rumano explorando las posibilidades de tradiciones del folklore local mucho antes del constreñimiento ideológico que experimentó el Régimen a finales de los setenta. No obstante, la utilización del folklore como repositorio de rituales ancestrales y de cosmovisiones pre-cristianas empezó ya con las baladas “meta-físicas” de Zaharia y con las elaboraciones surrealistas e “hindu-budistas” de canciones del entorno rural que hicieron algunos de los más representativos del folk psicodélico y progresivo³⁷⁷ (Dobrescu, 2011: 268).

Sfinx fueron pioneros en la exploración de temáticas medievales, tanto en sus letras como en la puesta en escena, práctica que les ha llevado a estar incluidos en las listas de los grupos de *folk-rock* y a ser considerados una formación de culto. En su tema “Om bun” (*Lume albă*, Electrecord, 1975)³⁷⁸ el cantante vestía la ropa característica de la Rumanía del medievo, en color blanco, e interpretaba con la flauta de pico la introducción del tema (Curta, 2004: 4). Los *Phoenix*, por su parte, contribuyeron enormemente a la consolidación del género etno-rock y de la instauración del medievalismo entre las prácticas recursivas de la composición de nuevos temas.

“Norocul inorogului” (*Cantafabule*, Electrecord, 1975)³⁷⁹ es un ejemplo de cómo se incorporan la literatura y mitología medievales a la creación musical del género, además de conservar texto en francés arcaico y tomar de nuevo la flauta como instrumento melódico principal (Curta, 2004: 5). Otros de sus álbumes más representativos de ese diálogo entre el rock y las estructuras de la música tradicional son *Cei ce ne-au dat nume* (Electrecord, 1972) y *Mugur de fluier* (Electrecord, 1974) en los que aparecen temas que incorporan estructuras rítmicas y melódicas de la música tradicional de

³⁷⁶ Uno de los primeros éxitos de Phoenix fue la versión de una balada tradicional, también sobre un *haiduc*, llamada “Andrii Popa” (<https://www.youtube.com/watch?v=s8LjitEZEfE>).

³⁷⁷ Algunos de ellos: Nicu Vladimir, Mircea Florian, Doru Stănculescu, Zoia Alecu, y Mircea Vintilă.

³⁷⁸ A modo de ejemplo: <https://www.youtube.com/watch?v=M6kv3wYgOh0>

³⁷⁹ A modo de ejemplo: <https://www.youtube.com/watch?v=cTIEU2GIC-E>

algunas regiones de Rumanía, como es el caso de los patrones *aksak* en “Mugur de Fluier”³⁸⁰ y “Mica Țiganiadă”³⁸¹.

Vemos cómo la incorporación de la cultura folklórica al género rock se lleva a cabo en diferentes niveles que podríamos observar según la metodología propuesta en el primer capítulo. Siguiendo este esquema epistemológico, en los niveles *estructural-formal* y *actitudinal-comportamental* identificaríamos el conjunto de elementos *audibles* y la puesta en escena, en el *simbólico-conceptual* analizaríamos la simbología a la que se apela durante la *performance*. En este caso, la inclusión de elementos folklóricos en las estructuras musicales se correspondería con la utilización de ciertos patrones rítmicos, melódicos y textuales que reporten al imaginario sonoro de las músicas de entornos rurales y ritualísticos. El nivel estructural-funcional, entonces, remitiría al conjunto de constructos ideológicos y mitológicos que se utilizan como tema recursivo y que apelan al sentimiento de comunidad del que se nutre cualquier entidad nacional.

Por ejemplo, vemos esta referencia a los mitos de etnogénesis nacional en temas que el grupo *Phoenix* dedica a “Negru Voda”³⁸², supuesto fundador del principado de Valaquia en el siglo XIII, o a “Pavel Chinezul”³⁸³, héroe local del siglo XV que luchó contra la dominación otomana (Curta, 2004: 6-8). Las alusiones a componentes relevantes para el sentimiento nacional también se hacen mediante la musicalización de textos escritos por literatos de referencia como en el caso de “Mugur de fluier”, canción en la que se utiliza un poema del escritor Ion Budai Deleanu, ícono del auge literario rumano del siglo XVIII (Dobrescu, 2011: 270).

Esta recurrencia a temas oníricos y a la exaltación de la cultura tradicional local en todas sus facetas fue lo que, probablemente, permitiera e incluso incentivara la existencia de este género por parte del Partido Comunista, sin que eso supusiera una relajación por parte de las autoridades encargadas de supervisar y censurar los contenidos que no se consideraran pertinentes.

³⁸⁰ A modo de ejemplo: https://www.youtube.com/watch?v=4FBc9oF_z-M

³⁸¹ A modo de ejemplo: <https://www.youtube.com/watch?v=jn8vkI7Gp88>

³⁸² A modo de ejemplo: http://www.youtube.com/watch?v=B5CuEE_GJQw

³⁸³ A modo de ejemplo: <https://www.youtube.com/watch?v=YJfV2n1Wa7k>

Por lo que al nivel estructural se refiere, se puede apreciar una mezcla interesante de referentes que son entendidos, tanto por músicos como por audiencias, como alusiones a la particularidad musical étnica rumana, a pesar de que no sean únicamente representativos de la misma. Tanto en “Om bun”, de *Sfinx*, como en “Norocul Inorogului”, de *Phoenix*, aparecen texturas polifónicas y contrapuntísticas las cuales son más propias de la tradición musical del medievo de Centroeuropa y de la Europa Occidental y no tanto de las regiones ortodoxas de Rumanía. Los elementos musicales que pretenden apelar al folklore presentan una mixtura entre las músicas rituales de ámbito rural local y la estética del folk norteamericano de los años sesenta y setenta, de cuya influencia se nutre claramente este género.

Esto demuestra que la idea de “lo etno” o “lo folk” que se comparte en el imaginario colectivo no se conforma únicamente de los estereotipos provenientes de la cultura musical rural de Rumanía, sino que se ve influenciada también por otras culturas musicales las cuales han pasado a formar parte de la idea romántica que se tiene sobre lo que es (o debería ser) *folk*. El valor otorgado a lo acústico, a las danzas y canciones tradicionales, y a la estética del folk norteamericano es representativo del ideario que se comparte sobre “lo folk”.

En definitiva, podemos asegurar que el constructo de folk al que remiten los temas creados durante este periodo, bajo la etiqueta de “etno-rock” o “folk-rock”, responde más a una idea imaginada³⁸⁴ (Curta, 2004: 8) que refiere en mayor proporción a la música medieval y folklórica de la Europa Occidental, y no tanto a las músicas rurales de las regiones de Rumanía en las que el legado turco-otomano está mucho más presente, tanto en estructuras musicales como en el nivel simbólico.

*6.4.2. Mitología del *folk metal*: características, grupos y espacios*

Autores como Keith Kahn-Harris, Ross Hagen o Aaron Patrick Mulvaney, todos ellos grandes especialistas en el estudio de la cultura *heavy metal*, afirman que el subgénero *folk metal* se desarrolló en la escena internacional a partir del *black metal*, el cual emergió durante la década de los ochenta (en Marjenin, 2014: 37). A pesar de la conexión entre estos dos subgéneros, las influencias desde el *folk-rock* y las músicas

³⁸⁴ En el sentido de comunidad imaginada de Benedict Anderson (Anderson, 2006).

tradicionales son innegables para la comprensión de la estética del *folk metal*. Aunque existen diferencias evidentes entre las temáticas que se tratan en el *black metal* y el *folk metal* (el primero presenta una estrecha relación con motivos de inspiración satánicos), ambos subgéneros coinciden en la utilización de elementos que remiten a la nación y al folklore nacional, tanto en la música como en los temas que tratan las letras.

Como características principales, en términos generales, los músicos de *folk metal* utilizan instrumentos y melodías folklóricas que incorporan a las estructuras características de la música *metal*, cantan en idiomas nativos, rechazando la hegemonía del inglés y estableciendo así un sentimiento de orgullo nacional. Las letras aparecen explícitamente afiliadas a una cultura particular y se usan también imágenes simbólicas que sirven de conexión con dicha cultura. Mientras que el *heavy metal* alude a la modernidad en sus letras, en el vestuario y en la tecnología (amplificación, sintetizadores y efectos de escena), el *folk metal* integra elementos de culturas pre-industriales y pre-capitalistas (Marjenin, 2014: 52-58).

La temática predominante que envuelve las performances del *folk metal* tiene que ver con la importancia que se le otorga a la relación simbiótica entre tierra y naturaleza (Molloy, 2014: 13). Este “retorno a las raíces”, a la mística de considerarse descendientes directos de la “madre naturaleza” y a estrechar vínculos para con el territorio y su mitología natural hace del *folk metal* un género muy fructífero por lo que respecta a su utilidad como recurso etnicitario.

En Rumanía existe una considerable afición por el folk metal, en sus variantes llamadas *Dacic metal*, *Epic Romanian metal* o *mioritic metal*³⁸⁵. Tal y como se puede deducir de las etiquetas anteriores, mucho del peso que define cada una de estas variantes o subgéneros radica en las temáticas que se toman como inspiración y cuyos artefactos van a formar parte de la iconografía simbólica que cada grupo utilizará en la puesta en escena en conciertos y videoclips promocionales. Siguiendo la filosofía que marca la estética del *folk metal* en la escena internacional, las diferentes formaciones rumanas buscan en la cultura folklórica local aquellos motivos mitológicos y acontecimientos

³⁸⁵ El apelativo “*dacic metal*” refiere a los Dacios, que son considerados como los primeros “rumanos” pobladores del territorio que actualmente pertenece a Rumanía. “Metal miorítico” hace referencia a la famosa balada moralística *Miorița*, que forma parte de la mitología de la etnogénesis.

ritualísticos que, una vez reformulados e incorporados a las estructuras musicales del *metal*, contribuyen a reforzar el vínculo entre la naturaleza y la etnicidad.

De la misma forma que hemos visto anteriormente, con el caso del *etno-rock* o *folk-rock*, los referentes en el *folk metal* continúan siendo las mitologías de la etnogénesis, apelando frecuentemente a tiempos pre-románicos, en las que se incluyen citas a todo tipo de rituales pre-cristianos los cuales, como ya hemos comentado, continúan celebrándose hoy en día con cierta vigencia y cotidianeidad. A un mismo tiempo, pero de forma indirecta, se perpetúan ciertos cánones construidos en torno al género musical en cuestión como, por ejemplo, la hegemonía étnica tanto de miembros de los grupos como de las audiencias hacia las que va dirigido.

Por lo que a las técnicas compositivas se refiere, continúan utilizándose elementos de las músicas folklóricas de diversas regiones de Rumanía, mezclados con sonoridades propias de un imaginario medievalístico que corresponderían a una estética del orgánum eclesiástico de los siglos XI y XII d. C. en la Europa Occidental. Este uso de las voces, organizadas en polifonías de cuartas y quintas, lo podemos escuchar en los temas “Luna peste vârfuri”³⁸⁶ del álbum *Ceasul aducerii-aminte* (2006) o “Ultima iarna”³⁸⁷ del álbum *Nestrămutat* (2015), ambos de la banda *Bucovina*.

El uso de instrumentos tradicionales continúa siendo una característica importante en este género. Las flautas siguen teniendo un gran protagonismo, de acuerdo con la importancia con la que ya cuentan en el conjunto de instrumentos tradicionales aerófonos del país. En las siguientes imágenes, vemos algunos tipos como el *nai*, el *caval*, la *tilincă* y la *piculină*:

³⁸⁶ A modo de ejemplo: <https://www.youtube.com/watch?v=7WIvIe0FYig>

³⁸⁷ A modo de ejemplo: <https://www.youtube.com/watch?v=zEOHCGZZ-KE>

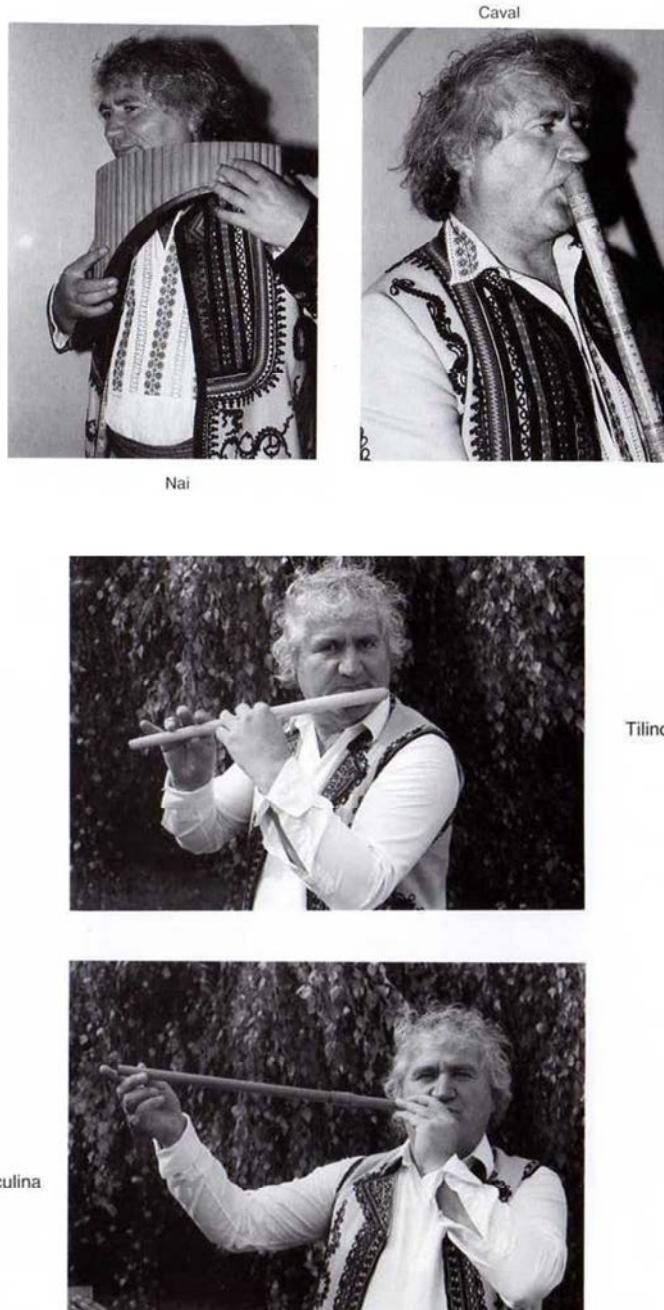


Imagen 162: fotografías extraídas del libreto del disco *Flûtes et cordes des virtuoses d'Oltenie. Rapsozii Gorjului* (1994)³⁸⁸

Esta incorporación de aerófonos la vemos en grupos como *E-an-na*³⁸⁹, quienes utilizan principalmente el *caval*; *Warchant*³⁹⁰, que también combinan el *caval* con el acordeón, y

³⁸⁸ Fuente: Rapsozii Gorjului – Roumanie - Flûtes Et Cordes Des Virtuoses D'Olténie Sello: Peoples – PEO CD-803 Formato: CD, Album, Reissue País: Switzerland Fecha: 1994.

³⁸⁹ A modo de ejemplo, los temas “Jinca” <https://www.youtube.com/watch?v=3AGE3x1i8cc> o “Tinca Popii” <https://www.youtube.com/watch?v=axu42N7RbfU>

³⁹⁰ A modo de ejemplo, el tema “Hora” <https://www.youtube.com/watch?v=KMQdkQWiqAA>

*Ka Gaia An*³⁹¹ que usan la flauta de pan o *nai*. Otros grupos como *Bucium* y *An Theos* combinan el uso de las flautas con el violín, otro de los instrumentos que representa de forma emblemática la cultura tradicional³⁹². Estos instrumentos asumen, generalmente, el liderazgo melódico y suenan a modo introductorio, sin amplificación, para dar paso después al característico sonido metal con guitarras, bajo y batería contundentemente amplificados y con el uso de técnicas guturales y registros extremos por lo que a la técnica vocal se refiere.

Dordeduh apuestan por la incorporación de instrumentos autóctonos de diferentes familias como los son el *tulnic* o *bucium* (aerófono), el cimbalón o *tambal* (cuerda percutida) y la *toacă* (percusión)³⁹³. Asimismo, Negura Bunget también propone esta textura instrumental en su tema “Tul-ni-ca-rind”³⁹⁴. En ambos ejemplos, estos instrumentos se mezclan independientemente de su contexto y tradición original. Es el caso de la *toacă*, por ejemplo, cuyo contexto de uso es principalmente religioso, o el *tulnic* cuya práctica se circscribe a regiones de montaña y que difícilmente vemos en formaciones de música folklórica compartiendo plantel con otros instrumentos tradicionales.



Imagen 163: foto promocional del grupo *Dordeduh*, extraída del videoclip del tema “Dojana”

³⁹¹ Ver el tema “*Joaca dacii*” <https://www.youtube.com/watch?v=IcxWoGgoXi4>.

³⁹² Ver, a modo de ejemplo, el tema “*Războieni*” de *Bucium*: <https://www.youtube.com/watch?v=LsY-LmSJMpq> y el tema “*Prin viu grai stramosesc*” de *An Theos*: <https://www.youtube.com/watch?v=unQSp-VQCUU>

³⁹³ Ver, a modo de ejemplo, el tema “*Dojana*” en sus versión videoclip (http://www.youtube.com/watch?v=F6jlw-6X_E) y en directo (https://www.youtube.com/watch?v=9sT4_jOr-eU).

³⁹⁴ A modo de ejemplo: <https://www.youtube.com/watch?v=qjkeqNLUJuk>

Los temas de los que hablan las letras son, tal y como ya hemos dicho, de gran importancia para la clasificación del subgénero. Encontramos una gran variedad de recursos temáticos los cuales ponen de manifiesto la vinculación con el imaginario nacional y los ideales de los que se entiende por *folk metal*. En primer lugar, está la alusión a formas musicales recurrentes en la cultura musical folklórica de Rumanía. Es el caso, por ejemplo, de titular a los temas con nombres de danzas tradicionales (*Horă*, *Sîrba*, *Joc*, etc.), tal y como ya se ha visto en ejemplos mencionados anteriormente. Otro recurso consiste en hacer referencia a rituales del ámbito rural como, por ejemplo, el tema “Noaptea Sânzienelor”³⁹⁵ del grupo *Transylvania*³⁹⁶ o la canción del mismo título del grupo ya mencionado *An Theos*³⁹⁷.

Otra de las temáticas recurrentes es el mito de la formación del Estado de Rumanía mediante la lucha y conquista del territorio en poder del Imperio Otomano. Existe un gran repertorio de canciones en honor y exaltación a personajes históricos quasi-míticos como Vlad Tepeş o los Dacios, en una pretensión de reivindicar la particularidad rumana y la diferenciación respecto a contextos vecinos³⁹⁸. Es en esta variante cuando el *folk metal* se solapa con el *epic metal* y recibe los apelativos de *Dacic metal* o *Metal mioritic*, en su dimensión más local.

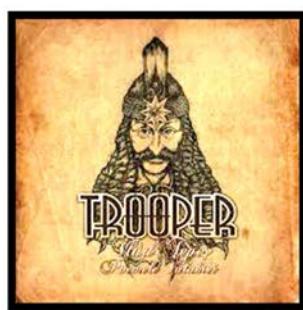


Imagen 164: carátula del disco *Vlad Tepeş* de Trooper (2009)

³⁹⁵ *Sâziene*, además de hacer referencia a una flor, es el nombre que se da a las *zâne* (seres o deidades de forma femenina) que se manifiestan en la noche del solsticio de verano. En el ritual o festividad *Noaptea Sânzienelor*, o también llamada *Drăgaica*, celebrado la vigilia de San Juan, se dice que los cielos se abren y que los diferentes mundos entran en contacto. En esta celebración, las mujeres jóvenes visten de blanco y recogen flores con las que tejen coronas. Luego se reunen con sus respectivos pretendientes y danzan alrededor de una gran fogata (Ambergill Wiberg, n.d.; Rucsanda, 2009).

³⁹⁶ A modo de ejemplo: <https://www.youtube.com/watch?v=XlsdH8kMP3g>

³⁹⁷ A modo de ejemplo: <https://www.youtube.com/watch?v=q4L7ENBvQ5Y>

³⁹⁸ A modo de ejemplo, escuchar el tema “Dacia hiperboreana” de los *Negura Bunget*: <https://www.youtube.com/watch?v=nDfQG2MVBkI>; “Dacii liber” de *Odyssey*: <https://www.youtube.com/watch?v=nM4W02ISUns>; o “Vlad Tepeş” de *Trooper*: <https://www.youtube.com/watch?v=a8PEVV6tt14>.

Respecto a las temáticas más recurrentes, la alusión a fenómenos naturales, accidentes geológicos, lugares geográficos y cualquier fenómeno relacionado con las fuerzas de la naturaleza son ensalzados de forma onírica. La veneración a bosques, regiones, montañas, tormentas, estaciones calendáricas, etc. responde a la filosofía del *folk metal* de mantener ese vínculo con el entorno natural, entendiéndolo como poder trascendental y único³⁹⁹.

Otra forma de hacer honor a la categoría *folk metal* es versionar temas de *muzică populară* de gran trascendencia y alcance. Sería el caso, por ejemplo, del uso recurrente de canciones emblemáticas como “Cânta cucu bata-l vina” o “Ciuleandra”⁴⁰⁰, a modo de homenaje⁴⁰¹. La incorporación de estos temas en los repertorios de concierto es algo tan asiduo que han llegado a convertirse en la mayoría de los casos en imprescindibles.

En último término, pero no menos relevante, encontramos una clara referencia a la cultura folklórica expresada a través de la vestimenta de los miembros de los grupos que se adscriben a la categoría *folk metal*. De esta manera, observamos una clara escenificación y recreación del costumbrismo atávico en lo que al atuendo se refiere. A continuación, vemos algunas imágenes promocionales de los grupos *Bucium*, *Ashaena*, *Negura Bunget*, *An Theos*, *Dirty Shirt* los cuales son ejemplo de cómo se incorporan las camisas tradicionales, así como los bordados y colores, al contexto metal.

³⁹⁹ El tema titulado “Zi”, de los *Negura Bunget* (<https://www.youtube.com/watch?v=Zo4YyML8PyE>) y también el completo del disco ‘rădăcinat’ (2016) de los *Hoia Baciu* (<https://www.youtube.com/watch?v=g1Whkljh3A8>) son buenos ejemplos de la exaltación de los fenómenos y parajes naturales en las letras.

⁴⁰⁰ Consultar las versiones populares en los siguientes links: “Ciuleandra” (<https://www.youtube.com/watch?v=0W395ryBuqg>) y “Cânta cucu bata-l vina” (https://www.youtube.com/watch?v=MkIVy1To_KY).

⁴⁰¹ Escuchar las versiones de “Ciuleandra” que hacen los grupos *An Theos* (<https://www.youtube.com/watch?v=qe71W30M8CM>), *Kempes* (<https://www.youtube.com/watch?v=EgA6PbwkHG0>), *Harmasar* (<https://www.youtube.com/watch?v=Y1GusQf-tz8>) o *Dirty Shirt* (<https://www.youtube.com/watch?v=xfg9iU9I-i8>); y la de “Cânta cucu bata-l vina” del grupo *Bucovina* (<https://www.youtube.com/watch?v=la6O-JIbP3g>). Véase la letra y la traducción en el anexo 10.



Imagen 165: imagen promocional del grupo *An Theos*⁴⁰²



Imagen 166: fotografía promocional del grupo *Bucium*⁴⁰³

⁴⁰² Fuente: <http://www.metalhead.ro/>

⁴⁰³ Fuente: <http://www.metalhead.ro/>



Imagen 167: fotografía promocional de los *Negura Bunget*⁴⁰⁴



Imagen 168: imagen promocional del grupo *Carpatica*⁴⁰⁵

6.5. Entre lo local y lo global: otros géneros musicales en Rumanía

En este último apartado, vamos a hablar de cuatro géneros los cuales aportan algo más de información a este análisis de contenido y estructura de la música en el contexto Moldavo-Rumano. Los géneros o categorías en cuestión son: la música de origen latinoamericano, el hip-hop, la música *clásica* (académica), y el *etno*.

⁴⁰⁴ Fuente: <http://www.metalhead.ro/>

⁴⁰⁵ Fuente: <http://www.metal-archives.com/bands/Carpatica/3540404497>

Estos cuatro géneros musicales son mencionados durante las entrevistas de forma habitual. Sus principios estéticos responden, excepto en el caso del género *etno*, a referentes de ámbito global, es decir, que siguen los modelos e inspiraciones de forma y estructura de los cánones originales. A un mismo tiempo, se detecta la incorporación de algunas estructuras musicales las cuales, como ya hemos ido explicando, están relacionadas con discursos etnicitarios y nacionales (p.e. cantar en rumano, utilizar melodías y ritmos folklóricos a modo de inspiración y/o cita intertextual, usar instrumentación local, vestuario, etc.).

Las opiniones pronunciadas al respecto de cada uno de estos cuatro géneros son diversas y responden a tópicos e ideologías de diferentes índoles. Dada esta variedad de discursos, no sería adecuado establecer una relación generalista entre los enunciados que se desencadenan por la práctica y consumo de dichos géneros, y la forma estructural que los puede caracterizar. No obstante, proponemos realizar una breve incursión en cada uno de ellos poniendo de manifiesto algunos discursos y sus reglas implícitas, los cuales sí son compartidos por las audiencias de cada género y remiten a algunas de las pautas que hemos ido tratando a lo largo de este capítulo.

6.5.1. Música latina

El caso de lo que hemos denominado como *música latina*⁴⁰⁶ ofrece una curiosa contraposición en Rumanía. En primer lugar, conviene detallar que el apelativo “latina” es utilizado en este contexto, por los propios informantes rumanos, como apócope de “latinoamericana”, en referencia a la música de procedencia de la América del Sur. Cuando en anuncios, carteles promocionales o panfletos se puede leer “muzică latină” debemos pensar en una amalgama de géneros y subgéneros que comprende la cultura musical popular de Latinoamérica.

Lo realmente interesante del caso es la apropiación y uso que se hace de estos géneros en Rumanía y de la relevancia identitaria que adquieren en los discursos. Principalmente, debemos señalar el énfasis que se hace desde los informantes e instituciones sobre la reactivación del vínculo que puede existir entre ambos contextos

⁴⁰⁶ Tomamos esta etiqueta directamente de la que se utiliza en los discursos *folk* de los informantes y medios de comunicación en Rumanía.

culturales por el hecho de considerar que son procedentes de un mismo origen cultural (el entendido como “romano-latino”). Ésta es, sin duda, una relación que se promueve de forma oficial y que se traduce a nivel cotidiano en la programación de eventos y contenidos en cadenas de radio y televisión que se corresponden con este tipo de música. Tras la caída del Régimen, con la diversificación de canales mediáticos de radio y televisión, aparecieron espacios temáticos dedicados exclusivamente a la retransmisión de series y telenovelas producidas en Latinoamérica. Hoy en día, durante las entrevistas, los informantes reconocen estar familiarizados con la cultura “latina” gracias a esas telenovelas e incluso algunos han adquirido un excepcional nivel de castellano gracias a la visualización de esos canales.

No obstante, respecto a la música “latina”, cabría esperar que el valor y estatus otorgado a este conjunto de géneros fuera mayor (mejor considerado) en caso que los y las intérpretes sean procedentes de alguno de los países reconocidos como “latinos”. No obstante, tal y como se puede apreciar en la imagen a continuación, el énfasis promocional de eventos y actuaciones continúa poniéndose en el grado de “rumaneidad” de los expertos participantes, en detrimento de lo que en otros contextos culturales sería visto como lo “propio” del país originario, lo “más auténtico” o “representativo”.



Imagen 169: banner de promoción del 1º Festival de Salsa de la región de Moldavia.

Así, vemos cómo el cartel de promoción del *1st Moldova Salsa Fest* señala que se trata de la primera edición “cien por cien rumana” y que “los instructores, intérpretes y Djs son todos de Rumanía”.

Algunos de los estilos que tienen más visibilidad y que son objeto de alusiones constantes en las entrevistas son la salsa, la bachata, la cumbia y el reggaetón, existiendo numerosas academias de baile que imparten clases en las principales ciudades del país. Estos cuatro estilos son tomados como paradigma de “latinidad”, por lo que a la práctica musical se refiere, y su presencia en carteles y programaciones de festivales de ámbito cultural general es casi obligada⁴⁰⁷.

La selección y clasificación de lo que va a ser considerado como *música latina* se hace priorizando unas características estructurales y relegando otras. Los rasgos en base a los que se lleva a término esa ordenación tienen que ver principalmente con el hecho de que los temas se canten en castellano, sin que eso comporte la necesidad de que los y las intérpretes sean originarios/as de un país de habla hispana. Es más, interpretar los temas en castellano supone un plus en el estatus de cualquier artista rumano que se especialice en este género⁴⁰⁸. También es importante respetar los patrones rítmicos de referencia (síncopas y acentos), así como su *ethos* característico⁴⁰⁹.

Es interesante, además, la combinación de estereotipos que se da en la puesta en escena de estos géneros, tanto a nivel mediático como en los festivales y conciertos en vivo. Las alusiones al flamenco (vestir con traje de sevillana, palmar y taconear) son frecuentes aun cuando el estilo de lo que se está interpretando sea, por ejemplo, reggaetón⁴¹⁰. Se mezclan los símbolos sonoros de culturas musicales tan diferenciadas como, por ejemplo, el flamenco, el mariachi o la salsa.

⁴⁰⁷ Durante el trabajo de campo se asistió a varios festivales como, por ejemplo, el *Festivalul Internațional al Educației* y el *Moldova Salsa Fest*, en Iași, el *Salsa Festival “Napocaliente”*, en Cluj-Napoca, el *Festivalul Regiunilor Europene*, en Brașov o el *Festivalul Moldova Veche*, en Băcau. En todos ellos había actuaciones de grupos locales interpretando alguno de los géneros de música popular latinoamericana mencionados.

⁴⁰⁸ Otra prueba más de la importancia que se le da en el contexto rumano a la dimensión idiomática.

⁴⁰⁹ En el caso de la música latinoamericana, se trataría de los estereotipos sobre la sensualidad, reconocida en algunos movimientos característicos, y la alusión explícita y detallada a situaciones de índole amorosa.

⁴¹⁰ A modo de ejemplo, el videoclip del tema “Playa en Costa Rica” interpretado por la cantante Ami: <https://www.youtube.com/watch?v=ikODijwZ-a0> o “Cola Song” interpretado por Inna: <https://www.youtube.com/watch?v=Yz2658gzOuM>

Debido a la multitud de ideas estereotipadas que el imaginario *latino* proyecta, como la sensualidad, el exotismo, cierta desinhibición y un “dejarse llevar”, estos subgéneros son considerados representativos de la “cultura musical latina”, al margen de sus muchas diferencias estructurales y regionales. Ésta dimensión es importante en el contexto rumano por ser considerada parte hermanada de su propia “latinidad ancestral”. De todas formas, a pesar de reconocerse como parte de una “pancultura” latina y de reforzar ese vínculo a través de la producción cultural, la exotización del carácter y la naturaleza de los “latinos” (en el sentido de “latinoamericano”) sigue siendo muy fuerte.

Al margen de éstas y otras consideraciones fundamentadas en preconcepciones sobre lo latino en lo musical, encontramos ciertas situaciones controvertidas respecto a estos géneros. A modo de ejemplo, podemos mencionar el caso del reggaetón, el cual acarrea una fuerte connotación de clase y de estatus social en su contexto original (Puerto Rico), llegando a estar incluso censurado en determinados entornos. Éste, entre otros, es un subgénero tratado en Rumanía como igual en estatus a cualquier otro género “latino” como puede ser el son cubano, la salsa o el tango. Al reggaetón se le confiere un valor altamente representativo de la música de procedencia latinoamericana, a pesar de la estricta separación de audiencias y espacios que existe en su contexto de procedencia.

En el *Festivalul Internațional al Educației*, celebrado en Iași durante la primavera de 2014, se programaron varios espectáculos de reggaetón en los escenarios más importantes y céntricos de la ciudad, bajo la categoría de “música latina”. El contenido sexual explícito de las letras y la utilización de expresiones vulgares en castellano contrastaba enormemente por el tipo de festival y la audiencia a la que se pretendía congregar.

Sorprende el hecho de que muchos de los discursos que en Rumanía se profieren con el fin de condenar géneros como, por ejemplo, el *manele*, son completamente minimizados cuando se trata del reggaetón aun cuando ambos estilos son reprobados por relacionarse con sectores de un bajo nivel cultural y por ostentar una clara demarcación étnica y social⁴¹¹. Así, es muy habitual ver espectáculos de reggaetón programados en el marco

⁴¹¹ Extraído de las entrevistas.

de festivales de gran relevancia (ya sean televisados o no), compartiendo cartel con géneros de gran valor simbólico como la música tradicional, el pop-rock o la música clásica, mientras que el *manele* no tiene ninguna visibilidad en espacios públicos o institucionales.

6.5.2. Música clásica

Hacia la segunda mitad del siglo XIX, en pleno auge nacionalista, la incorporación de formas de la música folklórica y de la música bizantina a la composición académica fue una práctica habitual, en especial en el repertorio pianístico y en el sinfónico (Pugliese, 2012: 22; Sandu-Dediu, 2003: 1). Durante esas décadas, varias generaciones de compositores sobresalieron notablemente por encarnar con sus creaciones el “espíritu” de la nación rumana y por representar una cultura musical floreciente equiparable a contextos de larga tradición académica como el germánico o el francés. La inspiración de ciudades como París o Viena supuso, ya desde finales del siglo XVIII, un referente por lo que se refiere a la creación de nuevos cánones culturales en el ámbito de la música académica rumana. Hacia finales del siglo XIX, se crearon multitud de asociaciones, orquestas y círculos culturales en los principales núcleos urbanos y se incorporaron los modelos de la tradición musical de la Europa Occidental (Vlad, 2013).

Algunos “grandes nombres” de músicos rumanos de esa corriente van desde George Enescu (1881-1955) o Marcel Mihalovici (1898-1985), pasando por Mihail Jora (1891-1971) y Marțian Negrea (1893-1973) que, junto con literatos como Mihai Eminescu, formaron un corpus artístico-literario el cual pretendía dar cuenta de la “entidad nacional” rumana, entendida como una unidad espiritual que aglutinaba a todos habitantes de la recientemente constituida *România*. La composición musical académica en Rumanía, desde mediados del siglo XIX hasta nuestros días, es un proceso el cual ha estado gobernado por “la tensión entre los elementos nacionales” (Sandu-Dediu, 2003: 1) y, a un mismo tiempo, por la búsqueda de inspiración en las “tendencias globales” (Ibídem).

Como característica importante de este estilo, cabe resaltar el dominio de la ideología romántica propia de la época, la cual sentaba sus bases en la idealización y esencialización del folklore en todas sus formas (especialmente en la musical y en la literaria). Esta apreciación de la música tradicional, tanto de su variedad campesina

como de la urbana, es un aspecto de suma importancia para entender la consideración que hoy en día se tiene de la música clásica creada por compositores locales. Muchas de las composiciones tomaban como inspiración melodías y ritmos de la música tradicional⁴¹², al mismo tiempo que se producían nuevas creaciones emulando esas estructuras⁴¹³. Por tanto, la música académica es considerada como portadora de tradición y es más positivamente valorada cuanto mejor imbricados están los elementos folklorísticos en el entramado armónico.

La música denominada “clásica” o “culta” ocupa un lugar muy representativo en la conciencia nacional. Está considerada como un símbolo patriótico, vinculada a entornos cultivados de la sociedad. De una manera similar a otros contextos europeos, este género está concebido como parte representativa de un capital cultural superior y especialmente elitista. Al mismo tiempo, la música académica sintetiza, tanto en su propia estructura como en la intencionalidad de los discursos que comporta, algunos de los elementos más representativos de la particularidad que el contexto rumano pretende remarcar respecto a otros países de la Europa del Sudeste. Estos son, como ya hemos mencionado, el folklore y la música de tradición bizantina.

Así pues, debemos entender este género (o más bien, ámbito musical) como un bien patrimonial, básico, al que cualquier individuo debe acceder ya que encarna dos de los elementos más representativos y constitutivos de la cultura musical en Rumanía.

Prueba de esta relevancia la vemos en las academias y conservatorios, los cuales presentan un programa de estudios en el que las materias sobre folklore y música bizantina ocupan un lugar preponderante, siendo consideradas disciplinas indispensables para la formación integral del músico⁴¹⁴. Al mismo tiempo, dicho

⁴¹² Podemos comprobar la influencia de la música folklórica en el repertorio clásico romántico y post-romántico escuchando composiciones como “Hora ca in Banat” de Tiberiu Brediceanu (<https://www.youtube.com/watch?v=Qzn8rPVoh9g>), “La Joc” de Mihai Jora (https://www.youtube.com/watch?v=TG_psJ6sODY&list=PLG4KpqnXKjWZfsx27BbPPbUqcu-Oo92kU&index=2) o “Doina” de Karol Mikuli (https://www.youtube.com/watch?v=_dAIaC_XbA8).

⁴¹³ A modo de ejemplo, podemos mencionar composición de Angheluș Dinicu, de inspiración folklórica, llamada *Ciocârlia*. Dinicu la compuso y la interpretó en el estilo de la muzică lăutărească de finales del siglo XIX. <https://www.youtube.com/watch?v=ZxvSNdOV2Aw>

⁴¹⁴ A modo de ejemplo, consultar el programa académico de la Universitatea George Enescu, de Iași (http://www.arteiasi.ro/site/?page_id=646).

programa se decanta notoriamente hacia el entrenamiento en el análisis e interpretación de las obras creadas por los compositores más emblemáticos de Rumanía

La producción de música clásica en Rumanía está altamente primada y se considera un bien público y nacional. Periódicamente, se organizan conciertos gratuitos al aire libre en parques y bulevares, en los que las representaciones de formato operístico y sinfónico se acercan a públicos de todo tipo. En la siguiente imagen se puede observar la escenificación de algunos de los éxitos de la temporada de la Ópera de Iași, en septiembre de 2013.



Imagen 170: representación al aire libre a cargo de la *Opera Națională Română* de Iași.

6.5.3. Hip hop

El hip hop en Rumanía es uno de los estilos musicales que adquirieron gran popularidad después de la revolución de 1989. Tras caer el Régimen Comunista, y con él parte del bloqueo sobre los productos culturales de importación, las tendencias musicales internacionales inundaron el panorama rumano tomándose como símbolo de cosmopolitismo y contraculturalidad. Ya en muy poco tiempo, empezaron a proliferar agrupaciones locales de hip hop que componían sus propios temas siguiendo la estética y puesta en escena propias del contexto originario neoyorkino. En la imagen a

continuación se puede observar el tipo de vestimentas, la gestualidad y la apropiación del entorno urbano que el grupo de hip hop rumano *B.U.G Mafia* utiliza como imagen promocional.



Imagen 171: imagen promocional del grupo de hip-hop *B.U.G Mafia*

La cultura hip hop en Rumanía se instala en todo su conjunto (break dance, rap y graffiti), con la simbología y funcionalidad reivindicativa que conlleva en su contexto de origen pero adaptándose a las temáticas y formas culturales de la particularidad local. Éste es un proceso que se ha producido en otros contextos de una forma muy similar y el cual ha llevado a especialistas a definir el hip hop como una “amplia comunidad de práctica transcultural” (Alim, 2009: 4-5) a través de la que se produce la exaltación de las culturas locales en un marco global.

Las letras, cantadas en rumano, acostumbran a reflejar un carácter crítico para con la sociedad y denuncian situaciones de desigualdad, represión y abuso de poder. La lírica utilizada en los temas, elemento representativo y constitutivo del género, está plagada de cinismo y sátira. Al mismo tiempo, aparecen incorporados también los estereotipos de masculinidad y agresividad tan característicos de la cultura hip hop estadounidense. El hip hop en Rumanía se mantiene como género esencialmente urbano (aunque no sólo) que trata temas sociales de repercusión internacional, los cuales a menudo tienen que ver con la imagen que se proyecta desde el país hacia el resto del mundo. En los

temas más comprometidos, son recurrentes las alusiones a los sentimientos de disconformidad e inferioridad respecto a otros países europeos⁴¹⁵.

Como principales diferencias, a parte de la idiosincrasia de la temática de las canciones que tratan del contexto rumano, cabe señalar que el consumo del hip hop en Rumanía no está directamente asociado con clases o estamentos sociales de bajo nivel cultural y tampoco está relacionado especialmente con ninguna minoría étnica (Mandache, 2003: 112). A diferencia de la cultura hip hop norteamericana, cuya producción ha estado tradicionalmente vinculada a zonas suburbanas pobres con un alto índice de población latinoamericana y afroamericana, el hip hop rumano encarna un inconformismo que se lleva a cabo por parte de intelectuales. Esto, teniendo en cuenta que en el caso de Rumanía el abandono y/o el fracaso escolar alcanza cuotas superiores en lo referente a las minorías étnicas, conlleva que las comunidades de práctica de este género estén integradas mayormente por individuos de un capital cultural medio-alto⁴¹⁶. En definitiva, tanto intérpretes/artistas como consumidores de este tipo de música promueven y comparten una mirada crítica y examinadora sobre la realidad que les rodea, a pesar de que el registro del lenguaje utilizado sea vulgar y ofensivo.

Para contribuir a la comprensión de las características en las que el hip hop surge en Rumanía, cabe resaltar que la identificación que se produce en el contexto norteamericano entre zonas suburbanas, etnicidad y clase social no se puede trasladar de la misma manera a los contextos urbanos rumanos. Aunque el hip hop surgiera en Rumanía a principios de los años noventa en los arrabales de Bucarest, debemos tener en cuenta que el tejido social propio de las periferias urbanas es muy diferente al que se puede encontrar en suburbios de las principales ciudades estadounidenses, en los cuales la segregación racial se hace mucho más evidente. La heterogeneidad etnictaria, así como la mezcla de clases, es un rasgo característico de las zonas suburbanas de las ciudades más pobladas de Rumanía tras la caída del Régimen. Por este motivo, no podemos equipararlo al contexto norteamericano, en el que la discriminación racial en

⁴¹⁵ A modo de ejemplo, véanse los siguientes videoclips: “Românește” de *B.U.G Mafia* (<https://www.youtube.com/watch?v=VHdipo8R6IU>) y “Mesaj pentru Europa” de *Paraziții* (<https://www.youtube.com/watch?v=ruGHJaECILE>).

⁴¹⁶ Ya hemos explicado en capítulos anteriores la cuestión del “nivel cultural” en Rumanía. Utilizamos el constructo “capital cultural” en el sentido que proponen Lamont & Lareau (1988) y Throsby (2014).

barriadas da como resultado una población susceptible de ser tomada como homogénea en lo que a la etnidad y al poder adquisitivo se refiere.

Más allá del cómo suena, la disconformidad que sugieren sus mensajes hace del hip hop un género autolegitimado. Las denuncias y visibilización de la corrupción institucional, la pobreza y la delincuencia de zonas urbanas conflictivas, son el punto de unión entre audiencias potencialmente distintas ya que una inmensa mayoría de los y las ciudadanos/as “de a pie” se sienten identificados/as. A pesar de que se nutre de cierta alternatividad, el hip hop cuenta con un público que abarca la franja adolescente e incluye también parte de la generación que vivió la Revolución del 89 en su juventud. Hoy en día, los conciertos de hip hop forman parte indispensable de cualquier programación de salas y clubes y, aunque no podemos decir que se trate de un género promocionado a un primer nivel mediático, no es en absoluto un producto subcultural por lo que a los canales de difusión se refiere.



Imagen 172: cartel promocional del concierto de *Gojira & Planet H*, en el Dublin Pub de Iași

El primer grupo de hip hop en Rumanía fue *Vorbire Directă* y saltó a la fama en 1993. A éste le siguieron formaciones como *Paraziții*, *B.U.G. Mafia* o *La Familia*, entre otros. La actitud de los artistas, así como el registro de las letras, mostraban en todo momento una insubordinación presente de forma intrínseca en los orígenes del género, expresada

en respuesta a las particularidades de la situación política y económica de la Rumanía exsocialista.

Podemos asegurar que algunas de las causas principales por las que el hip hop arraiga en el contexto rumano están directamente relacionadas con la instrumentalidad que éste ofrece, en el sentido de formar parte de la vehiculación del descontento y de la frustración que la población experimentaba en consecuencia del momento socio-político que estaba atravesando el país. Además, la alusión a cuestiones y problemáticas locales hacen de este género una herramienta importante para fomentar y mantener el sentido de pertenencia y compromiso nacional. En otras palabras, podríamos decir que estimula el valor étnico-nacional de un modo colateral.

No debemos pasar por alto el papel simbólico que juega la lengua rumana en la creación y difusión del hip hop. A la ya intrínseca relación que existe entre lenguaje y estructura musical en este género, se le suma la relevancia que, según ya hemos explicado, adquiere la dimensión idiomática en el contexto rumano. La transgresión que este género planteaba, producida a diferentes niveles (sonoro, estético), alcanzaba su punto culminante en lo que respecta al uso idiomático. La utilización de expresiones del lenguaje vulgar y de argot estaba considerada como una aberración por las instituciones y organismos, preocupados por mantener todavía los principios ideológicos que se instauraron bajo el Régimen Comunista. Durante la política socialista, según explica Daniela Doboş:

El lenguaje argot estaba fuertemente condenado por estar considerado como perteneciente a los márgenes de la sociedad, visto como un peligro. La ideología totalitaria imponía la uniformidad y la unidad mediante la homogeneización dialectal, el conformismo social y el rechazo al lenguaje coloquial con una obsesión por la “corrección”, la “pureza” y el “culto al idioma”. La uniformidad era una obsesión comunista (Doboş, 2014: 60-61).

La relación música-texto que encontramos en el hip hop, basada en la representación y equivalencia que se da entre el lenguaje y las estructuras rítmicas, aportan un valor simbólico considerable al género en el ámbito local. A pesar de que, en sus inicios, los artistas rumanos de hip hop cantaban en inglés para evitar así la censura sobre el contenido de las letras (Mandache, 2003: 109), en seguida empezaron a crear sus temas

en rumano con la finalidad de abarcar la totalidad del público local, reivindicando a su vez la particularidad lingüística.

Actualmente, la cultura hip hop sigue congregando un gran público en Rumanía. Es un estilo que causa cierta controversia por la agresividad de sus letras y por la actitud hostil de sus intérpretes pero, aun así, se lo valora positivamente por lo que respecta al inconformismo y a la denuncia social que genera.

6.5.4. Etno

El *etno* es otro de los géneros musicales que surgió después de la caída del Comunismo. Con la entrada de la música electrónica en Rumanía, algunos grupos familiarizados con la música folklórica empezaron a utilizar estos recursos en sus propias composiciones. Esta práctica dio como resultado un género nuevo que buscaba modernizar (a la manera occidental) la música folklórica. El *etno* tuvo su auge a mediados de la primera década de los 2000, experimentando luego un declive que dio paso a la entrada y resurgimiento de otros géneros en el mercado musical rumano. No obstante, hoy en día cuenta con emisoras de radio y canales de televisión específicos para su difusión y comparte espacios mediáticos con la música folklórica.

Es un género que encarnó en su momento la apertura cultural de una Rumanía bloqueada y fue consecuencia directa de la voluntad renovadora y transformadora que algunos músicos quisieron aplicar al entorno de la música folklórica. Tras décadas de ensalzamiento, estilización y teatralización de la cultura de la música tradicional durante el Comunismo, se buscó dar un nuevo aire al género sin que ello conllevara la substitución total del mismo por géneros foráneos. Grupos como *Etno*, *Autentic* o *Rustic*, pioneros en este estilo, mezclaron las melodías del repertorio folklórico con las bases de la música tecno⁴¹⁷. Así pues, el *etno* dio como resultado, tal y como apunta Mandache, una doble hibridación: en primer lugar, “aparece como hibridación o negociación entre lo viejo y lo nuevo porque combina la vieja música tradicional con los ritmos modernos de la música de baile”. Por otro lado, muestra también una hibridación

⁴¹⁷ A modo de ejemplo, véanse los siguientes links: *Etno* - “Nu mă lăsa” (<https://www.youtube.com/watch?v=kEm0q0ludhY>); *Rustic* – “Rău îmi bate inima” (<https://www.youtube.com/watch?v=H3E39AjzEU8>); *Autentic* – “Buzele de miere” (<https://www.youtube.com/watch?v=ZrR0ieW7gww>).

entre lo foráneo y lo local, porque “combina la especificidad de la música folclórica rumana con la música tecno occidental” (Mandache, 2003: 102).

Actualmente, se hace difícil distinguir entre la música *etno* y algunas de las variantes de la *muzică populară*, las cuales han incorporado también dispositivos electrónicos con el fin de substituir algunos instrumentos tradicionales. De esta manera, los grupos pueden ofrecer un caché más asequible a sus clientes al verse reducida la plantilla de la agrupación. Las diferencias son sutiles pero están. En el caso de la *muzică populară* que se interpreta con sintetizadores en lugar de instrumentos tradicionales, el objetivo sigue siendo el preservar las estructuras rítmicas de la melodía folklórica original, junto con el vestuario y las gestualidades propias del género⁴¹⁸. Por lo que respecta al *etno*, la base rítmica proviene de patrones de la música electrónica occidental, como hemos dicho, y la vestimenta de los artistas suele ser también una combinación de ropa tradicional con ropa moderna⁴¹⁹.

Algunos entrevistados afirman que la diferencia es simple: “una cosa es *etno* y otra cosa es hacer mala *muzică populară*” (AM-2014-I). Esta afirmación se construye en base a estándares e ideales de autenticidad que desarrollaremos en el último capítulo. Estos acompañan de forma intrínseca las valoraciones estéticas sobre el folklore y a la cultura tradicional en general, delineando minuciosamente las fronteras entre subgéneros y pequeñas variantes de lo que abarcaría la música tradicional rumana. Por otra parte, el *etno* no está considerado como variante de la música folklórica, sino como género en sí mismo, con un universo propio de artistas que, a pesar de provenir la mayoría de ellos de la escena de la música tradicional, desarrollan su actividad para públicos y situaciones diferentes aunque complementarias.

Algunas de las temáticas que se tratan en los temas del género *etno* resultan muy interesantes por su ironía y sentido del humor. La gran mayoría de las canciones, ya sean provenientes del repertorio tradicional o sean de nueva creación, hacen referencia

⁴¹⁸ Algunos ejemplos: Puiu Codreanu – “De mic am umblat prin lume” (<https://www.youtube.com/watch?v=bPZPCSVVLc8>) o Simona Boncut y Nicu Vesa – “Bate doba la Bihor” (<https://www.youtube.com/watch?v=epX8DdPRXoE>).

⁴¹⁹ Podemos ver esta mezcla en los siguientes grupos de *etno*, aún en activo: *Datina* – “Dragostea-i tare nebuna” (<https://www.youtube.com/watch?v=GYN8cDPZcBo>); *Nemuritorii* – “Of, of, viața mea” (<https://www.youtube.com/watch?v=7yQcbRhuK3w>) o *RO-Mania* – “Geaba lele” (<https://www.youtube.com/watch?v=iiJpRwxkBm4>).

de una u otra forma a la vida agrícola y rural. En la representación *etno* de esos temas musicales se produce una ridiculización de algunas de las costumbres y comportamientos propios del entorno rural, al mismo tiempo que se infantiliza la imagen del campesino fomentando el tópico de la incultura y analfabetismo en esos entornos. Algunos artistas como Varu Sandel o Mihaela Belciu, a caballo entre lo que se denominaría como *etno* y la *muzică populară* con instrumentación electrónica, explotan esta vena satírica y muestran en sus videoclips la caricaturización a la que nos hemos referido, acentuando todavía más la dicotomía cultural rural-urbano en Rumanía⁴²⁰.

Las audiencias, en general, encajan estas parodias como algo inofensivo, con cierto fundamento y como muestra de una capacidad sana de autocrítica. Los índices de audiencia de este género, cuyo consumo es mayormente a través del soporte audiovisual (mediante videoclips emitidos por TV o Internet) son significativamente más elevados en zonas rurales. En estos entornos, la televisión juega un papel central en el entretenimiento familiar. Habitualmente, los canales de música folklórica están permanentemente sintonizados y el género *etno* ofrece la posibilidad de abordar con ironía y buen humor temas de actualidad con ciertas dosis de humor⁴²¹.

⁴²⁰ A modo de ejemplo, véase: Călin Crisan y Mihaela Belciu – “Am rămas fără carnet” (https://www.youtube.com/watch?v=8_WSUdsNucU) o Văru Săndel y Puiu Codreanu – “Ciubanițul” (https://www.youtube.com/watch?v=_SpXzGwK6r4).

⁴²¹ Información extraída de la observación participante y de las entrevistas.

7. Las estructuras musicales: formas, influencias y categorías analíticas

En el presente capítulo vamos a tratar algunas de las características formales y estructurales de las culturas musicales en Rumanía y, en especial, en la región de Moldavia. Pondremos especial atención en aquellas estructuras musicales las cuales desencadenan y/o estimulan juicios de valor que aparecen de forma reiterada durante las entrevistas y que analizaremos en el capítulo 8. Para ello, combinaremos el análisis de forma y estructura musical⁴²² con un análisis que parte principalmente de la escucha y de la observación con la finalidad de entender “qué suena”, “cómo suena” y “por qué suena de esa manera”.

Vamos a empezar por explicar qué consideramos bajo la categoría “estructura musical”. Entendemos por estructura musical una organización de sonidos, con afinación determinada o indeterminada, establecida según parámetros relacionales como, por ejemplo, melódicas, rítmicas, armónicas, etc. También consideraremos que forman parte de una estructura musical elementos tales como la textura⁴²³, la tímbrica, la poética y la relación entre los diversos instrumentos (si ejecutan la melodía o la acompañan). Para llevar a cabo un análisis de esas “estructuras musicales” en géneros de diversa índole, proponemos tener en cuenta también algunas cuestiones que detallamos a continuación.

Existe un considerable vacío metodológico en lo que respecta a técnicas de análisis de músicas cuya lógica de creación surge y se consolida al margen de la tradición Occidental, muy especialmente para las llamadas músicas “folklóricas” y/o de tradición oral. A pesar del evidente acercamiento que ambos ámbitos musicales (“culto” y “popular”) han experimentado en el último siglo, el análisis de las músicas populares y folklóricas supone tener en cuenta un conjunto de procedimientos de creación que distan mucho de los propios de las músicas de tradición académica. Su finalidad, además, no es la de dejar constancia escrita para así consolidar un modelo que debe ser reproducido

⁴²² Considerando elementos como los motivos melódicos y rítmicos, sus repeticiones, los timbres con los que se ejecutan, etc.

⁴²³ La textura musical hace referencia a las diferentes voces existentes en una pieza y al resultado sonoro general al escucharse todas simultáneamente. Según la teoría occidental, existen cuatro tipos de textura: monofónica, polifónica, heterofónica y homofónica.

con exactitud, sino la de ser transmitidas mediante un proceso comunicativo a cuya lógica y funcionalidad solamente se llegan a comprender a partir del conocimiento del contexto en el que acostumbran a ejecutarse. Esta característica continúa determinando la estructura y los modos de consumo y producción de estas músicas originariamente transmitidas mediante la oralidad.

Existen estudios muy interesantes que implementan tecnología avanzada del registro del sonido, como *Sound Forge*, para analizar en términos acústicos y estadísticos la relación entre patrones rítmicos, alturas de sonidos, proporciones temporales e intervalos melódicos. Estas técnicas ofrecen datos casi imposibles de obtener en el pasado y que aportan conocimiento nuevo y preciso. Sin embargo, como decíamos, el uso de esa información sigue teniendo como finalidad la de ser transcrita siguiendo las pautas de la notación académica occidental. Ésta, tal y como ya demuestran algunos teóricos (Cruces, 2002), carece de recursos para dar cuenta de determinadas afinaciones y características del sonido que no siguen sistemas de afinación temperada⁴²⁴. Su uso, en estos casos, acaba comportando un inevitable proceso de esquematización y sintetización. En este sentido, ni siquiera las exhaustivas transcripciones de Béla Bartók⁴²⁵, que presentaban un sinfín de símbolos añadidos a las notas que pretendían significar todos esos aspectos del sonido, pudieron captar la riqueza de la interpretación *in situ*. Por más que un músico académico tome ahora esas transcripciones como modelo e intente reproducir con exactitud lo que en ellas pone, no conseguirá emitir ni el mismo sonido ni el mismo registro, entre otras cosas, porque la gracia de las melodías que no se han concebido para ser escritas es que pueden cambiar con facilidad, incorporando elementos del lenguaje hablado, de la espontaneidad de sus consecutivos intérpretes y de las culturas musicales vecinas. Todo ello, sin perder los rasgos fundamentales para seguir siendo reconocidas por la audiencia. Hablaremos de éstas y otras singularidades de la tradición oral en el siguiente apartado.

⁴²⁴ Es decir, no afinados siguiendo el *Sistema Temperado Igual* el cual estipula, ya desde el siglo XVIII, cómo va a ser la distancia mínima entre notas. Se atribuye su creación a Johan Sebastian Bach pero se intuye que pudo empezar a desarrollarse antes, en base al Sistema Pitagórico.

⁴²⁵ Como ya hemos mencionado, Béla Bartok fue un reconocido folklorista quien recopiló de forma intensiva melodías folklóricas de varias regiones de la Europa del Este, entre ellas las regiones de Hungría, Bulgaria y Rumanía, durante la primera mitad del siglo XX (Kodály et al., 1959).

Como decíamos, música académica y música de tradición oral difieren en la actualidad en sus respectivos procesos de creación y conceptualización. En primer lugar, la música “clásica” o “culto” presenta una codificación y sistematización de los sonidos que sirve de referencia para la composición y la interpretación. De esta manera, y a pesar de una cierta capacidad del intérprete para modificar parámetros como la intensidad del sonido, la técnica de ejecución y el estilo interpretativo⁴²⁶, se espera que el resultado respete las convenciones estéticas y teóricas en el más mínimo detalle. En segundo lugar, la notación musical de la que se sirve la teoría de la música occidental ha pasado a ser un elemento prescriptivo⁴²⁷ y, por tanto, de importancia fundamental para poder llegar a interpretar y comprender dichas músicas. La partitura (el soporte escrito) se convierte en parte imprescindible de la existencia de esa música y, lo más significativo, es que se toma como metonimia de la propia música.

Por lo que respecta a las músicas que se crean y transmiten sin la necesidad del soporte escrito (hecho que no comporta la inexistencia de sistematizaciones y lógicas estructurales), éstas presentan unas estructuras particulares que van más allá de las estipuladas según la teoría de modos, escalas, tonos, funciones, etc. y que, por tanto, no deberían ser analizadas desde la perspectiva de otros tipos de música cuyos marcos de referencia en el proceso creativo son sustancialmente diferentes. Su análisis debería de llevarse a cabo tomando como base aquellos procedimientos y estructuras recurrentes en la práctica (ejecución) que, de una forma comparativa, pueden llegar a deducirse como norma general.

Las notas ornamentales, los mordentes, los calderones, la afinación “absoluta” que sugiere la utilización de negras, blancas y corcheras sobre un pentagrama, etc. son todas ellas herramientas que forman parte de un instrumental que, a falta de otro mejor, continúa proponiéndose y utilizándose de forma mayoritaria para representar el fenómeno sonoro configurado y emitido desde la “conceptualización oral”.

⁴²⁶ Parámetros que, a menudo, no aparecen explicitados en la partitura.

⁴²⁷ Las primeras notaciones musicales eran indicaciones mnemotécnicas. Según apunta Francisco Cruces: “la notación es, para algunos aspectos cruciales de la música, una metodología bulldozer: aplana lo que encuentra a su paso” (Cruces, 2002).

A lo largo de este capítulo, veremos numerosos ejemplos en los que el método de transcripción utilizado impone parámetros de referencia que no consideran (o que encubren) los procedimientos de creación y sus respectivas lógicas y sistemas a los que estos se ajustan. Éstas lógicas a veces no consideradas pueden ser, como hemos mencionado: la organización y jerarquización de los sonidos en función de parámetros diferentes al de la escala o modo⁴²⁸; y ordenaciones rítmicas cuya referencia sea el texto, con las posibles “irregularidades” que ello comporta (es decir, aquello que frecuentemente se ha explicado como “interrupciones” o “discontinuidades” de lo que sería una base rítmica supuestamente “regular y “cuadrada”).

El resultado se esta perspectiva analítica ha sido que, durante mucho tiempo, las músicas de tradición oral se han descrito como “más simples”, “carentes de estructura”, como “desviaciones” de lo normal, “más desafinadas”, etc. Todas éstas son apreciaciones que acarrean una descalificación implícita.

Mientras la práctica de la música académica mantiene bien definidas las esferas de audiencia, creador e intérprete, limitando las ocasiones de interacción entre ellas, la práctica de las músicas populares, folklóricas y cualquier otro tipo que incluya una transmisión oral en su desarrollo creativo, requiere forzosamente de esa interacción para que el acto musical en sí tenga sentido. Ésta y otras características determinan en gran parte la forma de organizarse y de sonar de esas canciones y, por tanto, deberían tenerse muy en cuenta en cualquier análisis de las mismas. La principal consecuencia de este problema metodológico con el que hay que lidiar es, en definitiva, la pérdida de información que no es “transcribible” según esos términos y que es muy valiosa para entender el complejo fenómeno de la música de reminiscencia oral.

⁴²⁸ El método de transcripción convencional obliga a establecer una discriminación entre lo que van a ser sonidos “principales” y sonidos “ornamentales”. En géneros orales como los que tratamos en este capítulo, los cuales, además, presentan influencias claras de culturas musicales diversas (orales y quirográficas, a un mismo tiempo), cabría plantearse que lo que desde una perspectiva occidental se considera como “sonido ornamental” pueda ser, en realidad, parte estructurante y central de lo que se pretende analizar. De este modo, por ejemplo, las *doiné*, comúnmente descritas por su intensa ornamentación (hasta el punto de llegar a ser éste uno de los rasgos tomados como definitorios) y por constar de pasajes en los que “se hace difícil el reconocimiento de la melodía y de la escala utilizadas” (Pugliese, 2012: 176), podrían ser analizadas de manera que su parte constituyente radicara en “lo ornamental” y que fuera este aspecto el utilizado para clasificarlas, considerarlas y deducir su “modelización” (Arom, 1991).

Los investigadores del folklore en Rumanía (etnólogos, etnomusicólogos, folkloristas, musicólogos, etc.)⁴²⁹ continúan en su mayoría utilizando la metodología clásica de etnografía del folklore musical⁴³⁰, esto es, tomando un registro detallado del fenómeno sonoro para luego transcribirlo, analizarlo y clasificarlo (Marian-Balasa, 2007) en base a los baremos definidos por el propio contexto académico y deducidos de lo obtenido a partir de la propia transcripción (y no directamente de lo que suena). El análisis formal-estructural se lleva a cabo tomando conceptos como tono, semitono, escala, modo, etc., los cuales se dan por sentado y sirven de punto de partida para la medición y sistematización del canto o melodía en cuestión.

Es durante el siglo XIX cuando en Rumanía se instauran las primeras academias musicales que instruyen según la teoría musical occidental y se empieza a transcribir utilizando su sistema de notación (diastemática). Hasta el momento, tanto la música religiosa, como la cortesana y la folklórica usaban un mismo método de transcripción, el psáltico (en el caso de que fuera necesario utilizar alguno). Así se puede apreciar, por ejemplo, en las colecciones de Anton Pann quien, cuando registraba y transcribía melodías tanto de ámbito popular como del folklórico, utilizaba la notación neumática (psáltica) que, como ya hemos explicado, consiste en un conjunto de símbolos que no precisan afinación exacta y que, escritos sobre el texto, contribuyen a recordar aquello que ya se conoce (imágenes 173 y 174). Mucho antes, incluso, a principios del siglo XVII algunas melodías de danza de la tradición occidental se transcribieron con la finalidad de que diversos instrumentos pudieran ejecutarlas. Todas estas danzas se recogieron en el *Códex Caioni* (1671) (Diamandi & Papp, 1994) y aparecen en esa misma notación (Stoianov & Stoianov, 2005: 30).

⁴²⁹ Son bien conocidas las colecciones de Constantina Boghici (2001, 2003), Gheorghe Oprea (1983, 2001) o George Breazul (1993, 2008), por mencionar sólo algunos.

⁴³⁰ Instaurada y aplicada hasta bien entrada la década de los 70 por etnomusicólogos y folkloristas como Constantin Brăiloiu, Alexandre Tiberiu, Ovidiu Bîrlea o Emila Comișel,

29 (37) **Bordeiaş, bordei, bordei**

Allegretto

Bordeiaş, bordei, bordei,
of, of, of,
Cu mărtăceii de tei,
S-a-nclubat dragostea-n ei.
of, of, of,

Bordeiaş întunecos,
Mult îmi ești tu drăgăstos,
Că mă faci să viu pe jos.

Bordeiaş fără gîrlici,
Tu mă faci să viu p-aici
Desculţ și fără opinci.

Întii p-aici cînd veneam,
Patru junci eu înjugam
Si acum nici unul n-am.

Imagen 173: ejemplo extraído de *Spitalul Amorului* (Pann, 2009: 49)⁴³¹

Modul 2 Natural Temperado

Nr. 29
Nr. 37 C
br. 4
p. 127
f. 5

B or de iăş, bor dei, bor de e e ei,
Bor de iăş, bor dei, bo or de e e ei,
O o o of, o o o o of, o o o o of,
Cu măr tă ce ii de te e ei, s-a-n cui bat
dra gos tea-n e e ei. O o o of, o o o of,
o o o o of.

Imagen 174: ejemplo de notación neumática de la canción “Bordeiaş, Bordei, Bordei” (Pann, 2009: 240)

⁴³¹ Se puede escuchar la canción “Bordeiaş, Bordei, Bordei” en el siguiente enlace: <https://www.youtube.com/watch?v=LM2bPPoQRas>. La traducción de la letra se puede consultar en el anexo 13.

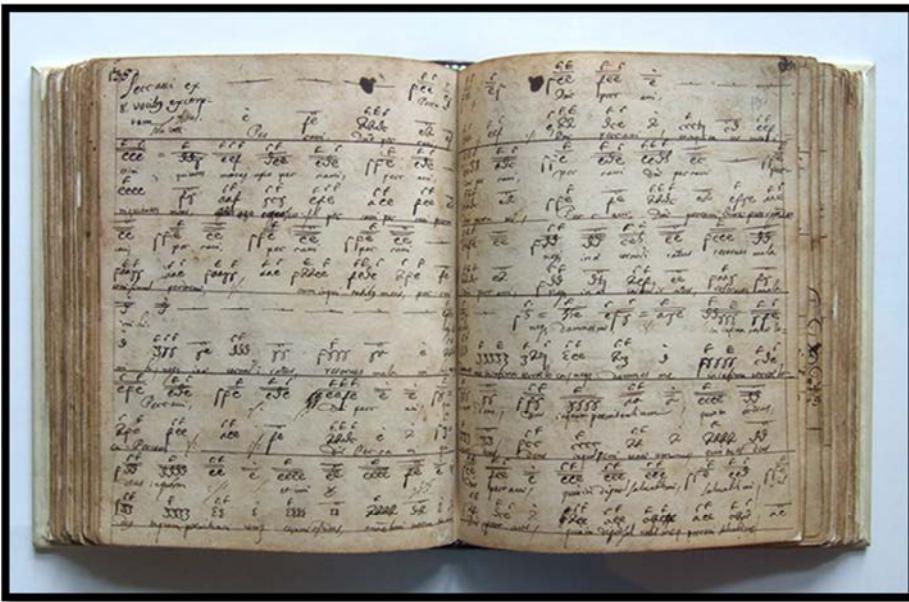


Imagen 175: Codex Caioni⁴³²

En este capítulo no se pretende realizar un análisis formal según los modelos de la teoría académica de la música occidental, sino poner de manifiesto aquellas características audibles (reconocibles) que luego, en el siguiente capítulo, van a servirnos para el análisis de los discursos obtenidos durante el trabajo de campo, en relación a los diferentes géneros estudiados.

Sí se van a utilizar algunos conceptos definidos desde la teoría musical como, por ejemplo: “ritmo”, “melodía”, “afinación”, “altura”, etc. Éstos, en su mayoría, forman parte de un conjunto de categorías que funcionan para todas las músicas por amplio consenso ya en nuestros días. Sin embargo, evitaremos fundamentar cualquier tipo de conjetura en base a nociones musicales que sugieran una organización jerárquica de los sonidos con finalidad “teórico-armónica” (los antes mencionados “tono”, “semitono”, “escala”). En resumen, las categorías que se utilicen en este trabajo, a falta de otras mejores, serán siempre aquéllas que creemos que contribuyen a una mejor explicación del fenómeno que nos interesa.

También se tomarán como herramienta de análisis, algunas de las transcripciones que hicieron anteriores especialistas en la música folklórica de diversas regiones de Rumanía, especialmente para referirnos a características rítmicas muy particulares de la

⁴³² Fuente: <http://www.csszm.ro/csiki.php?l=en&m=1&sm=27&ssm=46&id=127>

región, las cuales forman parte de ese conjunto de elementos reconocibles por las audiencias y rápidamente descritos como “nuestros” o “propios”.

En el capítulo siguiente, pondremos de manifiesto esa relación entre estructura musical y discurso ideológico con la finalidad de poder establecer ciertas pautas de procedimiento por lo que respecta a la producción y recepción de la música. Antes, sin embargo, es necesario resaltar cuáles son esos elementos de las estructuras musicales que generan reacciones similares, comparables, entre los diversos informantes y que, a un mismo tiempo, mantienen de forma audible la frontera entre uno y otro género.

El siguiente apartado está dedicado a algunas de las estructuras y lógicas musicales que creemos son características de las músicas que nos interesan en este trabajo. Pasaremos después a hablar de las influencias de la música otomana y de cómo éstas se reconocen en la actualidad. A continuación, en los apartados 7.3 y 7.4 insistiremos de nuevo en la importancia de la transmisión oral y trataremos algunos ejemplos de la música folklórica que surgen de forma recurrente en los discursos de los informantes.

7.1. Estructuras básicas características

En este apartado vamos a explicar con detalle algunas de las estructuras que consideramos como básicas y características de las culturas musicales que han sido escogidas para analizar su relación con los discursos de etnicidad. La selección de estas estructuras musicales, poéticas, coreográficas y paramusicales, se ha llevado a cabo en relación con lo recogido durante las entrevistas y la observación participante del trabajo de campo. En ningún caso se va a dar cuenta de todas las posibles estructuras musicales presentes en todos los géneros que hayamos podido escuchar en el campo. Esta es una selección consciente y medida, en base a los datos, para apoyar la tesis principal de este trabajo: la relación entre discursos, comportamientos y consideraciones de los individuos de una cultura, y las estructuras musicales identificadas en la música que se consume/produce en ese contexto.

Se van a señalar aquellos aspectos de las músicas que, desde el punto de vista de la investigadora, resultan ser más interesantes y útiles para explicar los procesos de identificación, de construcción, reproducción y consolidación de gustos musicales (analizados a través de discursos y conductas) y, en definitiva, que manifiestan una

coherencia para con las dinámicas etnicitarias de la cultura del contexto. Creemos necesario explicar de un modo general y transversal algunas de las características básicas de las estructuras musicales que hemos encontrado tanto en los cuatro géneros seleccionados para el análisis musical-antropológico como en otros que hemos comentado más escuetamente. Muchas de estas estructuras refieren a la oralidad, al orientalismo, a las mitologías y cosmovisiones y a la importancia, en general, que en la cultura rumana se le da a lo folklórico y al vínculo con entornos campesinos y naturales.

Ya hemos comentado que la notación académica musical y el modelo que implica pueden no ser adecuados para el análisis de fenómenos musicales de tradición oral. No obstante, existen “realidades sonoras” audibles que, llamadas de una u otra manera, son identificables y contribuyen a establecer ciertas pautas y correlaciones (que las hay) entre las numerosas manifestaciones musicales de este contexto. Así, vamos a exponer a continuación una serie de sistematizaciones las cuales, creemos, contribuirán a una mejor comprensión de las particularidades estructurales de las culturas musicales en Rumanía.

En este apartado, empezaremos por estudiar la estructuración de los sistemas melódicos y rítmicos, en relación estrecha con el lenguaje. Seguiremos con el análisis de la práctica comunitaria de ciertos géneros y de las heterofonías que esto conlleva; y entraremos a tratar la importancia de la intensa relación de la música con la danza y de cómo los patrones rítmicos y melódicos de uno y otro ámbito se influencian mutuamente hasta entenderse como un sólo resultado. Por último, detallaremos las formaciones instrumentales más características de Rumanía, según el área cultural, y veremos el papel que desempeñan las diferentes instrumentaciones como indicadores de procedencia y vinculación étnica.

Partiremos de algunas premisas metodológicas como, por ejemplo, el entender que: a) “no hay ninguna música cuyo material se organice al azar. La falta de una teoría musical articulada no significa la ausencia de normas” (Nettl, 1985: 26-27); y b) que “las características del canto de una cultura pueden reflejar características de expresión oral y de idioma” (Ibídем). A un nivel más concreto, para nuestro caso de estudio, insistiremos en la idea de que “la canción folklórica rumana posee un sistema de versificación que deriva directamente de la estructura gramatical y fonética del

lenguaje” (Ciobanu, 1974, en Pop-Miculi, 2016: 24). Esto, en un contexto cultural en el que el folklore musical impregna otros géneros, hace extensiva esta consideración al análisis de los mismos.

Supondremos también que una gran parte de la organización del folklore musical y literario del contexto rumano se rige por lógicas comunes a las de las demás culturas románicas de la Europa Occidental. De esta manera, pondremos especial atención en la forma estrófica como “rasgo peculiar de la poesía europea” en la que las unidades “llamadas estancias o estrofas, tienen una forma que se repite; se repite la interrelación de los versos, pero no así las palabras” (Nettl, 1985: 45-46). Tal y como ya hemos mencionado, la oralidad no nos permite ratificar qué fue primero, si la música o el texto, pero lo que sí se sabe es que la adaptación de las palabras a la melodía estipulada para cada verso (en el caso de canciones que han pasado de uno a otro contexto y que han cambiado su letra) se hace siguiendo unas reglas que permitan respetar la métrica y silabización de la palabra hablada. Pueden darse casos en los que se busque crear el efecto contrario, los cuales deberíamos considerar como la excepción que confirmaría la regla.

Con estas características básicas como punto de partida, las cuales desarrollaremos con algo más de detalle en el siguiente apartado, nos proponemos abordar el estudio de los sistemas de ordenación de sonidos y de distribución de acentuaciones, con el fin de comprender, en su contexto, los procesos de conformación de los perfiles melódicos y de los patrones rítmicos, respectivamente.

[**7.1.1. Relación entre verso y melodía**](#)

En el contexto europeo de canción de tradición oral, la relación entre el texto y la música es muy estrecha, hasta el punto que se da una coincidencia entre los puntos en los que la música descansa y en los que en el texto se completa una oración, una frase o un pensamiento. Más aún, “existe una estrecha relación entre los segmentos menores de la estructura musical y los de la lingüística; por ejemplo, entre el acento prosódico y el musical, entre la longitud de la nota y de la sílaba” (Nettl, 1985: 47).

Esta relación varía de un contexto lingüístico a otro, en función de las diferencias estructurales existentes entre las lenguas y, en el caso de la Europa Oriental, cuya poesía

se construye sobre la base del número de sílabas más que sobre pies métricos, se traduce en la existencia de unos patrones métricos característicos como, por ejemplo, los ritmos *aksak* o el *giusto silábico*, que trataremos en el apartado 7.1.3.

El vínculo entre verso y música es, por tanto, una de las premisas principales de nuestro estudio. Sabemos que la estructura de la lengua rumana tiene un especial impacto sobre la música vocal y el sistema de versificación, el cual se manifiesta a través de la “irregularidad” de los acentos y de una “bipolaridad de tipo métrico” (Stoianov & Stoianov, 2005: 14-15). Especialmente en las músicas folklóricas (pero no sólo) verso y línea melódica aparecen como un unidad inseparable, de manera que las estructuras de uno y otro ámbito se determinan mutuamente. En este sentido, se espera que la dimensión de la línea melódica y la del verso presenten una coincidencia en términos de extensión y de puntos de inflexión.

La lengua rumana y sus variantes dialectales presentan una serie de características generales que pueden determinar, de alguna manera, las estructuras resultantes de los procesos de musicalización. Estas características son (Pop-Miculi, 2016: 24):

- a) Las palabras están formadas por sílabas cortas, de duración aproximadamente igual entre ellas;
- b) La diferenciación entre sílabas se lleva a cabo mediante una acentuación de las mismas durante el tránscurso del discurso;
- c) No existe un lugar fijo para los acentos en palabras de más de una sílaba y, normalmente, los monosílabos no se acentúan. De aquí resulta la mayor variedad de ritmos derivados del habla, cuyas agrupaciones pueden ser binarias, ternarias y cuaternarias.
- d) No es posible, en lengua rumana, la sucesión de dos o más sílabas acentuadas. Las palabras que tienen cuatro sílabas pueden contener acentos secundarios.
- e) La unidad estructural del verso popular rumano está determinada por elementos provenientes de la semántica, así como de relaciones formales internas y externas, en base a las que se genera las organizaciones métricas fijas o libres.

La poesía rumana propia del canto de tradición oral presenta dos tipos de verso: octosilábicos y hexasilábicos (Trifan, 2008: 12)⁴³³. En relación a esta característica básica se lleva a cabo una ordenación de la línea melódica, la cual se compondrá de tres pies métricos, en el caso de los versos de tipo tripódico, y de cuatro, cuando corresponda a los de tipo tetrapódico⁴³⁴.

El verso octosilábico acostumbra a presentarse en la forma cataléctica y acataléctica⁴³⁵:

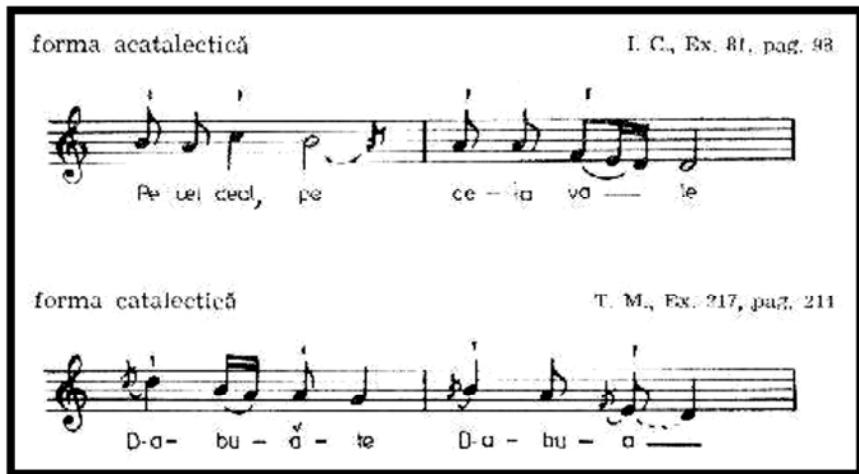


Imagen 176: formas cataléctica y acataléctica en versos octosilábicos

En el ejemplo anterior, se observa cómo la diferenciación entre cada sílaba se establece en función de los acentos y de la duración desigual de los sonidos asociados a cada una de ellas. En función del acento, las sílabas se agrupan de dos en dos, la primera de las cuales está siempre acentuada. El verso octosilábico es tetrapódico binario, es decir, se agrupa en 4 pies métricos de subdivisión binaria (Pop-Miculi, 2016: 25).

El verso hexasilábico está presente en las melodías “arcaicas” de contextos rituales de ceremonias fúnebres, ciclos calendáricos y *balade*⁴³⁶. También se presenta en la forma

⁴³³ En rumano, las palabras que finalizan en -ti, -ci o -ri reducen un número de sílaba en el recuento. De este modo, por ejemplo, palabras como *cinci* o *vedeți* se contarían como monosílaba y bisílaba, respectivamente. Es importante tener esto en cuenta cuando se trata de establecer el tipo de verso en función del número de sílabas que lo forman.

⁴³⁴ Tripodía y tetrapodía son conceptos de la poética clásica, según los que se establece una organización métrica del verso en función de los acentos del lenguaje. Tripódico es el nombre que recibe el verso cuya estructura métrica se organiza en tres pies métricos (de la métrica griega). En el caso de tetrapódico, será en cuatro (Estébanez Calderón, 2004).

⁴³⁵ El verso cataléctico es aquél al que “le falta una sílaba al final o algunos de sus piés es imperfecto” (<http://dle.rae.es/?id=bfpCTfM>).

⁴³⁶ Hablaremos del género *baladă* en el apartado 7.4.

cataléctica y acataléctica, y es tripódico binario. A modo particular, en el caso de las formas catalécticas, la quinta sílaba acentuada forma parte de un pie métrico incompleto, hecho que genera la sensación de que falta una sílaba (Ibídem).

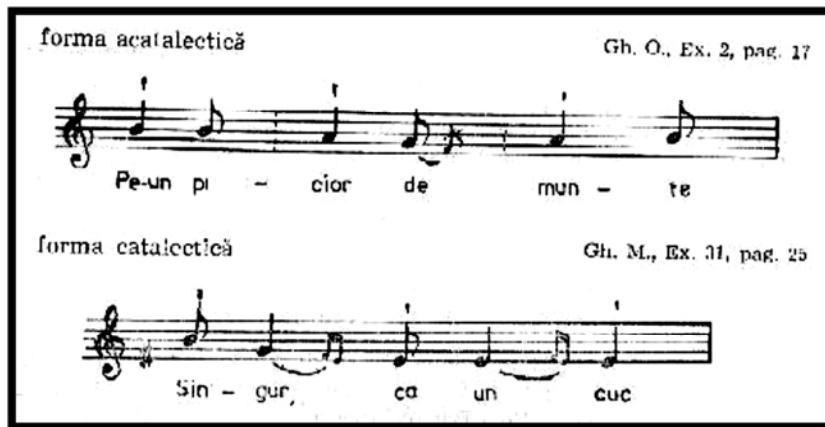


Imagen 177: formas cataléctica y acataléctica en versos hexasilábicos

Por otra parte, los versos cantados de la poesía rumana tradicional son principalmente isométricos⁴³⁷, lo cual favorece una proporción de simetría entre las frases musicales y textuales. La línea melódica se configura, entonces, mediante la adaptación de acorde con la organización métrica del verso. El acento métrico prevalece por encima del léxico (aun cuando el primero deriva del segundo) y determina la organización de los sistemas rítmicos y melódicos (Trifan, 2008: 12).

El vínculo estructural entre verso y melodía se observa, según ejemplos explicados en los diversos estudios sobre música tradicional⁴³⁸, de formas variadas. La mayoría de los recursos y estrategias de la práctica poética oral trascienden a las estructuras musicales utilizadas para acompañarlas. Uno de los más habituales es el derivado del fraccionamiento interno del verso, en base a la rima interior. Es muy habitual en géneros como los *colinde*, en los que la rima exterior es menos frecuente:

Rupse vita de rodita (4+4)

Lae, Bucalae (2+4)

Caloiene, Iene (4+2)

⁴³⁷ La isometría es una característica del verso cantado por la cual éste se mantiene de la misma forma durante toda la canción. Por ejemplo, si una pieza empieza con un tipo de verso octosílabo, éste se mantiene igual hasta su final.

⁴³⁸ (Comişel, 1967; Oprea, 2001; Pop, 1967; Tiberiu, 1980)

Otros de los fenómenos y recursos léxicos que acostumbran a transferirse a la estructura musical y que se manifiestan en el momento de la performance consisten en (Pop-Miculi, 2016: 26-30):

1) Completar el número de sílabas

- a. Añadiendo vocales:

Colo-n jos(u) mai din jos(u)

- b. Interjecciones o nuevas sílabas:

Munte, munte, brad frumos, ma



Imagen 178: ejemplo de complementación silábica a base de la introducción de interjecciones

- c. Deshaciendo diptongos:

Lungu-i drumul Clujului

- d. Añadiendo sílabas:

Dragă me și sora me-re

2) Disminuir número de sílabas

- a. A final del verso:

Original: *Ieri de dimineață*

Sin la sílaba final: *Ieri de dimineaț'*

- b. Entre medio del verso:

Original: *C-o facut mamăliga cruda*

Sin la sílaba central: *C-o facut ma'liga cruda*

- 3) Eстрибillo: estructura repetitiva cuya forma y perfil melódico se mantiene igual a lo largo de toda la canción. Aparece con diversas funciones, entre ellas, las de fomentar la participación colectiva de la performance y recordar el contexto y motivo de la interpretación.

Teniendo en cuenta la dinámica de estos procesos de interacción entre verso y melodía, los cuales se manifiestan de una forma mucho más intensa en el momento de la práctica, no cabe la menor duda de que el foco de nuestra atención deberá dirigirse hacia los

contextos de performance y no sólo reducirse a un análisis de los elementos transcritos (ya sean musicales como poéticos).

Lo que nos interesa es conocer la lógica de esos procesos para poder comprender las razones por las que, en las músicas de Rumanía, encontramos estructuras musicales particulares que se describen como características y exclusivas de este contexto. Nos movemos, continuamente, en un terreno de procesos generales propios de las músicas de tradición oral y dinámicas particulares derivadas de una singularidad lingüística y cultural.

7.1.2. Sistemas melódicos

Un sistema melódico es el resultado de una ordenación y jerarquización de sonidos, de acuerdo con una lógica estética y funcional que está en coherencia con un contexto cultural concreto. En un sistema melódico se presupone que las unidades (en este caso, los sonidos) van a estar en relación unos con otros. Dependiendo del tipo de relación⁴³⁹ que se dé entre los mencionados sonidos que forman un sistema, éste será considerado de uno u otro tipo, en función de las nomenclaturas y lógicas de clasificación de cada cultura musical específica.

Para describir los diversos perfiles melódicos que, de manera habitual, se pueden encontrar en la música tradicional, vamos a proponer el uso de términos como bicordo, tricordo, pre-pentacordo y pentacordo para referirnos “al número de sonidos sin salto interválico (repetición del mismo, o correlación)” (Alexandrescu, 1996: 11). Por otra parte, usaremos los términos bitónico, tritónico, tetratónico o pentatónico, en los que el sufijo tónico se refiere al número de sonidos con salto interválico (salto no correlativo)” (Alexandrescu, 1996: 14)⁴⁴⁰.

Utilizando estos conceptos, se procura evitar la referencia a sistemas tonales cuya organización sonora se enmarca en el contexto de la afinación temperada y, por tanto, refiere a alturas concretas y absolutas (como las escalas). Un sistema o “modo tradicional” se define, no sólo por el número de sonidos que agrupa, sino por las

⁴³⁹ Llamada “relación interválica” en la teoría de la música occidental.

⁴⁴⁰ Esta distinción fue propuesta por el etnomusicólogo Constantin Brăiloiu.

relaciones entre ellos y el tipo de combinaciones de los mismos que presenta. Es un “sistema particular de composición de melodías con giros melódicos específicos que lo distinguen de las estructuras modales y tonales” (Giuleanu, 2002: 363).

A continuación, podemos observar las transcripciones de lo que serían algunos ejemplos de organización sonora bicórdica, extraídos de las colecciones de Emilia Comişel y Ghizela Sulițeanu⁴⁴¹. El primero se trata de un fragmento de canción infantil (declamada) y el segundo se trata de un reclamo de venta ambulante. En ambos se aprecia la combinación de dos sonidos, en distancia correlativa.



(G. Sulițeanu, *Strigătele nr.133*)

Imagen 179: fragmento de canción infantil



(E. Comişel, *Folclor muzical*, nr.108, pg.90)

Imagen 180: extracto de cantinela de venta ambulante

A continuación, vemos un ejemplo de organización bitónica (un lamento funerario), en la que se combinan dos sonidos cuya distancia no es correlativa⁴⁴².

⁴⁴¹ Tal y como se puede apreciar, las transcripciones tomadas como ejemplo para este capítulo encuadran los fragmentos melódicos en referencia a marcos de conceptualización tonales. Esto es una muestra de la tendencia antes comentada. Dichos ejemplos son propuestos aquí como representación del fenómeno de silabización y uso de los diferentes sonidos, sin que ello implique la aceptación por parte de la autora de la metodología utilizada para representar dichas transcripciones.

⁴⁴² Insistimos en no confundir el sufijo “–tónico” utilizado aquí, con el concepto de tono de la teoría musical occidental, el cual implica una distancia muy concreta de afinación fija entre sonidos. Tal y como hemos señalado anteriormente, el sufijo –tónico de los conceptos “trítónico”, “bitónico” o “pentatónico” se propone por Constantin Brăiloiu para designar la utilización de dos, tres o cinco sonidos cuya distancia implica un “salto” en el registro.

BOCET

O ve - ci - ne - bu - ne-le me - le O fa - ceti bi - ne Si ti can - ta

(Béla Bartók, *Volksmusik der Rumanien*, nr.20)

Imagen 181: ejemplo de organización bitónica

Los sistemas tritónicos y tricórdicos (combinaciones de tres sonidos, correlativos o no) se observan de forma habitual en canciones infantiles, en algunos *colinde*, en *cântece de seceta* (cantos de sequía), en *cântece de leagan* (nanas) y *bocete* (lamentos funerarios). El siguiente ejemplo muestra la combinación de tres sonidos:

A - u - ras pa - cu - ras Scoa - te a - pa din u - rechi
Ca ti'oi da pa - ra - le vechi

(E. Comișel, *Folclor muzical*, nr.20, pg.276)

Imagen 182: ejemplo de canto con organización tritónica

Los siguientes ejemplos muestran melodías con una organización sonora que se ha descrito como pre-pentatónica por estar formada por cuatro sonidos que pueden incluir un quinto dependiendo del texto o a modo de variación esporádica.

Iesi, soa - re din 'chi - soa - re, Ca e mai - ne sar - ba - toa - re.

cam'chiiind J=84

Hei, Pa-ha - ru-tul cel cu tor - ta, Nu mai nu si ia - ra nu
Pu-ne - te'ai ca - pu - u poar - ta,

(Béla Bartók, *Maramureş*, 163)

Imagen 183: ejemplos de organizaciones sonoras pre-pentatónicas

La sistematización sonora propuesta por los diversos teóricos establece los estudios de configuración de los perfiles melódicos de manera que se contemple el pentatonismo como resultado de una evolución desde los llamados “modos arcaicos” y “proto-melodías” (Alexandrescu, 1996: 11). Lo cierto es que los perfiles melódicos que combinan cinco sonidos, ya sea de forma correlativa o no, abundan en repertorios de *colinde*, *bocete*, y otros cantos rituales. Por tanto, se propone una categorización que tenga en cuenta la recurrencia y predominancia de ciertos giros melódicos respecto a otros, considerándolos como “primordiales”.

La melodía de las músicas tradicionales en Rumanía se canta de forma predominantemente monódica y la gran mayoría de las melodías instrumentales tienen su origen en melodías vocales, a pesar de haber sido adaptadas a las respectivas posibilidades técnicas de los instrumentos que las ejecutan.

Resulta extremadamente interesante el papel que juegan las diversas organizaciones y giros melódicos como marcadores regionales, de modo que existe la “cuarta justa *bihoreană*”, las “quintas disminuidas de *doine moldoveneşti*”, la tercera mayor descendente que actúa, por ejemplo, como indicador de la mayoría de los géneros del sur del país, y la sexta mayor descendente y ascendente en *doine* y cantos de Maramureş (Pop-Miculi, 2016: 50). Así son descritas por algunos de los especialistas entrevistados y también aparecen en manuales y recopilaciones especializados (Alexandrescu, 1996: 11). Estas nomenclaturas “populares” se utilizan para identificar una serie de sonidos y que estos sean reconocibles tanto por oyentes como por ejecutantes. En algunos casos, se combinan conceptos de la teoría clásica de composición y análisis de la música occidental, como pasa en el caso de la *cadența bihoreană*, la *scara majoră națională* o la *gama țiganească* (Alexandrescu, 1996: 22; Gheorghe Ciobanu, 1974: 83-104)⁴⁴³.

7.1.3. Sistemas rítmicos

De la misma manera que los sistemas melódicos, un sistema rítmico comporta una ordenación y jerarquización, en un marco temporal, de unos acentos (ejecución de sonidos con mayor intensidad) respecto a otros, los cuales pueden estar en relación con

⁴⁴³ “Cadencia de Bihor”, “escala mayor nacional” y “gama gitana”.

unas entonaciones determinadas pero no necesariamente dependientes de las mismas. Es decir, un sistema rítmico supone una estructuración del transcurso del tiempo con la finalidad de otorgar una lógica estructurada al mismo. Igual que en el sistema melódico, las unidades rítmicas estarán en relación de proporción unas con otras y, en función de cómo sea esta proporcionalidad, el sistema recibirá una categorización u otra.

En el ámbito del folklore rumano, el ritmo actúa como elemento diferenciador ya que, entre otras cosas, las estructuras rítmicas folklóricas están determinadas por la función que ellas mismas deben desempeñar, en cada género y contexto concreto, y, por tanto, constituyen “un criterio de diferenciación de las categorías folklóricas” (Brailoiu, 1951: 72-73)⁴⁴⁴. Por otra parte, la dimensión rítmica no puede (no debe) ser estudiada como elemento autónomo o independiente a la dimensión lírica y a la coreográfica. El ritmo de las manifestaciones folklóricas es una estructura que se forma y trasciende en los ámbitos coreográfico, silábico y musical (Pop-Miculi, n.d.: 31) y su *performance* debe ser estudiado como un “todo”.

La clasificación básica que se propone según las estructuras rítmicas percibidas en las músicas folklóricas de Rumanía establece una diferencia entre los ritmos “medidos” (*giusto*) y los ritmos “libres” (*rubato*). En base a esta diferenciación y en función de la duración, del número y de la combinatoria de las unidades temporales que forman cada esquema rítmico, algunos especialistas proponen la siguiente terminología para definirlos: a) ritmo *parlando-rubato*; b) ritmo *copiilor* (“de los niños”); c) ritmo *de dans* (“de danza”); d) ritmo *aksak* (del turco, “cojo”); e) ritmo *giusto-silabic*; y f) ritmo vocal, adaptado al paso de las procesiones ceremoniales (Oprea, 2001).

En este proceso de clasificación, deben tenerse en cuenta algunos criterios secundarios como, por ejemplo: 1) si la ejecución musical es colectiva o individual, y 2) si la fuente de la ejecución del ritmo es vocal, instrumental o una combinación de ambas. Estos dos aspectos pueden conllevar transformaciones, fruto de la adaptación al contexto, sobre la estructura musical del propio ritmo e incluso de la melodía.

⁴⁴⁴ Por ejemplo, en las danzas del *căluș* (caballo) el ritmo derivado de la superposición de acentos de lacoreografía y la música recrea (tanto a nivel auditivo como visual) el trote del caballo (Giurchescu, 1992: 38).

En el primer caso, tener en cuenta el modo de interpretación (individual o colectivo) permite comprender estructuras concretas ya que, por ejemplo, sabemos que “una interpretación unitaria conlleva necesariamente una sincronización a todos los niveles” (Pop-Miculi, n.d.: 31) y, por tanto, se buscará la simultaneidad en la práctica comunitaria evitando, en general, melismas y polirritmias. En contraste, la interpretación individual permite la improvisación, una ornamentación más rica, y una fluctuación rítmica *ad libitum*.

En el segundo caso, la fuente de ejecución puede condicionar la constitución de unos ritmos particulares, ya sea por las posibilidades técnicas que el propio instrumento permita o por los cambios que pueda significar el constante trasvase entre melodías que, aún cuando sean originariamente vocales, se interpreten también de forma instrumental. De esta manera, se pueden encontrar fórmulas rítmicas que derivan de un patrón métrico poético (por haberse conformado de acuerdo con un texto) en melodías de danza interpretadas por instrumentos (Ibidem).

De acuerdo con la estructura más habitual del verso poético de la lirica folklórica (la octosilábica) encontramos una predominancia significativa de fórmulas rítmicas formadas por ciclos de ocho unidades temporales cada uno, tanto en música instrumental como en música vocal. Según la distribución de los acentos sobre esta base de ocho unidades, se observan patrones rítmicos que se constituyen en relación con esa jerarquización de énfasis percutivos.

Las fórmulas rítmicas básicas de la música vocal se describen, principalmente, como bicrónicas, es decir, que constan de dos unidades de tiempo las cuales presentan una relación entre ellas que, en general, es de 2:1 o de 1:2. En algunos casos, en los que el verso presente otro tipo de métrica (por ejemplo, hexasilábica), puede existir la combinación de tres unidades, lo que sería por tanto una “tricronía”. Igualmente, la relación de proporción entre ellas sería, como hemos dicho, de 2:1. La bicronía ha sido descrita, tanto por Constantin Brăilei como por un gran número de especialistas que, después de él, se han dedicado al análisis del ritmo en el folklore rumano, como una de las características principales de la rítmica folklórica en Rumanía.

Las unidades bicrónicas se han representado en los diversos estudios folkloristas mediante las posibles combinaciones de negras y corcheras las cuales, según la métrica

convencional, sugieren lo más parecido a esa relación de proporcionalidad 2:1⁴⁴⁵. Al mismo tiempo, se toman las categorías de la métrica de la poética musical griega para clasificarlas. Las formas más habituales y características son la denominada yámbica y la trocaica, de cuya combinatoria pueden resultar otras fórmulas más complejas y extensas (Pop-Miculi, n.d.: 32).

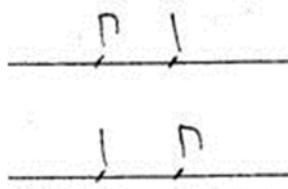


Imagen 184: ejemplo de fórmula bicrónica yámbica (arriba) y trocaica (abajo)



Imagen 185: ejemplos de fórmulas con tres unidades: anapesto (arriba), amfibraico (medio) y dáctilo (abajo)

El sistema rítmico paradigmático de esta lógica de ordenación es el llamado *giustosilabico*. Es una rítmica que deriva de la música vocal y que implica una imbricación de elementos propios del canto: el sonido musical y las palabras. La terminología *giustosilabico* indica un movimiento regular, uniforme, cuyo único principio rítmico estructurante es la sílaba (Brailoiu, 1952: 117-118). El único momento en el que esta “regularidad” puede verse modificada es en los pasajes melismáticos⁴⁴⁶ ya que, en concordancia con el texto, presentan una duración y extensión de las sílabas alterada.

⁴⁴⁵ La teoría de la música occidental define la negra (♩) como la figura que dura el doble de tiempo que la corchera (♪). Por tanto, se explica que el tiempo de ejecución de dos corcheras debe equivaler a la duración total de una negra.

⁴⁴⁶ Melisma es el término que refiere a una práctica de la música vocal por la que la ejecución entonada de una sílaba comporta la emisión de varios sonidos organizados según patrones rítmicos diversos. Normalmente, la entonación se ejecuta sobre la vocal de la sílaba correspondiente. Una canción puede combinar momentos silábicos (un sonido por sílaba) y momentos melismáticos (varios sonidos por sílaba).

The image shows a musical transcription example. At the top, there is a staff with a treble clef, a '43' in the key signature, and an '88' in the time signature. Below the staff, lyrics are written in a mix of Spanish and Latin: 'Co-bo-rà-ta, Co-bo-rà-tu U-nul domn cel bu-nu.' Below the lyrics is a rhythmic transcription consisting of vertical bars with arrows pointing up or down, indicating the duration and timing of each syllable.

Imagen 186: transcripción de un canto en ritmo *giusto-silabico* con su respectiva transcripción rítmica⁴⁴⁷

LA BARBIERITUL GINERELUI Muntenia

Porlondo, poco rubato

164

The image shows a musical transcription example. It features four staves of music in common time with a treble clef. The lyrics are: 'Frun-zu - li - fă d-un nă - clăz, Pu - ser bri - ciul pe o - braz, — să mă va - dă, — fă'. The notation includes various note heads and stems, with some notes having multiple heads (melismas) on the same vertical line.

Imagen 187: trascricpción de canto del repertorio ritual de casorio. Ejemplo de rítmica *giusto-silabico* con episodios melismáticos⁴⁴⁸

En los ejemplos 186 y 187, vemos una alternancia de las fórmulas o células rítmicas anapéstica, trocaica y yámbica (descritas en las imágenes 184 y 185). Al mismo tiempo, vemos cómo ambas transcripciones se proponen con las líneas de compás, características de la transcripción convencional académica, las cuales separan las mencionadas células rítmicas pero, en consecuencia, fragmentan la métrica del verso, hecho que no se corresponde (o no representa) lo que se percibe cuando se escucha la práctica musical *in situ*.

⁴⁴⁷ Fuente: http://decid.amgd.ro/dima/index.php/Ritmul_culturii_muzicale_primitive

⁴⁴⁸ Fuente: <http://www.rasfoiesc.com/hobby/muzica/REPERTORIUL-NUPTIAL99.php>

El *giusto-silabico* se aprecia en repertorios llamados “arcaicos” de la música folklórica como, por ejemplo, *colinde*, nanas, y otros cantos rituales del repertorio calendárico, pero también trasciende al folklore moderno. Es habitual en el contexto de la música bizantina y gregoriana, en la que la base de interpretación prioriza la métrica silábica por encima de la exclusivamente musical. No es una estructura rítmica exclusiva de la cultura folklórica en Rumanía⁴⁴⁹, pero sí podemos afirmar que en esta área se mantiene como práctica habitual (contemporánea) e incluso las composiciones nuevas que imitan la estética del folklore arcaico utilizan estas fórmulas.

La bicronía es una característica que, para ser percibida, necesita de la marcación de acentos sobre las unidades que la forman. Ésta demarcación es la que nos permite discriminar entre una unidad y otra y nos permite establecer, ya sea de forma intuitiva o medida con exactitud, la duración desigual de cada una de ellas (se trata de medir el tiempo que transcurre entre un acento y el siguiente). De esta manera, la bicronía, al igual que la gran mayoría de las fórmulas rítmicas de otros sistemas, no se explica como un resultado de lógica meramente aritmética sino que éste es la racionalización de una estructuración temporal llevada a cabo mediante el énfasis percutivo sobre un espacio temporal y no sobre otro (por razones que pueden ser esencialmente coreográficas, ritualísticas y, en definitiva, socio-culturales).

Por tanto, lo más importante es definir dónde se colocan los acentos para entonces reconocer el patrón rítmico. En el caso del *giusto-silabico*, la primera sílaba de cada célula rítmica binaria es la acentuada, de modo que todo lo que “transcurre” de uno a otro acento recibe el nombre de “pie métrico”. El acento, entonces, acostumbra a recaer sobre las sílabas impares. Aunque se sabe que los “pies métricos” vienen configurados por el proceso de acentuación, cuya lógica deriva, a su vez, de la lírica poética, en la actualidad funcionan como estructuras métricas arquetípicas de manera que pueden llegar a aplicarse sobre un texto o melodía instrumental lo cual, por presentar una métrica distinta, origina una contraposición de acentuaciones (la de la música o ritmo y la de la lírica). Por esto, encontramos que las series rítmicas (sucesión de pies métricos)

⁴⁴⁹ Se han reconocido patrones de *giusto-silabico* en otras culturas folklóricas como, por ejemplo, en Eslovaquia, Hungría, España, Rusia y otras regiones balcánicas (Pop-Miculi, n.d.: 31).

empiezan siempre con acento, mientras que los versos pueden ser completos (acatalécticos) o incompletos (catalécticos).

El sistema rítmico *parlando-rubato* está estrechamente relacionado con el del *giusto-silabico*. Se rige, igualmente, por normas derivadas de la acentuación silábica del texto, pero su ejecución comporta una mayor flexibilidad ya que se asocia a contextos de interpretación solista, en los que habitualmente se favorece la improvisación, así como el uso de melismas y ornamentos a modo de recurso expresivo. Es, por tanto, un sistema rítmico que permite la combinación de pasajes de correspondencia entre estructura musical y sílaba con los episodios de métrica libre. En el apartado siguiente, veremos ejemplos del uso de este ritmo en los géneros *balade* y *doine*, principalmente.

Imagen 188: transcripción de canto en ritmo *parlando-rubato*⁴⁵⁰

Vemos, en el ejemplo anterior, que la transcripción respeta en este caso el vínculo de las frases textuales con las musicales evitando el uso de líneas divisorias. Por el contrario, la transcripción de la melodía se propone en un contexto tonal (con afinaciones precisas y temperadas) y, por tanto, suponiendo una sistematización más allá de los sonidos que, se observan en la propia transcripción⁴⁵¹.

Otro de los sistemas rítmicos emblemáticos del folklore en Rumanía es el denominado *ritmul copiilor* (ritmo de los niños) (Brailoiu, 1952). La sincronización que, en el corpus de canciones del folklore infantil, se da entre las expresiones vocales y el movimiento comporta que el ritmo sea un elemento predominante e incluso constitutivo de las mismas. Constantin Brăiloiu observó que en dichos cantos existía una composición rítmica de acentos que dependían de las variantes dialectales en las que se cantaban las

⁴⁵⁰ Fuente: http://decid.amgd.ro/dima/index.php/Ritmul_culturii_muzicale_primitive

⁴⁵¹ En la partitura aparecen sólo cinco sonidos, combinados en sentidos e interválicas diversas, pero el sostenido en la armadura sugiere que la melodía se ha enmarcado (por el etnógrafo) en la tonalidad de Sol Mayor/mi menor.

canciones, y también del movimiento que acompañaba de forma regular dichas performances.

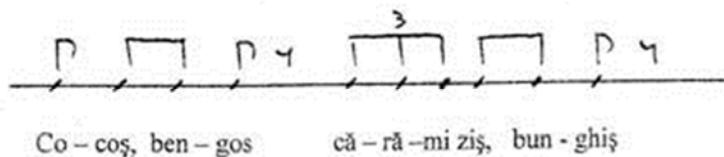


Imagen 189: ejemplo de *ritmul copiilor*, en el que se aprecia la silabización y las pausas propias de las inflexiones de la dicción.

Por ahora, hemos dado cuenta de los sistemas rítmicos representados en la música vocal los cuales, como hemos dicho, trascienden a la música instrumental siendo adaptados y modificados según variables del contexto de ejecución y puesta en escena. Hablaremos a continuación de la música instrumental pensada para acompañar danza y canto, a un mismo tiempo.

Los sistemas rítmicos denominados *de dans* (de danza) presentan una variabilidad de combinaciones inmensa, cuyo análisis o “modelización” (Arom, 1991) no puede abstraerse de las dimensiones coreográficas y, en el caso del folklore rumano, tampoco del canto, puesto que la gran mayoría de las danzas van acompañadas de música instrumental y de la música vocal simultáneamente.

Una de las características más importantes y principales de las danzas folklóricas de Rumanía es la polirritmia, fenómeno rítmico que resulta de la superposición de los respectivos sistemas rítmicos de las partes instrumental, vocal y coreográfica. En la base de esta diversidad de acentos y agrupaciones de unidades rítmicas, seguimos encontrando los ciclos de ocho unidades de tiempo, los cuales nos remiten a la coherencia que estas estructuras presentan con la métrica octosilábica, a pesar de haber “migrado” de uno a otro ámbito, con las correspondientes transformaciones estructurales que ello comporta. La bicronía se mantiene como principal lógica de organización en el ritmo de las formaciones instrumentales.

En la siguiente imagen, podemos observar las diferentes fórmulas de ritmo de danza, sobre una base de ocho pulsaciones, y con una distribución particular (en cada caso) diferente:

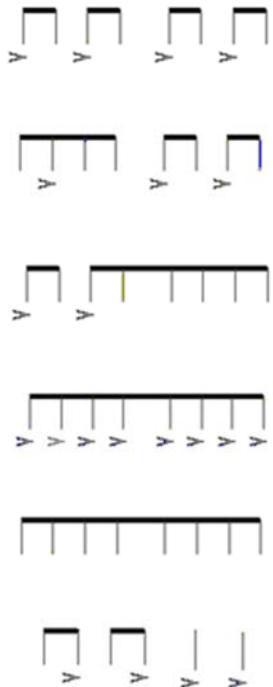


Imagen 190: fórmulas del ritmo de danza, sobre ciclos de ocho pulsaciones⁴⁵²

Como modalidad de sistema rítmico específico y particular de los ritmos de danza, pero considerado como un lenguaje rítmico aparte, encontramos los sistemas *aksak*. Ésta es, quizás, una de las estructuras musicales más estudiada tanto por especialistas locales como foráneos. Es visto como rasgo emblemático del folklore balcánico y, en especial, rumano. Al mismo tiempo, pone de manifiesto la herencia que sobre la cultura musical rumana ha tenido la música turca.

El término *aksak* fue adoptado por Constantin Brăiloiu des la teoría musical otomana y significa literalmente “cojo” o “tropiezo” (Arom, 2004:1). El mismo Brăiloiu lo define como “elongación ‘irracional’ de alguna o algunas de las unidades rítmicas, confiriendo a las melodías un carácter ‘cojo’” (Brailoiu, 1951: 75). Anteriormente, fue descrito por Béla Bartók como “ritmo búlgaro”, categoría que Brailoiu critica por implicar una vinculación exclusiva del ritmo *aksak* con Bulgaria. Él mismo demuestra que es un sistema rítmico presente en diversas áreas geográficas del planeta y cambia la terminología utilizada, ritmo búlgaro, por la de “aksak” de acuerdo con su origen (Brailoiu, 1951: 72).

⁴⁵² Fuente: http://decid.amgd.ro/dima/index.php/Ritmuri_culturii_muzicale_primitive

El *aksak* está compuesto por dos unidades de duración diferente, en proporción 2:3, cuyas células se encadenan entre sí. El resultado es un efecto descrito como “asimétrico” en comparación con la simetría de los sistemas rítmicos occidentales, cuya proporcionalidad entre sus unidades de tiempo se establece en relaciones múltiples de dos. El *aksak* se clasifica, según el principio de bicronía que hemos explicado anteriormente, como “ritmo bicrónico irregular” (Brailoiu, 1951: 75).

Los ritmos *aksak* se han descrito principalmente como “irregulares”, “irracionales”, “asimétricos”, “no-isócronos”, es decir, utilizando categorías negativas y contrapuestas a lo que es considerado como “regular”, “racional”, “isométrico”, “isócrono”, etc. Describir como “desviaciones” aquellas variaciones de duración, tempo, acentuación u ornamentación, etc., es dar por sentado que hay una “norma” que no se cumple. Lo cierto es que los ritmos *aksak* han suscitado debates controvertidos en la etnomusicología francesa (Arom, 2004; Cler, 1994, 1997; Fracile, 2003; entre otros) y no hay acuerdo todavía sobre un posible marco teórico para abordarlos.

Por otra parte, sorprende que en la infinidad de estudios sobre el *aksak* que se han llevado a cabo hasta ahora, no hay casi ninguno que proponga el análisis de su lógica rítmica en comparación o como parte integrante de una superposición de modelos rítmicos del canto y de la danza (aun cuando se sabe que comparten origen en muchos casos) o, como mínimo, que sugiera una ínfima interrelación de funcionalidad entre esas dimensiones, la cual justifique la existencia de los patrones de la métrica *aksak*. Tal y como expuso la coreóloga y folklorista Vera Porca-Ciorțea (1969), el *aksak* es un ritmo de baile y en el ámbito de la danza, los movimientos coreográficos son primero y la rítmica de acompañamiento es después (Proca-Ciorțea, 1969: 181), sin olvidar que ésta, además, toma esquemas rítmicos del habla.

Las relaciones entre música y danza son lo más interesante, ya que producen combinaciones polirítmicas genuinas entre la melodía, el acompañamiento instrumental (si lo hay), las patadas en el suelo de los músicos y los pasos y gritos de los bailarines (Proca-Ciorțea, 1969: 190).

Algunos teóricos han propuesto definiciones de este sistema que profundizaran en su lógica interna, más que en la descripción de la relación proporcional de sus unidades fundamentales. Curt Sachs (Sachs, 1953: 24-25) propuso la terminología “ritmo

divisivo”, para referirse a la organización temporal según divisiones de pulsaciones de igual duración, y “ritmo aditivo” para referirse a la organización en divisiones de pulsaciones de diferente duración (asimétricas). Así, Fracile (2003) define el *aksak* como “ritmo de principio aditivo”, a diferencia de los “ ritmos de principio distributivo” de la música occidental (Fracile, 2003: 198).

Por tanto, un ritmo *aksak* siempre tendrá que presentar dos unidades de tiempo (es decir, ser bicrónico) las cuales han de estar en relación de proporcionalidad “irregular” (generalmente, de 2:3). Otra característica esencial es su periodicidad. Las unidades “corta” y “larga” deben repetirse sucesivamente y de forma invariable (Bonini-Baraldi et al., 2015: 268).

Estudios más recientes, como el de Filippo Bonini-Baraldi, Emmanuelle Bigand y Thierry Pozzo (Bonini-Baraldi et al., 2015), demuestran que esa relación de proporcionalidad descrita como 2:3 es, en realidad, más flexible y variable de lo que se había dicho en un principio, aunque continúe manteniéndose dentro de los límites de la contraposición entre unidad corta y unidad larga que siempre debe aparecer (Bonini-Baraldi et al., 2015: 268).

Tal y como ya hemos mencionado, lo que hace perceptible un patrón rítmico determinado es la distribución que sobre sus unidades temporales se hace de los acentos. En el caso del *aksak*, el acento viene colocado, normalmente, en la unidad de tiempo más larga (Arom, 2004). O, según lo propuesto por Jérôme Cler (1997), son los acentos los que marcan la pauta de repetición siendo la distancia temporal entre ellos lo que define las unidades largas y cortas. Al mismo tiempo, asegura que las dos unidades están acentuadas por un igual, percibiéndose como acento más importante aquél que recae sobre la unidad más larga (Cler, 1997: 2). En otras palabras, la unidad de tiempo más larga es la que, debido a su duración, queda enfatizada respecto a la corta⁴⁵³.

La notación que se ha utilizado para transcribir los ritmos *aksak* ha ido variando en función de las diversas propuestas de su conceptualización. Brăiloiu propuso la

⁴⁵³ Algunos ejemplos aksak: *Jocul ursului* (patrón 332) *Învărtită Ardelenească* (patrón 223) <https://www.youtube.com/watch?v=rT7XwDUgh7Y>; <https://www.youtube.com/watch?v=UylVYDbqQSA>

utilización de figuras con punto (tanto negras, como corcheras) para indicar esa subdivisión ternaria de la figura que simboliza la duración “larga”. Mientras la corchera o la negra son figuras cuya subdivisión es binaria (ya hemos dicho, además, que la negra dura el doble de tiempo que la corchera), la negra y la corchera con punto representan una partición ternaria de su valor temporal.

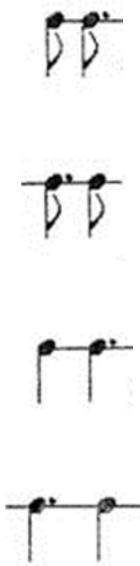
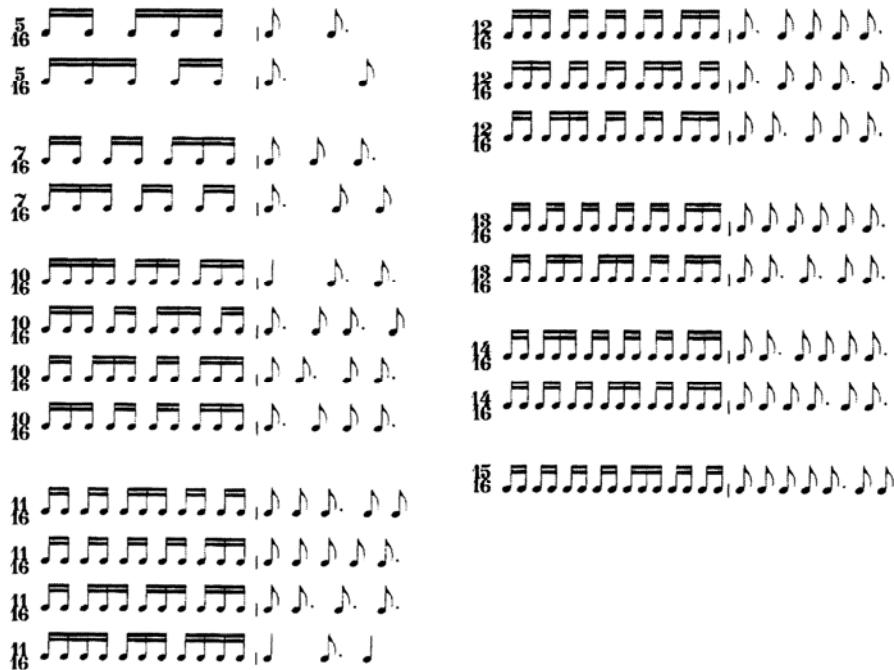


Imagen 191: fórmulas *aksak* bicrónicas en las que se aprecia la combinación de unidades de diferente duración

Posteriormente, se ha optado por utilizar los números 2 y 3 en combinación para enfatizar la idea de la irregularidad o asimetría en la proporcionalidad de las dos unidades: 23, 223, 233, 322, 2223, 2233, etc. (Arom, 2004. 18-34). Nice Fracile, por su parte, utiliza la notación de negra y corchera con punto y, a su vez, explicita en figuras de valor más breve (la semicorchea) la subdivisión binaria y ternaria de cada unidad y su combinatoria en los diversos patrones observados (Fracile, 2003: 199):

Imagen 192: ejemplos de combinaciones de patrones rítmicos *aksak* (Fracile, 2003: 199)

Por último, otra propuesta interesante es la de Bonini-Baraldi, Bigand y Pozzo (2015) quienes utilizan las letras C y L para designar las unidades “cortas” y “largas”, respectivamente, subrayando así el carácter de proporcionalidad y dejando abierta la duración exacta de cada parte: “C y L son las dos unidades rítmicas básicas que definen los ritmos *aksak*: C= corta, y L= larga” (Bonini-Baraldi et al., 2015: 266).

En un segundo plano respecto a esta multitud de propuestas notacionales, las cuales esconden un problema de conceptualización del sistema rítmico en sí, se encuentra el problema de la funcionalidad en los contextos de ejecución de los ritmos *aksak*. De la lectura de algunos de estos estudios se puede intuir que el *aksak* debería entenderse como una forma divertida, provocadora y estimulante de romper expectativas, de sorprender, de emocionar mediante el “juego” rítmico. Objetivos, todos estos, aparentemente muy alejados de las lógicas matemáticas de la probabilística y de las técnicas audiométricas que se intentan proponer para identificar posibles des-sincronizaciones⁴⁵⁴. Más allá de la alternancia y duración variable de las ratios constituyentes de los sistemas *aksak*, deberíamos tener en cuenta la posibilidad de que dichas lógicas respondieran a una cierta aleatoriedad empujada por la búsqueda de

⁴⁵⁴ Según puede observarse en el texto (Bonini-Baraldi et al., 2015)

desconcertar y divertir a las audiencias y, por tanto, dentro de unos rasgos culturalmente preestablecidos (Clayton, 2015).

Por lo que respecta al rol cultural que desempeña el *aksak*, éste actúa como identificador geográfico de la misma manera que habíamos visto con algunos sistemas melódicos. Fracile identifica varios tipos de *aksak*, estableciendo una fuerte relación de éstos con diversas regiones del país:

En la música folklórica de Rumanía, el ritmo *aksak dáctilo* es muy común, apareciendo especialmente en las regiones de Banat, el sur de Transilvania y la Oltenia occidental, tres regiones folklóricas situadas cerca de la frontera del país con Yugoslavia y Hungría (Fracile, 2003: 200-201).

También se aprecia esta asociación territorial en el siguiente extracto: “El ritmo *aksak anapéstico* es habitual en las regiones de Dobrogea, Moldavia, Muntenia y la Oltenia oriental” (Fracile, 2003: 205).

En ocasiones, la métrica *aksak* se describe utilizando apelativos metafóricos que ponen de manifiesto su vinculación con el imaginario de la orientalidad y de las estructuras musicales turcas y gitanas. Es el mismo Nice Fracile (2003) quien recurre a la expresión “prolongada a la manera gitana” (las comillas son de él) cuando se refiere a un modelo rítmico de *aksak*, identificado en una melodía de danza de la región de Banat (Fracile, 2003: 200). Vemos aquí, por tanto, una interesante relación simbólica entre estas estructuras rítmicas y la dimensión étnica.

Insistiendo en esta correlación de ideas y a modo de resumen, vemos en la siguiente tabla, extraída de los materiales pedagógicos de Otilia Pop-Miculi (2016), una interesante clasificación de tipos de *aksak* identificados en las diferentes danzas. En esta clasificación aparecen también indicadores étnicos como *cântec meghenoromân*, *joc aromân* o *românească*, y la correspondiente asignación territorial de cada danza:

MĂSURI SIMPLE BINARE

 — *Marsul cerbului* (Transilvania)
 — *Chipernița* (Dobrogea)
 — *Jocul urșului* (Teleorman)
 — *Colind* (Ilunedoara)
 — *Drăgaica* (Teleorman)
 — *Rustem* (Oltenia)
 — *Cîrligul* (Teleorman)
 — *Brătușca* (Teleorman)
 — *Cintec megleloromân*

MĂSURI SIMPLE TERNARE

107  — *Geamparale, Cintecul soacrei, Capra, Dolgeacu* (Dobrogea), *Jocul găinii* (sudul Munteniei), *Inaintea nașului*, *Mărânghile* (Dobrogea).

107^a  — *Briul băndăcean, Purtata, Ardeleana, cîntec cu ritm de joc, Pe loc, Mureșana, Măruntelel, Colind* (Dobrogea), *Cintec megleloromân, Horu-n doi* (joc megleloromân).

107^b  — *Fecioresc, joc aromân.*

MĂSURI COMPUSE DUBLE

108  — *Şchioapa, Cudineasca* (Dobrogea), *De-a lungul, Briul, Joc, Hora* (Colecția „Bartok”), *Horu-n doi* (joc megleloromân).

 — *Cintec megleloromân*
 — *Măruntelel, Colind* (Colecția „Bartok”)
 — *Colind* (BK)¹, *Moșescu* (Joc megleloromân, ex. 144)
 — *Colind* (BK)
 — *Colind* (BK — ex. 145)
 — *Invîrtita, Haidăul, De-a lungul, Călușerul.*
 — *Invîrtita, Bătuta, Pe picioare, Someșana, Sîtele*
 — *Pe picioare, Româneasca, Buciumeana, Călușerul*

Imagen 193: tabla de clasificación de los patrones rítmicos de danza propuesta por los materiales pedagógicos de Pop-Miculi.

7.1.4. Polifonías y heterofonías en la música tradicional

Aunque la interpretación del folklore rumano es, en general, monódica, se pueden observar ciertas texturas polifónicas y heterofónicas⁴⁵⁵ resultantes de la superposición

⁴⁵⁵ Con textura polifónica y heterofónica nos referimos aquí a los efectos que se derivan de las diversas prácticas de superposición melódica. La polifonía implica la superposición de dos o más líneas melódicas que son independientes entre sí (diferentes) y, por otra parte, la heterofonía se refiere a una ejecución variada y simultánea de una misma melodía.

de líneas melódicas y *pedales*⁴⁵⁶ (Pop-Miculi, n.d.: 64-68). Esta práctica se lleva a cabo mediante procedimientos que presentan diferencias sustanciales en función de si nos referimos a un contexto de ejecución urbano o rural.

En el entorno campesino encontramos polifonías producidas por el acompañamiento de instrumentos como el *cimpoi* (gaita) o el *fluier îngemanat* (flauta doble o aulos), cuya estructura organológica les permite producir notas *pedal*⁴⁵⁷. Algunos intérpretes de *fluier* o *caval* producen un *ison* o nota pedal de forma gutural llamada *zis ciobănește* (Lăcătuș, 2013. 9), con el objetivo de reproducir ese acompañamiento instrumental⁴⁵⁸. Éste puede ser fijo o presentar inflexiones en concordancia con la línea melódica principal. En las regiones de Bihor, Banat y Alba los violinistas acostumbran a utilizar pedales rítmicos con ayuda de las cuerdas libres del violín, creando también una especie de polifonía. También en la ejecución de la cítara, que tiene cuerdas “al aire” las cuales vibran por simpatía, se pueden producir sonidos que se perciban como polifónicos (Pop-Miculi, n.d.: 64).

Las notas pedal son una práctica frecuente en la música vocal de entornos rurales, en especial en los cantos ceremoniales fúnebres “*de petrecut*” de la región de Banat. Estos se interpretan de forma antifonal y durante los períodos cadenciales (final de frase o período musical) se producen solapamientos entre la sección que acaba y la que reinicia. De este modo, se puede dar una textura polifónica por un breve periodo de tiempo⁴⁵⁹.

Por lo que respecta a la heterofonía, existen numerosas situaciones en las que ésta se produce como, por ejemplo, al ejecutarse simultáneamente una melodía cantada al mismo tiempo que otro instrumento la “dobra” o acompaña⁴⁶⁰. En la región del Banato rumano, se pueden observar ejecuciones de cantos a dos y tres voces en los que una de

⁴⁵⁶ *Pedal* es el nombre que recibe un sonido, generalmente de registro grave, sobre el cual, de forma simultánea y continuada, transcurre una melodía. Las diferentes relaciones interválicas (distancias acústicas entre sonidos) que se producen entre la línea melódica y esa “nota pedal” producen las llamadas “polifonías rudimentarias” o “heterofonías” y han sido consideradas como origen del desarrollo de la armonía occidental.

⁴⁵⁷ Hablaremos de cuestiones organológicas en el apartado 7.1.6.

⁴⁵⁸ A modo de ejemplo: https://www.youtube.com/watch?v=zvwhLs_JUMc

⁴⁵⁹ Se hablará de la antifonalidad y de las particularidades estructurales que ésta comporta en el apartado 7.3.

⁴⁶⁰ A modo de ejemplo, los *Tipurituri* de la región de Oaș <https://www.youtube.com/watch?v=u7zTpDqcUKk>, práctica perteneciente al ritual de boda, en la que el canto se acompaña del violin, ejecutando éste una simplificación ritmada de la melodía.

éstas ejecuta la melodía principal y las otras apoyan las notas más relevantes del perfil melódico principal. Este tipo de interpretaciones se encuentra también en Serbia, país con el que linda Rumanía en su frontera sudoeste, siendo allí una práctica mucho más extensa y consolidada.

En el contexto urbano, donde la práctica musical está más directamente vinculada a los *lăutari*, la influencia de la teoría musical de la Europa Occidental ha sido mayor. Durante el siglo XVIII, muchos nobles y burgueses financiaban sus propias orquestas de *lăutari* las cuales interpretaban con éxito las piezas de los compositores europeos. Además, se traían músicos de la Europa Occidental para que hicieran de maestros (*dascăli*) e instruyeran a los *lăutari* de las cortes de las diversas regiones rumanas. Esto fue un factor determinante en el proceso de asimilación de las nociones de la teoría compositiva de la música “culto” occidental (Chitu, 2013: 19).

Los conceptos de “acorde” y de “armonía” fueron, así, permeando en la práctica de esos conjuntos instrumentales y trascendiendo a otros ámbitos. En la región de Transilvania, el contacto de los *lăutari* con la cultura musical occidental fue más intenso, hecho que se reflejaba en los repertorios y elementos que se adaptaban de la música culta de los siglos XVII y XVIII (Pop-Miculi, n.d.: 68-69). Éstos aparecían combinados con los procedimientos de los *ensemble* de origen turco, en los cuales se utilizaban prácticas polifónicas y heterofónicas similares a las que hemos descrito anteriormente (pedales y superposiciones de una misma línea melódica). En realidad, no es hasta principios del siglo XIX que se puede empezar a hablar de “armonía” en el sentido occidental del concepto (Chitu, 2013: 17-18).

George Sârbu (2003) afirma que “en el contexto de las culturas europeas e indo-europeas, el substrato armónico de las melodías del folklore rumano presenta influencias provenientes del diatonismo europeo y del cromatismo oriental bizantino” (Sârbu, 2003). Esto implica escenas de intercambio, contraposición y fusión de elementos característicos de una y otra cultura musical, para dar como resultado nuevas técnicas de ejecución y composición adaptadas a las particularidades de cada región en Rumanía. Lo interesante es que ese contacto entre tradiciones contrastantes no ha llevado una substitución de unas prácticas musicales por otras, sino que, en la mayoría de los casos y áreas geográficas, las formaciones instrumentales antiguas

incorporan principios de armonía junto a técnicas de ejecución de herencia otomana y también campesina. Ese tipo de armonía “incipiente” puede definirse como un “soporte” para la melodía mediante uno o más pedales con una intensa base rítmica, interpretada también por instrumentos de percusión y de cuerda percutida (como es el caso del *tambal*⁴⁶¹) (Gheorghe Ciobanu, 1965).

El proceso de armonización de las melodías folklóricas, las cuales, como hemos dicho, son en su mayoría monódicas, se ha llevado a cabo de forma lenta y progresiva. Las diversas formas de “armonía rudimentaria”, ya sea polifonía o heterofonía, utilizando pedal simple, doble, instrumental o gutural, aparecen ya transcritas en la colección del austriaco Franz Joseph Sulzer⁴⁶², de 1782. Poco después, a principios del siglo XIX, aparece publicada una melodía de danza titulada *Dans Valah* (“Danza Valaca”) para dos violines, de los cuales uno mantiene un pedal doble formado por una distancia interválica de cuarta.



Imagen 194: transcripción de la *Dans Valah*, publicada en Leipzig en 1814 (Comişel, 1967: 446-447)

Con la evolución técnica y la difusión de instrumentos como el *tambal* o la *cobză*, cuya ejecución implica una textura específica de acompañamientos rítmico-armónicos llamados *tiituri*, se pasó de la armonización “instintiva” (de los pedales y las melodías en discanto) a la utilización de un lenguaje armónico complejo (Chitu, 2013: 20).

Actualmente, se sigue manteniendo la distinción de espacios (rural-urbano) según las técnicas y procedimientos de “armonización” utilizados por los músicos. A través de los

⁴⁶¹ Hablaremos de éste y de otros instrumentos en el apartado 7.3.6.

⁴⁶² Sulzer, Franz Joseph. *Geschichte des transalpinischen Daciens, das ist der Walachei, Moldau und Bessarabiens*. Vol. 3. Gräffer, 1782. Citado en (Comişel, 1967: 446).

discursos, se percibe que la manera de hacer del ámbito rural sigue siendo la más valorada, ya que consta de la combinación intuitiva de unos procedimientos heterofónicos y polifónicos con algunos elementos de la armonía tonal-funcional de la teoría europea, más recientemente incorporados (Chitu, 2013: 22). La preservación de recursos y medios tradicionales es una cuestión altamente considerada en el entorno de la música folklórica, sea del ámbito que sea.

Las armonizaciones populares, actualmente, se llevan a cabo en un sistema tonal, a pesar de que la estructura de la línea melódica pueda no serlo. Los *tarafuri*⁴⁶³ “concertantes” incorporan modulaciones e inflexiones melódicas, no siendo así en otros contextos de ejecución. Son, entonces, los repertorios de concierto los que están formados, en su gran mayoría, por melodías folklóricas armonizadas según la teoría de la música occidental (Chitu, 2013: 24). Los compositores de la “nueva música folklórica” (*muzică populară nouă*) acostumbran a escribir sus composiciones, hecho que transfiere a la partitura una relevancia inusual en contextos en los que las maneras de interpretar y de crear música se transmitían (y aún se hace) oralmente.

Tal y como vemos en los cuatro primeros compases de la partitura de la siguiente imagen, *Corăghească*⁴⁶⁴, la textura de la composición es principalmente armónica (en la tonalidad de *Si b*) y la notación sigue las pautas habituales de la música académica occidental. Sin embargo, se aprecia la distribución melódica característica de las formaciones instrumentales de tradición turca, en las que varias cuerdas (en este caso: clarinete I, trompeta y violín I) ejecutan en unísono la línea melódica principal. Esto debe considerarse como una particularidad propia de las influencias de la música turca, ya que la distribución de voces entre los diversos instrumentos de la orquesta en un contexto occidental se lleva a cabo siguiendo principios o bien contrapuntísticos o bien homofónicos.

También cabe tener en cuenta que todos los instrumentos de la formación (*taraf*) son considerados folklóricos, incluidos aquéllos de viento-metal (trompeta) y de viento-madera (clarinete), los cuales pasan a formar parte de la organología tradicional rumana

⁴⁶³ Orquestas cuya formación está compuesta por instrumentos folklóricos.

⁴⁶⁴ La *corăghească* es el nombre de un tipo de danza que se toca y se bailan en compás de *sîrba*, habituales de la región de Moldavia.

tras el período de las guerras turco-otomanas (es decir, que fueron introducidos por los ejércitos del Imperio Otomano y del Austrohúngaro).

Siguiendo con el ejemplo a continuación, las otras cuerdas de instrumentos melódicos (clarinete II y violín II) ejecutan una segunda melodía de acompañamiento para la primera, en el mismo ritmo que ésta, a la manera heterofónica. El resto de instrumentos de la plantilla orquestal (*tambal*, acordeón, *tobă taranească*, viola cello y contrabajo) ejecutan el cojín armónico señalando los acentos relevantes que van a servir para identificar los puntos coincidentes entre música y coreografía. El extracto que observamos no abarca la transcripción vocal, la cual se iniciaría, muy probablemente, tras los compases de introducción⁴⁶⁵.

Imagen 195: *Corăghească din Bacău* (Chitu, 2013: 27)⁴⁶⁶

⁴⁶⁵ Véase, a modo de ejemplo, la versión actual que hace Mihaela Gurau de otra *corăghească din Bacău* armonizada también por George Sârbu: <https://www.youtube.com/watch?v=IknrCBUCCu4>

⁴⁶⁶ A modo de ejemplo: <https://www.youtube.com/watch?v=aIwgm72RW1k>

7.1.5. La relación entre música y danza

Numerosas investigaciones han abordado el estudio de las danzas folklóricas en Rumanía, ya sea desde perspectivas estrictamente formales, como socio-culturales y simbólicas⁴⁶⁷. La omnipresencia de las danzas (independientemente de su variedad de formas y estilos regionales) en todas y cada una de las celebraciones, reuniones, eventos políticos, festivales, etc. sigue confirmando el rol primordial que este “texto cultural multi-dimensional” (Giurchescu, 2001b: 110) desempeña en la sociedad⁴⁶⁸.

Ya hemos explicado anteriormente (en el capítulo 6) que la danza folklórica puede desempeñar varios roles, dependiendo del contexto y función de su ejecución. Ya sea durante la interpretación de una melodía vocal o instrumental, la danza aparece siempre, ya sea en primer término o en segundo. De la misma manera, aquellas representaciones en las que la danza es el foco de atención, el acompañamiento vocal e instrumental tampoco puede faltar. La relación entre ambas dimensiones, la instrumental/vocal y la danza es, como vemos, muy estrecha, a pesar de que no está claro en qué momento y de qué manera se estableció (Beissinger, 1988). De hecho, el resultado de la *performance* de una danza puede considerarse como una “unidad” o un “todo” surgido de la interpretación simultánea de texto, música y movimiento, constituida por elementos estructurales derivados de la superposición de esas tres dimensiones.

De la misma forma que sabemos que una parte considerable del repertorio instrumental sienta sus orígenes en la música vocal, debemos también señalar que algunas estructuras específicas de las melodías de danza se configuran a partir de las posibilidades técnicas que los propios instrumentos ofrecen (Chitu, 2013: 15). Es decir, que se crean en función de sus características y “límites” organológicos. Ambos lenguajes (el de la música vocal y el de la música instrumental) se han venido influenciando de forma continuada y es precisamente en la dimensión rítmica en dónde confluyen estas influencias, apreciándose de una forma más evidente.

⁴⁶⁷ Algunos de esos estudios son: Constantina Boghici, 2015; Garfias, 1984; Giurchescu, 1992, 2001a, 2003; Giurchescu & Torp, 1991; Green, 2010, 2012; Grindea, 1952; Martin, 1968; Mellish, 2013; Mills, 2004; Proca-Ciordea, 1969, entre otros.

⁴⁶⁸ Tal y como clarifica Giurchescu (2001), en una nota a pie de página, el concepto de “texto cultural” fue introducido por I. M. Lotman (1979) en sus estudios de semiótica cultural (Giurchescu, 2001b: 110).

Los estudios de folklore musical revelan la importancia de la tríada música-poesía-danza, cuyo punto común de incidencia es el ritmo, visto como un elemento morfológico preponderante. Gracias a sus características estructurales, se puede hablar de un sistema rítmico propio en las músicas populares rumanas. Éste viene determinado, principalmente, por la organización prosódica en las líneas melódicas estructuradas según los patrones métricos octo- y hexasilábicos, aplicados en el verso popular rumano, indiferentemente del sistema rítmico en el que se desarrolla la melodía (Trifan, 2008: 14).

El acompañamiento instrumental de las danzas folklóricas en Rumanía, el cual sirve para apoyar simultáneamente los aspectos coreográficos y el texto de la canción⁴⁶⁹, presenta unas estructuras que son fruto de la influencia y superposición de cada coreografía respectiva y, al mismo tiempo, de la métrica de la ejecución vocal.

Uno de los aspectos que resultan de más interés para nuestro tema de estudio es conocer cómo se produce esa interacción entre estas tres dimensiones (la corporal/coreográfica, la palabra y la entonación). En apartados anteriores ya hemos hablado de cómo las estructuras melódicas se ven influenciadas y determinadas por las del lenguaje. El texto, por tanto, “comunica a la melodía el dinamismo que contiene la mensura poética y la cadencia de los acentos” (Manzano Alonso, 2002). Pero es también de esta unión entre texto y música, es decir la canción, de donde surge “la ordenación de los movimientos del baile” (Ibídem).

Así, las canciones que acompañan el baile cumplen diversas funciones, entre ellas, la de dar relieve a los distintos momentos del desarrollo coreográfico y hacerlo en concordancia con los diferentes puntos de inflexión que ocurren tanto en la música como en la danza. Los patrones y sistemas rítmicos derivados del verso y de los movimientos de danza estarán, entonces, estrechamente ligados entre sí, ya que se

⁴⁶⁹ La inmensa mayoría de las danzas en Rumanía incluyen la dimensión vocal (ya sea entonada o declamada), la cual puede ser ejecutada por los propios bailarines o por cantantes al margen de la formación coreográfica. Los versos de estos acompañamientos vocales siguen, en su mayoría, una estructura octosilábica (Constantina Boghici, 2015: 25). A modo de ejemplo: *Dans Fecioresc* <https://www.youtube.com/watch?v=HvFNxjeKHSk> y *Dans de pe Someș* <https://www.youtube.com/watch?v=jWHNEgkt1tA>, ambos interpretados por el *Ansamblu Joc de Ceanu Mare* (Transilvania).

pretende que las ideas coreográficas representen de una forma simbólica las ideas poéticas (Proca-Ciornea, 1969: 178).

Dicho esto, parece obvio que cualquier análisis de danza debe tomar una perspectiva holística del fenómeno en sí. El registro de una danza debe ser “cubierto en su totalidad, incluyendo las formas sincrónicos de expresión y de interacción: danza, música, poesía, gestualidad, trajes, accesorios, etc.” (Giurchescu & Torp, 1991: 3). Por otra parte, para dar respuesta a preguntas sobre el rol y el significado de la danza, cualquier estudio en cuestión debería incluir dos perspectivas: “la danza como parte integrante de una red de eventos sociales, y la danza como parte de un sistema de conocimientos y creencias, comportamientos sociales, normas y valores estéticos” (Giurchescu, 2001b. 109).

György Martin propuso un perspectiva similar en 1982 cuando afirmaba que los estudios que deben estructurar el análisis de una danza son: a) el análisis del contenido y de la función; b) el análisis de la música, independientemente y también en relación con el baile; y c) el análisis coreográfico (Martin, 1982, en Giurchescu & Torp, 1991: 4).

No obstante, y pese a las diversas propuestas metodológicas que a nivel teórico se han formulado, existen pocos análisis que abarquen el fenómeno de la danza desde esa perspectiva holística⁴⁷⁰. Algunos trabajos se centran en los aspectos estrictamente rítmicos, manteniéndose al margen de las estructuras musicales, coreográficas y poéticas⁴⁷¹; otros analizan las cuestiones referentes a la estructura melódica, sin mencionar la interrelación rítmica entre coreografía y texto, la cual determina en la mayoría de los casos los acentos y giros melódicos. También están los trabajos principalmente coreológicos⁴⁷², los cuales se centran en el análisis de los pasos y de las

⁴⁷⁰ Tanto Vera Proca-Ciornea en 1969 como después Anca Giurchescu (1991) tratan esta problemática y sus implicaciones.

⁴⁷¹ En su artículo “L’aksak”, Simha Arom anuncia que “no se va a entretener en las diversas modalidades de materialización [del *aksak*], ni tampoco sobre su influencia sobre la versificación o la forma de la danza” (Arom, 2004. 3). Teniendo en cuenta que los ritmos *aksak* son ritmos de danza y partiendo también de la base de que, como ya hemos dicho, “las fórmulas rítmicas de la danza derivan de los motivos coreográficos” (Proca-Ciornea, 1969: 181), esta desatención puede comportar sesgos importantes en la comprensión de los modelos de danza.

⁴⁷² La Coreología es una disciplina centrada en el estudio y análisis estético y científico del movimiento del cuerpo en el espacio y el tiempo. También se centra en mejorar los registros kinetográficos (sistemas de notación especializada). Se han propuesto muchos sistemas de notación de danza (véase anexo 4), la mayoría de los cuales toman como parte central el movimiento y no prestan tanta atención a las estructuras melódicas y/o textuales.

fórmulas coreográficas⁴⁷³. Por último, y más recientemente, encontramos numerosos estudios de perspectiva socio-antropológica que dan cuenta del valor y función simbólica de la danza en los respectivos contextos etnográficos⁴⁷⁴, pero que muy pocas veces entran en temas de estructura musical.

Lo que resulta de este “sesgo” metodológico es una compartimentación de lo que, en realidad, es un “todo” en los momentos de la práctica y que es percibido y pensado como tal. La relación entre las esferas o dimensiones que toman partido en la práctica de la danza (lenguaje, gestualidad/movimiento, melodía) es de determinación de unas respecto a las otras. Por ejemplo: la rítmica del idioma determina la rítmica de la música; la rítmica del movimiento (la coreografía) influye sobre la rítmica de la música, etc.⁴⁷⁵. El punto de confluencia es, sin duda, la práctica coreográfica pero para comprender ésta en todas sus dimensiones no debemos relegar la importancia de las demás partes.

Existe también un corpus considerable de literatura que contribuye a las sistematizaciones y clasificaciones de las formas de danza en Rumanía⁴⁷⁶. Todo este esfuerzo de ordenación tiene como consecuencia directa la preservación de las “fronteras étnicas” (Barth, 1976), facilitando así el reconocimiento de las danzas como representativas de esas identidades. Estas categorías se construyen según la región, la variante dialectal del canto, la etnicidad a la que se apela (a través de las formas de coreografía, de vestuario, de dialecto, de ideología, etc.), el contexto (ritual o no) en el que se interpretan y el grupo social que participa en dichas *performances*⁴⁷⁷.

De acuerdo con estos procesos de identificación, encontramos clasificaciones “regionalistas” que esencializan las diferentes técnicas y procedimientos de ejecución del baile, presentándolas como intrínsecas de la propia diferencia territorial (y étnica),

⁴⁷³ A modo de ejemplo: (Green, 2012a).

⁴⁷⁴ Giurchescu, 2001b, 2003; Green, 2012b.(Mellish, 2013)

⁴⁷⁵ Esto es flexible, ya que existen procedimientos que van a la inversa, siempre en función de las necesidades y exigencias funcionales del contexto. Por ejemplo, tal y como apunta Miguel Manzano, existe el procedimiento a la inversa, es decir, quien debe confeccionar una coreografía determinada y entonces “busca primero una música apropiada y después organiza los movimientos del baile de acuerdo con ella” (Manzano Alonso, 2002).

⁴⁷⁶ Desde Miron Grindea (Grindea, 1952) hasta Constantina Boghici (Constantina Boghici, 2015), pasando por Vera proca-Ciordea (Proca-Ciordea, 1969)

⁴⁷⁷ Para una visión más exhaustiva y detallada, consultese <http://www.eliznik.org.uk/>.

sin pasar de un nivel puramente descriptivo. A continuación vemos algunos ejemplos breves, extraídos de las entrevistas:

En Moldavia la rítmica de las canciones y danzas es más estricta y veloz. Aquí tenemos danzas como la *Batuta*, la *Sîrba*, la *Ruseasca*, etc. También es específica la formación con el saxo o el clarinete como instrumentos melódicos principales, acompañados por *tambal* (CH-2014-I).

[En Moldavia] El ritmo predominante es el binario. Muchas melodías de *horă boierască* son en 6/8. Los ritmos asimétricos se encuentran en danzas como la *Schioapa*, el *Joc la Buhai* o la *Jumatate de joc*. Los ritmos *aksak* se encuentran en las danzas específicas del repertorio de boda y en los bailes con máscaras [*capră, urs*] (DA-2014-I).

En el ámbito académico, estas clasificaciones son también esenciales para remarcar las mencionadas diferencias regionales, conduciendo a hipótesis en torno a su posible evolución:

En Moldavia es posible encontrar danzas del repertorio de boda con ritmo ternario. La hipótesis es que inicialmente se tratara de un ritmo irregular de siete pulsos muy habitual en la cuenca del Danubio, y que conforme fue adoptado por otras regiones y ejecutado por clases sociales altas, fue transformándose en un ternario simple (Proca-Ciorțea, 1969: 187).

El ritmo *aksak* está presente en algunas melodías de danza de la región de Transilvania (*învârtita, fecioreasca, purtată, de-a lungul, bătută*) en el *brâul* del Banato, en la *rustemul* de Oltenia, en la *geamparale* (sur del país), el *cârligul* de Teleorman y en algunas melodías del repertorio calendárico: la *capră* de Moldavia, Dobrogea y Muntenia; el *ursul* de Muntenia, el *jocul cerbului* de Transilvania, la *malanca* de Moldavia y Bucovina, la *drăgaica* de Muntenia, etc. (Comișel, 1967; Pop-Miculi, n.d.: 35).

La dimensión etnicitaria (expresada a través de la vinculación para con el territorio) está presente, de la misma manera, en la propia terminología usada para referir a algunas danzas, la cual señala su procedencia o influencias: *bulgăreasca, țigăneasca, ruseasca, sîrba*, etc.

Tal y como hemos mencionado en el apartado 7.1.3 de este mismo capítulo, las danzas folklóricas rumanas presentan una rítmica particular, organizada según un sistema

propio. Las estructuras rítmicas que se derivan de la mencionada superposición de sistemas de organización, originan estructuras particulares que se clasifican de la siguiente manera: a) ritmo coreográfico; b) ritmo de las melodías de *joc/dans*⁴⁷⁸ más representativas; c) ritmo de los versos declamados (*strigate*)⁴⁷⁹ o cantados; d) ritmo de aquellos géneros sincréticos que implican la danza y e) ritmo de aquellos géneros vocales que derivan de la danza, los cuales conservan fórmulas rítmicas propias de la misma (Pop-Miculi, n.d.). Como vemos, la anterior clasificación se propone como sistematización de las estructuras rítmicas que derivan, directa o indirectamente, de la confluencia de las tres dimensiones que hemos mencionado: texto, coreografía y melodía. Por tanto, el llamado sistema rítmico *de dans* está relacionado de forma implícita no sólo con las danzas en sí, sino también con las melodías que se desprenden de ellas y con los versos que las acompañan. De ahí sus frecuentemente analizadas “rítmica multinivel” y “polirritmia”.

Además de las estructuras rítmicas vinculadas a la métrica poética y a los acentos en la melodía, la coreografía de algunas danzas rumanas (principalmente aquellas del repertorio de exhibición masculino) pueden presentar movimientos percutivos que originan patrones rítmicos los cuales se superponen a los de la melodía y el texto, poniendo cierto énfasis en sílabas y sonoridades determinadas. En general, “los acentos de los movimientos corporales no coinciden con los acentos musicales” (Proca-Ciorțea, 1969: 180), originando las características polirritmias. Algunas de las gestualidades a las que hacemos referencia son, por ejemplo, patadas en el suelo, palmadas (con ambas manos o golpeando pantorrillas, muslos y tobillos), chasquidos de dedos, etc.⁴⁸⁰.

En el estudio de la danza, el sistema rítmico se identifica, en definitiva, midiendo en términos de largo y corto, de movimientos físicos acentuados o no acentuados, basados en unidades medibles designadas como “fórmulas rítmicas del movimiento” (Proca-Ciorțea, 1969: 178). Estas fórmulas, las cuales derivan en gran medida de la dimensión

⁴⁷⁸ En Rumanía, existen tres términos para referir a la danza: *hora* o *dans*, para las regiones de Muntenia y Oltenia, y *joc* para el resto del país (Constantina Boghici, 2015: 24).

⁴⁷⁹ La práctica por la que versos o sílabas se gritan en forma de onomatopeyas vocales, a modo de acompañamiento de danza, recibe diversos nombres en Rumanía, dependiendo de la región: *strigături*, *tipurituri* o *târâturi* (éste último, según Constantina Boghici (Constantina Boghici, 2015: 25)).

⁴⁸⁰ A modo de ejemplo, véase el link de la interpretación de la danza *Căluș*: <https://www.youtube.com/watch?v=wJy8mkgbUy8>

coreográfica, son las unidades rítmicas más pequeñas e independientes del esquema de danza, es decir, el “motivo coreográfico” (Ibídем) y acostumbran a durar dos tiempos⁴⁸¹.

La línea melódica se organiza, también, en relación con las particularidades coreográficas de cada género, y lo hace según “células” o “motivos”, los cuales, a su vez, se organizan en unidades más extensas, llamadas frases, y éstas en períodos. Esta estructuración se realiza en función de las repeticiones o contrastes de estas células y motivos musicales entre sí. En consecuencia, existen melodías que se basan en una repetición incesante de motivos melódicos idénticos y otras que se basan en la adición sucesiva de motivos diferentes.

Las danzas pueden aparecer clasificadas también respecto a la función que desempeñan (o desempeñaron) en el contexto social campesino. Así, existe una diferenciación clara entre aquellas danzas que son “cotidianas”, es decir, que se bailan de forma habitual en la *horă* del pueblo⁴⁸², y las danzas “especiales”, practicadas en círculos sociales restringidos, sólo en determinados momentos (ceremonias y/o rituales) (Constantina Boghici, 2015: 24).

Actualmente, se observa una emergencia de asociaciones y grupos de danza *amateurs*, los cuales participan y conviven con los profesionalizados, dando respuesta a la alta demanda que hay en este sector⁴⁸³. Dada la importancia y significación que la danza mantiene en Rumanía, como elementos primordial e indispensable en todo tipo de eventos y celebraciones, los contextos de interpretación se han adaptado a las necesidades establecidas por esa relación entre oferta y demanda. Así, en muchos casos, las danzas que habían sido anteriormente interpretadas de forma autónoma, según su especificidad ritual y función, pasan a incluirse en “ciclos” de danzas (llamados también

⁴⁸¹ Tal y como ya hemos mencionado, “las danzas rumanas muestran una inclinación hacia los ritmos binarios” (Proca-Cioreta, 1969: 179), lo cual se relaciona con esta lógica bícónica de las fórmulas rítmicas.

⁴⁸² El término *horă* se utiliza en este caso para designar las celebraciones que tienen lugar cada domingo (*Horă Duminică*) y días festivos (*Horă Mare*) en los pueblos. En estos eventos, los habitantes se reúnen y bailan las danzas características del lugar. Son momentos en los que se fortalecen los vínculos y entramados sociales de la comunidad. Las danzas, en este caso, tienen como función principal la de establecer relaciones o realizar exhibiciones de habilidad.

⁴⁸³ Ya hemos explicado en el capítulo 6 las lógicas de funcionamiento del circuito oferta-demanda en el ámbito de las músicas folklóricas.

suites) que se bailan de forma consecutiva. De la misma manera, la espectacularidad y la estilización priman por encima de otros detalles y sutilezas, fruto de las transformaciones que conlleva la “escenificación” de dichas danzas en festivales y competiciones. Estos factores deben tenerse en cuenta en la perspectiva metodológica ya que suponen incluir nuevos contextos etnográficos los cuales conllevan cambios de estructura, función y significación de las danzas en cuestión⁴⁸⁴.

7.1.6. Instrumentos y formaciones

Los timbres instrumentales y la combinación de los mismos actúan como un recurso considerablemente efectivo de identificación tanto regional como étnica. En base a ellos, los y las informantes establecen demarcaciones entre uno y otro género, e incluso entre una variedad regional y otra, dentro de un mismo género. Es decir que, independientemente de si están iniciados en el conocimiento técnico musical, los y las entrevistadas eran capaces de “situar en el mapa” una melodía aludiendo al tipo de instrumento que la ejecutaba (así como a la técnica de ejecución) y a la combinación de éste con otros, dentro de una formación instrumental que podía ser estándar o no.

En el ámbito de la música tradicional, ya hemos visto que las especificidades locales de un género o subgénero pueden ser notablemente diferentes a las de la región vecina. Se han mencionado las variedades derivadas de la particularidad dialectal y, por lo que al tipo de instrumentación y a la técnica de ejecución se refiere, nos encontramos con regionalismos equiparables.

Las causas de esa especificación son muchas y diversas⁴⁸⁵ e incluso pueden ser la consecuencia de procesos de adaptación al medio (utilizando instrumentos de materiales propios de una zona concreta) o de una simple búsqueda del máximo rendimiento

⁴⁸⁴ Véanse los siguientes ejemplos, representativos de diferentes posibilidades y contextos de práctica de las danzas: *Învârtită*, interpretación a cargo de un grupo contratado para una celebración de boda: <https://www.youtube.com/watch?v=6tb4f21nNrE>; *Purtată fetelor de la Căpâlna*, representación en programa de televisión: <https://www.youtube.com/watch?v=RdXvxpvrJw>; *Brâul*, representación en un festival: <https://www.youtube.com/watch?v=DMxaBBABVC0>; *Geampărauă*, representación en televisión: <https://www.youtube.com/watch?v=HHmkKyEma1U>; *Şchioapă*, interpretación en una celebración de boda: <https://www.youtube.com/watch?v=iSxgaWkYp9A>

⁴⁸⁵ Ya hemos tratado en capítulos anteriores las diferencias culturales que existen fruto de las dominaciones por parte de los imperios históricos.

possible en contextos de *performance*⁴⁸⁶. El caso es que en cada una de las regiones culturales de Rumanía, a saber: Maramureş, Oltenia, Banat, Muntenia, Moldavia, Crişana, Dobrogea, Bucovina y la Transilvania central (llamada también Ardeal), aparecen como predominantes unas formaciones instrumentales y técnicas que, a su vez, son tomadas por teóricos y especialistas prácticos para perpetuar esa misma distinción territorial. Vamos a ver que, aun cuando en la actualidad puedan haber cambiado los usos y las prácticas en cada una de estas regiones culturales, siguen existiendo algunos estereotipos respecto a cómo suenan y cómo deben ejecutarse las melodías características que representan supuestamente cada *ethos* regional.

Existen voluminosas y detalladas sistematizaciones organológicas que han contribuido, ya desde finales del siglo XIX, a generar colecciones en las que se establece esa filiación y “orden” territorial de la práctica instrumental⁴⁸⁷. Estos estudios han servido como punto de partida para aquellos músicos prácticos y teóricos de la música que buscan un retorno a la “autenticidad” tímbrica y estilística⁴⁸⁸.

Lo cierto es que la relación que existe entre el instrumento, la técnica con la que se toca y el área cultural a la que se le asocia funciona de forma muy efectiva cuando se trata de invitar al entrevistado a describir o identificar aquello que se le propone como estímulo sonoro. A continuación, vamos a detenernos en algunos de los elementos que han aparecido como indicadores claros de esta interrelación.

Uno de los indicadores más claros del “arraigo geográfico” de una práctica musical es la composición del *taraf*. En base a diversas fuentes (Chitu, 2013; Pop-Miculi, n.d.; Tiberiu, 1980), en la siguiente tabla aparecen sintetizadas las singularidades que presentarían las formaciones *taraf* de las principales regiones culturales de Rumanía:

⁴⁸⁶ En ocasiones, el número de instrumentistas de una agrupación musical se ve modificado por cuestiones de viabilidad económica.

⁴⁸⁷ A modo de ejemplo: (Burada, 1877), (Tiberiu, 1956).

⁴⁸⁸ Algunos grupos como los ya mencionados *Trei Parale*, especializados en la recuperación de la *muzică veche* de finales del siglo XIX, o Grigore Leşe, especializado en la *muzică tradițională românească* (<http://www.spiritromanesc.go.ro/Grigore%20Lese.html#8>), basan sus investigaciones tanto en etnografía propia como en colecciones de este tipo.

Área geográfica	Formación Taraf
Transilvania (Centro y Maramureş)	<i>Vioară-chitară⁴⁸⁹</i> <i>Vioară-chitară-tobă⁴⁹⁰ <i>Vioară-chitară-acordeón</i> <i>Vioară-violă</i> </i>
Transilvania-Este	<i>Vioară-acordeón-tobă</i> *Violoncelo, como instrumento de percusión.
Transilvania-Sur	<i>Vioară-violoncelo-clarinete</i> <i>Vioară-clarinete-țambal</i> <i>Vioară-saxofon-țambal-tobă</i>
Transilvania-Oeste (Bihor y Arad)	<i>Vioară (cu goarnă)-tobă mare-acordeón</i> ⁴⁹¹ , <i>Vioară-tobă mare</i> <i>Vioară-boroană</i>
Banat	<i>Vioară I y II-torogoata-saxofón-chitară-contrabajo-țambal</i> ⁴⁹² Saxofón (soparto y tenor)-clarinete-acordeón ⁴⁹³ <i>Vioară-viola-torogoata-violoncelo-contrabajo</i> ⁴⁹⁴ Saxofón-trompeta-tuba-helicón ⁴⁹⁵
Oltenia	<i>Vioara-chitară-contrabajo</i> ⁴⁹⁶ , <i>Vioara-chitara</i> <i>Fluier-chitară-vuvă (pandero)</i> ⁴⁹⁷
Muntenia	<i>Vioară-cobză,</i> <i>Vioară-țambal</i> <i>Vioară-țambal-contrabajo</i> <i>Vioară-țambal-acordeón</i> <i>Vioară-cobză-țambal-contrabajo</i> <i>Vioară-cobza-tobă mică</i> <i>Vioară-clarinete-cobză</i> <i>Vioară-clarinete-țambal-contrabajo</i> ⁴⁹⁸ *En Dobrogea es habitual la formación: <i>Fluier-daireă</i> (pandero)
Moldova	<i>Fluier-vioară-cobză</i> <i>Vioară I y II-cobză-violoncelo-contrabajo</i> <i>Vioară-cobză-țambal</i> <i>Vioară-țambal-contrabajo</i> <i>Vioară-trompeta-acordeón-tobă</i> ⁴⁹⁹ <i>Fanfare-</i> formación de instrumentos de banda ⁵⁰⁰

⁴⁸⁹ A modo de ejemplo: <https://www.youtube.com/watch?v=2IQTq-iahGU&list=PLe13kfM3Qr2muE6E5za4VWM9S6cKB9Q-M>

⁴⁹⁰ A modo de ejemplo: <https://www.youtube.com/watch?v=b6lMHhsHO1E>

⁴⁹¹ A modo de ejemplo: <https://www.youtube.com/watch?v=3a-KPCuMI-8>

⁴⁹² A modo de ejemplo: https://www.youtube.com/watch?v=0wjMRYVm_KY&list=PLH-3jz8mMWbLcQ959g6xIpSfX6q2C8XGR&index=17

⁴⁹³ A modo de ejemplo: <https://www.youtube.com/watch?v=9gv5f7Kg1UM&index=5&list=PLH-3jz8mMWbLcQ959g6xIpSfX6q2C8XGR>

⁴⁹⁴ A modo de ejemplo: <https://www.youtube.com/watch?v=IbHtFFah330&list=PLFF163FE82E4469CF>

⁴⁹⁵ A modo de ejemplo: <https://www.youtube.com/watch?v=vTYJhf4hl6U>

⁴⁹⁶ A modo de ejemplo: <https://www.youtube.com/watch?v=onlrNi5WY8A>

⁴⁹⁷ A modo de ejemplo: https://www.youtube.com/watch?v=OKaGiLu_ZHE

⁴⁹⁸ A modo de ejemplo: https://www.youtube.com/watch?v=CnhPbbkRQ1Y&index=11&list=PLvs4x3MS0ohzGWH1QgXTYW_W2e6IjfeYMG

⁴⁹⁹ A modo de ejemplo: <https://www.youtube.com/watch?v=csP6M3B5xz0>

⁵⁰⁰ A modo de ejemplo: <https://www.youtube.com/watch?v=2G8KmPoI5xI>; <https://www.youtube.com/watch?v=Wqeqw-KPfw4>

Vemos en la tabla anterior que, de forma habitual, cada zona etno-folklórica aparece representada por un tipo de *taraf* tradicional específico (Pop-Miculi, n.d.: 63). No obstante, esta división no es tan estricta en la práctica cotidiana, apreciándose una constante deriva de cambio en lo que a las formaciones instrumentales se refiere. Fácilmente, lo que años atrás podía parecer una agrupación fija ha variado en la actualidad debido, en parte, a cuestiones de funcionalidad y confortabilidad de intérpretes y audiencias. Por ejemplo, en algunas regiones y en determinados contextos, la *cobză* pasó a ser substituida por el *tambal* y éste, a su vez, por acordeón o teclado eléctrico. Por otra parte, la *vioară* (violín) y el *fluier* se han visto complementados o incluso substituidos en algunos casos por instrumentos de viento metal o viento madera, cuya potencia de sonido es mayor.

Se tiene constancia de cuáles eran los *tarafuri traditional* durante los siglos XVIII y XIX, a través de algunas crónicas de conciertos⁵⁰¹. Sin embargo, a excepción de festivales y certámenes que buscan recuperar y preservar la “autenticidad” de esas agrupaciones, la práctica del día a día se presenta mucho más ecléctica en lo que a los timbres instrumentales se refiere. Cabe decir que sí existen ciertos conjuntos realmente representativos de una o varias regiones en concreto. Éste es el ejemplo de las *fanfare satești* o *lăutărească*, muy habituales en la región de Moldavia y el suroeste de Oltenia. Estas agrupaciones están formadas por uno o dos clarinetes, una o dos trompetas, fiscorno, althorno, trombón, *eufoniu*, helicón, *tobă mare* y *tobă mică*. El rol solista de la *fanfare* lo desempeñan instrumentos como el clarinete, el fiscorno o el trombón. Todos estos instrumentos doblan la melodía, mientras que el acompañamiento utiliza patrones adoptados de las fanfarrias militares, usando fórmulas rítmicas de contratiempo (Chitu, 2013. 17)⁵⁰².

⁵⁰¹ A partir de la crónica de la gira de Franz Liszt por Rumania (en el s. XVIII) y del relato de su experiencia cuando escuchó el *taraf* de Barbu Lăutaru, en Iași, se tiene constancia de los instrumentos habituales en la formación *taraf* de aquel momento, en contextos urbanos, con *vioară*, *nai* y *cobză* como núcleo principal de la formación (Pop-Miculi, n.d.: 68).

⁵⁰² A modo de ejemplo: <https://www.youtube.com/watch?v=sEXAtqx1nJs>; <https://www.youtube.com/watch?v=C2H617ZzD8k>



Imagen 196: *Fanfare Ciocârlia*, una de las fanfarrias más famosas a nivel internacional⁵⁰³

No obstante, tal y como hemos señalado, las fronteras (tanto étnicas como regionales) de fenómenos como el de las llamadas “fanfarrias gitanas” se flexibilizan hoy en día, siendo arriesgado afirmar categóricamente que se trata de una manifestación estrictamente local vinculada, además, a un único carácter étnico. La imagen a continuación muestra una foto promocional de la *Fanfara Transilvania*, como prueba de la existencia de este tipo de agrupación fuera de los márgenes de las regiones culturales y étnicas antes mencionadas:



Imagen 197: foto promocional de la *Fanfara Transilvana*⁵⁰⁴

⁵⁰³ Fuente: <https://rennkuckuck.de/php/events/fanfare.php>

La inercia en general es que instrumentos como el teclado eléctrico, el acordeón y una serie de instrumentos de viento-metal y viento-madera (como la trompeta, el saxofón y el clarinete) han ganado, especialmente en la región de Moldavia, un gran protagonismo, relegando a contextos excepcionales los instrumentos tradicionales melódicos (*fluier, vioară*) y de acompañamiento (*cobză, tambal*). En esta región, concretamente, el proceso de suplantación de unos instrumentos por otros ha sido más rápido y evidente por diversas razones. En primer lugar, Moldavia presenta una historia cultural particular en la que, por lo que a la música se refiere, son palpables las influencias rusófonas y turcas, las cuales históricamente tienden a formaciones con la presencia de mucho viento y percusión. Los instrumentos de viento metal, en ocasiones denominados “instrumentos de taller” para diferenciarlos de otros instrumentos que son fabricados de manera empírica, entraron en Rumanía con el paso de los ejércitos turcos, durante las guerras otomanas. A principios del siglo XIX, las *fanfare* constituidas, principalmente, por estos instrumentos, empiezan a adquirir una gran popularidad, especialmente al Sur-oeste (Oltenia y Banat, especialmente, pero también Muntenia) y al Este del país. Además, Moldavia, como ya mencionamos en el capítulo 3, es una de las regiones económicamente más deprimidas, hecho que se refleja también en la distribución instrumental de los *tarfuri*⁵⁰⁵.

En otras regiones como Ardeal, Crișana o Maramureş, se preserva el uso predominante de agrupaciones de cuerda frotada. La *vioară* (violín) se mantiene como instrumento melódico principal, acompañado por el resto de cordófonos de formaciones orquestales clásicas (viola, violoncelo y contrabajo). La incorporación del violín empezó, en Rumanía y desde el Reino de Hungría, por las formaciones musicales del entorno aristocrático del siglo XIX, comportando cambios significativos en la música campesina. Los traspases que tenían lugar, como ya hemos mencionado, entre las prácticas musicales de la aristocracia y las de los entornos rurales, conllevaron también una permeabilidad de formas, técnicas y estructuras musicales. El violín se adoptó en el contexto de la música folklórica, junto con algunos aspectos virtuosísticos de su técnica

⁵⁰⁴ Fuente: <http://fanfaratransilvania.wixsite.com/fanfaratransilvania/music-c2199>

⁵⁰⁵ Se substituyen ciertos instrumentos más específicos, como la *cobză* o el violín, por otros que condensan la capacidad de ejecutar más roles, como el teclado eléctrico o el acordeón. Al mismo tiempo, se reduce el número de instrumentistas para facilitar los traslados y para ofrecer mejores tarifas a los contratantes del servicio.

ejecutada “a la manera húngara”, y se amplió su registro a las sonoridades otomanas⁵⁰⁶. Esto se combinó de forma interesante con la tradición oral campesina (Pugliese, 2012: 136).

Como particularidad regional, vale la pena mencionar el uso de un tipo de violín denominado *vioară cu goarnă* (también llamado *vioară cu pâlnie*, *radio-vioară* o *vioară Stroh*⁵⁰⁷) muy habitual en el área de Bihor (Transilvania Oeste). Se trata de una combinación de instrumento cordófono y aerófono, cuya fabricación fue inspirada por la aparición del gramófono en el Imperio Austrohúngaro. Un ejemplar de este instrumento, ideado para grabaciones radiofónicas, fue traído al país y fue imitado por constructores locales. Es un tipo de violín que utiliza sólo tres cuerdas y desempeña un rol principalmente melódico.



Imagen 198: *vioară cu goarnă*⁵⁰⁸

⁵⁰⁶ Conllevando esto muy diversas afinaciones de la acordadura del violín (Tiberiu, 1960: 14).

⁵⁰⁷ John Matthias Augustus Stroh (1828-1914) fue un ingeniero alemán, especializado en acústica, a quien se le atribuye la idea de construir un violín sin caja de resonancia y con una campana de metal (similar a la del gramófono) adherida a un lado del cuerpo https://ca.wikipedia.org/wiki/Viol%C3%ADn_de_botzina

⁵⁰⁸ Fuente: https://ro.wikipedia.org/wiki/Fi%C8%99ier:Vioara_cu_goarna_-_Anvers_1.jpg

Algo realmente interesante es que, aunque hayan tenido lugar estas modificaciones en las diversas formaciones instrumentales de la gran mayoría de *taraf*, existe una intención consensuada de preservar los formulismos técnicos asociados al instrumento original, incluso cuando las características organológicas del instrumento “nuevo” ofrezcan muchas otras posibilidades. Este es el caso, por ejemplo, de los patrones de acompañamiento llamados *tiituri*, asociados hoy en día a instrumentos como el *tambal*, la *cobză* y, más recientemente, el acordeón o el teclado eléctrico.

Los *tiituri* son “figuras melódicas rítmico-armónicas” (Chitu, 2013: 23) pensadas para el acompañamiento de melodías de muy diversas índoless⁵⁰⁹. El origen de estas fórmulas de acompañamiento proviene de las posibilidades y recursos de la *cobză*, que fue el instrumento de acompañamiento por excelencia de la música *lăutar* durante siglos, hasta la popularización del *tambal* y, posteriormente, del acordeón (Pop-Miculi, n.d.: 71).

Tanto la *cobză* como el *tambal* son instrumentos de origen oriental, posiblemente introducidos y popularizados por los gitanos *lăutari*, en esta área geográfica. La *cobză* apareció en la Europa del Este hacia el siglo X y proviene de la familia del laúd. En Rumanía, la *cobză* presenta un mástil corto y se toca rasgando y pinzando las cuerdas, muy similar a la manera de tocarla en Siria o Iraq⁵¹⁰. El *tambal*, por otra parte, proviene del *santur* persa que apareció en algunos países europeos hacia el siglo XI. Es un instrumento de cuerda percutida y ganó popularidad entre los siglos XVII y XIX, aunque hay evidencias del *tambal* ya en la Rumanía del siglo XVI. No fue popular hasta que los gitanos *lăutari* lo incorporaron a sus formaciones, hecho que conllevó, a finales del siglo XIX, el reemplazo de la *cobză* en muchas agrupaciones y regiones (Tiberiu, 1980).

El *tambal* es uno de los instrumentos más extendidos por todas las regiones de Rumanía. Está presente en casi todas las formaciones típicas de *taraf*, siendo un instrumento cuyo rol principal es el de acompañar, aunque también puede tomar el protagonismo como solista⁵¹¹. Como dato interesante, relacionado con una fuerte

⁵⁰⁹ Los *tiituri* son diferentes y específicos para cada categoría de danza y también para el acompañamiento de melodía vocales (el tipo “*goană*” o el “*tiitură maruntă*”). Desde el punto de vista rítmico, existen *tiituri* “de hora”, “de sârbă”, “de geamparale”, “de brâul pe șapte”...etc (Chitu, 2013: 23).

⁵¹⁰ Fuente: <http://www.eliznik.org.uk/RomaniaMusic/cobza.htm>

⁵¹¹ A modo de ejemplo: <https://www.youtube.com/watch?v=z0ll7uO285g>

concepción etnicitaria de las posibilidades el instrumento, existen tres tipos de afinaciones del *țambal*: la denominada *românească*, la *ungurească* y la *transport* (resultado de la transposición de la afinación *româneasca* un tono arriba) (Pop-Miculi, n.d.: 62).

La *cobză* mantiene sus áreas de especificidad, aunque ha pasado a ser considerada, en muchos contextos, un instrumento de culto debido al desplazamiento que ha experimentado como instrumento principal de acompañamiento.



Imagen 199: *cobză* de 10 cuerdas, en grupos de tres y dos⁵¹²



Imagen 200: gitano *lăutar* con un *țambal mic* (portable)⁵¹³

⁵¹² Fuente: <https://stelabotez.com/2015/11/17/cobza-si-poreclile-sale-stravechi/>



Imagen 201: *tambal mare* (de concierto)⁵¹⁴

Los *tiituri* de *cobză* consistían, originariamente, en una serie de fórmulas rítmicas sobre el “bajo armónico” que se desplegaban sobre unas notas “pedal” y que conformaban el cojín de acompañamiento para la melodía⁵¹⁵. La línea melódica formada por las notas pedal podía transcurrir a mayor o menor velocidad, dependiendo de si el acompañamiento era para danza o para una melodía vocal. Asimismo, los ritmos de las notas del bajo armónico también pueden variar. En la imagen a continuación, vemos un ejemplo transcritto de *tiituri* (Chitu, 2013: 23).

Imagen 202: transcripción de *tiituri* del tipo *ciocanul*

⁵¹³ Fuente: <http://horinca.blogspot.com.es/2007/11/alexandru-cercel-and-ion-nioi-old-style.html>

⁵¹⁴ Fuente: <http://www.fly-music.ro/instrumente-instrument-traditional-traditionale-cu-coarde/955-tambal-mediu-concert-moldova.html>

⁵¹⁵ A modo de ejemplo: https://www.youtube.com/watch?v=C_KwDPou4pE

La técnica consiste en rasguear con un único gesto de la mano (ascendente y descendente) las notas pedal y el relleno armónico⁵¹⁶. Iniciando con el movimiento descendente de la mano, se ejecutan la primera nota de cada cuatro, (la nota “pedal”) y, en el movimiento ascendente, las notas de relleno armónico. Esta manera de tocar, conformó los llamados *jiituri* en estilo *ciocanul* (“martilleado”) que son tan característicos también de la técnica de acompañamiento ejecutada por el *tambal* en la *muzică lăutărească*. De hecho, el término *ciocanul* deriva del propio acto de “martillear” que conlleva la ejecución del *tambal*. En este caso, el martillo sujeto por la mano izquierda golpea las notas pedal y el de la mano derecha ejecuta en “rebote” las notas agudas⁵¹⁷.

Al tomar el relevo de la *cobză*, como instrumento de acompañamiento, la técnica de ejecución del *tambal* adopta también el patrón de acompañamiento propio de la *cobză*. De esta forma, y aunque el *tambal* puede ser tocado también siguiendo otras técnicas⁵¹⁸, el tipo *ciocanul* es el *jiituri* más característico del *tambal* cuando se interpreta *muzică lăutărească*, siendo también un elemento principal para reconocer a este género como tal y para la asociación de esta manera de tocar con la propia de los gitanos *lăutar*. En definitiva, según la forma y diseño de los *jiituri* de un acompañamiento en concreto, las audiencias y los intérpretes pueden saber automáticamente qué género musical se está ejecutando e incluso sus implicaciones étnicas⁵¹⁹.

Como hemos mencionado, la combinación y el uso de instrumentos según las diferentes áreas geográficas son indicadores que refieren a la región y, en algunos casos, también a la dimensión étnica. En realidad, a parte de la propia formación del *taraf*, lo que genera este tipo de asociaciones son los timbres de instrumentos concretos que, por su tradición e historia cultural, vinculada a regiones y a comunidades étnicas específicas, generan

⁵¹⁶ Originalmente, se utilizaba una pluma de ganso a modo de púa.

⁵¹⁷ A modo de ejemplo, el tema “*Pentru cine am muncit*” interpretado a la manera *lăutărească* por el *taraf* de Nelu Ploieșteanu (<https://www.youtube.com/watch?v=gRpdd7-xbI>)

⁵¹⁸ Hay otros tipos de *jiituri* llamados *secunda* cuya técnica intenta imitar la sonoridad pianística, utilizando el arpegiado de acordes tonales complejos, tomados de la música de orquesta occidental (Chitu, 2013: 22-23).

⁵¹⁹ A modo de curiosidad, cabe mencionar que existe otro tipo de instrumento acompañante en la música folklórica, la *chitară* (guitarra), cuya técnica de interpretación conlleva colocar el instrumento en orientación vertical, rasgado rítmicamente sus cuerdas. Esta forma de ejecución es exclusiva de las regiones de Oltenia y Maramureş, en donde se le llama *zongoră*. A modo de ejemplo: <https://www.youtube.com/watch?v=FEMzhhqrKqY>; https://www.youtube.com/watch?v=NO3_b_T2F1Q

conexiones en el imaginario colectivo. Vamos a tratar a continuación algunos de estos timbres instrumentales, los cuales han sido señalados por los informantes como representativos.

Una de las familias instrumentales que más calado presenta en la cultura musical folklórica es la de los aerófonos, cuya práctica está estrechamente relacionada con la cultura del pastoreo. Su importancia funcional y simbólica no es, en absoluto, exclusiva de Rumanía, habiendo importantes corpus de este tipo de instrumentos por toda la Europa del Este y del Sudeste (en Bulgaria, en Serbia, en Hungría, etc.). No obstante, trataremos la relevancia especial que se le atribuye en Rumanía, dada su estrecha vinculación para con el *ethos* rural de su cultura folklórica.

El grupo de los aerófonos, cuya fabricación se basa tradicionalmente en la intuición y experimentación con materiales naturales presentes en el entorno⁵²⁰, presenta una gran diversidad de tipos que varían en función de aspectos organológicos básicos como la longitud, el número de agujeros, el material, la forma de su embocadura, etc. Las funciones de estos instrumentos van desde la amenización de actividades solitarias y contemplativas, como es el caso del *fluier* o del *cimpoi* en el pastoreo, a su utilización como recurso de llamada o de aviso, en el caso del *bucium*.

En Rumanía existe una gran diversidad de flautas (*fluier*), asociada a aspectos geográficos y regionales. Según una leyenda popular, la flauta se considera un instrumento divino (creado por Dios) y existen numerosos cantos que dan cuenta del estrecho vínculo que existe entre el pastor y este tipo de instrumento (Tiberiu, 1959: 107). Como flautas más emblemáticas hoy en día está la *tilincă*, cuya práctica, junto a la del *fluier moldovenesc*, es habitual en la región de Moldavia; el *caval*, frecuente en Muntenia, Oltenia y Moldavia Sur; y la *piculină*, que pertenecería a la subfamilia de los *fluier* traveseros y que es típica de Muntenia y Oltenia. A menudo, la técnica de ejecución de este tipo de *fluier*, que se toca de forma transversal, va acompañada de la emisión de un sonido gutural (Lăcătuş, 2013), por parte del instrumentista, a modo de

⁵²⁰ La gran mayoría de instrumentos aerófonos simples (sin claves) se construyen de forma artesanal, por el propio instrumentista, utilizando puntos de referencia de longitud como los dedos, palos, ramas, telas o, incluso, por observación de un instrumento ya finalizado. Por esto, cada uno de los instrumentos que se confecciona siguiendo esos métodos producen una escala de notas particular, no unificada (Tiberiu, 1959: 108).

ison⁵²¹. La mayoría de estos instrumentos, los cuales han formado también parte de conjuntos instrumentales, han sido substituidos paulatinamente por instrumentos con posibilidades cromáticas (Pop-Miculi, n.d.: 24).



Imagen 203: Ștefan Popescu tocando la *tilincă*, instrumento de madera, sin ningún agujero y abierto por los dos lados, el cual se toca de forma semi-transversal⁵²²



Imagen 204: *caval* de grandes dimensiones, con cinco agujeros distribuidos en grupos de 3 y 2⁵²³

⁵²¹ A modo de ejemplo, el instrumentista Gelo Voicu en un programa especial de *Revelion* (Fin de Año) de la cadena Antena 1, tocando todo tipo de instrumentos aerófonos: <https://www.youtube.com/watch?v=FEUxp2CHKvQ>

⁵²² Fuente: <http://www.eliznik.org.uk/RomaniaMusic/images/tilinca-stefan.htm>

De esta familia instrumental, merece una especial mención el *fluier îngemanat*, cuya estructura consiste en dos tubos independientes y tallados en la misma pieza de madera. Uno de los tubos puede presentar agujeros, mientras el otro actuaría como ejecutor de un pedal o bordón fijo. Ambos tubos presentan embocadura propia, la cual puede ser soplada a la vez. La diferencia de agujeros entre uno y otro conducto conlleva la posibilidad de ejecutar melodías de forma heterofónica⁵²⁴.



Imagen 205: *fluier gemanat* con bordón⁵²⁵

Otro de los instrumentos paradigmáticos del imaginario colectivo en Rumanía es el *nai* (término turco-arábico que significa, literalmente, flauta de caña). Se trata de un tipo de aerófono, similar a la *flauta de pan*, constituido por un conjunto de tubos sujetos unos al lado de los otros (pueden constar de 18 a 28 tubos) con dimensiones diferentes, cuya colocación va ordenada en sentido decreciente. Los tubos están sujetos en una barra curva que hace de tapón del extremo inferior⁵²⁶.

⁵²³ Fuente: <https://sgibons.blogspot.com.es/2005/10/24-october-vorona-gheoghe-ugui.html>

⁵²⁴ A modo de ejemplo: <https://www.youtube.com/watch?v=sRIDVtOiXlY>

⁵²⁵ Fuente: http://www.europeana.eu/portal/es/record/09102/_RMAH_108318_NL.html

⁵²⁶ A modo de ejemplo: <https://www.youtube.com/watch?v=PiUBzDysVpk>



Imagen 206: *Nai alto*⁵²⁷

Este instrumento pasó a ser considerado como representativo de la cultura musical rumana desde que el músico Gheorghe Zamfir proyectó sus posibilidades líricas y expresivas al nivel de la escena internacional durante las décadas de los 50 y 60 del siglo XX (Tiberiu, 1971: 144-145).

Otros aerófonos, como el antes mencionado *bucium* o *tulnic*⁵²⁸, y el *cimpoi*, son también característicos del panorama organológico en Rumanía, aun cuando no son exclusivos de esta área geográfica. Su práctica se lleva cabo a diferentes niveles, el cotidiano y funcional, y el concertante.



Imagen 207: mujer tocando el *bucium* en su casa de Los Cárpatos Occidentales⁵²⁹

⁵²⁷ Fuente: http://www.preda-panflute.ro/ctg_nai-alto_39_pg_0.htm

⁵²⁸ A modo de ejemplo: <https://www.youtube.com/watch?v=RSiyyCrJVMY>

⁵²⁹ Fuente: <http://www.experience-romania.com/package/hidden-treasures-of-apuseni-mountains/>



Imagen 208: Grupo de mujeres de Rumanía participando en el *Haute Nendaz Alp Horn Festival*, en Suiza (2014)⁵³⁰



Imagen 209: el *cimpoi*, con sus diferentes partes: *suflator* (insuflador de aire), *burduf* (bolsa), *bâzoiu* (tubo bordón) y *carabă* (tubo con agujeros)⁵³¹

⁵³⁰ Fuente: <http://rachelmarkwick.blogspot.com.es/2015/02/romanian-musical-instrument-tulnic.html>

De la familia de los cordófonos, pero de la variedad de los de cuerda pinzada, merece la pena mencionar la *țiteră* (cítara)⁵³², un instrumento culto de origen oriental que en Rumanía entra desde Centroeuropa, a mitad del siglo XIX, a través de las etnias germanas y húngaras presentes en el país (Pop-Miculi, n.d.: 61). Es habitual en las regiones de Banat y Transilvania, aunque no es un instrumento que se toque asiduamente hoy en día (a excepción de conciertos, festivales y talleres específicos). Tiene un fuerte componente étnico, de manera que su sonoridad es asociada de forma directa con las culturas folklóricas húngara y serbia.



Imagen 210: dos *țitere*, de diferentes tamaños⁵³³

Dentro de la familia de los instrumentos de percusión, diferenciamos entre dos grandes grupos: los membranófonos y los ideófonos o autófonos. Ambos grupos presentan infinidad de variedades en las diferentes regiones de Rumanía y países colindantes. En especial los membranófonos que son, por ejemplo, la *daireauă*, la *darabucă*, la *darabană*, o la *tobă*, son introducidos en la región desde la música de concierto y militar turco-otomana (Garfias, 1981: 97-98). Tanto los ritmos como las funciones asociados a

⁵³¹ Fuente: <http://soundsandwordsofromania.blogspot.com.es/2009/10/musical-instruments-instrumente.html>

⁵³² A modo de ejemplo: https://www.youtube.com/watch?v=_1T3P-FYFdQ

⁵³³ Fuente: <http://www.bihon.ro/ultimul-mester-de-titere/1695449>

este grupo instrumental tienen mucho que ver con estructuras incorporadas desde la cultura musical turca y son muy habituales en las *fanfare* que antes hemos descrito.



Imagen 211: *darabană* o *darabučă*⁵³⁴

El *buhai* es otro de los instrumentos clasificado como membranófono cuya historia y tradición lo sitúan como instrumento de cierta especificidad rumana. Se trata de una especie de zambomba que se toca especialmente en las festividades de Año Nuevo, en la región de Moldavia (tal y como ya explicaremos en el apartado referente al *colinde*). La caja de resonancia está hecha de madera, cubierta en la parte superior con una membrana de piel. En el medio de la membrana se inserta un mechón de pelo de cola de caballo la cual debe ser tirada con las manos húmedas⁵³⁵. El sonido que se obtiene es de altura indefinida e imita el mugido de un animal (de ahí su nombre) (Pop-Miculi, n.d.: 57)⁵³⁶.

⁵³⁴ Fuente: <http://www.muzicamagazin.ro/percutie/5948-darabana-stagg-20cm.html>

⁵³⁵ Habitualmente, los que tocan el *buhai* humedecen sus manos en agua o en *borş* (caldo fermentado, muy típico de invierno).

⁵³⁶ A modo de ejemplo: <https://www.youtube.com/watch?v=INEMMsOcTQ4> y https://www.youtube.com/watch?v=Eo_60Wuga7E

Imagen 212: diferentes tipos de *buhai*⁵³⁷

Por último, vale la pena detenerse en otros instrumentos del grupo de los ideófonos⁵³⁸ y de los pseudoinstrumentos (Pop-Miculi, n.d.: 54), los cuales son muestra de la multitud de recursos puestos en práctica en el momento de idear una fuente de sonido. Enumeramos aquí unos cuantos pseudoinstrumentos, que se obtienen directamente de materiales de la naturaleza como hojas, cortezas, troncos de árbol, escamas de pescado, etc. y que se utilizan a modo de acompañamientos de refranes, *balade* y juegos entonados: *firul de iarbă* (brizna de hierba), *tulpina de soc* (cepa de árbol), *solzul de pește* (escamas de pescado), *frunzele unor arbori* (hojas de árbol), *coajă de mesteacan* (corteza de abedul). Entre los ideófonos más habituales, destacan, por ejemplo, las *clopotele* (campanitas), los *zurgâlăii* (cascabeles), los *pintenii* (espuelas), las *lanțurile* (cadenas), los *betele lovite* (palos golpeados), el *botul caprei* (la boca de la cabra, en el colinde *capră*), la *drâmbă*⁵³⁹ y la *toacă* tocada en la variedad *de toconeiele*.

⁵³⁷ Fuente: <http://www.doxologia.ro/societate/reportaj/craciunul-de-altadata-pe-ulita-lapusneanu>

⁵³⁸ Los instrumentos idiófonos son aquellos cuyo sonido se produce al golpear alguna de sus propias partes, bien con algo externo a ellos o por roce o fricción con elementos que los componen. Algunos ejemplos conocidos: maracas, sonajeros, cascabeles, etc.

⁵³⁹ A modo de ejemplo: <https://www.youtube.com/watch?v=eu3KGr0kNIk>



Imagen 213: hombre ejecutando la *drâmbă*⁵⁴⁰



Imagen 214: *drâmbă*⁵⁴¹

A propósito de la *toacă* y a modo de conclusión de este apartado, cabe señalar que es un instrumento sumamente interesante debido, en parte, a su doble dimensión simbólica en el contexto Rumano. Se trata de un instrumento de llamada a la liturgia, muy utilizado en todo el mundo ortodoxo⁵⁴² cuya práctica, al mismo tiempo, se encuentra en entornos populares, ya desde siglos atrás. La *toacă* está formada por una tabla de madera o de

⁵⁴⁰ A modo de ejemplo: <https://www.youtube.com/watch?v=eu3KGr0kNIk>

⁵⁴¹ Fuente: <http://www.fly-music.ro/alte-instrumente-de-suflat/19084-dramba-standard-gewa-jew-s-harp-70mm-nr8.html>

⁵⁴² Este instrumento se puede encontrar entre la mayoría de comunidades cristianas bizantinas – griegos, armenios, búlgaros, rumanos, etc. – pero también entre los chinos, los filipinos y en las islas de Oceanía y entre comunidades del este asiático, Suramérica y África occidental (Cristescu, 1994: 117).

metal que se golpea rítmicamente con uno o dos mazos. El repertorio que conecta ambas tradiciones, la popular y la litúrgica, es el llamado *toconeletele*⁵⁴³, representado en las colecciones de dos archivos de folklore rumano, en Cluj y en Bucarest. En la cultura tradicional, el *toacă* es considerado como instrumento mágico de tipo apotropaico, ya que se utilizaba tanto en ritos de paso como en prácticas curativas de algunas enfermedades, e incluso para convocar lluvia (Cristescu, 1994: 118).

Por lo que respecta a su función en la liturgia, se tiene constancia de la costumbre de anunciar el inicio del servicio religioso, golpeándolo. Como ya hemos comentado, la *toacă mare* está provista de dos agujeros de resonancia a ambas puntas, tallados en la madera con forma de triángulo o de cruz circunscrita en un círculo, ambos considerados símbolos místicos universales. La *toacă mică*, en cambio, consta de una hendidura en la parte central de su cuerpo de madera, para facilitar la sujeción de la mano.



Imagen 215: cura tocando la *toacă mică*⁵⁴⁴

⁵⁴³ A modo de ejemplo véase: http://www.youtube.com/watch?v=QSX_-RWIIQ

⁵⁴⁴ Fuente: <http://areyouready.ro/traditii/toaca/>



Imagen 216: *toacă mare*⁵⁴⁵

Las piezas polifónicas, ejecutadas con varios *toacă* o mediante diferentes intérpretes, en un mismo instrumento, con varios martillos, están compuestas en lo que Cristescu llama “polifonía latente” (Cristescu, 1994: 119). Esto es, una transposición de la manera tradicional de cantar música psalmódica a la placa de madera o de metal. Por lo que respecta a los sistemas rítmicos que esta práctica origina, estaríamos hablando del *ritmo distributivo*, el *ritmo de danza* (vocal, instrumental y coreográfico) y el *sistema aksak* (tratados ya en apartados anteriores).

7.2.Las influencias turco-otomanas

Para un oído no instruido en las músicas folklóricas de Rumanía, incluyendo todas y cada una de sus variantes regionales y culturales, es frecuente reconocer como “orientales” algunas de sus sonoridades. Como ya hemos visto en capítulos anteriores, el área geográfica que hoy es Rumanía estuvo bajo dominación turco-otomana durante siglos y eso, como es de esperar, influye en la producción cultural a todos los niveles. Hemos hablado ya de la música de la corte durante los siglos de vasallaje que los principados sirvieron al Imperio Otomano, la cual seguía totalmente los cánones y

⁵⁴⁵ Fuente: <https://mysimplephotos.wordpress.com/2010/08/15/toaca-2/>

técnicas de composición de la música culta greco-turca (Pugliese, 2012: 6). También existían espacios de interrelación de diferentes géneros musicales cuando los músicos profesionales, los *lăutari* (en su mayoría gitanos), eran contratados en esos entornos cortesanos y ejecutaban sus repertorios tradicionales a la manera que las audiencias deseaban escuchar (sabemos que predominaba el gusto por el canon otomano).

Las sonoridades que, hoy en día, un oído occidentalizado reconoce como “orientales” están presentes, se las llame de una u otra manera. Otra cosa es si debiéramos considerarlas como “influencias” que durante siglos han ido arraigando y permeando en un supuesto repertorio “auténtico” local y “ajeno” a los turcos, o si deberíamos pensar en esas sonoridades como parte constitutiva, “propia” y distintiva de la música folklórica de la Rumanía contemporánea. La segunda opción parece la más factible, aunque la diversidad de opiniones respecto a este asunto pone de manifiesto la pugna identitaria que suscita y en qué lugar se pone la línea que diferenciará lo “oriental” de lo “propio” en una especie de “geografía imaginativa” (Said, 1985: 90) de lo musical.

Robert Garfias propone que el proceso según el cual empezaron a materializarse el contacto y relación de influencias entre la música campesina y la música de origen greco-turca tuvo lugar tras la liberación de los *lăutari*, esclavizados durante la dominación otomana como servidumbre en palacios, casas nobiliarias y monasterios. Estos músicos, responsables de la interpretación tanto de música turca, como de la europea, “fueron liberados y se establecieron entre los campesinos, empezando a adaptar su música a las danzas campestres Rumanas” (Garfias, 1981: 98).

También Garfias, asegura que la combinación de elementos musicales provenientes de la música de la Europa Occidental, de la turca y del entorno campesino de Rumanía es lo que eventualmente ha evolucionado hasta llegar a convertirse en los diversos estilos regionales de música folklórica de la Rumanía actual (Garfias, 1981: 99).

Durante los diversos procesos de establecimiento de la idea de “lo nacional”, se aplicaron varias políticas culturales que seguían ideologías esencialistas sobre lo que debía ser y representar la cultura musical de la “nueva Rumanía”. Los elementos de la estructura musical que sugerían, aunque muy sucintamente, cualquier vínculo con la herencia turca, se difuminaron y transformaron para establecer así otra sonoridad como “la emblemática”. Esto ya supuso, desde un principio, la necesidad inicial de los

ideólogos y autoridades por perfilar una línea imaginaria que separara lo “oriental” de lo que no lo era y, por tanto, seleccionar y potenciar unos elementos mientras otros se desestimaban. Entre los siglos XVIII y XIX se cambió el canon estético de referencia, no sólo en la música sino también en otros ámbitos como la literatura, la pintura y la manera de vestir. Se miró hacia la cultura musical centroeuropea y a su manera de ver oriente como algo “exótico”. En relación a esto, Elio Pugliese señala la importancia de tener en cuenta un proceso que se dio en la Rumanía del s. XIX: “cuanto más las clases dominantes buscaban distanciarse de la moda cultural turca, más los habitantes de los suburbios (*mahala*) la elegían como propia identidad estilística” (Pugliese, 2012: 7).

A nivel estructural y gracias en parte al papel de los *lăutari*, quienes se encargaban de almacenar en la memoria infinidad de canciones y melodías de danza para luego reproducirlas para sus clientes, el estilo y forma “turcas” se aprecian en algunos repertorios de las músicas folklóricas de Rumanía, especialmente en aquellos llamados *cântece de mahală*, propios de las zonas suburbanas y periféricas de las incipientes ciudades del siglo XIX, y en los *cântece bătrânești* o baladas épicas⁵⁴⁶. En la actualidad, estos repertorios de *muzică lăutarească* (música de *lăutari*)⁵⁴⁷ continúan siendo dominio y estandarte de la habilidad interpretativa de los *lăutari*, al mismo tiempo que mantienen en uso esas estructuras musicales relacionadas con la herencia turco-otomana⁵⁴⁸.

Como hemos dicho, en repertorios tradicionales campesinos también pueden detectarse sonoridades que reportan a esas definidas como “orientales”, debiéndose entender como fruto de un trasvase lógico entre entornos que no estaban aislados el uno del otro. En definitiva, sabemos que entre zonas urbanas, suburbanas, campesinas, cultas o populares, el principal nexo eran los *lăutari*, quienes viajaban de una a otra localidad para ofrecer sus servicios en celebraciones de todo tipo, llevando consigo las melodías

⁵⁴⁶ A modo de ejemplo: <https://www.youtube.com/watch?v=Zjm3mytGKo4>

⁵⁴⁷ Esta categoría viene a ser más una descripción de manera de tocar diferentes tipos de música, más que un género en sí mismo. Las agrupaciones de *lăutari* que tocan *muzică lăutarească* ejecutan un gran número de canciones folklóricas en un estilo particular y característico (con modificaciones de *tempo* y de métrica), el cual se vincula de forma esencialista con la idiosincrasia étnica gitana.

⁵⁴⁸ En algunas ocasiones y en función del repertorio, existen *lăutari* que utilizan nomenclaturas claramente derivadas de la teoría de la música culta otomana como, por ejemplo, *taxîm* (en cuanto a la forma musical) y *rast*, *neva* o *saba* como nombres para los sonidos de cada cuerda del violín (Garfias, 1981: 99).

que iban aprendiendo y reproduciendo en otros ambientes. Este fenómeno se vio significativamente acentuado con el declive de la aristocracia, a principios del siglo XX, el cual se inició con la adopción de una constitución liberal, según el modelo de los estados de la Europa Occidental, y concluido con la abolición de la monarquía, después de la Segunda Guerra Mundial (Pugliese, 2012: 11). La gran comunidad de *lăutari*, provenientes del entorno aristocrático y burgués, se estableció en pueblos y ciudades, continuando con su desempeño profesional.

En las formaciones de *taraf* de principios del siglo XX, especializadas en la adaptación de melodías y géneros del entorno rural, aparecían características que ponían de manifiesto el mencionado traspaso. En primer lugar, existía ya una categorización específica para establecer la convivencia, en los repertorios de *lăutari*, de canciones pertinentes a los respectivos entornos de ejecución: *cântece satene* (cantos de pueblo) y *cântece orașene* (cantos de ciudad) (Pugliese, 2012: 7). En cuanto a las características estructurales, se percibe en la técnica de ejecución una flexibilidad de acentuación de la melodía (fundamentada, mayormente, en las inflexiones rítmicas derivadas del texto), la cual contrasta con la regularidad del acompañamiento, “característica del repertorio de los *lautari*, relacionada con la música instrumental turca practicada en el contexto aristocrático” (Pugliese, 2012: 137).

Ya hemos mencionado también los respectivos recopilatorios de Dimitrie Cantemir (s. XVII-XVIII) y de Anton Pann (s. XIX), considerados cada uno en su época como los primeros folkloristas y musicólogos. Dimitire Cantemir, con su recopilación de música turca, inventó sistemas de notación específicos que combinaban los principios de la música neumática con las indicaciones de afinación y duración de los mismos. Por su parte, Anton Pann, recopiló también melodías de *muzică veche* transcribiéndolas utilizando la notación psáltica propia del ámbito eclesiástico ortodoxo, en el cual él se había formado.

Vamos a ver algunos ejemplos de esas estructuras musicales reconocibles como “orientales” o “turcas” en canciones de estas colecciones como el *cântec de dor*

(canción nostálgica) “Nu mai poci de ostenit”⁵⁴⁹. A continuación podemos ver la transcripción original de esta canción, en notación neumática, y su adaptación al sistema de notación diastemática occidental. Ambos ejemplos han sido extraídos de la obra *Spitalul Amorului* de Anton Pann (Pann, 2009: 226 y 227).

Modul δ IIα T

Nr. 9
Nr. 17 C
br. 2
p. 132
f. 9

Imagen 217: fragmento de la canción “Nu mai poci de ostenit” en notación psáltica (Pann, 2009: 227)

9 (17) *Nu mai poci de ostenit*
Cîntec de dor

Moderato

⁵⁴⁹ Traducción de la letra en anexo 5. A modo de ejemplo, escuchar la versión que el grupo *Anton Pann* hace de este tema: <https://www.youtube.com/watch?v=3IKT-oEl7xU>

Si ni - mic n-am fo - lo - sit
 Min - ti - le mi s-au zmin -
 tit Tăl - pi - le mi s-au be - lit, Tăl - pi - le mi
 s-au be - lit Un - ghi - le mi s-au to - cit
 Un - ghi - le mi s-au to - cit.

Of! Nu mai poci de ostenit
 Tot umblînd după iubit,
 Si nimic n-am folosit.
 Mintile mi s-au smintit,
 Tălpile mi s-au belit,
 Unghiile mi s-au tocit,

Potecile-nrucișind,
 Buturugile izbind
 Si glodurile lovind.
 Nu știu altii cum găsesc
 Si pe placul lor iubesc,
 Ca mine nu jinduiesc.

E vr-un farmec la mijloc,
 Or că-s eu sec de noroc
 Si ursit să arz în foc.
 Dorul meu nu are leac,
 Că cui plac, mie nu-mi plac,
 Si care-mi plac, nu le plac.

Spitalul Amorului, br. 2, p. 132 (-9).

Imagen 218: ejemplo extraido de las páginas 26 y 27 de *Spitalul Amorului* (Pann, 2009)

Escuchando una de las propuestas interpretativas del grupo *Anton Pann*, podemos apreciar cuáles son esas sonoridades a las que nos referimos y cuál es en realidad el margen de acción que permite la partitura, tanto en una como en otra notación. Los elementos que suscitan una relación con el imaginario sonoro “turco-oriental” son, tal y como frecuentemente se identifican, el uso de intervalos de segunda menor en las fórmulas de final de frase, la ornamentación sobre partes melismáticas que coinciden con onomatopeyas exclamativas del texto y con palabras de relevancia situadas bien al final de estrofa como, por ejemplo, *folosit* o *tocit*, o dentro de las mismas (*mintile* o *zmintit*).

Entre estrofa y estrofa, el grupo propone un pequeño interludio musical, de timbres instrumentales característicos (laúd, cítara, pandero) y siguiendo una técnica de emisión vocal descrita como euroasiática (Merriam, 1964; Nettl, 1985), ejecutada al unísono u octavada. Las células rítmicas, típicamente reconocidas como orientales, aparecen en bases de ocho subdivisiones, siguiendo un patrón similar al de la transcripción rítmica para el *manea veche*:



Imagen 219: célula rítmica del *manea veche*⁵⁵⁰

En la escritura musical original del anterior ejemplo no aparecen especificados los instrumentos que deben sonar, tampoco la altura exacta de los sonidos ni su duración. Toda esta información debe correr a cargo de los intérpretes y estudiosos especializados en este tipo de repertorio, quienes decidirán todos esos parámetros en función de los estándares estéticos y de las fuentes históricas que se conservan de esa época.

Uno de los elementos que más destacan por suscitar una identificación inmediata con la representación sonora de “lo turco” u “oriental” es la distribución de acentos rítmicos en la base instrumental. La distribución de estos acentos (énfasis percusivos) en la matriz de acompañamiento musical de una canción es un elemento importantísimo tanto por lo que a la coordinación para con el texto se refiere, como para estimular una sinergia entre intérprete, audiencia y su propia corporalidad. Conseguir una sincronía total entre las partes participantes en una performance aparece como uno de los objetivos principales. En base a esa distribución de acentos, se establecen sistemas de clasificación y se consensúa cuáles de ellos van a ser más importantes, actuando como punto de encuentro entre las frases textuales y los ciclos melódicos.

De hecho, la gran diferencia entre los sistemas rítmicos de la música “culto” occidental y los de tradición oriental, por utilizar categorías generalistas, está en esa ordenación y jerarquización de los acentos. Para el primer caso, tenemos lo que llamamos compases

⁵⁵⁰ Fuente: <https://ro.wikipedia.org/wiki/Manele>

(simples o complejos) en los que las unidades indivisibles de tiempo son proporcionales entre sí y exactamente iguales en duración (al menos, se pretende que lo sean). Los acentos, que marcan los lugares de importancia y sincronía para el conjunto musical, se sitúan siempre en primer lugar, pudiendo haber un segundo acento de menor importancia en el tercer lugar (en el caso de compases de subdivisión cuaternaria)⁵⁵¹. En lo que respecta al segundo, encontramos ordenaciones de células rítmicas, las cuales siempre presentan un acento de vital importancia en el primero de sus tiempos. Estas células se combinan entre sí para originar patrones rítmicos más amplios y complejos que acostumbran a estar formados por ocho tiempos. Las unidades básicas que los forman pueden no tener igual duración, presentando también diferencias en su proporcionalidad. Esto origina lo que algunos teóricos denominaron como ritmos *aksak* (Brailoiu, 1951), que ya hemos tratado en el apartado anterior.

En el siguiente ejemplo, mostramos un caso interesante en el que, a partir de su notación original, una canción sugiere dos interpretaciones absolutamente factibles por lo que respecta a la rítmica de su acompañamiento. Se trata de “*Lelită Saftită*”, un *cântec de mahala* recogido y transscrito por Anton Pann en su *Spitalul Amorului*. A continuación, podemos ver la transcripción en la notación original neumática y su equivalente a la notación diastemática occidental:

Imagen 220: ejemplo extraído de *Spitalul Amorului* (Pann, 2009: 234)

⁵⁵¹ Hablamos aquí de los compases simples: 2/4, 3/4 y 4/4; y de los compuestos: 3/8, 6/8, 9/8 y 12/8.

17 (25) *Leliță Săftiță*

Cîntec de mahala

Allegretto

— Leliță Săftiță !
 — Auz neiculită !
 — Dar dacă auzi
 De ce nu-mi răspunzi ?

Că e mult d-aseară
 De cînd șez afară,
 Poarta-nconjurînd
 Și tot așteptînd.

Vremea vremuieste,
 Cămașa-mi răcește ;
 Luna s-a ascuns,
 Ploaia m-a ajuns.

— Du-te, du-te neică,
 Du-te de te culcă,
 Nu mai sta în drum
 Că nu poci acum ;

Străšioara pică,
 Giubelușa-mi strică.
 Nu-mi e de giubea
 Ca¹ de fermenea,

Nu-mi mai pierde somnul,
 Că mi-a venit omul
 Și nu mă-nlesnesc
 Nici ca să-ți vorbesc.

Că întâiași dată
 Azi e îmbrăcată,
 Și de nu mă crezi,
 Deschide s-o vezi.

Du-te că e noapte
 Să n-auză șoapte,
 Că e vai de noi,
 De noi amîndoi.

¹ În loc de : Cât.

Spitalul Amorului, br. 2, p. 143 (-50).

Imagen 221: ejemplo extraído de *Spitalul Amorului* (Pann, 2009: 38-39)⁵⁵²

Encontramos esta canción propuesta en dos versiones de *aksak* diferentes por dos grupos especializados en la recuperación de *muzică veche* rumana: *Anton Pann* y *Trei Parale*⁵⁵³. Recordemos que la notación neumática (psáltica) no indica duración exacta de los sonidos, aplicados al texto, y mucho menos establece qué tipo de acompañamiento instrumental puede ser el adecuado. Estos elementos, como hemos dicho, deben ser hoy en día definidos por los intérpretes.

⁵⁵² Traducción del texto en anexo 6.

⁵⁵³ Anton Pann Ensemble: <http://www.antonpann.ro/>; Trei Parale: <https://treiparale.ro/>

El grupo *Anton Pann* propone una versión siguiendo una distribución de ocho tiempos según el patrón de acentuación: 12312312 (lo que se representaría como un 332 o un LLC), en el que el número 1 es siempre el acentuado⁵⁵⁴. El grupo *Trei Parale* opta por versionar la canción con un acompañamiento *aksak* de patrón: 1212123 (223, CCL), también de ocho tiempos y con el número 1 simbolizando un acento principal⁵⁵⁵. Ambas fórmulas rítmicas se repiten, respectivamente, de forma consecutiva hasta el final de la canción.

El resultado de una y otra propuesta es muy interesante, viéndose contrapuestos los juegos de acentos de la métrica del texto y de la métrica musical. Ambas versiones respetan la idea melódica recogida por Anton Pann pero el resultado de una y otra provoca efectos diferentes sobre el texto. Por ejemplo, la primera de las versiones origina un desfase entre los acentos de la métrica de las palabras trisílabas “le-li-ťă saf-ti-ťă”, al superponer las células del patrón *aksak* “12312312”. El resultado es sincopado⁵⁵⁶ (las notas en color rojo simbolizan el lugar en donde se encuentran los acentos que definen el tipo de *aksak*) y vemos cómo se dan algunos “puntos de encuentro” entre los acentos del *aksak* y la dicción entonada de las sílabas (señaladas con los recuadros) pero que no pasa así con todos los acentos propios del patrón (ahí es donde notaríamos el efecto sincopado):

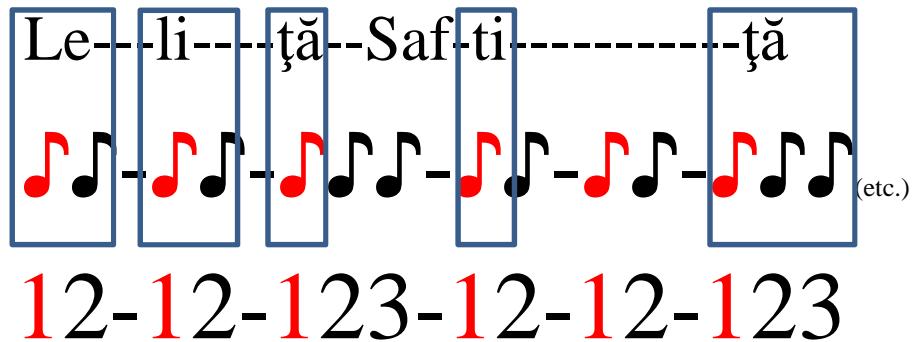
The diagram illustrates the vocal line "Le-li-ťă Saf-ti-ťă" with blue boxes around the vowels "li", "ťă", "Saf", "ťă", and "ti". Below the text, a series of red and black musical notes represent the rhythm "123-123-12-123-123-12".

En la segunda versión, el juego de superposición de acentos se reproduce de forma diferente:

⁵⁵⁴ Para escuchar el ejemplo sonoro, seguir el siguiente link: <https://www.youtube.com/watch?v=40Hg2XNaWik>

⁵⁵⁵ Ejemplo sonoro: <https://www.youtube.com/watch?v=rjnV1hAYBMM>

⁵⁵⁶ Entendiendo síncopa tal y como es descrita en la teoría de la música occidental: “estrategia compositiva destinada a romper la regularidad del ritmo” (Kennedy, 2006).



En el primer ejemplo, el resultado sonoro de la superposición entre uno y otro patón métrico (el del texto y el del ritmo musical) hace prevalecer dos de las acentuaciones por encima de las demás; las que en el fragmento mostrado coinciden con las sílabas “Le” y “ti”. En el segundo caso, el énfasis queda en las dos sílabas iguales “ťă” y “ťă”. Estos coinciden, en ambos casos, con las células del tipo 123 (L), las cuales por tener una duración más extensa que las otras (las 12 o C) se perciben como las más relevantes. El resultado comparativo es que, en el segundo ejemplo, se dan muchas más confluencias entre acentos propios del ritmo *aksak* y sílabas del texto que en el primero.

Lo que nos interesa de estos ejemplos es ver que, en el caso de los ritmos *aksak*, ocurre que su lógica predomina por encima de la del texto, estando ésta supeditada a cualquier posible transformación, sin importar la contraposición de acentos. Este tipo de sistemas rítmicos abundan en diversas regiones de Rumanía y, a pesar de que forman parte de un bagaje que podríamos considerar como local, a menudo son calificados como “orientales”, “turcos” e incluso “exóticos”.

Otra característica susceptible de ser reconocida como “oriental” y que está muy presente en gran parte de las melodías del folklore rumano son los intervalos y afinaciones que no se acogen a la sistematización temperada. Descritos habitualmente como “semitones”, “cromatismos”, “microtonías”, etc. por teóricos académicos, lo que pretenden referir son aquellas sonoridades cuya separación acústica entre ellas es menor a la estipulada por los modelos de la música culta occidental. En los manuales educativos de conservatorios y academias, podemos observar que estas sonoridades se analizan como pertenecientes a la teoría de sistemas tonales, es decir, incluidos en la lógica de escalas de 7 notas, utilizando símbolos gráficos que indican las “alteraciones” en dichas distancias.

Descritos como “modos cromáticos” y diferenciados en seis tipos, son reconocidos como parte de un repertorio antiguo de *muzică populară* que aparece en casi todo el país y que tiene su justificación en los siglos de contacto con la *muzică orientală*. Las regiones más expuestas al dominio turco (Dobrogea, Sur de Moldavia, la cuenca del Danubio) presentan una mayor proporción de estas construcciones melódicas en sus repertorios de danza, algunas baladas y canciones épicas interpretadas por *lăutari* (Pop-Miculi, n.d.: 47)⁵⁵⁷. Cada uno de estos modos cromáticos se describe, en la teoría, como propios o característicos de unas regiones en concreto, manteniendo en vigencia una naturalización del vínculo territorial-cultural⁵⁵⁸.



Imagen 222: tabla clasificatoria extraída del *Curs de Folclor Muzical* (Pop-Miculi, n.d.: 47)

⁵⁵⁷ A modo de ejemplo: <https://www.youtube.com/watch?v=7kPZcxTkd5I>

⁵⁵⁸ A modo de ejemplo: el “cromático 1” se asocia a Banat, a transilvania, a Maramureş, a Muntenia y a Oltenia. El “cromático 2” a Banat, Muntenia, Moldova y Oltenia... (Pop-Miculi, n.d.: 47). Así, sucesivamente.

Tal y como se puede apreciar en la tabla anterior, cada uno de esos seis modos consta de algunas sonoridades notadas en color negro, los cuales quieren representar la “flexibilidad” del sistema clasificatorio al incluir también sonoridades que eventualmente pueden aparecer y que quedarían al margen de la estructura heptatónica (formada por siete sonidos, únicamente). Estas escalas cromáticas no dejan de ser una abstracción en base a melodías que, en la mayoría de los casos, nunca muestran la totalidad de grados que supuestamente las forman y que, por tanto, podrían no responder a esa lógica compositiva *a priori*.

En resumen, cabe señalar que las sonoridades reconocibles como “orientales” forman parte constitutiva de la estética musical de todas las regiones de Rumanía, en mayor o menor medida. Estas características vinculables a la herencia turca, difundidas y perpetuadas por la práctica de los músicos profesionales gitanos (*lăutari*), permearon en repertorios tradicionales y cultos durante siglos. Tal y como ya hemos mencionado anteriormente, tanto su modo de vida itinerante como su metodología de ejecución y aprendizaje de todo tipo de música característico de los *lăutari* (mediante transmisión oral e imitación), (Radulescu, 1988: 93), favorecieron (y favorecen) el trasvase de estilos y estructuras. Éstas, interpretadas sin miedo a dejar “volar la imaginación” (Victor A Stoichita, 2010: 94) y a mezclar lo aparentemente inconexo, se mantienen en el imaginario sonoro de las gentes de Rumanía.

Es difícil, hoy en día, detectar de forma estricta qué grado de elementos musicales provenientes de la tradición turca encontramos en el repertorio de las músicas tradicionales en Rumanía. Esa dificultad, en parte, se debe precisamente a esa mezcla de estructuras, sistemas y técnicas tanto de la música Europea como de la oriental, que se da como práctica habitual en los repertorios de los *lăutari*. Melodías que, en su origen, seguían sistemas modales turcos (como los *makam*), se armonizaron posteriormente siguiendo las reglas de la armonía clásica occidental⁵⁵⁹. Este tipo de prácticas, desemboca en una adaptación gradual de las particularidades tímbricas originales (por ejemplo, la afinación) para poder encajarse en las sonoridades armónicas. A pesar de

⁵⁵⁹ A modo de ejemplo, “Hora de dimineață”, interpretada por Iliu Udila: <https://www.youtube.com/watch?v=hcb6r8gm71k>

ello, las características de los sistemas originarios son aun ligeramente perceptibles, sobre todo al analizar la línea melódica al margen del acompañamiento instrumental.

En el siguiente capítulo, hablaremos de cómo estas características melódicas y rítmicas son recibidas y de cuáles son las ideologías sobre las que se sustentan determinados discursos y juicios de valor.

7.3. Estructuras derivadas de la oralidad

Ya hemos señalado la relevancia que tienen los diversos repertorios de tradición oral en la cotidianeidad rural y urbana de Rumanía. Hemos tratado este aspecto en el capítulo 1 (apartado 1.5.2) y lo hemos visto en relación, sobretodo, con la *muzică populară*, en general (capítulo 6, apartado 6.1), y con la música litúrgica (capítulo 6, apartado 6.2). Además de géneros como la *doină*, la *baladă* o el *cântec propriu-zis* (canción lírica), los cuales abordaremos en el apartado 7.4 de este mismo capítulo⁵⁶⁰, existen otros géneros folklóricos que presentan estructuraciones derivadas de la transmisión oral en su configuración y forma actual. Éstos, además, son de completa vigencia hoy en día. Empezaremos, entonces, por centrarnos en algunos de esos géneros, cuya dimensión simbólica y ritual hace de ellos un objeto de estudio de gran interés para la presente investigación.

Los ejemplos escogidos forman parte de un género más amplio llamado *colinde*, el cual representa un ámbito de la música folklórica (*populară*) que podemos describir como menos “estilizado” y más funcional. Hecho que se debe, en parte, a su estrecha vinculación simbólica para con un contexto ritual minuciosamente codificado que se repite año tras año y cuya antigüedad se cuenta en milenios (Streza, 2016: 77). Los momentos rituales pertinentes para la interpretación del repertorio de *colinde* suelen ser los solsticios y días circundantes, posteriormente adoptados por la tradición cristiana y que en Rumanía reciben los nombres de *Craciun* (Noche Buena y Navidad), *Anul Nou* (Fin de Año y Año Nuevo) y *Paște* (Pascua), pudiendo también interpretarse días antes o después de esas fechas señaladas.

⁵⁶⁰ Todos ellos descritos como representativos de las “músicas orales” de Rumanía y como “puntal de la música actual” (Radulescu, 2016: 123).

En el presente apartado vamos a tratar algunas estructuras musicales y coreográficas concretas de este género, las cuales van a ser explicadas como resultado de las diversas prácticas y recursos que implica cualquier método de transmisión oral. Tomaremos como ejemplo dos de los tipos más emblemáticos de *colinde*, representativos de la región de Moldavia: la *capră* y el *ursul*. Estos *colinde* o “cantos ritualísticos de invierno” (*cântec de iarnă*), se manifiestan de diferentes formas rituales, dependiendo del área geográfica y de la simbología y función que desempeñen.

Tal y como ya hemos mencionado en capítulos anteriores, la oralidad, como recurso de transmisión, ejerce una significativa influencia en la forma y contenido de aquello que se pretende transmitir. Especialmente en repertorios musicales con una fuerte dimensión ritual, cuya ejecución debe seguir unos parámetros que a su vez deben ser compartidos por el grupo social, encontramos una clara priorización de técnicas y estructuras (tanto musicales como poéticas) que favorezcan la memorización, por encima de una búsqueda *a priori* de estructuras estéticas, así como la participación e interacción colectiva. Estos recursos deben poder facilitar la reproducción y transmisión tanto a los que interpretan para una audiencia (oyentes-participantes) determinada como para los que desempeñarán, en ocasiones posteriores, el papel de intérprete para nuevos oyentes.

Partiendo de la base de que en el género de la canción folklórica existe una estrecha relación entre texto y diseño rítmico-melódico⁵⁶¹, y siguiendo la idea que propuso Ong, vamos a considerar que las figuras retóricas que habitualmente caracterizan las composiciones orales como, por ejemplo, las anáforas, las sinédoquias, las elipses, los encabalgamientos o las onomatopeyas⁵⁶², son en su mayor parte recursos mnemotécnicos o, dicho de otro modo, el resultado de la necesidad imperiosa por crear unas pautas memorizables dentro de las posibilidades que permiten las estructuras poéticas características de cada cultura oral (Ong, 1982: 41).

Otros recursos mnemotécnicos como pueden ser: la concatenación de células motívicas con carácter aditivo, la reiteración y redundancia de ideas narrativas o las fórmulas

⁵⁶¹ Ya se ha desarrollado esta idea en apartados anterioresremos aunque no disponemos en esta tesis del espacio suficiente para llegar al detalle de explicación que este tema merece, ya que ambas estructuras llegan a influenciarse de formas tan múltiples y variadas que sería necesario una investigación exclusiva para profundizar en ellas.

⁵⁶² Veremos algunos de estos ejemplos en el apartado 7.4.2.

agregatorias (en forma de epítetos) son algunas de las características generales (y transversales) que Ong señala sobre las culturas preminentemente orales (Ibídem). Ellas nos informan de la pertinencia de considerar las estructuras “retóricas” no únicamente como resultado de una voluntad estética, la cual se mantendría fiel a unos modelos instaurados *a posteriori*, sino como consecuencia directa de la incesante búsqueda de herramientas para la memorización. Crear pensamientos memorizables, en definitiva, consiste en “organizarlos según patrones mnemónicos basados en estructuras rítmicas, repeticiones, antítesis, aliteraciones, asonancias, epítetos, etc.” (Ong, 1982: 34).

Existen otros fenómenos que son característicos de las culturas de tradición oral como, por ejemplo, el de la *anisorritmia*. Éste refiere un efecto de discordancia rítmica (o “falta de adecuación”, en términos de Miguel Manzano) entre la acentuación derivada del texto (contraste entre las sílabas átonas y las tónicas) y la acentuación o énfasis rítmico de la melodía que acompaña a ese texto. La *anisorritmia* está originada por una “constante transmigración e intercambio de textos y melodías” (Manzano Alonso, 1995). Es decir que sobre una melodía preexistente, creada en concordancia con un texto concreto, se instala otro texto de estructura intercambiable con el primigenio. Este fenómeno es posible entre versos y estrofas de métricas similares, las cuales sean fácilmente sustituibles las unas por las otras y por tanto, adaptables a las melodías creadas inicialmente para un texto concreto. En definitiva, la anisorritmia es una característica muy común en culturas cuyo repertorio oral-folklórico se basa, mayormente en formas poéticas fijas (como es el caso de la poética de las culturas romances) y en las que se permite el juego del intercambio como recurso de ejecución. A nivel estructural, la anisorritmia puede explicar lo que, en otras circunstancias ha sido descrito como incongruencias, contradicciones o, simplemente, sistemas de organización “irracionales” y propios de músicas alejadas de la tradición “culto”.

Una vez identificado éste y otros fenómenos similares, es necesario señalar, tal y como menciona Manzano, que

No se puede saber a ciencia cierta cuál fue originariamente el texto que dio origen a cada una de las fórmulas melódicas, porque todos los de la misma mensura valen para cantar todas las melodías inventadas para la misma fórmula poética (Manzano Alonso, 1995).

Tampoco podemos llegar a saber quién fue el creador de una melodía pensada y transmitida según los procesos de la oralidad. A pesar de la creencia estereotipada sobre la anonimidad de las músicas de tradición oral, en realidad sabemos que toda melodía se inicia en la mente de una individualidad (Nettl, 1985). Aun cuando una transmisión oral implica también procesos de anonimización, de uso de prácticas sincréticas y de creación colectiva, derivada de la interacción en la performance (Pop-Miculi, 2016: 4-6), la imaginación de una melodía (su creación) y su correspondiente “primera” entonación no puede (físicamente) ser ni anónima ni colectiva.

Otro de los fenómenos característicos de la oralidad que merece ser mencionado es el de la práctica antifonal o *antifonalidad*. Es decir, la ejecución de un canto de forma alternada entre dos o más partes participantes. La antifonalidad en la música folklórica “emerge de varias maneras, cada una de ellas determinada por las necesidades de expresión comunitaria, e interviene en la comunicación de pensamientos” (Suliteanu, 1979: 40). Esta técnica de ejecución puede entenderse como estrategia que pretende contribuir a fortalecer las relaciones dentro de una comunidad y a establecer (consolidar) ciertos grupos y estructuras sociales.

[La práctica antifonal] Tiene la función de regular el comportamiento humano en la participación de la comunidad como, por ejemplo, los roles de sexo y edad en los respectivos grupos, siguiendo las normas estructurales de cada respectiva categoría folklórica. [...] Desarrolla la conciencia de cada individuo de “formar parte de” (Suliteanu, 1979: 40-41).

La organización de textos y melodías que esta forma de ejecución comporta, supone una división y repartición de fragmentos musicales entre los diversos grupos, en función de las características de los mismos. Esto, inevitablemente deja su huella en las propias estructuras musicales, modificándolas para adaptarlas a este tipo de performances, las cuales, a un mismo tiempo, aportarán “nuevas” estructuras como, por ejemplo, repeticiones adicionales del texto, diálogos, reiteraciones y/o ecos, superposición de melodías de forma espontánea, etc.⁵⁶³.

⁵⁶³ Se distinguen cuatro tipos de antífona en la música folklórica rumana, dependiendo de la relación de las partes vocales en la interpretación antifonal: 1) repetición; 2) continuación sin repetición; 3) repetición

Existen peculiaridades estilísticas cuyos elementos morfológicos y músico-poéticos exhiben el carácter inherente del sistema antifonal. Esos elementos sólo pueden observarse en el momento de la performance. En esos casos, encontramos una interdependencia indisoluble y específica entre la música y el texto de la interpretación antifonal (Suliteanu, 1979: 45).

Algunas de las características de la *antifonalidad* (propias de la transmisión oral) las cuales pueden trascender a la organización músico-poética son, por ejemplo: la acentuación del inicio de cada estrofa musical y la adición de ciertas sílabas cuando es necesario; la elisión de una a cuatro sílabas al final de la estrofa musical; la repetición del estribillo por parte de uno de los grupos participantes durante todo el transcurso de la canción, mientras que el segundo grupo empieza en un desfase temporal, creando entonces un efecto de canon (lo que Suliteanu llama: diafonía o polifonía primaria) (Suliteanu, 1979: 48).

Muchas de estas estructuras melódicas y rítmicas que la práctica antifonal origina, continúan siendo perceptibles en melodías que, debido a nuevas adaptaciones y usos, han perdido el carácter antifonal y se interpretan, hoy en día, de forma monódica o instrumental⁵⁶⁴.

7.3.1. A colinda

Existe, en rumano, el verbo *a colindă* que designa una acción específica y muy concreta: cantar un determinado corpus de canciones, deseando salud y abundancia, de forma itinerante pasando de casa en casa, durante las vísperas de Navidad y Año Nuevo (aunque no sólo) (Vlasceanu, 2016: 310). Es un verbo en uso que no tiene traducción equivalente al castellano⁵⁶⁵ y cuya existencia hoy en día denota, entre otras cosas, que

y continuación; 4) comunicación independiente entre las partes participantes (diálogo) (Suliteanu, 1979: 43).

⁵⁶⁴ Conviven en Rumanía tres estados diferentes de práctica antifonal: 1) la performance antifonal *a capella*, interpretada únicamente por bailarines; 2) interpretaciones antifonales con un interludio instrumental que consiste en la repetición de la melodía de la estrofa, y que se introduce entre una y otra sección de la antífona, ejecutado normalmente por un *cimpoi*; 3) interpretación únicamente instrumental de la canción vocal original, la cual conlleva la desaparición del efecto antifonal (Suliteanu, 1979: 42).

⁵⁶⁵ En inglés su equivalente sería *to carol*, verbo que se define como “to sing carols at Christmas” o “to sing (something) in a joyful manner” <https://www.collinsdictionary.com/dictionary/english/carol>

aquel que designa es una práctica habitual y vigente⁵⁶⁶. El propio verbo es el que da nombre al corpus de canciones ya que *colind*, traducido como “villancico” a nuestro idioma (a pesar de no ser el mismo tipo de canción), es un término que proviene del infinitivo antes mencionado *a colindă* cuyo significado literal también es “caminar de una lado a otro”⁵⁶⁷.

Algunos estudiosos atribuyen el origen etimológico de la palabra *colinde* a la de las *calendele* romanas⁵⁶⁸, enfatizando así el vínculo etnogenético para con la cultura latina⁵⁶⁹. Incluso se llega a afirmar que los *colinde* son el fruto del proceso de formación del “pueblo rumano” (Trifan, 2008: 8), y de su fe ortodoxa (Streza, 2016: 79). En otra línea, algunos estudios demuestran que el origen del repertorio de *colinde* podría remontarse a las celebraciones de algunos pueblos pre-indoeuropeos. Estas investigaciones se fundamentan en el análisis de “motivos mitológicos” aludidos de forma recurrente en los *colinde* de algunas zonas de Transilvania (Enache, 2010: 208; Poruciuc, 2010; Sandu, 2014: 20-21)⁵⁷⁰. Eugene Petre Sandu afirma que la práctica de “colindar” está relacionada con los ritos de iniciación “de grupos de jóvenes de cierta edad y estatus, presentes en diversas civilizaciones Indo-europeas de la antigüedad” (Sandu, 2012: 69)⁵⁷¹.

El *colind* pertenece a un género musical que está presente en todas las culturas tradicionales de la Europa del Este. Es un repertorio melopoético que, especialmente en Rumanía, se manifiesta como remanente de un interesante “arcaísmo funcional”

⁵⁶⁶ *Colinde* es un término que se utiliza hoy en día para designar también los villancicos de índole religiosa (Romano-Católicos) que se han adoptado de la cultura anglosajona, principalmente, y que no están relacionados con el ritual de *colinde*, tal y como lo veremos, pudiéndose cantar en diversos contextos y con diversidad de formaciones vocales e instrumentales.

⁵⁶⁷ Fuente: www.dexonline.ro

⁵⁶⁸ Festividades en honor al sol.

⁵⁶⁹ Respecto a las diferentes derivaciones y usos del término *colind/colindă*, en especial en la región de Moldavia, véase (Cires, 1984: 71-72).

⁵⁷⁰ Los más relevantes son: el motivo de “la doncella y el toro” (el cual puede aparecer como ciervo, caballo o uro) y que son anteriores a la expansión cultural de la Antigua Grecia; las alusiones a la “gran inundación”, lo cual remonta a la inundación del Mar Negro en el Neolítico; y la mención del “dolf comiendo manzanas” como metáfora de fertilidad, cuya simbología ya se encuentra en pinturas y esculturas del Paleolítico Superior y del Mesolítico. Todas éstas son células mitológicas que, de forma recurrente, abundan en los relatos de la literatura popular de los países cuya cultura hereda referentes pre-indoeuropeos (Poruciuc, 2010: 2-78; Comisel, 1958: 32).

⁵⁷¹ La existencia de grupos de *colindători* exclusivamente masculinos remite a las formas ancestrales de “*colindat al flăcăilor*” (*colinde* itinerantes) (Cires, 1984: 72), las cuales, hoy en día, conviven con otras modalidades más tardías de *colinde* en las que los grupos son mixtos.

(Marian-Balasa, 2003: 120). El acto de performance de los *colinde*, en todas sus variantes expresivas, conlleva funciones hierofánicas y sacramentales, siendo éstas las razones principales de la “materialización” del *colind* (Marian-Balasa, 2003: 125).

En los entornos rurales, esta costumbre ritual se mantiene en una forma parecida a lo que ha venido aconteciendo generación tras generación, según se explica y describe por sus habitantes⁵⁷². En ambientes urbanos y semi-urbanos, debido también a la densidad de población y a la combinación con otros modos de vida que difieren (a la práctica) de las rutinas de localidades campesinas, este ritual aparece modificado en su forma general pero manteniendo su funcionalidad, simbología y adecuación de acuerdo con el momento del año calendárico en el que debe ejecutarse. En la mediana y gran ciudad los *colinde* se celebran, por ejemplo, en varios grupos los cuales empiezan su itinerancia por las casas de las personas que ostentan cargos o responsabilidades más relevantes para el funcionamiento de la localidad (el cura, el alcalde, el profesor, etc.) (Sandu, 2012: 75)⁵⁷³.

En función de la temática, del objetivo ritual y de la región en la que se cante el *colind*, éste puede recibir diversos nombres. Están, por ejemplo, los *cântece de stea* (canciones de estrella) que son aquellos *colinde* religiosos (ortodoxos) de origen “culto”⁵⁷⁴, es decir, creados según la teoría y la estética de la música. Acostumbran a ser interpretados por niños mayores de 14 años pero, cuando el grupo de cantantes está formado por niños menores de esa edad, entonces el *colind* puede recibir también el nombre de *viclaimul o pițărăi*.

⁵⁷² Información extraída de las entrevistas.

⁵⁷³ A modo de ejemplo, procesión de *colinde* en la ciudad de Bihor: <https://www.youtube.com/watch?v=mqVcuBJS0i8>

⁵⁷⁴ Los cuales se diferencian de los *colinde* religiosos de tradición popular.



Imagen 223: grupo de *pitărăi* con máscara, en Oltenia⁵⁷⁵

También existen los *colinde* de rituales como el *Plugușorul* (“el pequeño arado”) o el *Plugul mare* (“el gran arado”), cantados durante la noche de fin de año, y la *Semănăt* (“la siembra”), cantados el día de San Basilio (San Silvestre, en la tradición Romano-católica) (Boghici & Boghici, 2014: 25)⁵⁷⁶. Estos son rituales, cuyo origen pre-romano reporta a las celebraciones propias del solsticio y del inicio de un nuevo ciclo agrario, incluían comidas copiosas, intercambio de obsequios, deseos de prosperidad y felicidad, cantos y bailes (con o sin máscara) (Boghici & Boghici, 2014: 26).

Tras la conversión al cristianismo de las regiones que hoy en día forman Rumanía y la imposición de ésta como la “religión única”, se intentaron prohibir estas costumbres.

Los diversos documentos que se conservan de los tratados resultantes de Concilios como el de Trulan (693), las crónicas de Nestor (1067), de Heltai (1550), de Mathesius (1647), la orden del Vizconde de Deva (1783), etc., demuestran que la voluntad de disolver este tipo de rituales no tuvo éxito y, además, nos permiten comprobar que se

⁵⁷⁵ Fuente: <http://www.gorj-domino.ro/pitaraii-cu-masti-de-la-closani-obicei-unic-in-oltenia/>

⁵⁷⁶ Se cantan *colinde* también en otras fechas como la Pascua (*Paște*) y el Pentecostés (*Rusalii* o *Cincizecime*), y también en bodas, funerales, y en otras tradiciones agriculturales y/o pastorales como la *Cununa Grâului* y la *Roata de foc*. También existe un repertorio de *colinde* específico para las danzas rituales de fertilidad, como el *caluș* (Sandu, 2012: 70).

consideraba una problemática de primer orden, ya que aparece como tema tratado en dichas reuniones (Boghici & Boghici, 2014: 26).

El resultado de este proceso de erradicación y substitución del contexto ritual de estos cantos, así como de su función y simbología, originó diversos tipos de sincretismo. De este modo, en algunos de los repertorios de *colinde* encontramos mezclados elementos poéticos que refieren a estructuras y lógicas pre-cristianas⁵⁷⁷, existiendo también “una circulación paralela de *colinde* religiosos y laicos, e incluso de la substitución de algunas letras de origen laico por temáticas religiosas” (Boghici & Boghici, 2014: 26). Por lo que respecta a la región de Moldavia, el cristianismo ejerció una mayor influencia sobre los textos destinados a la práctica de los *colinde*, mientras que el Año Nuevo se mantuvo como momento principal para su ejecución (Cires, 1984: 83)⁵⁷⁸.

Se observa, entonces, una coexistencia en un mismo plano de roles mitológicos pre-cristianos y cristianos sin que esto conlleve la obstrucción o substitución de la totalidad del corpus arcaico (Sandu, 2012: 71-72). Por ejemplo, en algunos *colinde* muy antiguos, Dios aparece representado como un viejo pastor con pelo largo y barba canosa, llevando a su rebaño de ovejas y tocando la flauta (Alexandru, 1959: 107). Otro ejemplo de ese sincretismo lo vemos a continuación. Un fragmento de un texto de *colind* en el que se hace referencia al sol (*soare*), en calidad de sujeto humanizado (subrayado)⁵⁷⁹:

Ce mi-e scris pe lângă ceriu,
Mi-este-un norel turburel,
Şi mi-e tinerel,
Sari ici, sari colea,
Sar în curtea Soarelui
Soare-acasă nu era,

⁵⁷⁷ Tal y como ya se ha mencionado anteriormente, existen estudios como el de Adrian Poruciuc (Poruciuc, 2010) que hipotetizan sobre la posible vinculación de algunos textos de *colinde* con culturas pre-indoeuropeas.

⁵⁷⁸ Lucia Cireş expone en su libro *Colinde din Moldova* (1984) que los *colinde* eran, antes de la expansión del Cristianismo, una celebración específica de final e inicio de año. El cambio de calendario, consecuencia de la cristianización de la festividad y de los repertorios, supuso modificaciones en el momento de la celebración y en los textos vinculados a la misma (Cires, 1984: 83). Actualmente, existen los dos momentos festivos (Navidad y Año Nuevo) y, dependiendo de la localidad, se celebra uno u otro.

⁵⁷⁹ A modo de ejemplo similar, escuchar el colinde *Colo sus mai sus de soare*, en el que también se hace referencia al sol: <https://www.youtube.com/watch?v=Pgr0OpbA4R0>

En lo que respecta a las canciones que forman parte intrínseca de un contexto ritual, cabe tener en cuenta que

La desaparición de la funcionalidad (la tarea o ritual al cual el *colinde* va asociado) comporta cambios en el significado del género y propicia la intrusión de una serie de elementos en substitución de los antiguos. En este proceso, los rituales antiguos de deseos modifican su significado original y pasan a ser imágenes poéticas pertenecientes más al dominio artístico y no al ceremonial (Streza, 2016: 79).

Las primeras representaciones de *colinde* abren el ciclo de los doce días que transcurren entre la víspera de Navidad (la Noche Buena) y la Epifanía⁵⁸¹, en el que se lleva a cabo uno de los períodos de ayuno (*post*) más importantes del calendario ortodoxo. En el contexto de las festividades de invierno, los *colindători* (los grupos que participan en el ritual) representan a la puerta de cada casa, frente al patriarca o la matriarca (*goșpodar*) y a sus respectivas familias, una escenificación arquetípica que consiste en el acto de desear abundancia, salud, suerte y fertilidad. Cada grupo o *ceata de colindători* (llamado también *toană*, según la región), se estructura siguiendo un orden social interno y jerarquizado. Los miembros del grupo se reúnen en la casa de uno de ellos para aprender el repertorio y los momentos del ritual en general (Boghici & Boghici, 2014: 27). Mediante la preservación de esta estructura interna del grupo, la cual pretende ser reflejo de la estructura social de la propia comunidad, y a través del componente oral (el texto de los propios *colinde*) se contribuye a la transmisión de valores y normas sociales implícitas que aseguran el buen funcionamiento y cohesión del grupo y de la comunidad.

Tras un ensayo y la asignación de los roles principales dentro del grupo como, por ejemplo, el *vătaful* (“administrador” o líder del grupo), el *cașierul* (“cajero” o recolector

⁵⁸⁰ (Breazul, 1993: 91).

⁵⁸¹ En la creencia ortodoxa, en la Epifanía (6 de enero) tenía lugar la celebración de la Navidad (según el calendario juliano). Hoy en día, en Rumanía, se celebra el bautizo de Cristo. Los feligreses van a la iglesia con recipientes llenos de agua, decorados con una cinta roja y con una rama de albahaca. Una vez bendecida, ese agua es utilizada para diversos fines curativos y domésticos. Fuentes: <http://www.crestinortodox.ro/sarbatori/botezul-domnului-boboteaza/> http://www.elconfidencial.com/sociedad/2009-01-05/los-rumanos-ortodoxos-celebran-manana-la-epifania-con-la-bendicion-de-aguas_1046184/

de las donaciones) y el *urătorul* (“el cantante de *colinde*”) ⁵⁸², los cantantes del grupo cantan o declaman versos a los pies de la ventana o dentro de la casa de cada uno de los habitantes de la localidad y son recompensados con comida, bebida, dulces y otros obsequios (Boghici & Boghici, 2014: 27).

El lenguaje utilizado en las canciones de *colinde* es extremadamente rico y variado, por lo que respecta al aspecto léxico, dialectal, y está repleto de arcaísmos y palabras fuera de uso⁵⁸³. También en referencia al lenguaje musical, podemos detectar estructuras relacionadas con lo que se ha descrito como melodías y sistemas rítmicos “arcaicos”. La organización estructural de los elementos rítmico-melódicos y de versificación en el repertorio de *colinde*, diferentes en el folklore rumano respecto a otras regiones balcánicas, viene determinada por la estructura de la lengua heredada del latín popular (Trifan, 2008: 11) y se ha identificado como estructura *giusto silábico* (de la que ya hemos hablado). Así, las estructuras literarias del *colinde* están repletas de figuras retóricas como epítetos, metáforas, alegorías, hipérboles, etc. y por algunos recursos prácticos de ajuste entre texto y melodía como, por ejemplo, la eufonía o el fraccionamiento de versos según su ritmo interior en hemistiquios y pseudo-estrofas (Trifan, 2008: 12).

La práctica de *colinde* presenta algunos elementos significativos como, por ejemplo, el uso de trajes tradicionales, los cuales varían según la región; la representación de roles basados en figuras animales (oso, cabra, ciervo) que también variarán dependiendo del área geográfica⁵⁸⁴; el obsequio con *colac*⁵⁸⁵ o productos similares, y la utilización de

⁵⁸² Como ya hemos explicado, la nomenclatura utilizada varía enormemente dependiendo de la región en la que se canten los *colinde*. Por ejemplo, en Oltenia el líder del grupo de *colindători* es el *birău*, los responsables del grupo reciben el nombre de *vornici*, los que recolectan las donaciones son los *juzi* y los que cantan son los *pârgari* (Sandu, 2012: 71-72).

⁵⁸³ En muchos casos, los *colinde* son utilizados como herramienta de aprendizaje y transmisión de un idioma y de sus particularidades arcaicas. A modo de ejemplo, mencionar el caso de una informante, en Miercurea Ciuc, quien ponía *colinde* de tradición székely a su bebé para que se familiarizara con el húngaro tradicional y que aprendiera palabras del contexto campesino que ya casi no se utilizaban (Or-2013-Mc).

⁵⁸⁴ Fenómeno que podemos interpretar como un proceso de materialismo cultural (M. Harris, 1987)

⁵⁸⁵ El *colac* es un tipo de pan con el que se obsequia al grupo de *colindători* después de su representación (Sandu, 2012: 75).

instrumentos (en su mayoría ideófonos) como el *buhai*, las *clopotele* (campanas), el *biciul* (látigo)⁵⁸⁶, la *sorcovă*⁵⁸⁷ y, en algunos casos, la guitarra (Vlasceanu, 2016: 310).



Imagen 224: hombre tocando el *buhai*⁵⁸⁸

Todos estos elementos forman parte de un sistema simbólico de objetos, gestualidades y sonidos a cuya conjunción se atribuye propiedades mágicas, sanadoras y catárticas. Dependiendo del área geográfica, pueden ser distintos y responder a lógicas de adaptación ecológica; sin embargo, la estructura ritual y su función simbólica permanecen iguales.

Es realmente difícil, para una persona no familiarizada con el repertorio y los contextos de ejecución, identificar qué puede ser un *colind* y qué no. Durante los diferentes periodos del trabajo de campo, al preguntar cuáles eran aquellas características definitorias de los *colinde*, es decir, aquellas estructuras que un *colind* debía presentar para ser considerado como tal, los especialistas entrevistados mostraban ciertas

⁵⁸⁶ El término *bici* también pudo referirse a un tipo de instrumento audiófono formado por dos placas de madera de unos 45 cm de largo, sujetas entre ellas por una bisagra. Van ligadas a un citurón que se agita para hacer chasquear las dos láminas de madera entre sí (<https://dexonline.ro/intrare/bici/5715>)

⁵⁸⁷ Palo o rama adornado con flores de papel o de plástico, que los niños utilizan para golpear suavemente la espalda de sus padres y conocidos, mientras entonan las letras del *colind* que desea salud y suerte <https://dexonline.ro/intrare/sorcov%C4%83/53203>

⁵⁸⁸ Fuente: <http://estnews.ro/2015/12/18/fotoreportaj-au-sosit-colindatori/>

limitaciones para describírmelas⁵⁸⁹. Esas limitaciones no eran fruto de un desconocimiento de aspectos técnicos presentes en la música y el texto de los *colinde*, sino que se debían, más bien, al hecho de que lo que define a un *colind* no reside solamente en su estructura audible. La gran mayoría de los informantes, de forma independiente e inconexa, llegaron a la conclusión de que era extremadamente complicado establecer los límites formales (estructurales) de los *colinde* debido a que muchas de sus características específicas se encontraban en el contexto ritual de ejecución y no tanto en la forma; y que, por tanto, la capacidad de reconocerlos y de entenderlos requiere una conocimiento exhaustivo de sus códigos culturales en relación con el universo simbólico al cual apelan.

Tras finalizar el trabajo de campo y tras muchas horas de escucha y de análisis de fuentes secundarias y primarias, la complicación de identificar con total seguridad lo que puede ser un *colind* permanece, aunque en menor medida. Existen la dimensión textual, la melódica, la rítmica, la escénica, la funcional, etc. pero sobre ninguna de ellas recae el peso de representar inequívocamente lo que es un *colind* de forma exclusiva. Este problema se ve acentuado por el hecho, como veremos, de que muchas melodías y textos de *colinde* se han adaptado a otros repertorios como, por ejemplo, el de la *doină* o la *baladă* (que trataremos en siguientes apartados). A continuación, daremos algunas pautas para comprender las características de este fenómeno multi-nivel.

Por lo que respecta a las estructuras melopoéticas de los *colinde*, existen algunas características transversales, independientemente de la región. En tanto a performances comunitarias, las interpretaciones de *colinde* suelen comportar estructuras antifonales y responsoriales⁵⁹⁰. Ya sean *colinde* que acompañan danzas o *colinde* específicos para ceremonias funerales, la antifonalidad está presente en forma de alternancia entre grupos de participantes o entre un líder (solista) y el grupo que responde (responsorialidad) (Comisel, 1958: 31). Tal y como ya hemos mencionado anteriormente, este fenómeno implica una repetición sistemática de algunos versos, ya sea en el número en correspondencia con cada uno de los grupos participantes o a modo de eco respecto al solista de la formación, hecho que altera o modifica la estructura

⁵⁸⁹ Entrevistas SL-2014-I, DA-2014-I, AP-2014-I.

⁵⁹⁰ Ya hemos hablado de estos fenómenos en el apartado 7.1.

poética del texto y, lo más interesante, puede variar dependiendo de las particularidades de cada contexto de ejecución, en este sentido.

Según Ovidiu Trifan, el elemento definitorio y característico de los *colinde* reside en la dimensión métrica (Trifan, 2008: 14), la cual es el resultado de la conjunción entre la métrica de la poética y la métrica de la melodía. Tal y como ya hemos visto, el sistema de organización rítmica *giusto-silabico* es el más habitual en los *colinde*. Éste se compone de tal manera que se “transfieren las unidades sintácticas de la métrica a la melodía de la estrofa” (Trifan, 2008: 15).

Los elementos característicos de la métrica de la poética rumana favorecen la adaptación de diferentes textos a una misma melodía⁵⁹¹. Este “recambio de textos” (Manzano Alonso, 2002) debe asegurar, sin embargo, la correspondencia y coherencia métrica original entre verso y melodía y, si es preciso, puede suponer modificaciones del texto con la finalidad de que éste se ajuste a la métrica melódica. Es en el estribillo de algunos *colinde* en donde más claramente se aprecia este fenómeno (Trifan, 2008: 12).

Sabemos que los sistemas de versificación, por su parte, basan su configuración en las particularidades gramaticales y fonéticas de las lenguas de las cuales deriva. En relación a esto, encontramos una recurrencia de versos octo y hexasilábicos, con fórmulas catalécticas hepta- y pentasilábicas (Trifan, 2008: 12). Asimismo, la organización interna de cada verso suele verse en forma de la combinación de cuatro pies métricos (tetrapodia)⁵⁹². Se observa también una isometría⁵⁹³ habitual en la composición de las estrofas (Comisel, 1958: 31), aunque el número de versos que forman cada una de éstas puede variar.

⁵⁹¹ Esta característica, tal y como propusieron Miguel Manzano (Manzano Alonso, 1995, 2002) y Peter Manuel (Manuel, 1988), no es exclusiva de la cultura folklórica rumana sino que, además, es una característica transversal que comparten las culturas poéticas y literarios cuyo substrato lingüístico es el de las lenguas románicas.

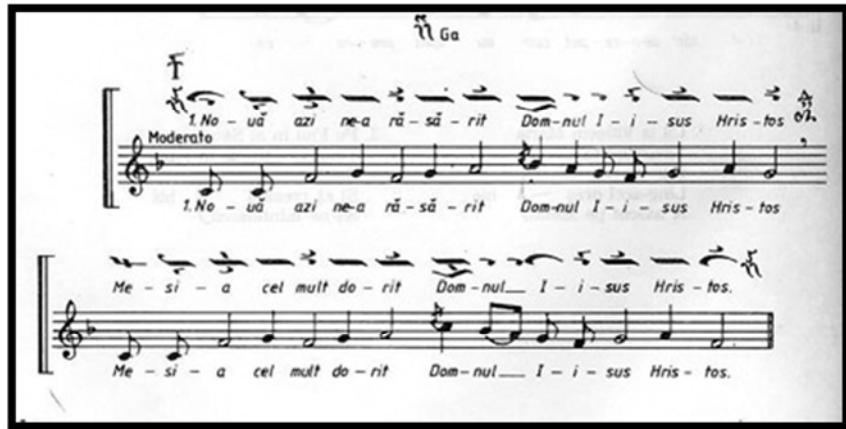
⁵⁹² El pie métrico es una unidad métrica cuantitativa del verso griego o latino, formado por un número reducido (de 2 a 4) de sílabas largas (o acentuadas) y breves (o no acentuadas). En cada pie hay dos tiempos, uno de elevación y otro de descenso. El nombre procede de que, en las canciones acompañadas de danza, el pie servía para marcar el ritmo.

⁵⁹³ La isometría es la cualidad por la cual los versos que forman una estrofa coinciden todos en número de sílabas.

El componente rítmico que, como hemos señalado, actúa como elemento característico del género *colinde*, se deriva de una “superestructura” de acentos o énfasis rítmicos sobre sólo algunos de los acentos propios de la métrica poética y de la métrica musical⁵⁹⁴. Esta “superestructura” de acentos, la cual deriva en patrones rítmicos *aksak*, puede venir determinada por aspectos coreográficos e, incluso, simbólicos (tal y como veremos en el caso de la *capră* o el *urs*). Esto se revela como rasgo particular de la organización rítmica de la poesía popular rumana y el caso de los *colinde* se presenta como paradigma de ello (Trifan, 2008: 12).

El nivel melódico es, quizás, el que presenta más variabilidad y posibilidades combinatorias, siendo muy común la migración de melodías de un género a otro. Además, por lo que a algunos tipos de *colinde* se refiere, la declamación ocupa un lugar predominante. Las categorizaciones que se hacen, desde el ámbito académico, en relación a las cualidades sonoras de los *colinde* presentan ciertos sesgos peyorativos fruto de la confrontación de sistemas de clasificación teórica de diferente naturaleza. Así, por ejemplo, encontramos expresiones como “ambigüedad funcional de los grados”, “carencia de nota base” (Trifan, 2008: 13-14) , “indiferencia cadencial” o “ambigüedad cadencial” (Brailoiu, 1967). Estas descripciones revelan una discordancia respecto al modelo teórico tomado como referente, el cual da por sentado la existencia de cadencias bien definidas y grados con funciones determinadas. De la escucha y de la práctica, en todos sus contextos y variaciones, se puede obtener una idea general sobre el modelo melódico más frecuentemente utilizado en la interpretación de *colinde*. Éste sería fruto de la combinación de pequeñas células o grupos de sonidos los cuales, en la mayoría de los casos, no sobrepasan el número de cinco, siendo esta característica descrita como pentatonía o pre-pentatonía (Trifan, 2008: 14).

⁵⁹⁴ Como trataremos más adelante, el rumano tiene como característica particular que las palabras no tienen una sílaba acentuada fija, de manera que la métrica que se deriva de la acentuación textual puede presentar muchas variaciones y adaptarse según las necesidades del contexto.

Imagen 225: notación de *colinde* tradicional⁵⁹⁵

7.3.2. *Capra*

La *capră* es un tipo de *colinda* que pertenece al subgénero de *colinde cu mască*. Las máscaras, como artilugio indispensable en muchas performances rituales de los *colinde*, son prueba del sincretismo entre los elementos propios del cristianismo y los de las celebraciones paganas. La simbología que la alusión a la cabra aporta a este tipo de *colinde* debe ser entendida en el marco de ritos de sanación y purificación a través del sacrificio (el sacrificio del animal)⁵⁹⁶. Tras la cristianización de este tipo de rituales, la *capră* pasó a representar la “purificación” de símbolos demoníacos y la “limpieza” del pecado⁵⁹⁷.

⁵⁹⁵ Fuente: <http://www.crestinortodox.ro/colinde-versuri/colinde-traditionale/noua-ne-rasarit-68365.html>

⁵⁹⁶ Hasta el siglo XIX, el artefacto (efigie) que en el ritual simulaba ser la cabra, era incinerado al final de la representación, a modo de purificación y como símbolo del año que acaba y del que comienza <http://www.wikiwand.com/fr/Colind%C4%83>.

⁵⁹⁷ Fuente: <http://www.wikiwand.com/fr/Colind%C4%83>



Imagen 226: dos participantes del *jocul caprei*, vestidos según sus roles⁵⁹⁸

El ritual de la *capră* se celebra durante la víspera y el día de Año Nuevo (*Anul Nou*) y presenta una fuerte especificidad en la región de Moldavia⁵⁹⁹, aunque no es exclusiva de esa región. Los grupos que interpretan el *jocul caprei* (danza de la cabra), de la misma forma que el resto de *colindători* a los que ya nos hemos referido, están formados principalmente por hombres jóvenes y solteros, de entre 7 y 24 años de edad (Posey, 2005: 173). Hoy en día, tanto en ciudades como en pueblos, la *capră* se interpreta adaptando su forma y simbología a las posibilidades del contexto⁶⁰⁰:

⁵⁹⁸ Fuente: <http://www.wikiwand.com/fr/Colind%C4%83>

⁵⁹⁹ Tal y como ya hemos señalado, la práctica de *colinde* con motivo de la celebración de Año Nuevo es un rasgo particular de la región de Moldavia (Cires, 1984: 83).

⁶⁰⁰ Ejemplo en la localidad de Răucești (judetul Neamț): <https://www.youtube.com/watch?v=XDGT7oN-4I> y otro en la ciudad de Răcăciuni (Bacău): <https://www.youtube.com/watch?v=53mzsSomI6Q>



Imagen 227: performance de *capră* en la ciudad de Botoșani⁶⁰¹

De la misma manera que ocurre, en términos generales, con otros tipos de *colinde*, los grupos que interpretan la *capră* presentan una estricta organización interna por roles. En este caso concreto, estos roles van en concordancia con el argumentario en el que se basa la trama de la representación. Estos roles y personajes teatralizados pueden variar dependiendo de la localidad pero mantienen similitudes transversales las cuales otorgan coherencia al fenómeno de la *capră*. Los principales personajes son: el *șef* (líder del grupo), el *căiuț* (“pequeño caballo”), el *bădănar* (gitano que fabrica cepillos para el pelo de los caballos)⁶⁰², el *moș* (ancestro hombre)⁶⁰³ y la *babă* (anciana, ancestro mujer). De estos cinco roles principales, el del *căiuț* y el del *bădănar* pueden estar representados por varias personas en grupo, mientras que tanto el *șef*, como el *moș* y la *babă* son personajes cuya representación debe ser individual (Posey, 2005: 175).

⁶⁰¹ Fuente: www.botosani.ro

⁶⁰² Los *bădănari* pertenecen a uno de los grupos de gitanos que se identifican según su nicho ocupacional. Se trata de aquellos gitanos que se dedican al tratamiento y cuidado de la piel y del pelo de los animales, en especial de los caballos.

⁶⁰³ El término *moș* (ancestro hombre) adquiere una importancia considerable en la cosmología del folklore rumano. En el ámbito de los colinde con máscara, el rol del *moș* está siempre presente y, por lo que respecta a otras festividades, muchas de ellas apelan en su nombre a este concepto: *Moșii de Flori*, *Moșii de Joia Mare*, *Moșii de Paște*, *Moșii de Rusalii*, *Moșii de Iarnă*, *Moșii de Toamnă*, etc. Etimológicamente, el término *moș* sienta sus orígenes en la cultura dacia (Drugas, 2016: 47-49).

El único de los personajes que no va enmascarado son los *căiuți*, grupo que acostumbra a estar formado por los miembros más jóvenes⁶⁰⁴. La repartición de los integrantes del grupo según los roles se realiza en base a una jerarquía generacional:

Como los *căiuți* son los únicos que no llevan máscara, se dice que ese rol debe estar desempeñado por los jóvenes más atractivos. Los más mayores hacen de *bădănar* y también son los más mayores y experimentados los que interpretan los roles de los ancianos. El jefe debe ser interpretado por un joven que, como mínimo, haya realizado el servicio militar (Posey, 2005: 177-178).

El ritual de la *capră* en su totalidad representa, de forma grotesca y caricaturizada, los órdenes sociales de la comunidad. Los *bădănari*, por ejemplo, son identificados por gritos y rugidos guturales, una gestualidad caótica (en comparación con la formación estricta de los *căiuți*), y por mostrar un comportamiento irrespetuoso ante los dueños de cada casa (Posey, 2005: 178 y 188). Se contribuye, así, a la perpetuación de unas delimitaciones sociales y a la estereotipación del “gitano” como incívico, grosero y, en definitiva, como elemento contrapuesto al orden comunitario. El grupo de los *căiuți*, acompañado por cascabeles y ordenado en filas, y de los *bădănari* representan de forma simbólica el antagonismo existente entre las etnidades “rumana” y “rromá”, en el imaginario colectivo, dentro de un contexto “carnavalesco” que da juego a que estas representaciones puedan tener lugar (Posey, 2005: 197)⁶⁰⁵.

La música, en el ritual de la *capră*, ocupa un lugar central en su desarrollo. En especial el componente rítmico característico (siguiendo un patrón *aksak*), contribuye a enfatizar el carácter “caótico” y “desordenado” del total de la representación pero, al mismo tiempo, establece unos puntos de sincronía entre los diversos momentos y roles. Como veremos a continuación, en el fragmento de un ritual del *colinde* de la variedad *capră*, la silábica de los versos (heptasílabos, en la inmensa mayoría, y catalécticos) y los acentos colocados en la primera, tercera y quinta sílaba, origina un patrón que se correspondería con un *aksak* del tipo 223 y que configuran el ritmo denominado “*capră*” o “*caprei*”. La

⁶⁰⁴ Los demás personajes llevan máscaras de diferentes tipos, cuyos materiales y forma pueden variar dependiendo de la región. En general, las máscaras del *moș* y de los *bădănari* están hechas de metal, mientras que la de la *babă* está hecha de papel (Posey, 2005: 175).

⁶⁰⁵ Algunos ejemplos: en Călini (Bacău) <https://www.youtube.com/watch?v=iR2AYlh2Mac>; en Satu Nou (Iași) <https://www.youtube.com/watch?v=QID-K7UiRtQ>

recitación o lectura de los siguientes versos conlleva, además, una distribución rítmica del tipo *giusto-silabico*, es decir, que la longitud de la línea rítmico-melódica se ciñe estrictamente a la de los versos, respetando su catalexis⁶⁰⁶. En el ejemplo, las sílabas acentuadas aparecen subrayadas y en cursiva se señalan aquellos versos octosilábicos que, por su métrica, no siguen el patrón rítmico *aksak*:

Ta ța ța căpriță ța
Hai să facem bani cu ea
Ta ța ța la iarbă verde
Că nici lupu' nu te vede.
Capra noastră e frumoasă
Gătită ca o mireasă
Efrumoasă bate-o focul
Joacă de-i sare cojocul.
Asta-i capra de Slănic
Cu nimeni n-are nimic
Dacă-i dați un leu sau doi
Ea mai vine pe la voi.
Si acuma la plecăre
Să vă facem o urare
La anu' când mai venim
Sănătoșăi să vă găsim⁶⁰⁷.

Las efigies que representan a la cabra en el ritual, normalmente sostenidas por cada miembro del grupo, reproducen este patrón rítmico (223) con la boca, cuya mandíbula inferior está sujetada por una palanca la cual, al ser accionada, golpea con la superior. Los instrumentos que completan la formación *capră* suelen ser la *tobă* (tambor grande), la trompeta y el acordeón, aunque pueden variar. A parte de la base rítmica que hemos descrito, los roles del *căiuț*, el *bădănar* y los ancianos “están representados por una

⁶⁰⁶ En la métrica de la poética greco-latina, la propiedad cataléctica de los versos aparece “compensada” otorgando una duración proporcionalmente más larga a la última de las sílabas (ya que se entiende que a ese verso “la falta” una sílaba). De este modo, en la poesía de gran parte de las culturas que presentan esta herencia, la recitación (y, por tanto, la musicalización) de los versos heptasilábicos y heptasilábicos se lleva a cabo ajustándolos dentro de una lógica octosilábica y hexasilábica, respectivamente.

⁶⁰⁷ (Vlasceanu, 2016: 311).

melodía y ritmo específicos y deben bailar con su respectiva coreografía cuando éste suena” (Posey, 2005: 176).



Imagen 228: detalle de la *capră*⁶⁰⁸

Este carácter, el de la cabra, ha ganado gran protagonismo en el conjunto del ritual, tomándose incluso como rol principal en el mismo, substituyendo o relegando a los demás personajes en representaciones a lo largo de las diferentes localidades de la región de Moldavia. La adaptación del formato de la representación al único emblema de la cabra viene también determinada por otros elementos externos al ritual en sí como lo pueden ser, por ejemplo, los aspectos económicos y culturales de cada localidad en concreto⁶⁰⁹.

Sobre todo en entornos rurales, la participación en el ritual de la *capră* como miembro activo del grupo puede estar sujeta a críticas y reprobaciones, especialmente por lo que respecta a los personajes que van enmascarados. Los motivos que se esgrimen son, principalmente, que el ritual estimula comportamientos anti-sociales y que remite a simbolismos paganos. Eugene Petre Sandu explica en el artículo “Caroling: the group of

⁶⁰⁸ Fuente: <https://es.pinterest.com/pin/35747390770190258/>

⁶⁰⁹ A modo de ejemplo, representación del *colinde* de *capră* con la cabra como único rol: <https://www.youtube.com/watch?v=jnza2iL2yQQ>

boys – Role and meaning” (2012) que en muchas localidades de la región de Oltenia no se permite la entrada en las iglesias a los personajes enmascarados durante la Navidad. Estos individuos, entonces, “se confiesan al inicio del periodo de ayuno, pudiendo entrar en la iglesia después de la Epifanía” (Sandu, 2012: 72). Sarah Michel Posey (2005) explica, por su parte, que algunas interpretaciones consideran el rito de la *capră* como una “burla a San Vasile, quien fue obligado a ponerse una máscara para escapar de la persecución y a quién se le honra en el primer día del año” (Posey, 2005: 178).

7.3.3. *Jocul Ursului*⁶¹⁰

El *jocul ursului* (“la danza del oso”) es uno de los rituales de Año Nuevo que, de la misma forma que el de la *capră*, presenta elementos ancestrales de connotación pagana. Este ritual de invierno es específico de la región de Moldavia⁶¹¹ y se celebra tanto en pueblos como en ciudades, siguiendo una lógica itinerante, en concordancia con la forma de representación del género *colinde*.

El ritual simboliza la muerte y el renacer de la naturaleza, encarnados en la figura del oso. El *jocul ursului*, junto con la *capră*, el *cerbul* y el *căluș*, forman el conjunto de celebraciones rituales de Año Nuevo que auguran fertilidad y abundancia para el ciclo agrario que comienza. Este tipo de ceremonias rituales, las cuales aparecen diseminadas por todos Los Balcanes, están vinculadas también al mito del retorno periódico de los muertos e implican el uso de todo tipo de máscaras de animales (Eliade, 1980: 32) .

La simbología del oso en el imaginario mitológico rumano es extremadamente interesante y está arraigada en el antiguo culto a este animal que también aparece en culturas siberianas y del Extremo Oriente. El oso era considerado un animal sagrado en gran parte de las culturas indoeuropeas y, en la mitología rumana, se le atribuyen multitud de virtudes apotropaicas (protectoras), terapéuticas y meteorológicas. A través

⁶¹⁰ Parte de la información expuesta en este apartado, se ha obtenido de las breves referencias y descripciones que, sobre el *Jocul Ursului*, hay en artículos periodísticos, asociaciones culturales e instituciones de folklore. También se han consultado las siguientes páginas: <http://www.crestinortodox.ro/craciun/anul-nou/jocul-ursului-98373.html>; [https://ro.wikipedia.org/wiki/Urs_\(etnografie\)](https://ro.wikipedia.org/wiki/Urs_(etnografie))

⁶¹¹ Según argumenta S.G. Paul Drugăș (2016), la razón por la que el *Jocul Ursului* sólo se puede encontrar en la región de Moldavia se debería a que ésta fue el área con menor exposición al proceso de romanización. Este hecho, a su vez, demuestra el origen Tracio-dálico del ritual y sus raíces prehistóricas (Drugas, 2016: 34).

de las fases de hibernación, el oso contribuye a señalar y regular una sucesión temporal que ha sido interpretada como renovación del año por infinidad de culturas pre-cristianas⁶¹². En el ritual del *jocul ursului* se representa de forma simbólica ese “renacer” a través de la muerte y la resurrección del oso, que sobrevive al invierno y anuncia la primavera (Coman, 1996: 29-165).

Algunos especialistas vinculan este culto a la cultura geto-trácica, ya que para los Tracios el oso tenía un rol cosmogónico: se creía que sobre la espina dorsal del oso descansaban los pilares del mundo. Por otra parte, la figura del oso está etimológicamente relacionada con el nombre del dios supremo de los Dacios, Zalmoxis, cuyo significado literal es “piel de oso” (de la conjunción de Zalmo = piel y Oxis = oso) (Drugas, 2016: 34).

El *jocul ursului* es una representación teatralizada de, como hemos dicho, la muerte y renacimiento del oso y de todo lo que éste simboliza. En la estructura del ritual participan diferentes roles los cuales, de la misma forma que en la *capră*, refieren a elementos importantes para el orden social de la comunidad. El grupo de *uratori* (“los que desean buenos augurios”) está formado por: los *ursi* (osos), los *ursari* (domadores de osos)⁶¹³, los *fluierari* (flautistas) y los *toboșari* (percusionistas), cada uno de ellos interpretando su función característica. Los personajes que hacen de oso están interpretados por chicos y hombres (e incluso también pueden ser niños) cubiertos con la cabeza y la piel de un oso. De las orejas del animal cuelgan sendas borlas de color rojo⁶¹⁴. El grupo de osos, que puede ser más o menos grande en función de los efectivos de cada localidad, va conducido por los *ursari*, quienes visten también con pieles del animal. Toda la comitiva va acompañada por un conjunto instrumental que, generalmente, está formado por el *fluier* (flauta) y la *tobă* (tambor), aunque también

⁶¹² De esa creencia deriva también la nomenclatura utilizada para referir las constelaciones de la Osa Mayor y la Osa Menor.

⁶¹³ Los *ursari* son gitanos nómadas que, tradicionalmente y de forma hereditaria, se dedicaban a la doma y cuidado del oso. Ésta es una de las ocupaciones tradicionales, junto con otros nichos ocupacionales como los desempeñados por los *căldărari* (caldereros, hojalateros), los *lingurari* (cuchareros y otros utensilios de cocina, hechos de madera) o los *lăutari* (músicos) (Costache et al., 2010: 93; Victor Alexandru Stoichita, 2008: 32-40).

⁶¹⁴ En la región de Moldavia es muy frecuente ver a los animales domésticos de granja (caballos, bueyes, vacas, ovejas, etc.) engalanados con borlas rojas. El rojo es símbolo de fertilidad y abundancia.

pueden añadírsele otros instrumentos melódicos como, por ejemplo, el saxofón o el clarinete, muy habituales en los *tarăfuri* y *fanfare* de la región de Moldavia.

Además de esta formación instrumental, la performance del *ursului* está inundada de otros sonidos producidos por instrumentos ideófonos: *zurgălăi* (cascabeles), *talancă* (campanas), *clopotel* (campanillas), látigos, *ciomag* (garrotes), etc., además de por los rugidos y gemidos que emiten tanto los *ursi* como los *ursari*.



Imagen 229: *ursi* bailando en el *jocul ursului*⁶¹⁵



Imagen 230: *Urs* en el *Jocul ursului* de Bacău⁶¹⁶

⁶¹⁵ Fuente: <http://ziarulunirea.ro/obiceiuri-si-traditii-de-anul-nou-plugusorul-capra-umblatul-cu-ursul-sorcova-cele-mai-frumoase-obiceiuri-din-tara-noastra-303294/>

El grupo de *ursi* se mueve imitando los pasos lentos y pesados del oso, golpeando fuertemente el suelo con las plantas de los pies. Con ello purifican y fertilizan el suelo, preparándolo así para el nuevo año agrario y ahuyentan también los demonios y malos espíritus que puedan habitar en cada casa. El conjunto del ritual presenta unas fuertes connotaciones chamánicas y totémicas (Drugas, 2016: 34).

Durante la procesión, los osos están atados por el cuello y son conducidos por los *ursari*, hasta que llega el momento en el que se representa la muerte del animal. La simbología de la “bestia domesticada que protege los rebaños de sus congéneres salvajes” es un motivo recurrente en la mitología rumana (Drugas, 2016: 35). En la Edad Media, los *ursari* eran encarnados por los propios gitanos (los que desempeñaban esa ocupación de forma habitual) y el *jocul ursului* se llevaba a cabo con osos reales.



Imagen 231: *Jocul Ursului* con gitanos *ursari* y osos de verdad⁶¹⁷



Imagen 232: Gitano *ursari* con un oso domesticado⁶¹⁸

⁶¹⁶ Fuente: <http://ziaruldebacau.ro>

⁶¹⁷ Fuente: <https://harlauletografie.wordpress.com/2013/11/10/obiceiuri-si-traditii-de-anul-nou-jocul-ursului/>

Durante la interpretación del *jocul ursului*, los *ursari* declaman los versos del poema que tradicionalmente acompaña el conjunto de la representación. En las diversas interpretaciones que se han analizado, no siempre son los mismos versos o, en la mayoría de casos y como ya hemos explicado, se produce una substitución y “transmigración” (Manzano Alonso, 1995) de versos de un poema a otro. Como veremos a continuación, se trata de versos heptasílabos (catalécticos) los cuales, a diferencia de los de la *capră*, no siempre se declaman en un *giusto-silabico* estricto, sino que la catalexis se corrige añadiendo una pausa de espera (o prolongación) sobre la última sílaba de cada verso. En el ejemplo, se señalan en cursiva aquellos versos que son octosilábicos (a modo de excepción) y aparecen subrayadas las sílabas acentuadas durante la interpretación.

<u>Bu-nă seara gospo-dari!</u> <u>Ve-nim cu ursul din deal,</u> <u>Da-că bine și yo-iti</u> <u>Ur-sul nostru să-l pri-miți!</u> <u>Na! Na! Na! Marti-ne, na!</u> <u>Nu te da, nu te mu-ia,</u> <u>Că pun mâna pe nu-ia,</u> <u>Si nuaqua-i de răchi-ta,</u> <u>Hai, Martine, la pământ,</u> <u>Și ascultă-mă ce-ți cânt!</u> <u>Când erai mai mititel</u> <u>Erai tare frumușel,</u> <u>Dar de când ai crescut mare,</u> <u>Mă dai jos de pe picioare!</u> <u>Na! Na! Na! Martine na!</u> <u>Mai întoarce-te aşa!</u> <u>Joacă, joacă, Moș Martine⁶¹⁹,</u> <u>Ca-ți dau miere de albine</u> <u>Joacă, joacă tropotit</u> <u>Ca țiganul la prașit!</u> <u>Ursul meu din Spania</u> <u>L-am adus cu sania!</u> <u>Joacă, joacă, urs nebun</u> <u>Că de nu-ți fac pielea scrum!</u> <u>Merge roata prăvălită.</u>	Na! Na! Na! Martine Na! Joacă, joacă, nu mai sta! Foaie verde de brăduț, Ursul meu cu doi puiuți, Foaie verde de dudău, Ursul meu de la Bacău <i>A venit la dumneavoastră</i> <i>Ca să joace-o ursarească</i> Na! Na! Na! Martine, na! Nu te da nu te muia! Joac, joacă, ursule, Că s-or coace murele, Mai tare te-i îngrășa Și prin case vei juca. Saltă, saltă tot mai sus, Ca și anul care-i dus! Ia apleacă-te în jos, Să saluți gazda frumos! <i>Foaie verde de secără,</i> <i>Să ieși ursule afară!</i> Foaie verde de stejar Sănătate, gospodari! La anu' și la mulți ani!
---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------	-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------

Las diferentes versiones que pueden observarse en la región de Moldavia presentan diferencias respecto a la distribución de acentos rítmicos sobre los que enfatiza el tambor (la *tobă*) y el momento en el que éste lo hace. De forma general, el *jocul ursului*

⁶¹⁸ Fuente: <https://harlauletografie.wordpress.com/2013/11/10/obiceiuri-si-traditii-de-anul-nou-jocul-ursului/>

⁶¹⁹ En algunas zonas de montaña, el oso recibe el nombre de *Moș Martin* (Drugas, 2016: 46).

presenta un estructura responorial (ya descrita anteriormente) mediante la que los *ursari* declaman cada verso y éste es repetido por los *ursi*. La *tobă* apoya este patrón, ejecutando su fórmula rítmica, un patrón *aksak* del tipo 332, a modo de “respuesta” al verso ejecutado por los líderes (*ursari*) y, en consecuencia, sobreponiéndose a la respuesta del resto del grupo⁶²⁰. Esta superposición origina un juego de acentuaciones sobre la primera, la cuarta y la sexta sílabas, principalmente, y dos acentos extraordinarios (en un plano secundario) sobre la segunda y la séptima.

También podemos encontrar otros patrones *aksak* de los tipos 233⁶²¹ y del 223(2)⁶²² ejecutados por la percusión, los cuales provocan nuevas acentuaciones sobre las sílabas el texto. Todas estas variaciones, derivan, en última instancia, de los aspectos coreográficos (Proca-Ciornea, 1969) y de la coordinación con las gestualidades que se supone deben llevar a cabo los que desempeñan el rol de oso. En otras ocasiones, también vemos patrones rítmicos que no responden a lógicas *aksak*, sino que se estructuran sobre unidades de subdivisión proporcional y binaria. Es el caso de la más sofisticada representación de la localidad de Comănești en Bacău⁶²³ (patrón 2224) y de la de Bănești, en Prahova⁶²⁴ (224), las cuales podrían haber surgido como rectificación de patrones *aksak* del tipo 223.

7.4. Doine, Balade y Cântece “propriu-zis”

Tanto la *doină*, como la *baladă* y las *cântece “propriu-zis”* (terminología propuesta por Constantin Brăiloiu, que podría traducirse como “cantos propiamente dichos”) son tipos de canciones que pertenecen a la categoría de géneros “no-ocasionales”. Esto significa que su función “no está intrínsecamente relacionada con acontecimientos rituales, no siendo exclusiva de los mismos y pudiendo ser ejecutada en multitud de contextos de la vida cotidiana” (Brailoiu, 1970: 391).

⁶²⁰ A modo de ejemplo, el *jocul ursului* interpretado en el interior de una casa de la localidad de Piatra Neamț: <https://www.youtube.com/watch?v=UF8j7KeYaMo>; o en los exteriores de la ciudad de Iași <https://www.youtube.com/watch?v=Fw08cd0JRb8> (a partir del minuto 1'40'' y hasta el 3'38'').

⁶²¹ A modo de ejemplo, en la localidad de Bogdanești (Suceava): <https://www.youtube.com/watch?v=cO-IHpt6FeI>

⁶²² A modo de ejemplo, en la localidad de Capu Câmpului: <https://www.youtube.com/watch?v=sGUT6x7i540>

⁶²³ A modo de ejemplo: <https://www.youtube.com/watch?v=NeNY1CzKou4>

⁶²⁴ A modo de ejemplo: <https://www.youtube.com/watch?v=rfaSu1z3Ja4>

Entre estos tres tipos, dentro de la mencionada categoría de géneros “no-ocasionales”, existen diferencias sobre las que se construye la propia clasificación definitoria. Entraremos en detalle en los siguientes apartados con tal de explicarlas y exemplificarlas.

Tanto la *doină* como la *baladă* encarnan, hoy en día, lo que podríamos denominar la “esencia” (por recurrir a un término muy utilizado por los informantes para describirlos) de la cultura literaria, musical y artística. En el repertorio poético de *balade* y *doină* (los términos en plural) se alude a mitologías, hechos históricos, cosmovisiones, costumbres, creencias, refranes, sentimientos, etc. Son, entonces, testimonio tanto de una forma literaria-musical, con un registro léxico característico, como de las costumbres y mentalidad transmitidas generación tras generación en las diversas regiones del país.

El corpus de estos poemas líricos es considerable, viéndose enriquecido por la variabilidad y permutación que permite la condición de haberse transmitido (y continuar transmiéndose) de forma oral y, también, por el hecho de requerirse, en su ejecución, un gran volumen de secciones improvisadas. Las *balade* y *doină* consideradas como las más emblemáticas y arquetípicas (por ejemplo, ya hemos mencionado algunas que tratan los mitos de la etnogénesis del pueblo rumano, en el capítulo 5) forman parte, en su versión reducida, de programas oficiales de la enseñanza pública y de repertorios que se enseñan en las escuelas especializadas y conservatorios. Son, por así decirlo, parte indispensable de la “cultura general” de cualquier habitante de Rumanía.

En tanto a géneros poético-narrativos de carácter épico (la *baladă*) y reflexivo e introspectivo (la *doină*), la forma y extensión de ambos puede ser variable, tendiendo a las fórmulas aditivas y, por tanto, alejándose en general de las formas estróficas. Esto, suele comportar que los poemas presenten una considerable extensión. Ritmo y melodía deben apoyar y resaltar la intencionalidad del texto, además de contribuir con su diseño a la memorización tanto de intérpretes como de audiencias. Veremos a continuación algunos de estos detalles estructurales, los cuales son descritos y considerados de forma recurrente como “tesoros de la cultura nacional” (Comisel, 1958: 47).

Actualmente, cualquier contexto festivo puede ser bueno para la interpretación de una *doină* o de una *baladă*, ya que se considera que ambas aportan trascendentalidad y rango al evento, dada su “ascendencia ancestral” (Chiriac, 2006). En estos contextos, el

momento de la *doină* o de la *baladă* es esperado con expectación ya que, además de contribuir a una cohesión onírica de los asistentes-participantes⁶²⁵, constituye el momento en el que la calidad y nivel del intérprete se ponen a prueba. Las diversas audiencias poseen un conocimiento muy detallado sobre estas melodías, sobre los poemas y sobre las interpretaciones emblemáticas, de manera que los intérpretes especializados deben esforzarse concienzudamente en ofrecer una interpretación “de calidad” en términos de respeto por la estética más “tradicional” de esas creaciones. Algunos de ellos, sobre todo aquéllos cuya autoridad en el ámbito goza de un mayor reconocimiento, dedican un tiempo a recorrer los pueblos y entrevistar a personas que puedan estar familiarizadas con la interpretación más “auténtica” de las *doine* y *balade* (habitualmente, ancianos). Realizan grabaciones que luego utilizan para su propio aprendizaje, pasando éstas a formar parte de su repertorio⁶²⁶.

Tanto *doină* como *baladă* y *cântece “propriu-zis”* actúan respectivamente como estandartes de las diversas regionalidades culturales del país. Dadas las características formales y la estrecha relación entre estructura melódica y estructura poética (habitual en los géneros transmitidos y creados de forma oral), cada uno de estos géneros presenta variantes locales de acuerdo con las particularidades lingüísticas y culturales de cada región. En entrevistas y otro tipo de discursos vemos cómo se establecen clasificaciones de estos géneros en función de las particularidades que se entienden como propias y representativas de cada zona geográfica. Así, se habla de *doină* Subcarpatia, de *baladă* dobrogeana o de *cântece “propriu-zis”* de Muntenia representando, cada una de estas categorías topónimicas, una síntesis de las especificidades musicales locales y funcionando como emblema de estas zonas para otras áreas del país.

Este fenómeno, muy habitual también en otros contextos que presentan una diversidad cultural regional la cual debe ser asimilada dentro de la unidad nacional, va a ser extremadamente importante para analizar los discursos y juicios de valor presentes en las entrevistas, ya que nos permite comprobar cómo funcionan esos sistemas de

⁶²⁵ Al consistir en formas de canto tradicionales, míticas y archiconocidas, el completo de la audiencia entra en una especie de catarsis colectiva cuando alguna de estas canciones se interpreta, irrumpiendo en aplausos y exclamaciones de admiración.

⁶²⁶ A modo de ejemplo, el intérprete Grigore Leșe, especializado en la música tradicional, cuenta con un gran repertorio de melodías antiguas, obtenidas mediante el trabajo folklorístico-nacionalista (Marian-Balasa, 2007: 202).

representatividad, emblematización y simbolismo de un elemento estructural sonoro. Al mismo tiempo, nos informarán de cuáles son los parámetros de clasificación y de selección de estos elementos emblemáticos de la estructura musical y, por consiguiente, nos permitirán dilucidar la lógica en base a la que se establecen dichos criterios.

Vamos a ver a continuación las características de estos géneros, los cuales abarcan las temáticas más emblemáticas y trascendentales del pensamiento y cosmovisión rumano y ocupan un lugar muy significativo en las memorias y discursos de instituciones e informantes.

7.4.1. *Doină*

La canción lírica o *doină* es la forma músico-poética sobre la que se sustenta gran parte de la tradición de música vocal de Rumanía (Garfias, 1981: 100-101). Sus características forman una referencia muy importante respecto a la cual se establecen los valores de “lo tradicional”, “lo auténtico” y la idea de “una identidad musical propia”. Las *doine* son composiciones frecuentemente descritas como de “ritmo libre”, refiriéndose al hecho de que no están basadas en patrones rítmicos estables o prefijados, a parte de los derivados de la propia acentuación del texto y de su entonación prosódica.

El término *doină* aparece mencionado en las obras de Dimitrie Cantemir, Franz Joseph Sulzer y Vasile Alecsandri (Alecsandri, 1866; Cantemir, 1716; Sulzer, 1782), entre otros, designando un género lírico-melódico particular relacionado con la herencia de la cultura pre-románica (de Tracios, Dacios y Getas) (Oprea & Agapie, 1983). Las primeras colecciones de *doină* se realizaron en el siglo XIX (Comisel, 1958: 33) y la primera grabación fue realizada en 1937 por el etnomusicólogo Constantin Brăiloiu (Pugliese, 2012: 88)⁶²⁷. Esta grabación, que poquísimos años después de su “puesta en circulación” pasó a ser considerada como emblema de la “música tradicional”, presentaba una ejecución del género *doină* realizada con el acompañamiento de un

⁶²⁷ Se trataba de la *doină* “Eu cunosc vara când vine”. A modo de ejemplo, véase la siguiente grabación histórica en la que la cantante Maria Lătărețu es acompañada al violín por su marido Mihai Lătărețu (grabación de campo, realizada por Constantin Brăiloiu en 1941): <https://www.youtube.com/watch?v=UJhfI3DlgsU>

*taraf*⁶²⁸, el cual proveía a la línea melódica de una base rítmica constante y regular, mientras que ésta mantenía su “libertad” métrica siempre en referencia con la acentuación y silabización del texto. Ésta es una forma habitual de las interpretaciones de *doină* por parte de los *taraf*, en las que “la línea melódica se continúa cantando en métrica libre pero el acompañamiento, siguiendo el estilo típico de la *muzică lăutărească*, provee de una base de ritmo fijo al estilo de una *horă* rápida” (Garfias, 1981: 100-101).

La *doină* es un género originalmente cantado *a capella* cuya condición ofrece una gran libertad de interpretación individual (Pugliese, 2012: 72). Se vincula, en sus orígenes, con el entorno pastoral y está, por tanto, relacionada con la expresión de sentimientos profundos de una manera introspectiva y contemplativa. Por esto, las interpretaciones típicas de *doină* suelen demandar, de forma implícita, un *ethos* reflexivo e íntimo a sus intérpretes. En ocasiones, puede introducirse algún tipo de acompañamiento instrumental con instrumentos habitualmente relacionados con la actividad pastoril como, por ejemplo, el *nai* o el *caval* u otro tipo de aerófonos. En la actualidad, las interpretaciones de *doină*, en lo que respecta a su textura instrumental, son diversas y pueden encontrarse en el estilo de la *muzică lăutărească*, *a capella* o con múltiples acompañamientos instrumentales, dependiendo de la región (es decir, de los instrumentos más habituales en cada zona) y de las posibilidades del grupo que la interpreta.

Tal y como hemos mencionado, el diseño rítmico-melódico se establece siempre en relación con el del texto. Para entender, por tanto, la lógica sobre la que se ordena y se diseña dicho material melódico y rítmico, será necesario estudiar en detalle las particularidades poéticas de la *doină*.

⁶²⁸ Tal y como ya se ha comentado anteriormente, un *taraf* es un conjunto instrumental, generalmente formado por *lăutari*. Esta formación puede variar en número y tipo de instrumentos dependiendo de la región. Los más habituales son: *vioară*, saxofón, clarinete o *taragot* (como instrumentos melódicos principales, unos en substitución de otros en función del área geográfica) y acordeón, *tambal*, contrabajo o teclado eléctrico (como instrumentos de acompañamiento y de soporte armónico).

Los versos de la *doină* son generalmente octosilábicos, del tipo tetrapódico o tetrámetro⁶²⁹. No obstante, aparecen con frecuencia sílabas suplementarias, intercaladas, las cuales alargan el “arco melódico” y contribuyen a que la extensión de las frases musicales pueda variar, en un mismo poema. Sílabas onomatopéyicas como “of”, “mai”, “hai”, “hei”, “apai”, “le”, etc., pueden intercalarse en los versos melódicos, desempeñando diversas funciones como, por ejemplo, la de anacrusa o la de melisma. Al mismo tiempo, pueden también funcionar como interjección e incluso completar un verso (Oprea & Agapie, 1983) que inicialmente no fuera octosilábico. A continuación, se muestra la transcripción de una doina, *Foaie verde mărăcine*, de la colección de Constantina Boghici (2001), en la que aparecen las interjecciones “paj” y “o”. En el caso de la sílaba “paj”, ésta desempeña la función anacrúsica; en el caso de “o”, sirve para anunciar el final del canto.

Imagen 233: *Foaie verde mărăcine*

Aun existiendo cierto consenso general respecto a la forma músico-poética de la *doină*, algunos detalles estructurales, así como el significado de la misma, pueden ser diferente según el área geográfica en la que se ejecute. En cada determinada región, las melodías

⁶²⁹ Tetrapódico o tetrámetro es un verso compuesto por cuatro pies métricos. Cada uno de estos pies (o metro) están formados por parejas de sílabas, una débil (˘) y otra fuerte (-). Dependiendo de cuál de ellas sea la débil (más corta) o la fuerte (más larga), podemos decir que el verso es del tipo “yambo tetrapódico” (˘˘˘˘) o “troqueo tetrapódico” (-˘˘˘˘) (Estébanez Calderón, 2004).

de las *doine* son extremadamente similares (por no decir casi idénticas) y pueden albergar muchos textos diferentes. Este trasvase de textos y melodías, que se realiza siempre en un contexto de versos octosílabicos, puede originar un fenómeno muy interesante que ya hemos comentado en el apartado 7.3., el de la anisoritmia. Por otra parte, vemos cómo existen fórmulas rítmico-melódicas arquetípicas que se utilizan a modo de recurso para la musicalización de un poema de *doină*. Como herramienta mnemotécnica, esas fórmulas o giros melódicos ayudan al intérprete a recordar, a un mismo tiempo, el texto y una posible melodización del mismo. Este conjunto de esquemas estereotipados es, generalmente, conocido y compartido por los intérpretes (y audiencias) de una misma área geográfica, de manera que se puede llegar a reconocer el vínculo entre estructuras melódicas, rítmicas y poéticas de *doine* diferentes, dado que todos estos elementos pueden “migrar” de una *doină* a otra (Pugliese, 2012: 89)⁶³⁰.

En relación a las singularidades poéticas mencionadas y, en su mayor parte, derivadas de éstas, la *doină* presenta en general las siguientes características musicales: a) una predominancia de frases musicales largas, con un gran desarrollo melismático microtonal; b) ritmo libre, del tipo *parlando-rubato*⁶³¹; c) alternancia entre secciones improvisadas en recitativo (o *recto-tono*⁶³²) y las fórmulas melódicas; y d) frases melódicas de tamaño desigual, pero siempre enmarcadas en la métrica octosílabica (Oprea & Agapie, 1983)

La gran mayoría de informantes y manuales folklóricos coinciden en que uno de los principales rasgos distintivos de la *doină* es esa libertad interpretativa, aparentemente espontánea, que el intérprete puede mostrar en los pasajes improvisados. Es justamente esa alternancia entre lo que se percibe como *ad libitum* y lo que, en defecto, no lo es, lo que convierte a la *doină* en un género vinculado a la espiritualidad y a la trascendentalidad de la condición rumana. La *doină* no es, sin embargo, algo carente de

⁶³⁰ Pugliese demuestra, con una análisis formal comparativo entre tres doinas (*Eu cunosc vară când vine*, *Și băgai cu cucu-n plug* y *Mă uitai spre răsarit*) la similitud de fórmulas melódicas tanto por lo que respecta a la introducción e interludios instrumentales como al canto (Pugliese, 2012: 88-110)

⁶³¹ Término propuesto por el folklorista Béla Bartók. Se trata de una especie de declamación musical cuya prosodia se asemeja al ritmo del habla. Puede estar regulado por estructuras métricas muy estrictas, a pesar de que éstas no sigan una pulsación regular. En el siguiente apartado, se hablará de la terminología de análisis de las diversas organizaciones rítmicas de la música folklórica de Rumanía.

⁶³² Tipo de entonación propia del canto eclesiástico. Consiste en recitar entonando el texto en una sola nota, con carácter silábico. <http://www.catholicculture.org/culture/library/dictionary/index.cfm?id=35991>

lógica o de estructura. Habitualmente, las fórmulas de improvisación en la *doină* se encuentran normalmente al inicio y al final de cada estrofa, siendo las secciones intermedias más ritmadas y silábicas. Esto tiene su razón de ser ya que, de esta manera, se establecen los códigos que van a indicar el inicio y final de una frase, de un verso y, en definitiva, de una idea músico-poética y, al mismo tiempo, se favorece la comprensión del texto en las secciones centrales que, como hemos dicho, son silábicas y con una rítmica estable y regular.

La melodía de *doină*, entonces, acostumbra a constar de tres partes bien diferenciadas, cada una de ellas combinando las mencionadas secciones improvisadas con las que presentan fórmulas pre-establecidas. La primera parte, formada por una interjección (onomatopeya) a modo de introducción, ascendente y melismática, puede constar también de un recitativo en estilo *recto-tono*. La segunda, la *doină* propiamente dicha, está formada por la selección de motivos melódicos tradicionales, combinados según el gusto y pericia de cada intérprete, en aras de resaltar las características expresivas del contenido literario⁶³³. La tercera, la parte conclusiva, está formada por una larga fórmula ornamental en cuyo perfil predominarán aquellas sonoridades relevantes las cuales no hayan sido suficientemente enfatizadas durante la sección intermedia. Ésta última sección acostumbra a combinarse también con una parte de recitativo *recto-tono* en perfil descendiente.

Dado que, como hemos mencionado, la organización poética de la *doină* se caracteriza por unos versos de extensión irregular, agrupados en secciones en las que el número de versos también es desigual, y teniendo en cuenta que la línea melódica se diseña de manera que apoye y se impregne de las características textuales (léxicas y semánticas), es del todo esperable que el resultado esté formado por lo que se ha descrito como “frases melódicas irregulares”. Éstas, comúnmente llamadas, “irregularidades” de las frases musicales (es decir, una duración desigual para unos versos y para otros), son características de los modelos melódicos basados en la oralidad, en los cuales “la melodía se apoya en el texto, siguiendo sus variaciones y adaptándose a su asimetría” (Pugliese, 2012: 173-174).

⁶³³ La maestría del intérprete se basa en la capacidad de equilibrar los elementos recitativos con los melódicos, las fórmulas ornamentales, la combinación y alternancia de los elementos tradicionales, y la capacidad de expresar sentimientos sinceros con una exteriorización contenida, sin exageraciones.

Por lo que respecta a los contextos en los que una *doină* puede ser interpretada, cabe señalar que una de las características particulares que la distingue de otros géneros similares es su “no-ocasionalidad”. A diferencia de otras melodías cuya vinculación ritual conlleva que su ejecución esté siempre relacionada con un contexto muy concreto y específico, la *doină* es un género cuya trascendentalidad atribuida le ha valido una gran ubicuidad. Las temáticas habituales de sus letras, como por ejemplo la añoranza, el amor, la suerte, la naturaleza, o también las alusiones a personajes históricos, a mitos e incluso a temas de actualidad y de la cotidianeidad contemporánea, son consideradas como ontológicas, auténticas y veraces y, por consiguiente, siempre existe un buen momento o pretexto para escuchar una *doină*.

Cabe señalar que el hecho de que la *doină* haya sido descrita como “género no-ocasional” no implica que no pueda formar parte del conjunto de repertorios con adecuación ritual y que, al mismo tiempo, pueda ser ejecutada en contextos diversos. Existe un gran volumen y variación de *doină*, cuyas temáticas las pueden hacer más o menos adecuadas para un contexto concreto, sea éste un ritual fijo y bien estructurado o un momento cualquiera sin trascendencia simbólica. En realidad, podríamos decir que la *doină* es omnipresente y pocas fiestas y eventos no cuentan con una interpretación de este género. Su importancia ritual existe y es, entonces, mucha más de la que puede parecer.

Algunos expertos afirman que la *doină* está “en peligro de extinción” (Rîpă & Nedelcut, 2011: 14). Esta afirmación suele referir al tipo de *doină* definido como “arcaica” la cual, en efecto, requiere de una interpretación experta en modos de aprendizaje y ejecución relacionados con la transmisión oral⁶³⁴. Actualmente, las *doină*, como hemos visto, se enseñan en contextos académicos de una forma muy diferente a la “original” y, por tanto, el modo de crear nuevas *doină* es también diferente, siguiendo unas normas que se acercan más a las de la teoría compositiva del folklore academizado, la cual tiene a armonizar y a “occidentalizar” las melodías. Hoy en día, se componen muchas *doină* y se interpretan en proporción a la demanda en celebraciones y eventos⁶³⁵. Pero algunos sectores puristas critican la no-autenticidad de estas canciones, por distanciarse de una

⁶³⁴ Domnica Trop puede servirnos de ejemplo de varias doinas “arcaicas”: <https://www.youtube.com/watch?v=aIWAmFLD3Sg>

⁶³⁵ Extraído de las entrevistas.

supuesta esencia “pura” arraigada en la tradición oral de la cultura del país. En la práctica, ambos estilos conviven, si bien es cierto que las competencias que se esperan de un intérprete que pretenda cantar *doină* o *baladă* en el estilo “auténtico tradicional” exigen una mayor capacidad técnica, memorística e improvisatoria.

Existen numerosas colecciones de canciones folklóricas, en especial de *doine* y *balade*, que incluyen transcripciones tanto del texto como de la música. Teniendo en cuenta que la *doină* es un género oral, de métrica libre, con secciones improvisadas y muy ornamentadas, es evidente que nunca habrá dos interpretaciones iguales y que cada *doină* perdurará en la memoria colectiva con infinidad de variantes, haciendo que ésta sea reconocida principalmente por el texto poético. Es por eso que las diversas colecciones que se llevaron a cabo (y aún hoy en día se hacen) con el fin de preservar la *doină* “arcaica”, no llegan a aportar un conocimiento más allá de la mera técnica de transcripción utilizada⁶³⁶. Según ya afirmaba Emilia Comişel,

Dichas colecciones, concebidas bajo la influencia de los principios históricos y estéticos de la escuela romántica, presentan un material con un valor folklórico muy desigual. Algunos colectores se tomaron la libertad de “corregir”, es decir, de cambiar los nombres de los héroes para hacer que se correspondieran con ciertos personajes históricos, e incluso de componer, siguiendo el estilo popular, baladas con temas históricos de interés propio (Comisel, 1958: 33).

Tener una transcripción de una *doină* interpretada por un (o una) informante no es garantía de que hayamos “capturado” el prototipo esencial de la *doină*. Es más, la transcripción no nos informa de casi nada y, en caso de que pudiéramos escuchar cómo sonó esa *doină* en el momento en el que él o la informante la cantó para su entrevistador, sólo llegaríamos a conocer una de las posibles variantes del modelo (en términos de Arom), la cual puede contener cambios ya sean por la idiosincrasia del momento de ejecución, o provocados por la falta de memoria y por los recursos para contrarrestarla.

⁶³⁶ A modo de ejemplo, consultar el anexo 7, en el que aparece un fragmento de la transcripción de una *doină* del tipo *Hora Lungă*, recogida por Béla Bartók en 1923, en la región de Maramureş.

7.4.2. *Baladă*

La *baladă*, llamada también *cântec bătrînește* (Garfias, 1981: 99)⁶³⁷, es otro de los géneros músico-poéticos más emblemáticos de la cultura musical rumana. Así se percibe en los testimonios de las entrevistas realizadas y, al mismo tiempo, se puede apreciar en las referencias habituales y recurrentes que se hace a este tipo de géneros desde las instituciones políticas y culturales, desde los medios de comunicación y desde las escuelas, institutos y facultades⁶³⁸.

Es, en estructura y forma musical, muy similar a la *doină* pero difiere en algunos aspectos de ésta como, por ejemplo, en el contenido temático de sus letras, en la estructura poética de sus versos y en los contextos de *performance*. Es también considerado un género “no-ocasional” e igualmente consta de fórmulas ornamentales, melismáticas, y recitativos en *recto-tono*. A continuación, vamos a explicar con algo más de detalle cada una de las particularidades que diferencian la *baladă* de la *doină*, manteniendo a cada una de éstas como género paradigmático y emblemático del ethos rumano.

En primer lugar, hemos referido a la temática como uno de los elementos en base a los que se establece la diferenciación. La *baladă* pertenece al ámbito de la composición épica en forma poética y es un género del folklore literario presente en todas las culturas de ascendencia indoeuropea (Mera, 2013: 148). Según la temática abordada, dentro del género de la épica, los tipos de balada pueden clasificarse de la siguiente manera: a) la balada fantástica, que trata de mitos, leyendas y cuentos; b) la balada heroica, que trata de personajes históricos y de *haiduci*⁶³⁹; y c) la balada nueva, que trata sobre temáticas de la vida actual cotidiana (Comisel, 1958: 34).

⁶³⁷ Canción “vieja” o “antigua”.

⁶³⁸ Datos recogidos durante el trabajo de campo (marzo-septiembre 2014) y durante las entrevistas y observación realizada en los viajes exploratorios durante el año 2013.

⁶³⁹ *Haiduc* es un término utilizado para designar a un forajido o “fuera de la ley”. Durante los siglos de vasallaje al Imperio Turco, surgieron en las diferentes regiones este tipo de personajes de quienes se cuenta que se rebelaban contra los nobles adinerados (generalmente, pertenecientes a la nobleza turca) y que repartían sus ganancias entre los más pobres (<https://dexonline.ro/definitie/haiduc>). Estas figuras histórico-literarias tienen sus homólogos en otros contextos culturales como sería el caso de Robin Hood, en Gran Bretaña. Los *haiduci* fueron objeto de una fuerte romantización y mitologización durante el siglo XIX, originándose un subgénero específico de *balade* que tratan en detalle todas sus heroicidades y hazañas.

A pesar de que se pretende establecer una clara diferenciación entre *doină* y *baladă* en función del tema que tratan sus poemas, lo cierto es que en ocasiones esa línea se difumina apreciándose, en algunos casos, procesos de adaptación del texto épico a la melodía de *doină*. Esto puede comportar ciertos cambios estructurales, tanto a nivel poético como musical (Comisel, 1958: 46). En verdad, este traspaso o intercambio se ve propiciado por la estructura poética que ambos géneros comparten: la de los versos octosilábicos. Los dispositivos retórico-compositivos sirven para subrayar unidades textuales y son reforzados de forma reiterada por patrones musicales, creando estructuras caracterizadas por su unidad de forma y contenido (Beissinger, 1988: 294).

También ocurre con cierta frecuencia, entre los géneros de *doină* y *baladă*, la utilización de recursos y fórmulas arquetípicas similares, de manera que, por ejemplo, se pueden encontrar los mismos versos o estrofas utilizados para describir algo común (un personaje, un sentimiento, un contexto específico), en *doine* y *balade* diferentes (Comisel, 1958: 34). Esta “migración” de estrofas y versos de una *doină* a otra o de una *doină* a una *baladă* puede comportar también la migración de las propias estructuras melódicas y rítmicas que inicialmente los acompañan. Se sabe que existe un repositorio relativamente estable de fórmulas melódicas que circula en el repertorio de cada cantante, así como en cada género (Beissinger, 1988: 297).

La *baladă* se canta en versos isométricos del tipo trocaico (Comisel, 1958: 34). Dentro de esa isometría, son habituales los versos hexasilábicos, presentándose en las formas acataléctica y cataléctica (Pop-Miculi, n.d.: 25), pero también abundan las formas octosilábicas. Es, en este último caso, en el que se producen las migraciones entre melodías, las cuales se han diseñado en función de esta característica, y textos, los cuales encajan en las melodías antes mencionadas (por mantener su estructura octosilábica).

En lo referente a la performance o momento de la interpretación, la *baladă* presenta unas particularidades muy interesantes que muy difícilmente pueden dejar constancia en las infinitas transcripciones que también abundan en las respectivas colecciones⁶⁴⁰. Se trata de la interacción intrínseca que debe haber entre intérprete y audiencia. Así como

⁶⁴⁰ Véase, a modo de ejemplo, la *baladă* “Corbea” en el anexo 8. Y la interpretación de *Taraf de Haiduks* de 1993: <https://www.youtube.com/watch?v=-aM6369rz-0>

las *doine* se caracterizaban por ser un género introspectivo y contemplativo, cuya interpretación podría no exigir la presencia de público, las *balade* necesitan de las dos partes, intérprete y audiencia (Comisel, 1958: 32). Ésta última, la audiencia, la cual es también conocedora del repertorio de *balade* (y de la historia a la que el poema refiere) puede intervenir y alentar al intérprete (Comisel, 1958: 33).

El carácter declamatorio y teatralizado de la interpretación puede verse enfatizado por algunos recursos como la mímica o la gestualidad, que muchos intérpretes incorporan en sus interpretaciones, con el fin de impregnar de mística y trascendentalismo el momento de la performance (Comisel, 1958: 32). Estas características son lo que permite y facilita la interacción público-intérprete. En definitiva, uno de los principales objetivos en cualquier contexto en el que se interprete una *baladă* es el de mantener la atención de la audiencia de forma continua. Para ello, se ponen en práctica todo tipo de recursos que aporten variación. La alternancia entre interludio instrumental y canto suele ser una de las técnicas más habituales para reclamar la atención del público y también para facilitar el proceso de recordar del intérprete, quien suele hacerlo mientras suena el interludio (Comisel, 1958: 46).

Al igual que la *doină* y que otros géneros transmitidos de forma oral, podemos encontrar una misma *baladă* cantada con diferentes melodías en diferentes regiones. También existe la tendencia a la creación y formación cíclica de *balade*, es decir, aquéllas que tienen un contenido temático similar, suelen compartir también las mismas fórmulas melódicas y rítmicas. Las melodías son, en muchos casos, tomadas de otras composiciones preexistentes como, por ejemplo, de *colinde* (en el caso de Moldavia y Transilvania) o, como ya hemos dicho, de *doine* (Comisel, 1958: 45).

Las *balade* se cantan por un solo intérprete, con acompañamiento instrumental o *a capella*, y su interpretación se basa mayormente en la improvisación, siempre respetando los procedimientos y fórmulas tradicionales (Comisel, 1958: 32). La estructura melódica más común en este género es la del “recitativo épico”⁶⁴¹ que

⁶⁴¹ El *recitativo épico* se desarrolla de manera ágil con ritmo libre, *parlando*. En el caso de Rumanía, la técnica del *recitativo épico* es una reminiscencia del recitativo litúrgico (similar al *recto-tono* del que ya hemos hablado para la *doină*), el cual se puede apreciar tanto en psalmos como en *balade*. La adaptación del *recitativo épico* a las diferentes áreas folklóricas ha originado diferencias regionales. Así, se pueden

consiste en tres variantes: recitativo simple, recitativo melódico, y el *parlato* (Comisel, 1958: 41-42). Éste permite una gran libertad y flexibilidad al intérprete para crear y seleccionar las fórmulas melódicas⁶⁴².

La melodía, que viene determinada por la organización silábica y la métrica poética, se estructura en “períodos”. Cada periodo está formado por un número variable de líneas melódicas organizadas en grupos de frases simétricas o asimétricas, cuyas repeticiones y sucesiones son completamente arbitrarias, dependiendo de la capacidad del intérprete. La forma en la que se agrupen las mencionadas frases melódicas en “períodos” depende del talento del cantante. Se considera una buena interpretación aquella en la que el “periodo” corresponde con el episodio literario (Comisel, 1958: 43).

La *baladă*, en definitiva, es un género cuyo valor poético y literario trasciende las referencias históricas para entrar en el terreno de la exaltación onírica, de la mitificación y de la sobrenaturalización de los personajes y relatos de los que da cuenta. Además, dada su “puesta en escena”, la interpretación de *balade* comporta un ritual en sí misma que contribuye a reactivar mecanismos de memoria y a consolidar las mitologías propias del imaginario colectivo rumano.

7.4.3. Cântec propriu-zis

Cântec propriu-zis (Brailoiu, 1982: 140-149) es una expresión propuesta por el etnomusicólogo Constantin Brăiloiu cuya traducción literal es “canto (o canción) propiamente dicho”⁶⁴³. Pretende designar el conjunto de melodías cantadas que no responden a una función ritual, es decir, que son “no-ocasionales” (Barbu Iurascu, 2008: 65), y que, a diferencia de la *doină* y la *baladă*, van acompañadas por un ritmo medido (Pugliese, 2012: 75).

La diferencia esencial de las *cântece propriu-zis* respecto a los anteriores géneros “no-ocasionales” que hemos comentado es, como vemos, el acompañamiento en ritmo

distinguir entre el estilo valaco y el estilo serbio (influenciado por las canciones serbias) (Comisel, 1958: 45).

⁶⁴² A modo de ejemplo, véase la *baladă* “Radu Anghel” <https://www.youtube.com/watch?v=GWCOBGR2kwY>, interpretada por Ion Dolanescu.

⁶⁴³ La traducción del rumano es mía. En inglés, la expresión *Cântec propriu-zis* ha sido traducida como “lyric song” o “proper song”.

medido y regular. En lo que se refiere a los aspectos poéticos, las *cântece propriu-zis* forman parte del conjunto de canción lírica popular del folklore rumano y presentan estructuras melódicas y poéticas que podemos identificar en otras canciones de repertorios con función ritual como, por ejemplo, los *colinde* (Badrajan & Doros, 2013: 57), y por supuesto también en *doine* y *balade*.

Brăiloiu creyó necesario crear esta categoría para establecer una diferencia clara entre el corpus de canciones y melodías ampliamente reconocidas por su forma y trascendencia social, como las *doiné* o las *balade*, y el conjunto de canciones con función ritual (como el *colind* o la *capră*, de los que hablaremos en el próximo apartado). El apelativo *propriu-zis* se establece, entonces, por descarte y oposición respecto a ellos, señalando lo que las *cântece propriu-zis* “no son”, más que lo que “son”. Así, las características de lo que es inmediatamente reconocido por informantes como un *cântec propriu-zis* son explicadas de forma difusa y acaban generalmente por referir a las diferencias respecto a *doiné* y *balade*.

Lo cierto es que este tipo de canciones forman un gran repertorio ampliamente difundido por todo el país gracias a la diversidad de temáticas que trata y a su gran difusión a través de los medios de comunicación (ya referidos en el apartado 6.1). En consecuencia con el proceso estandarizante que conlleva dicha mediatización, las *cântece propriu-zis* presentan, en comparación con los géneros antes mencionados, pocas variaciones regionales. De las entrevistas y la observación, podemos intuir que las *cântece propriu-zis* forman parte, en realidad, del prototipo de *muzică populară* que hemos comentado ya en el apartado 6.1. Es decir, un tipo de canción folklórica, de gran amplitud temática, que combina elementos definidos como “arcaicos” (inspirados en los modelos tradicionales) con temáticas y estructuras musicales contemporáneas (que no siguen los patrones derivados de la oralidad)⁶⁴⁴. El resultado es un tipo de melodía más ritmada y más simple (es decir, menos ornamentada, menos melismática y menos expuesta a variaciones improvisatorias) que la que se puede escuchar en *doiné* y *balade* y, por tanto, más fácilmente reproducible y memorizable por parte de las audiencias. Esto conlleva una mayor y más rápida difusión del corpus melódico en sí.

⁶⁴⁴ Estas estructuras contemporáneas a las que nos referimos son, por ejemplo, el uso de frases melódicas “cuadradas”, la armonización según la teoría de la armonía occidental, la forma estrofífica (con estribillo) y el ritmo medido y regular.

Las letras de los poemas utilizados en el repertorio de las *cântece propriu-zis* suelen presentar una métrica octosilábica, hecho que facilita (tal y como hemos comentado anteriormente) el intercambio y adaptación de textos con melodías pre-existentes (habitualmente de *doine*). De este modo, encontramos los apelativos *cântec doină*, *doină cântec* o *cântec de joc*, los cuales son prueba de esta mescolanza entre las *cântece propriu-zis* y otros géneros folklóricos.

A pesar de este carácter homogéneo al que nos hemos referido, las *cântece propriu-zis* incorporan variantes que pueden apreciarse, a nivel local, desde una perspectiva tanto diacrónica como sincrónica (Oprea & Agapie, 1983: 331). En función de las influencias y background cultural particular de cada área geográfica, así como de los cambios en las preferencias de las audiencias, podemos observar estilos diversos de composición sobre un mismo tema musical. De este modo, se han clasificado esas diferencias según las siguientes categorías: a) el estilo antiguo (*stilul vechi*), cuya antigüedad se remonta al medievo; b) el estilo moderno (*stilul modern*), desarrollado por la interacción dialectal, el impacto de la creación culta y las influencias foráneas y c) el estilo nuevo (*stilul nou*) (Ibídem).

El *stilul vechi*, el cual goza de un mayor estatus en los discursos, mantiene la relación texto-melodía como algo esencial y característico. De la misma forma que sucede con las *doină* y las *balade*, las *cântece propriu-zis* que siguen la estética del estilo antiguo presentan variedades regionales basadas en las variaciones dialectales o, más concretamente, en base a las estructuras rítmicas derivadas del proceso de adecuación de la melodía al texto. A modo de ejemplo, podemos encontrar esta demarcación implícita en descripciones como la que veremos a continuación, la cual demuestra una identificación esencializada entre las características de la estructura musical y una región geográfica particular:

En la zona de Argeș, el *cântec propriu-zis* tiene una personalidad remarcable. Gracias a sus sonoridades específicas, la canción de esta zona se caracteriza por un modalismo tonal y una entrañable afinación temperada producida por el modo dórico, con los ya mencionados grados inestables. Con una estructura heptacorde, diatónica, el *cântec*

propriu-zis de Argeş se caracteriza por presentar inflexiones mixolidias, eólicas o frigias⁶⁴⁵.

Tal y como ya hemos comentado anteriormente, de la intrínseca relación entre estructuras poéticas y melódicas surgen en consecuencia sistemas rítmicos característicos de las músicas de tradición oral, como el *giusto silábico*, el *parlando-rubato* e incluso los ritmos *aksak*. Aun considerando las transcripciones convencionales en colecciones y recopilaciones, las cuales imponen las divisiones y distribuciones de la métrica clásica occidental, se pueden intuir los patrones rítmicos mencionados, también en las *cântece propriu-zis*.

En el ejemplo a continuación vemos la transcripción del *cântec propriu-zis* titulado “*Ieşi, mândruţo, la portiţă*” (“Sal, orgulloso⁶⁴⁶, a la puertita”), de *stil modern*, en la que aparece la melodía enmarcada en un compás compuesto (el 6/8) y en la tonalidad de Sol Mayor (con una modulación a mi menor en el último compás). Más allá de la división rítmica que conlleva el 6/8, se observa la alternancia de los pies métricos yambo y trocaico, característicos de los versos octosilábicos y habitual en las *cântece propriu-zis* (Barbu Iurascu, 2008: 66); también vemos una distribución principalmente silábica del texto en la melodía. Se aprecia un tratamiento intensamente “tonalizado” de la línea melódica la cual, si escuchamos el ejemplo sonoro propuesto⁶⁴⁷, vemos que puede presentar variaciones importantes respecto al supuesto modelo “fijo” de la transcripción.

⁶⁴⁵ Fuente: <http://www.scribib.com/arta-cultura/Cantecul-propriuzis-argesean43284.php>

⁶⁴⁶ Se ha traducido aquí “*mândruţo*” como “orgulloso”, a pesar de que el término en rumano indica un diminutivo del concepto “orgulloso” con una connotación cariñosa. A falta de un equivalente en castellano, se ha optado por poner el sustantivo en forma neutra.

⁶⁴⁷ A modo de ejemplo: <https://www.youtube.com/watch?v=PoefWqtfJ4w>

IEŞI, MÂNDRUȚO, LA PORTIȚĂ
(Stil modern)

Jugur - Muscel

(19, 76)

ie - și mân - dru - țo la por - ti - ță
 Măi. măi.
 Nu - ma - n i - e și - n fo - ti - ță măi. măi.
 - Ieșî, mândruțo, la portiță,
 Numa-n ie și-n fotiță
 De mai dă neichii guriță.
 - Nu poci, nu poci, neiculiță,
 Că-i ploaie și lapoviță
 Si mă umplu pă fotiță.

Imagen 234: *Ieșî, mândruțo, la portiță*

En la misma línea, los siguientes ejemplos de transcripciones de las *cântece propriu-zise* “*La fântana părăsită*”⁶⁴⁸ (“La fuente abandonada”) y “*Stejărel foaie rotundă*”⁶⁴⁹ (“Roble de hoja redonda”), extraídas de las colecciones de Constantina Boghici (2001), demuestran la utilización de versos octosilábicos en alternancia con los heptasilábicos⁶⁵⁰ y las consecuencias que esta característica tiene sobre el resultado rítmico y melódico que se puede apreciar en los audios. A continuación, se muestra ambas canciones en sus respectivas transcripciones convencionales a modo de pauta para seguir la correspondencia entre texto y melodía.

⁶⁴⁸ A modo de ejemplo, escuchar el audio: <https://www.youtube.com/watch?v=jYwrJR9dbho> y la misma canción interpretada a la manera lăutar: <https://www.youtube.com/watch?v=J91vdFPNNak>

⁶⁴⁹ A modo de ejemplo: <https://www.youtube.com/watch?v=CDs8PvnAenM>

⁶⁵⁰ Hemos indicado esta alternancia separando los grupos de versos octosilábicos y heptasilábicos (en los dos ejemplos) mediante una línea punteada.

La fântâna părăsită

Sat Runcu

Inf. Safta Chiornita, 78 ani

Culeg. Constantina Boghici, 2001

The musical notation consists of three staves of music. The first two staves begin with a treble clef, and the third staff begins with a bass clef. The lyrics are written below the notes:

LA FAN - TA - NA PA - RA - SI - TA
 LA FAN - TA - NA PA - RA - SI - TA
 DE IAR - BA A - CO - PE - RI - TA.

Imagen 235: *La fântana părăsită*

La fântână părăsită,
 La fântână părăsită,
 De iarbă acoperită

.....

O batrâna și-un moșneag
 Șade-n sapa și-n toiag.

.....

Mai veniți copii la noi
 Să ne mai vedeți și voi.

.....

Să vă rupt pâinea in cinci
 Cum făceam când erați mici.

Nici nu vine nici nu scrie,
 Probabil sa nu mai fie;

.....

Ca da i-aș știi undeva,
 Aș lua trenul și-aș pleca

.....

De stău in loc și-ncep sa plâng,
 Ca nu știu incotro s-apuc.

Stejarel foiae rotunda

Sat Râul Alb

Inf. Safta Mihalache, 78 ani

Culeg. Constantina Boghici, 2001

Ste - jă - rel foa - ie ro-tun-dă Ste - jă - rel foa - ie ro - tun - dă
 La - să - mă la a ta um-bră Să mă um-bresc cu - a mea mân-dră
 Eu cu mân-dra tu cu um - bra Eu cu mân - dra tu cu um - bra
 Pâ - nă când s-o pă - li frun - za Pâ - nă când s-o pă - li frun - za

Imagen 236: *Stejarel foiae rotundă*

Stejarel foiae rotundă	Şi-ai şи tu iubita mea,
Stejarel foiae rotundă,	De-şи asculta-o păsărea,
Lasă-mă la a ta umbră,	Cum îşи cântă drăgostea.
Să mă umbresc cu a mea mândră.
Eu cu mândră, tu cu umbră	Drăgostea ta din feţie
Până când s-o păli frunza.	Şi-a mea din feciorie,
Stejarel foiae rotundă	N-ar mai fi să nu mai fie,
Toate păsările cântă;	De război să nu se ştie.

El género de las *cântece propriu-zis* reúne muchas de las características antes descritas en los géneros de *doină* y *baladă*, ya sea por las estructuras melo-poéticas (Marian-Balasa, 2003) compartidas como por el hecho de que las nuevas composiciones de *cântec propriu-zis* recurren al material folklórico “auténtico” de las *doină* y *balade* antiguas para recrear una cierta ancestralidad y legitimarse. Al mismo tiempo, la condición más cambiante y adaptable de estas canciones, permite la incorporación y mezcla del lenguaje musical tradicional con el del folklore contemporáneo que, en el caso de Rumanía, continúa en boga manteniendo una funcionalidad en entornos tanto urbanos como rurales.

Las conclusiones que nos interesa remarcar en este apartado se dirigen a señalar la importante correspondencia que existe entre las estructuras músico-poéticas más emblemáticas y simbólicas de la cultura musical en Rumanía, como lo son la *doină*, la

baladă y el *cântec propriu-zis*, y los valores que se explican como intrínsecos, definitorios y pertinentes de la *rumaneidad*. Mediante la práctica y la transmisión de estos repertorios, los cuales se han descrito como “tesoro nacional” (Comisel, 1958: 47) y a los que se atribuye la capacidad de representar la “espiritualidad del pueblo rumano” (Mera, 2013: 144), se perpetúan valores, conductas y maneras de entender y construir la etnicidad.

8. Resultados, conclusiones e investigación futura

A lo largo de este trabajo, hemos hablado de géneros musicales que generan patrones discursivos los cuales se reproducen tanto a nivel institucional y mediático como a “pie de calle”. Estos discursos, a su vez, entrañan ideologías que están relacionadas con la concepción de la propia etnicidad en Rumanía, lo que hemos dado en llamar “rumaneidad”. Hemos analizado cada género teniendo en cuenta varias dimensiones y ámbitos de acción como, por ejemplo, las estructuras musicales y paramusicales presentes en el mismo, los usos públicos y privados que se le da y los canales de difusión que ocupa.

A continuación, hemos tomado una muestra de cada género, representado por dos o tres ejemplos, y lo hemos utilizado como estímulo en las entrevistas con el fin de clasificar y analizar mejor el tipo de discursos que suscita su audición/visionado, según el caso de cada informante. Además, se ha observado y recopilado una gran cantidad de material relacionado con los géneros en cuestión, el cual circulaba por medios de comunicación, panfletos, carteles, exposiciones, festivales, etc. Este material ha servido para complementar la información obtenida de las entrevistas y de la observación y poder contextualizar en su correspondiente entramado cada uno de los géneros estudiados.

Una de las ideas que hemos examinado a lo largo de este estudio es que la importancia/prestigio de un género musical, en términos tanto de su éxito comercial como de la consideración que los informantes manifiestan respecto al mismo, está relacionada con el grado de coherencia de éste para con las ideas representativas del etno-nacionalismo rumano. Esta coherencia se extiende a todas y cada una de las dimensiones que integran un género musical: tanto en el nivel estructural-formal como en el simbólico-conceptual.

Una segunda idea que hemos manejado a lo largo del trabajo es la existencia de una relación entre estructuras simbólicas y estructuras musicales, entre música y etnicidad en este caso. La forma estética que adopta aquí el fenómeno musical es una muestra de especificidad pero la lógica de los procesos, los medios utilizados, es algo que puede muy bien contribuir a la comparación transcultural. Esa es nuestra pretensión. Pensamos que comprender las lógicas de un proceso particular de estructuración y de

conceptualización de elementos musicales nos da información no sólo respecto a las particularidades del caso en cuestión, sino a la maleabilidad y *situacionalidad* de las estructuras musicales.

En los apartados a continuación daremos algunas indicaciones para la interpretación del fenómeno musical en la región de Moldavia y en otras áreas del país. Tomaremos las ideas teóricas expuestas al inicio de esta tesis para proponer formas posibles de entenderlo. Vamos a considerar las dimensiones *estructural-formal*, *actitudinal-comportamental*, *simbólico-conceptual* y *estructural-funcional*, así como las ideas expuestas sobre autenticidad y sistema simbólico, como perspectivas clave en un análisis cultural de estas características. Por último, hablaremos de la contribución que esperamos que esta tesis signifique en los campos de estudio antropológico y etnomusicológico, y propondremos posibles vías de continuidad tanto en relación con la cultura musical rumana como en clave de comparación transcultural.

8.1. La construcción de la *rumaneidad* y sus fronteras, en la música

Tras lo expuesto a lo largo del presente trabajo, vamos a formular algunas preguntas que nos permitan articular los temas clave de la tesis: ¿de qué manera aparece representada la *rumaneidad* en la música? ¿Cuáles son las *significaciones simbólicas* de los diversos elementos que configuran el fenómeno musical y qué grado de coherencia presentan para con la idea de *rumaneidad*? ¿Influye ese grado de *rumaneidad* en la consideración que se tenga de cada género musical?

Según hemos ido explicando, la *rumaneidad* se entiende en esta investigación como la confluencia de las variables lingüística, territorial y religiosa. Es decir, la representación de la lengua rumana, en términos de “calidad” y “respeto” por las formas ancestrales-folklóricas, la exaltación del vínculo con el territorio y con la cultura campesina y, por último, la identificación étnico-religiosa (ortodoxa, pero no exclusivamente) a un nivel de profunda espiritualidad. Teniendo en cuenta estas variables, lo que hemos propuesto es explicar el grado de *prestigio* de los géneros seleccionados a través del grado de *coherencia* que, en todos sus elementos y dimensiones de análisis, presenta el género en cuestión en relación con el marco conceptual de la *rumaneidad*.

Para poder profundizar en esta hipótesis, antes deberíamos explicar qué concebiremos en este estudio bajo la categoría “prestigio”. Cuando referimos al “prestigio” de un género o, por el contrario, al “fracaso” o “desprestigio” de éste, pensaremos no sólo en cifras de audiencias y datos estadísticos de ventas, sino también a la información que se dice de éste (cómo se considera y cómo se argumenta dicho prestigio) y de su grado de difusión (presencia en lugares y eventos públicos, así como en los medios). El concepto de “prestigio” con el que trabajaremos es, por tanto, la suma de todos esos aspectos de manera que se puede dar la circunstancia de que consideremos un género como “prestigioso” si la gente habla de él como tal o lo considera en términos positivos o de cierta trascendentalidad. Esto puede ser así, aun cuando el género en cuestión no forme parte de los canales habituales de comercialización y no cuente con un éxito comercial.

Creemos firmemente que el *prestigio* de un género musical, tal y como lo hemos operacionalizado, puede explicarse en términos de su coherencia simbólica para con los principios esenciales de la etnicidad nacional, la cual es predominante y acoge e interpela en sus diversas formas de discurso a las demás etnicidades. Éstas, en mayor y menor medida, se constituyen en relación de similitud y/o diferencia respecto a la primera.

Tal y como hemos explicado, la religión es un factor importante para expresar *rumaneidad*, especialmente en su variedad ortodoxa. La trascendencia de esta variable en determinados géneros musicales de ámbito no-religioso es considerable, observándose tanto en las formas de ejecución como en el contenido temático. No obstante, la alusión a posibles referencias religiosas en los géneros comentados en las entrevistas ha intervenido significativamente en su valoración. Esto es así a excepción del género *manele*, el cual fue intensamente criticado por no respetar “nuestros valores más profundos”, refiriéndose a los propios de la doctrina ortodoxa. Por otra parte, la recurrencia de temas o simbolismo religioso en la música puede manifestarse con contenidos diferentes, según la particularidad religiosa. En la música folklórica, concretamente, se da con frecuencia la recurrencia a temas de religiosidad la cual, en caso de las comunidades *székely* o *csángó*, por ejemplo, referirá a la religión romano-católica y no a la ortodoxa. En resumen, respecto a la religión representada en la música, podemos decir que ésta funciona como demarcador étnico pero a un mismo tiempo no exige exclusividad de tipo.

En el gráfico a continuación, aparecen las principales ideas que participan en la conceptualización de la *rumaneidad*, representada a través de los diferentes géneros musicales tratados en esta tesis. El gráfico pone en relación tres indicadores que merecen ser explicados con algo más de detalle. En los ejes de coordenadas se representa la medición de la *latinidad* (eje de ordenadas) y de la *ruralidad* (eje de abscisas). Ambos constructos, según hemos discutido en anteriores capítulos, son parte esencial de las formas de entender y manifestar la *rumaneidad*. Según la dirección indicada por la flecha de cada eje, entenderemos que el grado de *latinidad* o *ruralidad* aumenta. Tal y como hemos mencionado, a un mayor grado de ruralidad y latinidad, el género es mejor considerado, más “auténtico”.

Otro de los indicadores que hemos tenido en cuenta para este gráfico es el del *prestigio*, representado en el diámetro de las esferas. A más recurrencia y alusión del imaginario de la *rumaneidad* en los discursos respecto a un género, mejor acogida y mejor consideración se tiene de este, por tanto, se le atribuye un mayor grado de *prestigio social*.

En el gráfico se han tenido en cuenta todos los géneros que fueron comentados en las entrevistas. No todos ellos forman parte del objeto de estudio particular de esta tesis, aunque sí han sido todos comentados en el capítulo 6. De acuerdo con esto, vemos representados ocho géneros musicales: el *manele*, el hip-hop, la *muzică lăutărească*, el *etno*, el folk, la música bizantina, el folk metal y la *muzică populară*.



Tal y como se aprecia en el gráfico, vemos cuatro grandes esferas que representan los géneros del *manele*, el *etno*, la música bizantina y la *muzică populară*. Como hemos dicho, el tamaño nos indica aquí que estos géneros gozan de mayor prestigio en comparación con los otros. Esto significa que, aparte de que su consumo pueda movilizar grandes audiencias (dato que, como hemos dicho, se cuenta como determinante de ese “prestigio”), todos estos géneros desencadenan discursos que reafirman, de una u otra manera, los pilares fundamentales de la rumaneidad, tanto si los contraponen como si se constituyen en plena armonía con ellos.

Tomemos el ejemplo del *manele*. Según los datos recopilados durante el trabajo de campo y la revisión bibliográfica, el *manele* cuenta con un gran éxito de audiencia, factor que aparece reflejado en el gráfico a través del volumen de la esfera. Sin embargo, las ideas expresadas en torno a éste, tanto en contextos formales como informales, se constituyen en firme oposición con los ideales de *rumaneidad*. Al menos respecto a los dos ejes escogidos para este gráfico, el de la *latinidad* y el de la *ruralidad*, se considera que el *manele* transgrede y pervierte las demarcaciones impuestas por esos límites, situándose fuera de los mismos. A la idea de latinidad, el *manele* se contrapone mediante la alusión explícita a la diferencia étnica y cultural, tanto de los intérpretes del género como al uso “incorrecto” de la lengua rumana en la que se canta.

No es música tradicional gitana, la cual seguramente muchos rumanos aceptarían. Esta, el *manele*, es una música de bajo nivel estético [“low level music”⁶⁵¹], también por las letras. A la gente más sofisticada le es muy difícil disfrutar del *manele* (FI-2014-S).

Tiene un sonido mucho más oriental. Lo asociamos con el sonido gitano. Esto lo escucha quién quiere allí [en Rumanía], en cambio la música folklórica es más culta (COL-2011-A)

Al mismo tiempo, los elementos formales perceptibles a nivel musical remiten claramente a las estructuras musicales características y reconocibles por su “orientalidad”, hecho que sobrepasa también los límites de la idea de *rumaneidad* y sitúa el género en la representación más fehaciente del “otro” a través del fenómeno musical. A la idea de ruralidad, el *manele* se opone por ser un género que apela

⁶⁵¹ Ésta es la expresión que utilizó el entrevistado.

exclusivamente a las ideas de urbanidad y modernidad. Esto se percibe a diferentes niveles como, por ejemplo, al nivel formal-estructural por el uso exclusivo de dispositivos electrónicos en la producción de la música, a un nivel comportamental por la temática de las letras y por la vestimenta de los intérpretes, a un nivel simbólico por los valores a los que apelan, todos ellos en su mayoría relacionados no con saberes y creencias tradicionales sino con modelos y formas de vida derivados de la contemporaneidad urbana capitalista, y a un nivel estructural-funcional como reivindicación de un espacio de legitimidad y de poder. En el gráfico, el *manele* aparece cerca del “punto cero” respecto a los ejes de coordenadas, dado que el grado de ruralidad y de latinidad se considera mínimo, mientras que el tamaño de la esfera indica un éxito considerable a nivel de su uso en la sociedad.

Consideremos ahora el caso totalmente opuesto en el gráfico, el de la *muzică populară*. Igual que el *manele*, la *muzică populară* cuenta con un gran éxito de audiencia pero, a diferencia de éste, presenta una total coherencia para con los discursos de *rumaneidad*. Esto la sitúa en una posición opuesta en el gráfico, en donde el grado de *latinidad* y de *ruralidad* representados en este género es máximo. En el nivel formal-estructural, la *muzică populară* se crea a partir de la incorporación de todos aquellos elementos que vinculan la cultura rumana con sus supuestos ascendientes pre-romanos y romanos. Los modos melódicos y las células rítmicas son entendidos como muestra de ellos, a pesar de que su sonoridad para un oído con algo más de distancia pueda parecer tremadamente orientalizada. Es, sin duda, una cuestión de enculturación auditiva. La ruralidad se representa en este nivel en relación con la tímbrica asociada a los contextos tradicionales, principalmente sonidos acústicos e instrumentaciones artesanales. A pesar de la aparente contradicción que supone el hecho de ser un género principalmente difundido a través de los medios masivos de comunicación y cuya producción conlleva la utilización de dispositivos de ecualización, grabación y otras técnicas de tratamiento del sonido, estos aspectos son invisibilizados en los discursos, sin alterar la evaluación y consideración del mismo. En el nivel comportamental, encontramos la evidente alusión de la ruralidad tradicional en las temáticas que se tratan, las gestualidades y actitudes de los intérpretes y los espacios en los que aparecen contextualizadas las performances (festivales en el campo, escenarios rurales en la televisión, etc.). La representación de la latinidad se ve a través de la preservación y valorización de los textos y del uso del idioma rumano en general.

Teníamos clases de literatura y poética del folklore, en la que aprendíamos los textos de las canciones tradicionales como las balade, las doine, etc. Nos enseñaba la prosodia de la poética rumana, que es similar a la de la poética de la Antigua Grecia, es decir, las células rítmicas o patrones que se pueden encontrar en el folklore y que derivan de la métrica poética (DA-2014-I).

En el nivel simbólico-conceptual encontramos los valores de la cultura tradicional y ortodoxa a los que se alude constantemente con las temáticas y los signos, y en el estructural-funcional observaríamos la función del género como estructurador de rituales de paso (bautizos, bodas, funerales) y como activador de la identidad nacional a través de la reafirmación de sus elementos característicos.

Un ejemplo interesante es el de la música folklórica de la minoría *csángó*, de la cual se mostró un ejemplo en las entrevistas. En el gráfico este género aparece representado por una esfera de tamaño reducido, cosa que indica que su prestigio era poco. En este caso, no se trata de un rechazo, sino que el género era prácticamente desconocido a los oídos de los entrevistados a pesar de tratarse de una minoría étnica que habita en la región. Ninguno de ellos pudo reconocer el ejemplo, ni tampoco identificarlo como música *csángó*. Lo máximo que algunos de ellos llegaron a señalar fue que les sonaba a música húngara. Atribuyeron ese vínculo a los timbres instrumentales que oían en el ejemplo, concretamente violín y mandolina (*cobză*), y a la técnica con la que estos se interpretaban.

No sé explicar las diferencias pero lo relacionaría con música húngara. Por la cualidad del sonido...nunca diría que es rumana. Diría que es de alguna parte de la Europa del Sudeste. Creo que es por la estridencia del sonido, por la manera de sonar del violín (AM-2014-I).

No suena como típico rumano. Es mucho más *agitato* y tienen el instrumento ese, el laúd [*cobza*]. Que nosotros no usamos (CP-2014-I).

Ah, sí, los *Csángó* son gitanos húngaros. Esto es claramente música húngara. Nunca diría que es rumana. Es una danza húngara transformada. No me es familiar, nunca había oído este tipo de música. Sé quiénes son los *Csángó*, conozco su historia y sé en dónde se sitúan sus localidades, pero no conozco su música (GE-2014-I).

Por otra parte, reconocían que era una música del tipo folklórico que les reportaba a entornos campesinos y confesaban considerarla “ajena” o “exótica” debido a que los intérpretes no cantaban en rumano. El resultado, en el gráfico, refleja por tanto estas características, situándolo en el extremo máximo del eje de ruralidad y en el mínimo del de latinidad.

Los géneros *etno* y *lăutărească* ofrecen ejemplos interesantes respecto a la contraposición de ciertos discursos y de cómo las interpretaciones de lo simbólico en la música pueden ser variables. Tanto la *muzică lăutărească* como el *etno* aparecen en posiciones intermedias de ambos ejes, en el gráfico. El *etno* aparece con más volumen respecto a la *muzică lăutărească*, hecho que puede explicarse por el estrecho vínculo que este género presenta con el folklore y la cultura tradicional. No obstante, como recreación y reinvencción folklórica, la cual incorpora sonoridades electrónicas y utiliza textos que no se corresponden con las formas lingüísticas tradicionales, el *etno* acarrea ciertas reticencias que lo sitúan lejos de la máxima representación de latinidad.

Esto no es muzica populară autentica. Es una música comercial que mezcla elementos de la música folklórica con influencias del *etno*. No diría nunca que es auténtica. Ni por las palabras que utiliza ni por el ritmo (GE-2014-I).

No obstante, dado que su difusión y espacios de uso se solapan con los de la *muzică populară* y ofrece una versión del folklore actualizada y adaptada a las dinámicas contemporáneas, goza de prestigio entre las generaciones post-socialistas. La *muzică lăutărească*, por su parte, aparece con un prestigio un poco menor, hecho que puede explicarse por el grado menor de difusión mediática con la que este género cuenta. Además, es un género descrito como “melancólico” y “nostálgico”, características que dificultan según los informantes su difusión en la misma proporcionalidad que las otras músicas tradicionales y folklóricas. La *muzică lăutărească* presenta un grado mayor de latinidad respecto al *etno*, dado que sus letras son, según las entrevistas, de un gran valor literario y además se centran en temas de cierta trascendentalidad y espiritualidad reconocidas como propias de la *rumaneidad*. No obstante, y a pesar de utilizar instrumentos tradicionales y mantener las estructuras melódicas y rítmicas propias de este género, no es reconocido como emblema de latinidad en el mismo grado que la *muzică populară* debido a su vinculación con la etnicidad *rromă*. Su contexto de acción es predominantemente urbano, tal y como lo fue desde su aparición (s. XIX), aunque las

técnicas de interpretación y la preservación de ciertas estructuras y formas de composición lo vinculan con el imaginario tradicional. Es el género que mejor representa el nicho tradicional laboral de los gitanos *lăutari*.

El hip-hop, el folk-metal y el folk son géneros que en el gráfico aparecen representados con muy poco prestigio. Éste se debe aquí a que se trata de géneros con una escasa difusión mediática y cuyo “producto” es de difícil adquisición en los establecimientos especializados. Se trata de subculturas musicales, en términos de audiencia, con un imaginario muy fuerte y definido, fácilmente identifiable por todos los informantes, al margen de si reconocen escucharlo o no, y con unas audiencias que nutren su sentido de comunidad gracias al contenido que encuentran en Internet. El folk, particularmente, es un género cuyo auge en Rumanía se sitúa en plena dictadura comunista y el grado de prestigio actual debe medirse respecto a ese factor. Tal y como hemos explicado en el capítulo 5, actualmente se da un *revival* de folk rumano y se han recuperado temas emblemáticos y maneras de componer. Es por esto que hemos tenido en cuenta este género para este estudio, ya que era frecuentemente comentado en las entrevistas, por informantes de diversas franjas de edad. El folk, tal y como se ve en el gráfico, goza de altos niveles de latinidad y ruralidad, dado que en sus letras aparecen reflejados ambos aspectos, tanto por el léxico utilizado como por el contenido temático. En ninguno de los casos el nivel en estos ejes es el máximo dado que los cantantes de folk no recurren a la reproducción artificiosa de situaciones campestres ni visten según los trajes regionales, tal y como ocurre en los géneros *etno* y *populară*.

El folk-metal es un género relativamente reciente en Rumanía y en constante emergencia. En el gráfico aparece representado también con niveles de latinidad y ruralidad considerables, dado que apela de forma constante a motivos de la mitología etno-nacional, utilizando de forma recurrente el imaginario del folklore. Los instrumentos que se utilizan son tradicionales y las formas de tocarlos también. Los intérpretes acostumbran a llevar alguna prenda de vestir tradicional y las letras están trabajadas según los modelos literarios emblemáticos. El sonido está de acuerdo con las líneas estéticas del metal, con una predominancia de sonoridades de guitarra eléctrica, doble pedal y voces guturales.

El hip-hop se sitúa en el gráfico con índices de latinidad y ruralidad más bien bajos. A pesar de ser un género que se canta principalmente en rumano, el uso de palabras malsonantes y anglicismos provoca que los informantes se posicionen contrarios al mismo. No obstante, se resaltó la calidad del mensaje debido a que refería a problemáticas sociales habituales en Rumanía y que nadie denuncia. La estética musical está absolutamente de acorde con la cultura internacional del hip-hop, así como lo están las actitudes, gestualidades y todo lo que tenga que ver con la comunicación no verbal. Por este motivo, se concibe en esencia como un género musical urbano y se identifica con las zonas suburbiales.

Por último, comentaremos el caso de la música bizantina. En esta categoría hemos considerado tanto la música que forma parte de la liturgia, en forma de himnos, salmos y en el propio sermón, como las composiciones inspiradas en la doctrina ortodoxa (*priceasna* y *koinonikon*, de las que ya hemos hablado). El género aparece en el gráfico con un volumen significativo, hecho que refiere a su nivel de prestigio. Éste no fue un dato obtenido de forma directa en las entrevistas. Muchos de los informantes se mostraron muy reticentes a opinar, ni tan siquiera a comentar, los ejemplos que la muestra de audiovisuales proponía. Decían que “eso no era como las otras músicas”, que ni siquiera podría considerarse música en la mayoría de los casos y que era “música de iglesia, y ya está”. Su trascendencia era incuestionable, en tanto a que su dimensión como símbolo sagrado la situaba por encima de cualquier juicio de valor. Las partes y fragmentos entonados, así como los himnos y cantos específicos de los días señalados en el calendario ortodoxo eran conocidos y/o identificables por todos/as los/las informantes. A partir de este tipo de información y de la observada en el campo, se pudo deducir el nivel de “prestigio” que, en este caso, se mide en el grado de cercanía y conocimiento que los informantes demostraron tener para con el género. Además, la presencia de la música bizantina en los medios de comunicación, así como en los espacios públicos (a través de los poderosos sistemas de megafonía de las iglesias, que proyectan el sonido hacia fuera) denota que se trata de un género que está totalmente incorporado al paisaje sonoro de la cotidianeidad de las personas. En el gráfico, este género representa un grado de latinidad importante, ya que los textos de la misa están cantados en rumano y la imbricación de las estructuras musicales para con las inflexiones y dinámicas de cada palabra es máxima. Los textos, tal y como ocurre en cualquiera de las religiones “de libro” presentan fórmulas gramaticales arcaicas que, en

este caso, tienen mucha cercanía para con el eslavo eclesiástico (lengua en la que, hasta el siglo XIX, se realizaba el servicio religiosos en Rumanía). Por otra parte, tal y como ya hemos comentado en capítulos anteriores, las alusiones a los “héroes conquistadores” y a lugares emblemáticos del paisaje natural del país vinculan este género con el imaginario rural-natural. Es por eso que en el gráfico esta variable aparece representada significativamente.

Por último, respecto a los cuatro “indicadores de prestigio” que aparecen representados por los géneros musicales comentados, la tabla a continuación ofrece una visión panorámica de lo que podrían ser las claves de ese prestigio. Los indicadores que se han tomado para el ejemplo son: el uso de la lengua rumana, en el sentido de “buen” o “mal” uso; la alusión a valores y simbología de la religión ortodoxa; el grado de ruralidad y el tipo de etnicidad al cual se alude. De modo significativo, vemos que aquellos géneros que cuentan con cierto prestigio o éxito son los que más estrictamente se adhieren a la línea hegemónica, siguiendo las premisas que hemos identificado como propias de la *rumaneidad* (lengua, ruralidad y ortodoxia). Cada uno de ellos cuenta, en la tabla, con al menos tres asteriscos en color rojo.

	INDICADORES DEL PRESTIGIO				
	Idioma rumano	Religiosidad ortodoxa	Ruralidad	Etnicidades	
				Nacional	Minoría
<i>Muzică Populară</i>	*	*	*	*	-
<i>Manele</i>	-	-	-	-	*
<i>Folk-Metal</i>	*	-	*	*	-
<i>Música Litúrgica</i>	*	-	*	*	-
<i>Folklore Csángó</i>	-	-	*	-	*

<i>Muzică Lăutărească</i>	*	-	-	-	*
Hip-hop	-	-	-	*	-
Folk	*	-	*	*	-
Etno	-	*	*	*	-

8.2. Los discursos identitarios y las estructuras musicales

Tal y como hemos explicado en la introducción de este capítulo, en este trabajo hemos confrontado los discursos identitarios, asociados a los géneros musicales, con la trayectoria histórica de cada uno de esos géneros y con su material compositivo. Hemos desgranado los procesos de enculturación que hay detrás de la reiteración de ciertos patrones discursivos y los hemos puesto en relación con las estructuras musicales. El objetivo ha sido analizar el fenómeno musical en todos los niveles propuestos y buscar posibles correlaciones simbólicas entre, por una parte, lo que “se dice” y el “cómo se dice”, y, por otra parte, “lo que suena” y “lo que se hace” en torno a lo que suena.

De las entrevistas realizadas durante la investigación, se han extraído algunas de las ideas más recurrentes las cuales han sido mencionadas en respuesta a un estímulo musical concreto, el mismo para todos los casos. Es necesario remarcar que muchas de las afirmaciones y opiniones que desencadenó el visionado y audición de ciertos ejemplos musicales durante las entrevistas se contradecían en parte con las narrativas del primer bloque de la entrevista, en el cual los y las informantes eran invitados a explicar sus gustos musicales de forma autobiográfica. Gran parte de los testimonios negaron ningún tipo de afinidad con ciertos géneros en la sección biográfica de la entrevista (incluso manifestaron su animadversión) pero, al verse estimulados por los ejemplos en la segunda parte, demostraron un profundo conocimiento de los artistas, los temas musicales, los códigos de comportamiento y gestualidad relacionados, al mismo tiempo que sabían identificar las diferencias entre subgéneros a un nivel casi de experto. Estamos ante un caso, por tanto, de enculturación tácita cuya importancia atribuida al género bien se da por sentada o bien se rechaza de forma explícita en los discursos.

Esta aparente contradicción entre los niveles *actitudinal-comportamental* y *simbólico-conceptual*, expresada de formas diversas pero muy similares entre los informantes, nos da mucha información acerca de los procesos de conceptualización y de significación de los géneros en cuestión. Al mismo tiempo, nos informa de la existencia de agentes externos al fenómeno musical, y que son propios de ese nivel *simbólico*, los cuales intervienen en la determinación y hegemonización de ciertos discursos en torno al mismo. La índole de la relación entre lo recogido en el trabajo de campo (entrevistas y observación participante), el *nivel estructural-formal* y el *nivel estructural-funcional*, sólo puede explicarse pasando por la comprensión holística del contexto socio-cultural. Ésta, además, debe explicarse en términos de representatividad simbólica, dado que las estructuras musicales forman parte de códigos que a su vez refieren a universos de significación atribuidos. Así que no se trata de equivalencias unívocas, sino de juegos de significación culturalmente determinados.

Asimismo, también es necesario recordar que, bajo la categoría de cada género, se trataron diversos ejemplos musicales, de diferentes artistas, los cuales comportan estructuras musicales-formales diferentes, dentro de un margen estético reconocible. Es por eso que insistimos en que la puesta en relación de esas estructuras con ciertos patrones y modos de pensamiento debe ser entendida necesariamente como simbólica, cuyos elementos sonoros aparecen como desencadenantes de discursos y no al revés.

La mayoría de los informantes, al saber que en la entrevista se les iba a preguntar acerca de sus gustos musicales y que se les iba a pedir que opinaran sobre algunos géneros locales, venían con listas hechas en casa llenas de recomendaciones y de ejemplos. Fue considerablemente revelador comprobar que en la mayoría de las listas la música folklórica siempre contaba con cierta representación, pero algo realmente interesante fue la sorpresa que muchos de los entrevistados mostraban cuando se les preguntaba acerca de lo que pensaban sobre ella. Parecía ser un género que suscitaba poco cuestionamiento, similar al caso de la música religiosa que antes hemos mencionado. Solamente dos informantes mostraron explícitamente su desagrado, hecho que les obligó a realizar un ejercicio de argumentación y justificación de los motivos. Los demás parecían estupefactos al tener que describir qué pensaban sobre ese género en concreto.

En base a las cuestiones de estructura y material musical (nivel *estructural-formal*), los informantes han llevado a cabo demarcaciones de diferentes tipos durante las entrevistas. Esto ha sido así especialmente por lo que respecta a los géneros de la música folklórica y del *manele*, los cuales, como hemos explicado, cuentan con un firme y consensuado arraigo en el imaginario colectivo y, por tanto, generan discursos mucho más dogmáticos poco dados al cuestionamiento.

En el caso de la *populară*, las sonoridades, así como la forma de organizarlas y de interpretarlas, han sido utilizadas por los informantes para:

a) Marcar distinción entre géneros musicales:

La *populară* tiene una forma más refinada, cincelada, suave...; la *lăutărească* suena como esto! (risas) [señala el ejemplo que acabamos de escuchar] (MV-2014-I).

Las diferencias son instrumentales. El *tambal* y los violines se tocan de manera diferente. La *muzică lăutărească*, para empezar, se toca a un tempo más lento y las líneas melódicas de los violines son diferentes de las de la *muzică populară* (SF-2014-I).

b) Marcar distinción entre regiones:

Entre Emilia Ghinescu, que es banateana, y Claudia Martinica, que es moldava, la diferencia es que Ghinescu canta muy agudo y ornamentado y Martinica canta grave y más silábico. La música banateana y la de Ardeal utilizan trinos (*triolé*) y glissandos. El otro elemento determinante para establecer la diferenciación es el lenguaje. Tal y como se habla es cómo luego se va a tocar. Hay una relación entre las palabras, el tempo y el ritmo (CH-2014-I).

Para distinguir la región, el ritmo es importante y el acento con el que hablan (cantan) rumano. La melodía está menos ornamentada y es más rítmica. Hay *tambal* pero no se toca como en el sur. ¡No sé cómo explicarlo! En primer lugar, está la variación del lenguaje cosa que, para un extranjero, no es fácil de percibir. En rumano-moldavo hay influencias del eslavo en la pronunciación (CC-2014-I).

c) Construir y/o mantener supremacías:

Muzică populară moldovenească. ¿Qué la diferencia de las demás? Que no tiene influencias. Es más pura y auténtica. Me refiero a la música de la región que empieza en

Iași y llega hasta Galați, incluyendo Vaslui y Bacău. De esta parte de Moldavia puede decirse que no ha sido influenciada por ningún otro estilo de música. (CH-2014-I).

d) Preservar la idea de “lo auténtico”:

Etno es un canal para la gente que está familiarizada con las bodas tradicionales, los vestidos tradicionales y todo eso...es de mal gusto. Es una imitación o falsedad de mal gusto sobre la auténtica tradición. El problema es que tú [se refiere a mí] no puedes ver las pequeñas diferencias como las vemos nosotros. Utilizan colores que nunca están en nuestro vestuario tradicional, es una recreación e invención (AM-2014-I).

Pero lo que realmente me gusta de él [de Grigore Leșe] es que busca sobre artistas y música auténtica. No como estas estrellas televisivas. Él va por los pueblos buscando a la gente que toca habitualmente en las celebraciones (bodas, funerales, etc.) (CC-2014-I).

En el caso del *manele*, debido en parte a la supuesta “in-autenticidad” que le es atribuida, los discursos de los entrevistados no llegan a profundizar en el nivel estructural-musical de la misma manera que ocurría con la música folklórica. Más allá de si gusta o no gusta el género, los discursos aparecen centrados en cuestiones que refieren al nivel *simbólico-conceptual*. Sólo uno de los informantes entró en detalles respecto a las partes estructurantes del sonido y del material musical:

La parte instrumental es muy difícil de tocar, sincopada, muy rápida y tocan generalmente durante horas sin parar. Eso lo aprecio. Pero cuando oigo las letras...me quiero morir (SF-2014-I).

No necesitan grandes estudios de grabación porque la parte instrumental está hecha totalmente por ordenador. Cualquier gitano puede hacer una canción de *manele* hoy en día (SF-2014-I).

Los instrumentos más característicos son violines, saxofones...material oriental. Si no tienes el *groove* de la percusión, no tienes *manele*, por supuesto. Ellos lo robaron de la música turca e india. No sé si es de su propio background cultural, tengo mis dudas (SF-2014-I).

El resto de los informantes aludió de forma muy superficial a la “orientalidad” del sonido, hecho que reafirma la diferencia más constitutiva y reconocible en base a la que este género es sistemáticamente cuestionado. Este rechazo, casi en la totalidad de los

casos, se formulaba no en base a cuestiones de estructura musical sino en base al universo simbólico al que este género se encuentra vinculado, el cual conjuga temas de etnicidad, de capital cultural y de autenticidad. Esto es especialmente evidente en el testimonio de una de las entrevistadas, quien reconocía haber sentido interés por un tema instrumental cuando no sabía que se trataba de *manele*:

Con el *manele* me ha pasado algo paradójico. Había una pieza que ponían incluso en el autobús. Cuando la escuché por primera vez, el fondo instrumental me gustó y me parecía muy bueno. Pero cuando empezaron a cantar y me di cuenta de que era una *manea* pensé “madre mía, ¡qué desperdicio!” El fondo instrumental era buenísimo, pero luego se echaba todo a perder cuando empezaban a cantar (LI-2014-I).

Otros ejemplos expuestos a continuación demuestran la recurrencia del imaginario oriental, mencionado en relación con el género *manele*:

Tiene un sonido mucho más oriental. Lo asociamos con el sonido gitano. Esto lo escucha quién quiere allí, en cambio la música folklórica es más culta (COI-2011-A)

¿La música de los gitanos, dices? Mira, la música de los gitanos es música con un toque así...turco, oriental. Además, cómo van vestidos y por la cara...Los gitanos nunca se visten con los trajes folklóricos tradicionales. Los gitanos que cantan visten así como éste...Esta música tiene mucho éxito, tanto entre rumanos como entre gitanos (I-2011-O).

Las sonoridades tienen unas influencias turcas muy predominantes. Es el background típico del *manele* (NB-2014-I).

En la siguiente tabla se han recogido de forma esquemática las ideas expresadas por los informantes durante la segunda parte de las entrevistas, es decir, durante el comentario de cada uno de los ejemplos musicales⁶⁵². Sobre el número total de entrevistados que realizaron la sección estructurada, se ha hecho una estimación de aquellos que relacionaron directa o indirectamente en sus discursos el grado de proximidad de cada uno de los géneros estudiados respecto a las variables consideradas. Dichas variables, *latinidad, ruralidad y religiosidad*, se han tenido en cuenta como señas importantes de

⁶⁵² Se han desestimado en esta tabla aquellos informantes que no pasaron por esta segunda parte, los cuales sí aparecen en la tabla presentada en el capítulo 2. La muestra evaluable pasa a ser, para esta tabla, de 37, en vez de 47.

rumaneidad. Para la tabla en cuestión, hemos seleccionado los cuatro géneros principales en los que se ha llevado a cabo un estudio más profundo: la *muzică populară*, la *muzică bisericiească*, el *folk-metal* y el *manele*.

Géneros	Latinidad	Ruralidad	Religiosidad
<i>Muzică Populară</i>	35/37	37/37	16/37
<i>Muzică bisericiească</i> (religiosa)	24/37	22/37	37/37
Folk-metal	37/37	32/37	2/37
<i>Manele</i>	2/37	1/37	1/37

Más allá de la manifestación del gusto o rechazo respecto a uno de estos géneros, las formulaciones diversas en los discursos presentan alusiones a los imaginarios comentados. Es decir, que una proporción considerable de los entrevistados calificaron a) la *muzică populară* en términos relativos a la idea de latinidad y de ruralidad, las cuales están íntimamente conectadas al imaginario nacionalista hegemónico; b) la *muzică bisericiească* en términos de considerable latinidad, ruralidad y una total religiosidad, como era de esperar; c) el folk-metal muy relacionado con los imaginarios de latinidad y ruralidad, no tanto con el de religiosidad y c) el *manele* en términos casi opuestos a los ideales de latinidad, ruralidad y religiosidad.

Para mostrar de forma más gráfica la reiteración de ciertos patrones discursivos, mostramos a continuación las nubes de palabras de cada uno de los cuatro géneros musicales analizados⁶⁵³. Estos gráficos han sido elaborados a partir del análisis de la frecuencia de uso de ciertas categorías, y se han considerado útiles para orientar al lector en relación al tipo de calificativos y de “mundos simbólicos” a los que los géneros en cuestión aparecen vinculados. El tamaño de las palabras que aparecen depende del número de veces que éstas han sido mencionadas durante las entrevistas.

⁶⁵³ Para ello hemos utilizado la página Web: <http://tagcrowd.com/>

Muzică populară:

anonima antigua atemporal **autentica** boda buena calidad
campesina campo
celebracion conservadora cultura exito
familiar folklore **importante** imprescindible jardin
legado mitica nacional naif naturaleza origen pais pasado **pueblo**
referente religiosa ritual **rumana** rural
tradicional valiosa verdadera

Muzică bisericescă:

bizantina **campo** canto cotidiana cristiana culpa dios
entonacion entonada espiritual exito **himno iglesia**
importante liturgia misa monasterio
naturaleza oracion
ortodoxa palabra paz popular **pueblo** religion
religiosa rezar romana rural santa tradicional tribu trinitas
trinitas valores vinculo

Folk-rock-metal

autoctona buena campo
comunismo costumbres
emblematica epica folk folklore folklorica
historia importante intelectual letra leyenda medieval
mensaje mistica mitologia
nacional nacionalista pagana
patriotica popular pre-cristiana pueblo raices ritual roma
rumana tradicional transcendental valor

Manele

balcanico beber campo coches corrompe denigrante derrochar
dinero enemigos fastuoso
gitanos **incultura** lenguaje
letras mafia marginal
mensaje malo ofensiva
oriental ostentar poder post-comunista post-industrial riqueza rumano
serbia sexo simple sinalvalor turbofolk **turca** urbana urbano
vergüenza

De este modo, por ejemplo, podemos observar que los informantes recurrieron muy a menudo a términos como “tradicional”, “auténtico”, “pueblo”, “rumana”, “importante”, “cultura”, etc. para referirse a la *muzică populară*; en el caso de la *muzică bisericescă*, ideas como “ortodoxa”, “naturaleza”, “pueblo”, “oración”, “liturgia”, “iglesia”, etc. son mencionadas con frecuencia. El género folk-metal desencadenó la vinculación con “folklore”, “mitología”, “rumano”, “nacionalismo” y también con el “comunismo”, ya que los informantes aludieron a la época en la que el etno-rock (uno de los precedentes del folk-metal en el país) alcanzó su punto culminante en Rumanía. Finalmente, la nube de palabras del *manele* muestra la predominancia de las ideas estereotipadas vinculadas a “incultura”, “gitanos”, “dinero”, “oriental”, etc. así como pone de manifiesto la relevancia capital del “mensaje” en las letras.

8.3. Investigación futura

Uno de los principales objetivos de la presente investigación de tesis doctoral es contribuir a la comparación transcultural. Esperamos que, a partir de los datos particulares obtenidos en este estudio de caso, así como de las reflexiones y enfoques teóricos propuestos para interpretarlos, puedan extraerse marcos de análisis aplicables a otros contextos en los que se investigue el fenómeno musical en todas sus dimensiones y niveles.

De forma más concreta, se ha buscado aportar datos significativos que complementen los ya existentes en áreas de la Antropología como los Estudios Post-socialistas y los estudios de etnicidad y los nacionalismos, siempre desde el análisis de un fenómeno cultural concreto, como es la música. A un nivel epistemológico, respecto al tipo de objeto de estudio, se espera haber contribuido también en los campos de la Etnomusicología, los *Cultural Studies* y los *Popular Music Studies*, al haber combinado ciertos enfoques metodológicos para abordar diferentes realidades musicales, en un contexto con considerables particularidades respecto a aquellos descritos desde los discursos académicos hegemónicos.

Llegado el momento de plantear posibles proyectos de continuidad para la presente investigación, parece inevitable pensar en profundizar sobre algunas cuestiones con el fin de obtener más y mejores datos y evitar los posibles sesgos que pueda haber en este trabajo. Se trataría, por ejemplo, de poder ampliar la muestra de entrevistados

incluyendo otros perfiles étnicos y religiosos. Al mismo tiempo, dado que el contexto de estudio se encuentra en un punto de inflexión histórico con fuertes implicaciones socio-económicas (por ejemplo, respecto a la supuesta y anhelada entrada en la Comunidad Económica Europea o el constante cambio de modelos sociales del éxito), se propondría realizar nuevas incursiones diacrónicas en el campo con el fin de comprobar cómo esos cambios a un nivel macro y conceptual pueden transferirse al nivel más micro y transformar el panorama de las culturas musicales.

Otra posible vía de continuidad y aplicabilidad de los datos propuestos en esta tesis sería el análisis de las dinámicas derivadas de los flujos migratorios. En España, tal y como señalan algunos estudios (Michalon et al., 2010), la migración proveniente de Rumanía ha crecido exponencialmente, especialmente desde el año 2007, cuando Rumanía entró en la Unión Europea (Serban & Voicu, 2010: 98). La trayectoria específica de esos flujos ha originado el desarrollo de comunidades rumanas de tamaño considerable en ciudades como Madrid (Serban & Voicu, 2010), Castellón (Bernat & Viruela, 2011; Bucur, 2011) o Zaragoza (Garris Mozota, 2012). En este marco en el que pueden identificarse campos transnacionales activos (Levitt & Glick Schiller, 2004; Molina, Petermann, & Herz, 2012) la música sería considerada como recurso o “elemento de conexión” (Whiteley, Bennett, & Hawkins, 2004: 4) que los sujetos migrantes utilizan activamente para dotar de sentido su experiencia cotidiana. La música permite articular una idea simbólica de comunidad en la sociedad de acogida, la cual trasciende el tiempo y el espacio (Whiteley, Bennett, & Hawkins, 2004: 3). A su vez, produce espacios de relación al mismo tiempo que redes sociales y simboliza un sentimiento de colectividad y de pertinencia compartida.

Rumanía puede ser, sin duda, un contexto de estudio en pleno proceso de cambio y emergencia por varias razones que ya se han comentado y por el relevo generacional que se está produciendo actualmente en ámbitos tan significativos como el político, el religioso o el educativo. El último lustro ha sido testigo de ese cambio, cuando las primeras generaciones nacidas en la era post-socialista han empezado a ocupar posiciones de influencia y cuando la población ha manifestado pública y masivamente, por primera vez en los últimos 28 años, su disconformidad ante las élites políticas. Las tensiones simbólicas entre oriente y occidente que caracterizan muchas de las dinámicas socio-culturales en Rumanía toman formas diferentes y se extrapolan en concordancia

con los espacios transnacionales que originan los diferentes procesos migratorios y la globalización económica. Es ahí, de nuevo, cuando esos cambios en el nivel *estructural funcional* pueden transferirse a los niveles *simbólico-conceptual* y *estructural-formal* del que continuaría siendo nuestro principal objeto de estudio: la música.

8. Results: conclusions and future research

Throughout this thesis, we have addressed musical genres that unleash discursive patterns reproduced at the institutional, media and informal levels. These discourses, in turn, involve ideologies related to the idea of ethnicity in Romania, the “romanianness”. We have analysed each musical genre taking into account diverse dimensions and areas of action as, for instance, the musical and para-musical structures existing, the public and private uses given to them and their channels of dissemination.

Next, we have taken a sample of each genre, consisting in two or three examples, that have been used as a stimulus for the interviews with the purpose to better classify and analyse the discourses triggered by the hearing/viewing, according to each informant; plus a lot of material related to the genres has been observed and compiled. This was circulating in mass media, posters, flyers, expositions, festivals, etc. It has served to complement the information obtained in the interviews and the observation, as well to contextualise each musical genre according to its own cultural scheme.

One of the main hypotheses that can be mentioned, applied to our case study, is that the relevance/prestige of a musical genre, in terms both of its commercial success and the consideration regarded to it expressed by the informants, is related to the degree of coherence towards the representative ideas of the Romanian ethno-nationalism. This coherence should exist in each and every one of the dimensions that conforms a musical genre: from the *structural-form* to the *symbolic-conceptual* levels.

What is proposed here is to take music as the axis of analysis in order to obtain a better understanding of Romanian culture and, above all, to see how the relationship between symbolic structures and musical structures is established in this particular case. The aesthetic form that musical phenomenon adopted here is the sign of the specificity but the logics of the processes, the means used, are something that could contribute to the transcultural comparison. This is our presentation. We think that the comprehension of the logics of the particular structuration and conceptualization of the musical components gives us information not only about the particularities of the case in question but about the malleability and *situationality* of musical structures.

In the following sections some key points will be given to the interpretation of the musical phenomenon in Moldavia region and in other areas in the country. We will take the theoretical issues presented at the beginning of this thesis to propose possible ways to understand them. We are going to consider the multi-level analysis, with the dimensions *structural-form*, *attitudinal-behavioural*, *symbolic-conceptual* and *structural-functional*, and the ideas on authenticity and symbolic system exposed, as key perspectives in this cultural analysis. Finally, we will discuss about the contribution this thesis can mean in the ethnomusicological and anthropological fields, together with possible lines of continuity both in relation to Romanian musical culture and the transcultural comparison.

8.1. The construction of *romanianness* and its frontiers, in music

After the above mentioned, we are going to formulate some questions in order to assemble the key subjects of the thesis: how *romanianness* is represented in music? What are the *symbolic meanings* of the components in the musical phenomenon and what degree of coherence presents towards the idea of *romanianness*? Does the degree of *romanianness* affect in the consideration had of each musical genre?

As we have explained, *romanianness* is understood in this research as the confluence of the linguistic, territorial and religious variables. That is, the representations of the Romanian language, in terms of “quality” and “respect” regarding to folkloric and ancestral forms, the exaltation of the link with the territory and with the peasant culture and, finally, the ethno-religious identification (mainly orthodox but not exclusively) at a level of deep spirituality. Taking into account these variables, what we have proposed is to explain the *prestige* of each selected genre through the coherence degree that, within all its components and analysis dimensions, presents in relation to the conceptual frame of the *romanianness*.

To expand these hypotheses, we should explain what we are going to do in this research under the category “prestige”. When we refer to the “prestige” of a genre or, on the contrary, to its failure, we will think not only in terms of audiences and statistical data, but also in what is said about it (how it is considered and how that prestige is contended) as well as in the level of dissemination (the presence in places and public events, as well as in mass media). The concept of “prestige” that we are going to work with is, then, the sum of all these aspects. Therefore, we will consider a genre as

“prestigious” if people speak about it as such or consider it in positive or transcendental terms. This can be, although the genre in question does not run into commercial channels and does not have success in economic terms.

We strongly believe that the prestige of a musical genre can be explained in terms of the symbolic coherence in relation to the fundamental principles of national ethnicity, which is predominant and encompasses in its discursive forms the other ethnicities. These are constituted, to a greater or lesser extent, by means of a similarity and/or difference interaction in relation to the hegemonic one.

As we explained, religion is an important factor to express *romanianess*, especially in the orthodox variety. The transcendence of this variable in non-religious musical genres is significant, as can be observed both in the ways of performance and the thematic content; however, the allusion to possible religious references, regarding the genres discussed, has intervened significantly in the evaluation that informants made of them. There is an exception with *manele*, which was deeply criticised because of not respecting “our deepest values”⁶⁵⁴, referring to those of the orthodox doctrine. Besides, the recurrence of religious symbolism can be expressed by means of different kinds of contents in music, depending on the religious particularity. In folklore music, concretely, the recurrence of religious themes is usual. This will refer, in the cases of *csángó* and *székely* communities, for instance, to the roman-catholic and no to the orthodox religion. Summarizing, regarding religion represented in music, we can say it works as ethnic demarcation but, at the same time, it does not require exclusivity of a kind.

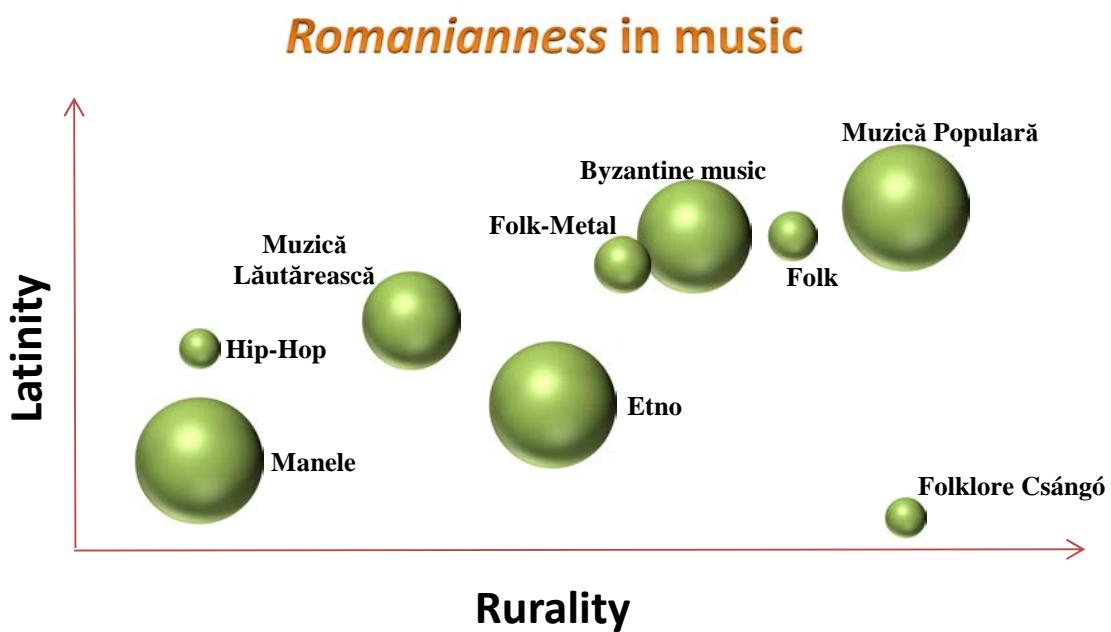
The graph below shows the main ideas participating in the conceptualization of *romanianess*, represented through the musical genres addressed in this thesis. The graph put into relation three indicators which deserve further explanations. In the coordinate axis the measurement of *latinity* (axis of ordinate) and *rurality* (ordinate axis) are represented. Both constructs, as we discussed in previous chapters, are an essential part of the ways of understanding and displaying *romanianess*. The direction of each arrow, in the graph, indicates that the degree of latinity and rurality increases. As we

⁶⁵⁴ Information extracted from the interviews.

mentioned, to a greater degree of rurality and latinity, the musical genre is better considered, i.e. more “authentic”.

We have considered another indicator, the *prestige*, represented in the diameter of the spheres. To a greater recurrence and allusions to the imaginary of *romanianness* in the discourses, a better reception and consideration will present the genre; therefore, a greater degree of *social prestige* will be attributed to it.

For the graph we have taken into account all the musical genres discussed in the interviews. Not all of them are part of the particular object of study for this thesis, although all of them have been discussed in chapter 6. According to this, we see eight musical genres: the *el manele*, the hip-hop, the *muzică lăutărească*, the *etno*, the folk, the byzantine music, the folk metal and the *muzică populară*.



As can be appreciated in the graph, we see four big spheres which represent the *manele*, the *etno*, the byzantine music and the *muzică populară* genres. As we pointed out, the size indicates that these genres have greater prestige in comparison to the others. This means that, besides the mobilization of considerable large audiences, all this genres trigger discourses that reassert, in one way or another, the fundamental basis of *romanianness*, whether they are opposed or in full harmony with them.

Take the example of *manele*. According to the data collected during fieldwork and the bibliographic review, the *manele* counts with great success in terms of audience, factor that appears in the graph through the volume of the sphere. Nevertheless, the ideas expressed about it, both in formal and informal contexts, are constituted firmly opposed to the ideals of *romanianess*. At least in the respect to the two axes chosen for this graph, *latinity* and *rurality*, it is considered that *manele* transgress and pervert the demarcation imposed by those limits, placing itself outside them. To the idea of *latinity*, *manele* counterpoises through the explicit allusion to the ethnic and cultural difference, both the performers of the genre as well as for the “incorrect” use of Romanian language, in which it is sung.

It is not traditional Romanian music, which many Romanians will accept for sure. This one, the *manele*, is a very low level music, also because of the lyrics. It is really hard for sophisticated people to enjoy *manele* (FI-2014-S).

It has a very oriental sound. We associate it with the gypsy sound. This is listened to for anyone there [in Romania], however folkloric music is more educated (COI-2011-A)

At the same time, the perceptible components at the musical level refer clearly to the characteristic and recognizable “oriental” musical structures, fact which also exceed the limits of the idea of *romanianess* and places the genre in the most reliable representation of “the other”, through musical phenomenon. To the idea of rurality, *manele* opposes for being a genre whose references are exclusively to urbanity and modernity. This is perceived at different levels as, for instance, a) the structural-form level, with the use of electronic devices in the musical production; b) the behavioural level, because of the content of the lyrics and the way of dressing of the performers; c) the symbolic level, because of the values alluded (all of them mostly related not to traditional beliefs and knowledge but to models and ways of living derived from urban capitalist contemporaneity); and d) the structural-functional level, as claim for a space of power and legitimization. In the graph, *manele* appears near to the origin, since the degree of *rurality* and *latinity* is minimum, while the size of the sphere indicates a significant success regarding its use within society.

Consider now the opposite case, in the graph, that of *muzică populară*. As in the case of *manele*, *muzică populară* has considerable audience success but, unlike it, presents a

total coherence towards the discourses on *romanianess*. This places it in an opposed position in the graph, where the degree of latinity and rurality is maximum. In the structural-form level, *muzică populară* is created from the incorporation of the components that link Romanian culture to its alleged pre-roman and Roman ancestors. The melodic modes and rhythmic patterns are understood as proof of that link, although its sound can be regarded as highly oriental to a more-distanced ear. It is, doubtlessly, a matter of listening enculturation. Rurality is represented at this level in relation to the timber associated to traditional contexts, mainly acoustic sounds and artisan instruments. Despite the apparent contradiction that entails the fact of being a genre mainly disseminated through mass media and whose production supposes the use of equalization, recording, and other sound devices, these aspects are invisibilised in the discourses, without altering the evaluation and consideration that informants expressed. In the behavioural level, we find apparent allusions to traditional rurality in the lyrics, the gestures and the attitudes of performers, and in the spaces contextualizing the performances (festivals in the countryside, stages in rural areas, etc.). The representation of latinity is seen through the preservation and valorisation of the lyrics and the use of Romanian language in general.

We had subjects on folkloric literature and poetry, in which we learnt the texts of the traditional songs like *balade*, *doină*, etc. They taught us the prosody of the Romanian poetry, which is quite similar to that of the Ancient Greece, that is, the rhythmic patterns that we can find in folklore and which derive from the meter of poetry (DA-2014-I).

At the symbolic-conceptual level we find the values of traditional and orthodox culture, to which are frequently alluded through themes and signs, and at the structural-functional level we observe the function of the genre in organizing and structuring *rites de passage* (weddings, christenings, funerals) and as stimulus of national identity through the assertion of its characteristic components.

An interesting case is that of the folkloric music of the *csángó* minority, of which one example was shown in the interviews. It appears in the graph represented by a small sphere, indicating a minor prestige. In this case, it is not a rejection, but consists in the little recognition that this genre had among the interviewees, as well as the little representation in mass media and public spaces. Not one of the informants could recognize the example, despite this minority lives in Moldavia region, neither identify it

as *csángó* music; most commented that it sounded like “Hungarian music”. They attributed this link to the instrumental timbres they heard in the example, namely violin and mandolin (*cobză*), and the interpretation techniques.

I do not know how to explain the differences but I would relate it to Hungarian music. By the quality of sound...I never would say that this is Romanian. I would say that it is from some place in South-eastern Europe. I believe this is because the shrillness of the sound, because of the way the violin sounds (AM-2014-I).

It does not sound like typically Romanian. It is so much more agitated and they play that instrument, the *cobză*, which we do not use (CP-2014-I).

Oh, yes, *csángó* people are Hungarian gypsies. This is clearly Hungarian music. I would never say it is Romanian. This is a Hungarian dance transformed. It is not familiar for me; I have never heard this kind of music. I know who the *csángó* are, I know their history and I know where their villages are, but I do not know their music (GE-2014-I).

Additionally, they recognized that this music was a kind of folkloric music evocating peasant environments and confessed considering it as “alien” or “exotic” since the performers did not sing in Romanian. The result, in the graph, reflects therefore these characteristics, placing the genre in the extreme in the axis of rurality and in the minimum of the one of *latinity*.

The *etno* and *lăutărească* genres give interesting examples in relation to the contraposition of certain discourses and to how variable the interpretations of the symbolic in music can be. Both *muzică lăutărească* and *etno* show in the graph intermediate positions in both axis. The *etno* appears with much volume in comparison to *muzică lăutărească*, fact that could be explained because of the close link this genre presents to folklore and traditional culture. Nevertheless, *etno* carry certain reservations which place it far away of the maximum representation of latinity. These are related to the fact of being considered a folkloric recreation and reinvention, which uses electronic sounds, and lyrics which did not fit with traditional linguistic forms.

This is not authentic *muzică populară*. It is a commercial music that mixes components of musical folklore with influences from *etno*. I would never say this is authentic. Neither lyrics nor rhythm (GE-2014-I).

However, given that its dissemination and promotion overlap with the ones of *muzică populară* and gives a revisited and contemporary version of folklore, have significant prestige among post-socialist generations. The *muzică lăutărească*, for its part, appears with a little less prestige, what could be explained because of the minor degree of mass media dissemination that this genre have. Besides, it is a genre described as “melancholic” and “nostalgic”, both characteristics complicate, according to the informants, its dissemination in proportion to other traditional and folkloric musics. The *muzică lăutărească* shows a greater degree of *latinity* in comparison to *etno*, since its lyrics have, according to the interviews, high literary value plus they focus on transcendental and spiritual issues, recognized as typical for *romanianness*. Nevertheless, despite the use of traditional instruments and the maintenance of melodic and rhythmic structures of this genre, it is not pointed as emblem of latinity at the same degree of *muzică populară* due to its link with *rrom* ethnicity. Its context of action is predominantly urban, as it was in its origin (19th century), although the techniques of performance and the preservation of forms and structures of creation link it to the traditional imaginary. Is the genre that better represents the traditional labour niche of *lăutari* gypsies.

Hip-hop, Folk-metal and Folk are genres that in the graph appear with very little prestige. This could be explained here because these are genres with a very limited dissemination in mass media and whose “product” is very difficult to purchase in specialized stores. They can be regarded as musical subcultures, in terms of audience, with a very strong and defined imaginary, easily identifiable for all the informants, regardless of whether they admit to listen to it or not, and with audiences that nourishes the feeling of community thanks to the material found on the Internet. Folk, particularly, is a genre whose peak was in the middle of communist dictatorship and the current degree of prestige should be measured in relation to this factor. As we explained in chapter 5, there is a revival of Romanian folk nowadays consisting in the restoration of emblematic songs and ways of composing. This is the reason why we had to take into account this genre in the study, since it was frequently discussed in the interviews, by informants of diverse ages. Folk, as can be observed in the graph, have high levels of rurality and latinity, since the lyrics reflect both aspects by the lexical used as well as for the thematic content. In no case the level in these axes is maximum due, in part, to

the fact that performers do not reproduce situations of peasantry artificially nor dress fully in traditional clothes, as it is in *etno* and *populară* genres.

Folk-metal is a genre rather recent in Romania and in constant emergence. In the graph, it is also represented with significant levels of latinity and rurality, since it usually refers to ethno-national mythological motifs, using recursively the folklore imaginary. The musical instruments used are traditional as well as the ways of playing them. Performers use to wear traditional items of clothing and the lyrics are crafted following the emblematic literary models. The sound is according to the aesthetic lines of metal, with a predominance of electric guitar, double-pedal and guttural voices.

The hip-hop is placed in the graph with rather low indexes of latinity and rurality. Despite of being a genre which is sung in Romanian, the use of swearwords and anglicisms generates the positioning of the informants against it; however, the high quality of the message was underlined because it referred to regular social problematics in Romania, never denounced. The musical aesthetic is absolutely in line with the international hip-hop culture, as well as the attitudes, the gestures and everything that comes with non-verbal communication. For this reason, it is conceived in essence as an urban musical genre and it is identified with suburbia areas.

Finally, we will discuss the byzantine music case. In this category we have considered both liturgical music, in form of hymns and psalms, and compositions inspired in the orthodox doctrine (*priceasna* and *koinonikon*, which we have already mentioned). The genre shows a significant volume in the graph, which refers to its level of prestige. This was not a data obtained directly from the interviews. Many of the informants were extremely reluctant to give opinions, or even to comment, on the examples of the sample. They said that “this is not like the other musics”, “this cannot be considered music” and that “it is church music, and that’s all”. The transcendence of this kind of music was unquestionable, since its dimension as sacred symbol placed it beyond any value judgment. The intonated sections of liturgy, as well as the hymns and the psalms, were known and/or identifiable by all the informants. From this kind of information and the one observed in the field, it was possible to deduce the level of “prestige” that, in this case, is measured by the degree of closeness and knowledge that informants demonstrated in relation to the genre. Furthermore, the presence of byzantine music in

mass media, as well as in public spaces (through the powerful PA systems in the churches, that projected the sound outside the building) denotes that it is a genre which is totally incorporated to the people's everyday life soundscape. In the graph, this genre represents a highly important degree of latinity, since the liturgical texts are sang in Romanian and the imbrication of musical structures towards the dynamics and inflections of each word is maximum. The texts, as frequently happen in "book" religions, present archaic grammatical forms that, in this case, are very close to church Slavonic (the language in which, until 19th century, the religious service was performed). As we discussed in previous chapters, allusions to the "conquerors heroes" and to the emblematic places of natural landscape in the country link this genre to the rural-natural imaginary. This is the reason why this variable appears in the graph as highly representative.

Finally, regarding the four "indicators of prestige" appearing in the musical genres discussed, the following table offers a panoramic sight of what we could describe as the keys for this prestige. The indicators taken for the example are: the use of Romanian language, in terms of "good" or "bad" use; the allusion to orthodox values and symbols; the degree of rurality and the kind of ethnicity referred. In a significant way, we see that those genres which have certain prestige or success are the ones which more strictly adhere to the hegemonic line, following the premises that we had identified as typical for *romanianess* (language, rurality and orthodoxy). Each of them has, in the table, at least three red asterisks.

	INDICATORS OF PRESTIGE				
	Romanian language	Orthodox religiosity	Rurality	Ethnicities	
				National	Minority
<i>Muzică Populară</i>	*	*	*	*	-
<i>Manele</i>	-	-	-	-	*
<i>Folk-Metal</i>	*	-	*	*	-

Religious Music	*	-	*	*	-
<i>Csángó Folklore</i>	-	-	*	-	*
<i>Muzică Lăutărească</i>	*	-	-	-	*
Hip-hop	-	-	-	*	-
Folk	*	-	*	*	-
<i>Etno</i>	-	*	*	*	-

8.2.Identity discourses and musical structures

As we explained in the introduction to this chapter, in this work we have confronted identity discourses, linked to the musical genres, with the historical development of each genre and with its musical material. We analysed the enculturation processes behind the reiteration of certain discursive patterns and we put them into relation with musical structures. The main goal was to analyse musical phenomenon according to the levels proposed and to look for symbolic correlations between, on the one hand, “what is said” and, on the other hand, “what sounds” and “what is done” in relation to what sounds.

From the interviews, some of the most recurrent ideas have been stracted, which have been mentioned in response to a specific musical stimulus, the same in all cases. Please note that many of the assertions and opinions triggered by viewing and listening to certain musical examples during interviews, contradicted in part with the narratives of the first section of the interview, in which the interviewees were invited to explain their own musical tastes.

Many of the informants deny any kind of affinity with certain genres in the biographical section (even expressed their animadversion) but, when stimulated by the examples in

the second part, demonstrated a deep knowledge of artists, songs, behaviour codes and gestures, while identified the differences among sub-genres to an expert level. We face a case, therefore, of tacit enculturation whose importance attributed to the genre is either taken for granted or explicitly rejected in the discourses.

This apparent contradiction between the attitudinal-behavioural and symbolic-conceptual levels, expressed in diverse but similar forms among the interviewees, gives us a lot of information regarding processes of conceptualization and meaning of the musical genres in question also informs us of the existence of agents external to the musical phenomenon, which belong to the symbolic level, and that intervene in the determination and hegemony of certain discourses around it. The kind of the relationship among what was collected in fieldwork (interviews and participant observation), the *structural-form* level and the *structural-functional* level, can be explained only through the holistic understanding of socio-cultural context. Furthermore, this one should be explained in terms of symbolic representation, since musical structures are part of codes which, at the same time, refer to attributed universes of meaning. So, it is not a question of univocal equivalences but of culturally determined “games of signification”.

Similarly, we need to indicate that, under the category of each genre, diverse musical examples were discussed, from different artists, which entails different musical structures, in an aesthetical recognizable range. This is the reason why we insist in the idea that the relationship between structures with certain patterns and ways of thinking should be necessarily understood as symbolic, whose sound elements trigger the discourses and not the other way round.

Most of the informants, when knowing that the interview was focused on musical tastes and opinions about local musical genres, came with home-made lists full of recommendations and examples. It was significantly revealing to confirm that folkloric music had a great representation there, but something really interesting was the surprise that much of the informants displayed when they were asked about what they thought about it. It seemed to be a genre which raised little questioning, in a similar way to the case of religious music mentioned earlier. Only two informants express explicitly their

dislike, what obliged them to make an effort to justify and argue that opinion. The others seemed stunned to have to describe what they thought about that particular genre.

Based on issues of musical structure and material (structural-form level), the informants carried out different kind of demarcations during interview. This was especially regarding folkloric music and *manele*, which, as we explained, have a strong and agreed support in the collective imaginary and, then, generate very much dogmatic discourses little given to questioning.

In the case of *populară*, sounds and the way of organize and perform them have been used by informants for to:

- a) Make the distinction among musical genres:

The *populară* has a more refined form, chiselling, soft...the *lăutărească* sounds like this! (laughing) [he points to what we have just listened to] (MV-2014-I).

The differences are mainly instrumental. The *tambal* and violins are played in a different way. The *muzică lăutărească* is played in a lower tempo and the melodic lines played by the violins are different to the ones of the *muzică populară* (SF-2014-I).

- b) Make the distinction among regions:

Between Emilia Ghinescu, which is Banatean, and Claudia Martinica, which is Moldovan, the difference is that Ghinescu sings very high-pitched and ornamented, and Martinica sings lower and syllabic. Banatean music and the music from Ardeal use trills and *glissando*. The other element which is determinant to establish the difference is the language. According to the way of speaking, this will be the way of playing and singing. There is a close relationship among words, the tempo and the rhythm (CH-2014-I).

To distinguish the region, the rhythm is important as well as the accent used in language and singing. Melody is less ornamented and is more rhythmic. There is the *tambal* but it is not played like in the South. I don't know how to explain it! First, there is the variation of language that, for a foreigner, it is not so easy to perceive. In Romanian-Moldavian there are influences from Slavonic in the way of pronunciation (CC-2014-I).

- c) Construct and/or maintain supremacies:

Muzică populară moldovenească. What makes the difference in respect to the other musics? That it has no influences. It is purer and authentic. I am referring to the music of the region

that starts in Iași and reaches Galați, including Vaslui and Bacău. Of this part of Moldavia can be said that it was not influenced by any other musical style (CH-2014-I).

d) Preserve the “authentic”:

Etno is a TV channel for people familiarized with traditional weddings, traditional costumes and this kind of stuff...is “bad taste”. It is a fake imitation regarding authentic tradition. The problem is that you [refers to me] cannot see the little differences as we do. The use colours that never are in our traditional dressing, it is an invention and a recreation (AM-2014-I).

But what I really like from him [Grigore Leșe] is that he seeks for authentic artists and music. He is not like the celebrities from television. He travels around villages looking for people who play usually in celebrations (weddings, funerals, etc.) (CC-2014-I).

In the case of *manele*, due in part to the alleged “non-authenticity” assigned to it, the discourses of interviewees does not go in depth to the structural-form level in the same way that they do with folkloric music. Beyond the likes and dislikes in relation to the genre, discourses appear focused on issues referring to the symbolic-conceptual level. Only one of the informants went into details in relation to the components of the sound and the musical material:

The instrumental part is very difficult to play, syncopated, very fast and they usually play non-stop, all night long. I appreciate that. But when I listen to the lyrics...I want to die (SF-2014-I).

They don't need big recording studios because the instrumental part is totally made by computer. Any gypsy can make a *manele* song nowadays (SF-2014-I).

The more characteristic instruments are violins, saxophones...oriental stuff. If you don't have the *groove* of the percussion, you don't have *manele*, of course. They stole from Indian and Turkish music. I don't know whether it is from their own cultural background, I have my doubts (SF-2014-I).

The other informants alluded, very superficially, to the “orientality” of the sound, fact that reasserts the more constitutive and recognizable difference, reason for the systematic questioning of the genre. This rejection, almost in all the cases, was formulated not based in musical structure issues but in relation to the symbolic universe to what this genre is linked, which combines ethnicity, cultural capital and authenticity

issues. This is particularly evident in the testimony of one of the interviewees, who recognized that she had been interested in a song only when she did not know that it was *manele*:

With *manele* something paradoxical happened to me. There was a song usually played in the bus. When I listened to it the first time, I liked the instrumental background and it seemed to me very good. But when they started to sing and I realized it was a *manea*⁶⁵⁵ I thought “oh, my goodness, what a waste!”. The instrumental background was great but everything was spoiled when they began to sing (LI-2014-I).

Other examples exposed below demonstrate the recurrence to the oriental imaginary, mentioned in relation to *manele*:

It sounds very oriental. We link it with the gypsy sound. This can be listened by everyone while folkloric music is more educated (COI-2011-A)

You mean Gypsy music? Look, gypsy music is music with a Turkish, oriental touch. Plus, the way they dress, their face and their look...gypsies never dress with traditional customs. Gypsy singers dress like this one...This music has a lot of success, both among Romanians and gypsies (I-2011-O).

The sounds have predominant Turkish influences. That is the typical background of *manele* (NB-2014-I).

The following table summarizes schematically the ideas expressed by the informants during the second section of the interview, that is, during the discussion of each musical example⁶⁵⁶. Over the total number of interviewees that participate in the structured section, an estimation have carried out in relation to those who put into relation, direct or indirectly in their discourses, the degree of closeness of each genre to the variables considered. These variables, *latinity*, *rurality* and *religiosity*, have been taking into account as important signs of *romanianess*. For the table, we choose the four main musical genres in which a more in-depth study has been carried out: the *muzică populară*, the *muzică bisericescă*, the *folk-metal* and the *manele*.

⁶⁵⁵ *Manea* is the singular of *manele*. It refers to just one song.

⁶⁵⁶ The informants who did not participate in this second section of the interview have been dismissed for this table, although they appear in the table presented in chapter 2. The evaluable sample will be, for this table, 37 instead of 47.

Genres	Latinity	Rurality	Religiosity
<i>Muzică Populară</i>	35/37	37/37	16/37
<i>Muzică bisericescă</i> (religious music)	24/37	22/37	37/37
Folk-metal	37/37	32/37	2/37
<i>Manele</i>	2/37	1/37	1/37

Beyond the expression of the likes or rejections regarding one of these genres, the diverse formulations in the discourses present allusions to the imaginaries commented. This is to say that a significant proportion of interviewees described a) *muzică populară* in terms of latinity and rurality, which are close connected to the nationalist hegemonic imaginary; b) *muzică bisericescă* in terms of significant latinity, rurality and a total religiosity, as we can expected; c) the folk-metal close related to the imaginaries of latinity and rurality, not so much to the one of religiosity and c) the *manele* in opposed terms to those of latinity, rurality and religiosity.

In order to show graphically the reiteration of certain discursive patterns, we show below the cloud-tag of each genre analyzed⁶⁵⁷. These graphs have been elaborated from the analysis of the “frequency of use” of certain categories, and they have been regarded as useful for to help the reader to have an idea of the kind of tags and “symbolic worlds” to what the genres appear linked. The size of the words depends on the times that each of them have been cited during the interviews. In this way, for instance, we can see that informants recurred very often to words like “traditional”, “authentic”, “village”, “Romanian”, “important”, “culture”, etc. to refer to *muzică populară*; in the case of the *muzică bisericescă*, ideas like “orthodox”, “nature”, “village”, “prayer”, “Liturgy”, “church”, etc. are frequently mentioned. The folk-metal genre triggered links to “folklore”, “mythology”, “Romanian”, “nationalism” but with “communism” as well, since informants usually made allusions to the era in which ethno-rock (as one of the folk-metal precedent in the country) reached his peak in Romania. Finally, *manele*’s cloud-tag shows the predominance of stereotyped ideas linked to the genre like

⁶⁵⁷ For this analysis, it has been used the Web Page: <http://tagcrowd.com/>

“inculture”, “gypsies”, “bad”, “money”, “oriental”, etc. and the capital relevance of the “message” in the lyrics.

Muzică populară:

anonima antigua atemporal **autentica** boda buena calidad
campesina campo
celebracion conservadora cultura exito
familiar folklore **importante** imprescindible jardin
legado mitica nacional naif naturaleza origen pais pasado **pueblo**
referente religiosa ritual **rumana** rural
tradicional valiosa verdadera

Muzică bisericescă:

bizantina campo canto cotidiana cristiana culpa dios
entonacion entonada espiritual exito himno **iglesia**
importante liturgia misa monasterio
naturaleza oracion
ortodoxa palabra paz popular **pueblo** religion
religiosa rezar romana rural santa tradicional tribu trinitas
trinitas valores vinculo

Folk-rock-metal



Manele



In this way, it is possible to observe that informants appealed very often to terms like “traditional”, “authentic”, “village”, “Romanian”, “important”, “culture”, etc. to refer to *muzică populară*; in the case of the *muzică bisericescă*, ideas like “Orthodox”, “nature”, “village”, “prayer”, “liturgy”, “church”, etc. are frequently mentioned. The

folk-metal genre triggered the link to “folklore”, “mythology”, “Romanian”, “nationalism” and also to “communism”, since informants alluded to the era in which ethno-rock (one of the clearest precedents of folk-metal in the country) reached its high point in Romania. Finally, the cloud-tag of *manele* shows the predominance of the stereotyped ideas linked to “inculture”, “gypsies”, “money”, “oriental”, etc. and bring to light the capital relevance of the “message” in the lyrics.

8.3. Future research

One of the main goals in the present thesis is to contribute in a significant way to the methodological frame of transcultural comparison. We hope that, through particular data obtained in this case study, as through the thoughts and perspectives proposed to understand them, new frames of analysis could be extracted, suitable to other contexts for to investigate musical phenomenon in all its levels and dimensions.

More specifically, we aim to bring significant data to complement the already existent in areas of Anthropology like Post-socialists Studies and the fields dedicated to ethnicity and nationalism, always from the analysis of a specific cultural phenomenon, such it is music. To an epistemological level, in relation to the kind of object of study, we also hope to have contributed to the fields of Ethnomusicology, Cultural Studies and Popular Music studies, since certain methodological perspectives have been combined for to address different musical worlds, in a context with significant particularities in comparison with those described from the hegemonic academic discourses.

When the time comes to propose possible future projects, for continuity, it seems unavoidable to think in terms of deeper questions in order to obtain more and better data, and to avoid possible biases this work. We would propose, for instance, widening the sample of interviewees including other ethnicity and religious profiles. At the same time, since the context of study is dealing nowadays with changes that entail strong socio-economic implications (i.e. regarding the so much desired entrance in the Economic European Community or the frequent change of social models of success), we would propose to carry out new diachronic incursions in the field in order to check how these changes in the macro and conceptual levels can be transferred to the micro level, transforming the overview in the musical cultures.

Another possible line of continuity and applicability of the data obtained in this thesis would be the analysis of the dynamics derived from migration fluxes. In Spain, as many studies point out (Michalon et al., 2010), migration from Romania has grown considerably, particularly since 2007, when Romania joined European Union (Serban & Voicu, 2010: 98). The specific pattern of these fluxes has generated the development of Romanian communities in cities like Madrid (Serban & Voicu, 2010), Castellón (Bernat & Viruela, 2011; Bucur, 2011) o Zaragoza (Garris Mozota, 2012). In these frames, in which could be identified dynamic transnational fields (Levitt & Glick Schiller, 2004; Molina et al., 2012), music could be regarded as means or tool for “connection” (Whiteley, Bennett, & Hawkins, 2004: 4) that migrant subjects uses actively to make meaningful their everyday life experiences. Music gives the opportunity to articulate a symbolic idea of community in the host society, which goes beyond time and space (Whiteley, Bennett, & Hawkins, 2004: 3). At the same time, it produces spaces of relation and social networks and symbolizes a feeling of shared belonging and collectivity.

Romania could be an emergent context of study in turmoil of changes for many reasons already mentioned and because of a new generation is taking place in significant spheres like politics, church and education. The last five years, there have been changes in this regard, when the first generation born during the post-socialist era have begun to occupy positions of influence and when population have expressed public and massively, for the first time in the last 28 years, their disconformity towards politic elites. Symbolic stresses between the east and the west grasped in Romania take different forms and extrapolate according to transnational spaces originated by different migration processes and economy globalization. There is, again, when those changes in the structural-functional level can be transferred to the symbolic-conceptual and the structural-formal levels of what still would be our object of study: music.

Bibliografía

- Ackerman, R., Adams, L. K., Allison, R. S., Anttonen, P., Apo, S., Baker, R. L., & Barber, P. (1997). *Folklore. An encyclopedia of beliefs, customs, tales, music, and art.* (T. A. Green, Ed.). Santa Barbara, California: ABC-CLIO.
- Adam, D. (2012). Priceasna and Koinonikon: history, structure and form. *Altarul Reintregirii*, (3), 69–88.
- Adler-Lomnitz, L., & Nuche González, A. (2004). *Migración campesina de una sociedad post-comunista hacia la Europa capitalista: el caso de la etnia Csángó de Moldavia.*
- Agar, M. H. (1982). Toward an ethnographic language. *American Anthropologist*, 84(4), 779–795.
- Alecsandri, V. (1866). *Poesii populare ale românilor.* Bucuresti: Lucrătorilor Asociații.
- Alexandrescu, D. (1996). *Teoria muzicii.* Bucuresti: Editura Kitty.
- Alim, H. S. (2009). Hip hop nation language. In A. Duranti (Ed.), *Linguistic Anthropology: A reader* (pp. 272–289). West Sussex: Wiley-Blackwell.
- Altermatt, U. (2002). Language and Nation. Is Switzerland a Model for Europe? In A. Plesu (Ed.), *Nations and National Ideology. Past, Present and Prospects. International Symposium of the Center for the Study of the Imaginary* (pp. 323–351). Bucharest: New Europa College.
- Ambervill Wiberg, C. (n.d.). *Solstițiul de vară Sânzienele în tradiția românească și sărbătoarea Midsommar în tradiția suedeza. Studiu comparativ.* Lunds Universitet.
- Anderson, B. (2006). *Imagined Communities Reflection on the Origin and Spread of Nationalism* (Revised ed). London: Verso.
- Arfuch, L. (2002). *Identidades, sujetos y subjetividades* (Segunda Ed). Buenos Aires: Prometeo Libros.

- Arom, S. (1991). Modelización y modelos en las músicas de tradición oral. *Analyse Musicale*, 67, 62–78.
- Arom, S. (2004). L'aksak. *Cahiers D'ethnomusicologie*, 17(Formes musicales), 43.
- Asensio, J. C. (2003). *El Canto Gregoriano. Historia, liturgia, formas...* Madrid: Alianza Editorial.
- Atudorei, I. (2011). The religious identity of the catholics of moldavia. *Romanian Review of Regional Studies*, VII(2), 1–6.
- Austin, J. L. (1962). *How To Do Things with words*. Oxford: Oxford At the Clarendon Press.
- Badrajan, S., & Doros, S. (2013). Modele ornamentale în cântecul liric propriu-zis. *Anuar Stiintific: Muzica, Teatru, Arte Plastice*, 1, 57–60.
- Balogh, A. (2006). *Inside the pyramid of power. The evolution of strategic elites in Post-socialist Romania*. Bulgaria.
- Barbu Iurascu, V. (2008). Privire generală dialectală asupra cantecului propriu-zis ardelenesc. *Studii de Stiinta Si Cultura*, 3(14), 64–68.
- Barnea, A. (2011). Romanian Religious Chant Today. Tradition, Loans or Imitations. *Editura Universității »Alexandru Ioan Cuza«*, 2, 49–59.
- Barth, F. (1976). Introducción. In F. Barth (Ed.), *Los grupos étnicos y sus fronteras* (p. 204). Mexico: Fondo de Cultura Económica.
- Beard, D., & Gloag, K. (2005). *Musicology. The key concepts*. New York: Routledge.
- Beissinger, M. H. (1988). Text and Music in Romanian oral epic. *Oral Tradition*, 3(3), 294–314.
- Beissinger, M. H. (2001). Occupation and Ethnicity: Constructing Identity among Professional Romani (Gypsy) Musicians in Romania. *Slavic Review*, 60(1), 24–49.
- Beissinger, M. H. (2007). Muzică orientală: identity and popular culture in postcommunist Romania. In D. A. Buchanan (Ed.), *Balkan Popular Culture and*

the Ottoman Ecumene (pp. 95–142). Lanham, Maryland: Scarecrow Press.

Beissinger, M. H., Radulescu, S., Giurchescu, A., Moisil, C., Stoichita, V. A., Schiop, A., & Mihailescu, V. (2016). *Manele in Romania: Cultural Expression and Social Meaning in Balkan Popular Music*. (M. H. Beissinger, S. Radulescu, & A. Giurchescu, Eds.). Rowman & Littlefield Publishers. INC.

Benda, K., Vincze, G., Pozsony, F., Domokos, M., Tánczos, V., Beno, A., & Murádin, L. (2002). *Hungarian Csángós in Moldavia. Essays on the past and present of the Hungarian Csángós in Moldavia*. (D. László, Ed.). Budapest: Teleki László Foundation.

Bendix, R. (1997). *In search of authenticity: The formation of folklore studies*. Madison: University of Wisconsin Press.

Bendix, R. (2000). The pleasures of the ear: toward an ethnography of listening. *Cultural Analysis, I*.

Bennett, A. (2004). Consolidating the music scenes perspective. *Poetics*, 32, 223–234.
<http://doi.org/10.1016/j.poetic.2004.05.004>

Berdahl, D. (2006). New directions in the study of Post-socialist consumption. *Anthropology of East Europe Review*, 24(2), 10–12.

Bérenguer, J. (1990). *Histoire de l'Empire des Habsbourg 1273-1918*. Paris: Fayard.

Berger, A. (1991). Fascismo y Religión en Rumanía. *Estudios de Asia Y África*, XXVI(2), 345–358.

Bernat, J. S., & Viruela, R. (2011). The Economic Crisis and Immigration: Romanian Citizens in the Ceramic Tile District of Castelló (Spain). *Journal of Urban and Regional Analysis*, III, 45–65.

Billig, M. (1995). *Banal Nationalism*. London: SAGE Publications Ltd.

Blacking, J. (1973). *¿Hay música en el hombre?* Madrid: Alianza Editorial.

Blanc, L. (2005). *The “cat and lizard game”: Censored literary authors in Ceausescu’s*

Romania, the Banatian and Transylvanian cases 1977/1989. Florence, Italy.

Blignaut, M. (2011). Grassroots Gypsies, Roma Representatives: Political Disjuncture and Ethnicity in Romania. *Honors Projects*, (12), 99.

Boghici, C. (2015). General and particular features of the traditional dances in Dâmbovița county. *Bulletin of the Transylvania University*, 8(1), 23–30.

Boghici, C., & Boghici, S. (2014). Plugusorul (“Little Plough”) and Semanatul (“Sowing”) - Music categories belonging to carol singing as a folklore genre. Area of Dambovita. *Bulletin of the Transilvania University*, 7(1).

Bohlman, P. V. (2004). *The music of European nationalism. Cultural identity and modern history*. Santa Barbara: ABC-CLIO World Music Series.

Boia, L. (1999). *Două secole de mitologie națională*. Bucuresti: Humanitas.

Boia, L. (2001). *Romania. Borderland of Europe*. London: Reaktion Books.

Bonini-Baraldi, F., Bigand, E., & Pozzo, T. (2015). Measuring Aksak Rhythm and Synchronization in Transylvanian Village Music by Using Motion Capture. *Empirical Musicology Review*, 10(4), 265–291. Retrieved from <http://emusicology.org/article/view/4891>

Boon, J. A. (1981). *Other tribes, other scribes: symbolic anthropology in the comparative study of cultures, histories, religions and texts*. Cambridge: Cambridge University Press.

Bostan, M. C., & Rucsanda, M. D. (2011). The Sacred Music from the Byzantine Tradition and the Romanian Folklore. In *Mathematics and Computers in Biology, Business and Acoustics* (pp. 218–221).

Bourdieu, P. (2006). *La distinción*. Madrid: Taurus.

Bourdieu, P., & García Inda, A. (2001). *Poder, derecho y clases sociales. Palimpsesto* (Vol. 6).

Brailoiu, C. (1951). Le rythme Aksak. *Revue de Musicologie*, T. 33e, N°(Dec), 71–108.

- Brailoiu, C. (1952). Le giusto syllabique. Un système rythmique populaire roumain. *Anuario Musical*, 7(Jan 1), 117–158.
- Brailoiu, C. (1967). *Opere I-II*. Bucuresti: Editura Muzicală.
- Brailoiu, C. (1970). Outline of a Method of Musical Folklore. *Ethnomusicology*, 14(3), 389–417.
- Brailoiu, C. (1982). *Folklore Musicale*, vol. 2. Roma: Bulzoni Editore.
- Breazul, G. (1993). *Colinde*. (G. Breazul & Demian, Eds.). Bucuresti: Fundatia Culturale Romane.
- Brie, M., Pop, C. A., & Polgar, I. (2012). Interculturality and Ethnodiversity in Post-communist Romania. *Analele Universității Din Oradea, Seria Relații Internaționale și Studii Europene*, IV(39922), 111–121.
- Bright, W. (1963). Language and Music: Areas for Cooperation. *Ethnomusicology*, 7(1), 26–32.
- Brubaker, R. (1999). The Manichean Myth: Rethinking the Distinction Between “Civic” and “Ethnic” Nationalism. In H. Kriesl, K. Armigeon, H. Selgrist, & A. Wimmer (Eds.), *Nation and National Identity. The European experience in Perspective* (pp. 55–72). Zurich: Verlag Rüegger.
- Brubaker, R. (2002). Ethnicity Without Groups. *Arch. Europ. Sociol.*, XLIII(January), 163–189.
- Brubaker, R. (2004). Ethnicity, migration, and statehood in Post-Cold War Europe. In M. Seymour (Ed.), *The fate of the Nation-state* (pp. 357–374). McGill: Queen’s University Press.
- Brubaker, R. (2009). Ethnicity, Race, and Nationalism. *Annual Review of Sociology*, 35(1), 21–42. <http://doi.org/10.1146/annurev-soc-070308-115916>
- Brubaker, R. (2012a). Language, religion and the politics of difference. *Nations and Nationalism*, 19(1), 1–20. <http://doi.org/10.1111/j.1469-8129.2012.00562.x>

- Brubaker, R. (2012b). Religion and nationalism: Four approaches. *Nations and Nationalism*, 18(1), 2–20. <http://doi.org/10.1111/j.1469-8129.2011.00486.x>
- Brubaker, R., & Cooper, F. (2000). Beyond “identity.” *Theory and Society*, 29(1), 1–47.
- Brubaker, R., & Feischmidt, M. (2002). 1848 in 1998: The Politics of Commemoration in Hungary, Romania, and Slovakia. *Comparative Studies in Society and History*, 44(4), 700–744.
- Brubaker, R., Feischmidt, M., Fox, J., & Grancea, L. (2006). *Nationalist Politics and Everyday Ethnicity in a Transilvanian Town*. Princeton.
- Brubaker, R., Loveman, M., & Stamatov, P. (2004). Ethnicity as cognition. *Theory and Society*, 33(1), 31–64.
- Bruja, R.-F. (2004). Stefan cel Mare in Imagologia Legionara. *Codrul Cosminului*, 10, 93–97.
- Bucholtz, M., & Hall, K. (2003). Language and Identity. In A. Duranti (Ed.), *A Companion to Linguistic Anthropology* (pp. 369–394). Oxford: Basil Blackwell. <http://doi.org/10.1002/9780470996522.ch16>
- Buchowski, M. (2004). Hierarchies of Knowledge in Central-Eastern European Anthropology. *Anthropology of East Europe Review*, 5–14.
- Bucur, R. (2011). *Réseaux migratoires roumains en Espagne. Stratégies et territoires de vie à Castellón de la Plana (Comunidad Valenciana)*. Université d’Angers.
- Burada, T. T. (1877). *Cercetări asupra danțurilor și instrumentelor de muzică ale românilor*. Bucuresti.
- Burada, T. T. (2008). Privelisti si datini populare in Moldova. In E. M. Pasca & V. Ionescu (Eds.), *Rromii in muzica romaneasca. Antologie de texte si sinteze* (pp. 129–137). Iasi (Romania): Editura Artes.
- Burgess, M. E. (1978). *The resurgence of ethnicity: Myth or reality?* (V. Richmond, Ed.). Clearing House on Migration Studies.

- Butler, J. (1998). Actos performativos y construcción del género: un ensayo sobre fenomenología y teoría feminista. *Debate Feminista*, 18, 296–314.
- Călinescu, G. (1985). *Istoria literaturii române de la origini și până în prezent*. Bucarest: Editura Minerva.
- Cámara de Landa, E. (2003). *Etnomusicología*. Madrid: ICCMU.
- Cantemir, D. (1716). *Descriptio Moldavie*. Bucuresti.
- Catana, S., & Popescu, N. (1982). *Muzica. Manual pentru clasa a VI-a*. Bucuresti: Editura Didactica si Pedagogica.
- Celaya, G. (1975). *La voz de los niños*. Barcelona: Editorial Laia.
- Cercel, C. S. (2015). The enemy within: criminal law and ideology in interwar Romania. In *Fascism and criminal law: history, theory, continuity* (pp. 101–126). Oxford: Hart Publishing.
- Chari, S., & Verdery, K. (2009). Thinking between the Posts: Postcolonialism, Postsocialism, and Ethnography after the Cold War. *Comparative Studies in Society and History*, 51(1), 6–34. <http://doi.org/10.1017/S0010417509000024>
- Chiriac, T. (2006). *Muzica românească de filiație ancestrală*. (T. Chiriac, Ed.). Iasi.
- Chiritescu, V., Kruszlicika, M., Stan, M. D., Andrei, D. R., & Gogonea, M. R. (2014). Aspects of sustainable development alternatives in Romanian rural communities. In *Annals of the “Constantin Brancusi” University* (pp. 24–29).
- Chitu, C. (2013). Aspecte legate de instrumentatie si acompaniament in folclorul romanesc. Traditie, evolutie sau involutie? In C. Brateanu & C. Cristescu (Eds.), *Ghidul Iubitorilor de Folclor* (pp. 15–28). Suceava: Centrul Cultural Bucovina. Editura Lidana. <http://doi.org/10.1017/CBO9781107415324.004>
- Cihodariu, M. (2011). A rough guide to musical Anthropology. *Journal of Comparative Research in Anthropology and Sociology*, 2(1), 183–195.
- Cinci, E. (2011a). Folclorul muzical romanesc in vizorul cercetatorilor. *Journal of*

Literature, Art, Culture and Transition, 7(2011), 93–103.
<http://doi.org/10.7366/1509499516305>

- Cinci, E. (2011b). Melody as an element of study of folk music influence on romanian Banat church singing. *Research and Tradition*, (January), 47–61.
- Ciobanu, G. (1965). Culegerea și publicarea folclorului muzical român în diferite perioade. *Revista de Folclor*, 6, 238.
- Ciobanu, G. (1974). *Studii de etnomuzicologie și bizantologie*. Bucuresti: Editura Muzicală.
- Ciobanu, G. (1979). Vechimea genului cromatic în muzica bizantină. In *Studii de etnomuzicologie și bizantinologie. Vol. 2*. Bucuresti: Editura Muzicală.
- Cires, L. (1984). Aspecte ale colindatului in Moldova. In *Colinde din Moldova: cercetare monografica* (pp. 69–87). Iasi (Romania): Caietele Arhivei de Folclor.
- Clayton, M. (2003). Comparing music, comparing musicology. In M. Clayton, T. Herbert, & R. Middleton (Eds.), *The cultural study of music. A critical introduction* (pp. 57–68). New York: Routledge.
- Clayton, M. (2015). Aksak Patterns and Entrained Interaction in Transylvanian Village Music. *Empirical Musicology Review*, 10(4), 292–301.
- Cler, J. (1994). Pour une théorie de l'aksak. *Revue de Musicologie*, 80(2), 181–210.
- Cler, J. (1997). Aksak: les catastrophes d'un modèle. *Cahiers D'ethnomusicologie*, 10, 22.
- Cohen, A. P. (1978). “The same – but different!” The allocation of identity in Whalsay, Shetland. *Sociological Review*, 26(3), 449–469.
- Cohen, A. P. (1985). *The Symbolic Construction of Community*. (E. Horwood, Ed.)*Man* (Vol. 23). Manchester: Taylor & francis e-Library. <http://doi.org/10.2307/2803278>
- Coman, M. (1996). *Bestiarul mitologic românesc*. Bucuresti: Editura Fundatiei Culturale Romane.

- Comisel, E. (1958). The Rumanian popular ballad. In *Studia Memoriae Belae Bartók Sacra* (pp. 31–54). Budapest: Boosey and Hawkes.
- Comișel, E. (1967). *Folclor muzical*. Bucuresti: Editura Didactică și Pedagogică.
- Constantin, M. (2011). Pentru un continuum conceptual în vocabularul antropologic al variabilității etno-culturale din România [For a conceptual continuum in the anthropologic vocabulary of ethno-cultural variability of Romania]. *Sociologie Românească*, IX(2), 54–65.
- Cook, N. (1998). *De madonna al canto gregoriano. Una muy breve introducción a la música*. Madrid: Alianza Editorial.
- Cook, N. (2003). *Music as Performance. the Cultural Study of Music: A Critical Introduction*. <http://doi.org/10.4324/9780203149454>
- Costache, S., Dieaconu, D., & Teodorescu, C. (2010). Several socio-economic and demographic aspects of the gypsies (Roma) from their first presence in the Romania and until the Second World War. *Revista Romana de Geografie Politica*, XII(1), 91–97.
- Coussens, R. (1984). Folk Culture as Symbol in Contemporary Romania. *Research Report 24: Economy, Society and Culture in Contemporary Romania*, 24(35), 11.
- Crampton, R. J. (2002). Before the Twentieth century. In *Eastern Europe in the Twentieth Century – And After* (pp. 1–30). Retrieved from <https://books.google.com/books?id=dHKGAgAAQBAJ&pgis=1>
- Cristescu, C. (1994). A Cult Instrument in Romania - The Wooden Plate. *Jahrbuch Für Volksliedforschung*, 39(Jahrg. 1994), 117–124.
- Cruces, F. (2002). Niveles de coherencia musical. La aportación de la música a la construcción de mundos. *TRANS-Revista Transcultural de Música*, 6.
- Cruces, F., Myers, H. P., von Hornbostel, E., Merriam, A. P., Nettl, B., Rice, T., ... Finnegan, R. (2001). *Las culturas musicales*. (F. Cruces & SIBE, Eds.). Madrid: Trotta.

- Curta, F. (2004). Pavel Chinezul, Negru Voda and “Imagined Communities”: Medievalism in Romanian Rock Music. *Studies in Medievalism*.
- Dahlhaus, C. (1991). *The idea of absolute music*. Chicago: University of Chicago Press.
- Darden, K., & Grzymala-Busse, A. (2006). The great divide: literacy, nationalism and the Communist collapse. *World Politics*, 59(1), 83–115.
- De Waal, A. (1975). *Introducción a la Antropología religiosa*. Estella (Navarra): Verbo Divino.
- Deletant, D. (1995). *Ceaușescu and the Securitate: coercion and dissent in Romania, 1965-1989*. New York: M.E. Sharpe.
- Deletant, D. (2012). Ion Antonescu and the Holocaust in Romania. *East Central Europe*, 39(1), 61–100. <http://doi.org/10.1163/187633012X635627>
- Diamandi, S., & Papp, Á. (1994). *Codex Caioni: saeculi XVII*. Bucuresti: Editura Muzicală a Uniunii Compozitorilor și Muzicologilor din România.
- Díaz G. Viana, L. (2002). Los guardianes de la tradición: el problema de la «auténticidad» en la recopilación de cantos populares. *TRANS-Revista Transcultural de Música*, 6.
- Djuvara, N. (2014). *A brief illustrated history of Romanians*. Bucuresti: Humanitas.
- Doboș, D. (2014). Argoul vulgar în engleză și română. Cateva comentarii referitoare la texte românești de hip-hop traduse în limba engleză. *Argotica*, 1(3), 57–72. <http://doi.org/10.1017/CBO9781107415324.004>
- Dobrescu, C. (2011). The Phoenix that Could Not Rise: Politics and Rock Culture in Romania, 1960–1989. *East Central Europe*, 38(2), 255–290. <http://doi.org/10.1163/187633011X597180>
- Drugas, S. G. P. (2016). The name of Zalmoxis and its significance in the Dacian language and religion. *Hiperboreea Journal*, 3(2), 5–66.
- Drummond, L. (1980). The Cultural Continuum: A Theory of Intersystems. *Man*, 15(2),

- Dumont, L. (1965). The functional equivalent of the individual in caste society. *Contributions to Indian Sociology*, 8, 85–99.
- Eliade, M. (1963). Mito y realidad. *Hispania*, 88(4), 3–102.
<http://doi.org/10.2307/20063186>
- Eliade, M. (1980). *De la Zalmoxis la Genghis-Han: studii comparative despre religiile și folclorul Daciei și Europei Orientale*. Bucuresti: Editura Științifică și Enciclopedică.
- Eliade, M. (1999). *Lo sagrado y lo profano*. Libera los libros.
- Elias, N. (1994). *Teoría del símbolo. Un ensayo de antropología cultural*. Barcelona: Ediciones Península.
- Enache, G. (2010). The contextualization of Christmas in old ceremonial songs. Notes on the archaic spirituality of the Romanian traditional village. In *Colocviului International “Limba, Cultura, Civilizatie”* (pp. 204–212).
- Enyedi, Z. (2003). Conclusion: Emerging Issues in the Study of Church-State Relations. *West European Politics*, 26(1), 218–232.
<http://doi.org/10.1080/01402380412331300277>
- Eriksen, T. H. (2004). Place, kinship and the case for non-ethnic nations. *Nations & Nationalism*, 10(1/2), 49–62. <http://doi.org/10.1111/j.1354-5078.2004.00154.x>
- Erikson, E. (1968). Identity, psychosocial. In *International Encyclopedia of the Social Sciences* (pp. 61–65). Macmillan.
- Estébanez Calderón, D. (2004). *Diccionario de términos literarios*. Madrid: Alianza Editorial.
- Faye Allet, N. (2010). “Love’s Labours’: Extreme Metal Music and its Feeling Community. University of Warwick.
- Feld, S. (1974a). Linguistic Models in Ethnomusicology. *Ethnomusicology*, 18(2), 197–

- Feld, S. (1974b). Linguistic Models in Ethnomusicology. *Ethnomusicology*, 18(2), 197–217.
- Feld, S. (1984). Sound Structure as Social Structure. *Ethnomusicology*, 28(3), 383–409.
- Feld, S., & Fox, A. A. (1994). Music and Language. *Annual Review of Anthropology*, 23, 25–53.
- Fellerer, K. G. (1953). Church music and the Council of Trent. *The Musical Quarterly*, 39(4).
- Firebaugh, G., & Sandu, D. (1998). Who Supports Marketization and Democratization in Post-Communist Romania? *Sociological Forum*, 13(3), 521–541.
- Flóra, G., & Szilágyi, G. (2008). Religious Education and cultural pluralism in Romania. In G. Pusztai (Ed.), *Education and Eastern Europe at first glance* (pp. 155–168). Debrecen: CHERD. Center for Higher Education Research and Development.
- Floyd Jr, S. A. (1996). *The power of black music: Interpreting its history from Africa to the United States*. Oxford University Press.
- Fosztó, L. (2005). Conversions to Pentecostalism among the Roma in Romania. In Max Planck Institute for Social Anthropology (Ed.), *Religious Conversion after Socialism* (pp. 1–12). Munich.
- Fosztó, L. (2006). Mono-ethnic churches, the “undertaker parish” and rural civility in Postsocialist Romania. In C. Hann & T. C. R. Group (Eds.), *The Postsocialist Religious Question: Faith and power in Central Asia and East-Central Europe* (pp. 269–292). Berlin: LIT.
- Fosztó, L., & Kiss, D. (2012). Pentecostalism in Romania. The impact of pentecostal communities on the life-style of the members. *Erreffe. La Ricerca Folklorica. Rivista Semestrale*, 65(Aprile), 51–64.
- Fracile, N. (2003). The “Aksak” rhythm, a distinctive feature of the Balkan folklore.

Studia Musicologica Academiae Scientiarum Hungaricae, T. 44, Fas(2003), 197–210.

Francu, C., & Balaban, R. (2008). Cântările Sfintei Liturghii. Retrieved from <http://catalin.francu.com/music/liturghia>

Freud, S. (1961). Civilization and its Discontents. Volume XXI. In *The Standard Edition of the Complete Psychological Works of Sigmund Freud* (pp. 57–147). London: The Hogarth Press.

Friedland, R. (2002). Money, Sex and God: The erotic logic of religious nationalism. *Sociological Theory, 20*(3 (November)), 1–46.

Frith, S. (1981). “The magic that can set you free”: the ideology of folk and the myth of the rock community. *Popular Music, 1*(1981), 159. <http://doi.org/10.1017/S0261143000000970>

Frith, S. (1990). What is Good Music? *Canadian University Music Review, 10*(2), 92–102. <http://doi.org/10.7202/1014887ar>

Frith, S. (1993). Popular music and the local state. In T. Bennett, S. Frith, L. Grossberg, J. Shepherd, & G. Turner (Eds.), *Rock and Popular Music: politics, policies, institutions* (pp. 14–24). London: Routledge.

Frith, S. (1996). Music and Identity. In S. Hall & P. Du Gay (Eds.), *Questions of Cultural Identity* (pp. 108–127). London: SAGE Publications Ltd. <http://doi.org/10.4135/9781446221907>

Frith, S. (2000). Music Industry Research: Where Now? Where Next? Notes from Britain. *Popular Music, 19*(3), 387–393.

Frith, S. (2001). Hacia una estética de la música popular. In F. Cruces (Ed.), *Las culturas musicales. Lecturas en Etnomusicología* (pp. 413–435). Madrid: Trotta.

Frith, S. (2002). Look! Hear! The Uneasy Relationship of Music and Television. *Popular Music, 21*(3), 277–290.

Frucht, R. C. (2004). Eastern Europe: An Introduction to the People. *Lands and Culture,*

- Garfias, R. (1981). Survival of Turkish characteristics in Romanian muzica lautareasca. *Yearbook for Traditional Music*, 13(1981), 97–107.
- Garfias, R. (1984). Dance among the urban gypsies of Romania. *Yearbook for Traditional Music*, 16(1984), 84–96.
- Garris Mozota, J. (2012). *La Inmigración Rumana en Aragón. Contexto Sociopolítico y Evolución Histórica*. UNED.
- Geertz, C. (1973). The impact of the concept of culture on the concept of man. In *The Interpretation of Cultures* (pp. 1–15). New York: Basic Books Publishers.
- Geertz, C. (1975). Common sense as a Cultural system. *The Antioch Review*, 33(1), 5–26.
- Geertz, C. (1976). Art as a cultural system. *MLN. Comparative Literature*, 91(6), 1473–1499.
- Geertz, C. (1993). Religion as a Cultural System. In *The Interpretation of Cultures* (pp. 87–125). Fontana Press.
- Gellner, E. (1994). *Encounters with nationalism* (First). Oxford: Blackwell Publishers.
- Georgescu, V. (1991). *The Romanians. A history*. Ohio State University Press.
- Ghimfus, L. (2011). Musical subcultures in Romania: on-line polemics and controversies. In M. Runcan & M. Pedestru (Eds.), *The digital generation. Self-representation, urban mythology and cultural practices* (pp. 128–139). Cluj-Napoca: Limes editura.
- Giddens, A. (1984). Elements of the theory of structuration. In *The constitution of society: Outline of the theory of structuration* (pp. 1–28). Berkeley: University of California Press. <http://doi.org/10.1007/BF01173303>
- Giddens, A. (1991). The trajectory of the self. In *Modernity and Self-Identity: Self and Society in the Late Modern Age* (pp. 70–108). [http://doi.org/10.1111/1467-](http://doi.org/10.1111/1467)

9566.ep11343722

- Giuleanu, V. (2002). *Teoria muzicii*. Bucuresti: Editura Fundatiei Romani de Maine.
- Giurchescu, A. (1992). Comparative Analysis of the Calus of the Danube Plain and the Caluserul of Transylvania. *Studia Musicologica Academiae Scientiarum Hungaricae*, 34(1/2), 31–44.
- Giurchescu, A. (2001a). Le danseur et le musicien, une connivence nécessaire. *Cahiers D'ethnomusicologie*, 14(Le geste musical).
- Giurchescu, A. (2001b). The Power of Dance and Its Social and Political Uses. *Yearbook for Traditional Music*, 33(2001), 109–121.
- Giurchescu, A. (2003). Dance aesthetics in traditional Romanian communities. *Yearbook for Traditional Music*, 35(2003), 163–171.
- Giurchescu, A., & Radulescu, S. (2011). Music, Dance, and Behaviour in a New Form of Expressive Culture: The Romanian Manea. *Yearbook for Traditional Music*, 43(2011), 1–36,279,281. Retrieved from <http://search.proquest.com/docview/1041305088?accountid=14542%5Cnhttp://dn3nh3eq7d.search.serialssolutions.com/?genre=article&sid=ProQ:&atitle=Music,+Dance,+and+Behaviour+in+a+New+Form+of+Expressive+Culture:+The+Romanian+Manea&title=Yearbook+for+Traditional>
- Giurchescu, A., & Torp, L. (1991). Theory and methods in dance research: an european approach to the holistic study of dance. *Yearbook for Traditional Music*, 23(1991), 1–10.
- Goffman, E. (1959). *The Presentation of Self in Everyday Life*. New York: Doubleday.
- Goina, C. (2005). How the State Shaped the Nation: an Essay on the Making of the Romanian Nation. *Politics, Society. Néprajzi Múzeum*, 1(157), 154–169.
- Green, N. (2010). Dance practices in Banat: “contra-timp” from the Banat mountain villages in the urban contexts. In *26th Symposium 2010 Trest: ICTM study group on Ethnochoreology* (pp. 1–5). Trest.

- Green, N. (2012a). A consideration of structural analysis methodology in the context of Southeast European dance: Brâul batrân, an example from Romanian Banat. In *ICTM Study group on Southeastern Europe: 2012 Symposium Berovo-Macedonia* (pp. 27–35).
- Green, N. (2012b). Dance practices in Banat: mountain village dances in the regional city of Timisoara. In *27th Symposium ICTM Study group on Ethnochoreology, Limerick, Ireland 2012* (pp. 1–11).
- Grindea, M. (1952). *Dances of Rumania*. London: Parrish.
- Grossberg, L. (1996). Identidad y estudios culturales: ¿no hay nada más que eso? In S. Hall & P. du Gay (Eds.), *Cuestiones de Identidad Cultural I* (pp. 148–180). Buenos Aires: Amorrortu.
- Hall, S. (1996). Introducción: ¿quién necesita «identidad»? In S. Hall & P. du Gay (Eds.), *Cuestiones de Identidad Cultural* (pp. 13–39). Buenos Aires: Amorrortu.
- Hann, C. M. (2003). Creeds, Cultures and the “Witchery of Music.” *The Journal of the Royal Anthropological Institute*, 9(2), 223–239.
- Hannerz, U. (1992). *Cultural Complexity*. Chichester: Columbia University Press.
- Harris, M. (1987). *El materialismo cultural*. Madrid: Alianza Editorial.
- Harris, R., & Norton, B. (2002). Introduction: Ritual Music and Communism. *British Journal of Ethnomusicology*, 11(1), 1–8.
- Haynes, J. (2005). World music and the search for difference. *Ethnicities*, 5(3), 365–385. <http://doi.org/10.1177/1468796805054961>
- Heintz, M. (2001). *Changes in Work Ethic in Post-Socialist Romania*. University of Cambridge.
- Heintz, M. (2004). *Romanian Orthodoxy. Between the urban and the rural* (Working Papers No. 67). Halle.
- Henderson, S. (1973). *Understanding the New Black Poetry: Black Speech and Black*

Music as Poetic References.

- Hipper, A. M. (2010). “Return to Europe” revisited. The role of Manele and Chalga in constructing norms and counterelites in Romania and Bulgaria. *Der Donauraum*, 50(3–4), 297–312.
- Hitchins, K. (2001). The Idea of Nation among the Romanians of Transylvania, 1700–1849. In *Nation and National Ideology. Past, Present and Prospects* (pp. 78–109). Bucharest: New Europe College.
- Hobsbawm, E. (1992). *Naciones y nacionalismo desde 1780*. Barcelona: Grijalbo Mondadori.
- Hobsbawm, E. (1996). Language, culture and National identity. *Social Research*, 63(4), 1065–1080.
- Hutchinson, J., Samson, J., Grosby, S., & Leoussi, A. S. (2007). *Nationalism and Ethnosymbolism: History, Culture and Ethnicity in the Formation of Nations*. (A. S. Leoussi & S. Grosby, Eds.). Edinburgh: Edinburgh University Press.
<http://doi.org/10.1111/j.1469-8129.2007.00320.x>
- Hylland Eriksen, T. (1991). Ethnicity versus Nationalism. *Journal of Peace Research*, 28(3), 263–278.
- Hylland Eriksen, T. (2010). *Ethnicity and Nationalism. Anthropological Perspectives*. (V. Amit & J. P. Mitchell, Eds.) (3rd Editio). New York: Pluto Press.
- Iosif, C. (2012). Producing and Consuming “Folklore.” *Transylvanian Review*, 21, 391–404.
- Ivanes, C. D. (2010). Romania: A Kidnapped Revolution and the History of A “Pseudo-Transition.” *Eras Journal*, 1–14.
- Jenkins, R. (2008). *Social Identity. Human Rights* (Vol. 10). London: Routledge.
<http://doi.org/10.4324/9780203292990>
- Kaplan, D. (2007). What can the concept of friendship contribute to the study of national identity? *Nations and Nationalism*, 13(2), 225–244.

<http://doi.org/10.1111/j.1469-8129.2007.00270.x>

Kennedy, M. (2006). Syncope. In *The Oxford Dictionary of Music*. Oxford University Press.

Kiss, D. (2015). Desecularization in Post-communist Romania. *Belvedere Meridionale*, 1(March), 28–39.

Kodály, Z., Dragoi, S. V., Comisel, E., Kresánek, J., & Tiberiu, A. (1959). *Studia Memoriae Belae Bartók Sacra*. Budapest: Boosey and Hawkes.

Kónya, H. E. (2012). *The emergence of a transnational elite*. Corvinus University of Budapest.

Kurkina, A.-T. (2015). *The language in the Romanian political thought of 1850-1890. The grand debates and their outcomes. PhD Proposal* (Vol. 1). Budapest.

Lăcătuș, M. (2013). Tradiția cântalului la fluier cui son gâjâit. In C. C. Brateanu & C. Cristescu (Eds.), *Ghidul Iubitorilor de Folclor* (pp. 8–11). Suceava: Centrul Cultural Bucovina. Editura Lidana.

Lacoschitiotul, I. (2009). Buchet Muzical Athonit. Dumenzeasca Liturghie 1. Bucuresti: Editura “Evanghelismos.”

Lamont, M., & Lareau, A. (1988). Cultural Capital: Allusions, Gaps and Glissandos in Recent Theoretical Developments. *Sociological Theory*, 6(2), 153–168.

Lazar, M. (2015). Writers, intellectuals, politics: the transformation of the cultural field in post-communist Romania. *Studia Universitatis Babes-Bolyai. Serie: Sociologia*, 60(1), 123–149. Retrieved from http://search.proquest.com/docview/1734297398?accountid=10218%5Cnhttp://www.ub.uni-koeln.de/openurl?url_ver=Z39.88-2004&rft_val_fmt=info:ofi/fmt:kev:mtx:journal&genre=article&sid=ProQ:ProQ:ibssshell&atitle=Writers,+intellectuals,+politics:+the+transf

Le Grand, E., Hellgren, Z., & Halldén, K. (2009). *Ethnicity and social divisions: contemporary research in sociology*. (K. Halldén, E. Le Grand, & Z. Hellgren,

Eds.). Cambridge Scholars Publishing.

Leerssen, J. (2006). *National Thought in Europe: A Cultural History*. Amsterdam: Amsterdam University Press. http://doi.org/10.1111/j.1469-8129.2008.00347_3.x

Lehrer, A. (1982). Critical Communication: Wine and Therapy. In L. K. Obler & L. Menn (Eds.), *Exceptional Language and Linguistics* (pp. 67–80). Boston: Academic Press.

Leustean, L. N. (2007). The Political Control of Orthodoxy in the Construction of the Romanian State, 1859–1918. *European History Quarterly*, 37(1), 61–80. <http://doi.org/10.1177/0265691407071802>

Lévi-strauss, C. (1949). L'efficacité symbolique. *Revue de l'Histoire Des Religions*, 5–27.

Levitt, P., & Glick Schiller, N. (2004). Conceptualizing Simultaneity: a transnational social field perspective on society. *International Migration Review*, 38(3), 1002–1039.

Lincoln, B. (2014). “We are all related”: The limits of inclusion at a Lakota sun dance. In *Discourse and the construction of society: Comparative studies of myth, ritual, and classification* (2nd ed., pp. 184–194). New York: Oxford University Press.

López Cano, R. (2008). Performatividad y narratividad musical en la construcción social de género. Una aplicación al Tango Queer, Timba, Regetón y Sonideros. In R. Gómez Muns & R. López Cano (Eds.), *Músicas, ciudades, redes: creación musical e interacción social*. (pp. 1–27). Salamanca: SIBE-Fuindación Caja duero.

Major, P., & Mitter, R. (2004). *Across the blocs: Cold War cultural and social history*. London: Frank Cass.

Mandache, A. (2003). *Constructing cultural identities: Romanian Popular Music*. Concordia University.

Manuel, P. (1988). *Popular musics of the non-western world. An introductory survey*. New York: Oxford University Press on Demand.

- Manzano Alonso, M. (1995). Relacion entre texto y melodía en la musica popular de tradicion oral. *Anthropos*, 166(167), 1–18.
- Manzano Alonso, M. (2002). Texto y melodía en la canción popular tradicional. In *Voz y palabra en la tradición* (pp. 1–17). León: Fundación Hullera Vasco-Leonesa.
- Marcu, S. (2010). 20 años después. Nuevos valores en la sociedad civil de la Rumanía postcomunista. *Política Y Sociedad*, 47(3), 219–238.
- Marian-Balasa, M. (2002). Birds in cages still sing well: An introduction to the musical anthropology of Romanian jails. *Ethnomusicology*, 46(2), 250–264.
- Marian-Balasa, M. (2003). The Real Being of the Folk Song: Actual and Virtual Forms. *Studia Musicologica Academiae Scientiarum Hungaricae*, 44(1/2), 119–126.
- Marian-Balasa, M. (2007). On the political contribution of Ethnomusicology: from fascist nationalism to communist ethnocentrism. *Journal of Musicological Research*, 26(2–3: Music and Ideologies), 193–213.
- Marjenin, P. A. (2014). *The Metal Folk: the impact of music and culture on folk metal and the music of Korpiklaani*. Kent State University.
- Martí i Pérez, J. (1991). Hacia una antropología de la música. *AnM*, 47, 195–225.
- Martí i Pérez, J. (2000). *Más allá del arte. La música como generadora de realidades sociales*. Barcelona: Deriva.
- Martí i Pérez, J. (2002). Las culturas musicales vistas a través de la perspectiva de los entramados culturales, 255–265. Retrieved from [http://digital.csic.es/bitstream/10261/44097/1/Jmarti-2002-Las culturas musicales vistas a través de la perspectiva de los entramados culturales....pdf](http://digital.csic.es/bitstream/10261/44097/1/Jmarti-2002-Las%20culturas%20musicales%20vistas%20a%20trav%C3%A9s%20de%20la%20perspectiva%20de%20los%20entramados%20culturales....pdf)
- Martin, G. (1968). Performing Styles in the Dances of the Carpathian Basin. *Journal of the International Folk Music Council*, 20(1968), 59–64.
- Matei, A. (2012). The Golden Stag Festival in Ceausescu's Romania (1968-1971). *VIEUU Journal of European Television, History and Culture*, 1(2), 18–24.

- Mellish, E. S. (2013). *Dancing through the city and beyond: Lives, movements and performances in a Romanian urban folk ensemble*. University College London.
- Mera-Long, E. (1999). Romania--ten years on. *The Month*, 32(9/10), 382–386.
- Mera, A. M. (2013). Procesul de creatie in folclor si dezvoltarea creatiei populare. *Columna*, 2(1), 147–153.
- Merdjanova, I. (2000). In Search of Identity: Nationalism and Religion in Eastern Europe. *Religions, State & Society*, 28(3), 233–262.
- Merriam, A. P. (1964). *The Anthropology of Music*. Evanston: Northwestern University Press.
- Michalon, B., Nedelcu, M., Anghel, R. G., Serban, M., Voicu, B., & Ciobanu, R. O. (2010). Romania and its migrations. Twenty years after the collapse of Communism. *Revue d'Études Comparatives Est-Ouest. Romania and Its Migrations, Twenty Years after the Collapse of Communism*, 41(4), 228.
- Middleton, R. (1990). *Studying popular music*. Buckingham: Open University Press.
- Middleton, R., Cross, I., Tomlinson, G., Bohlman, P. V., Clayton, M., Shepherd, J., ... Laing, D. (2003). *The cultural study of music. A critical introduction*. New York: Routledge.
- Mihelj, S., & Senjkovic, R. (2010). Socialist Popular Cultures between Folklore and Nationalism. *Nar. Umjet.*, 47(1), 111–114.
- Mills, A. C. (2004). Dancing Yourself , Dancing for Others: Performing Identity in a Transylvanian-Romanian Folkdance Ensemble. *The Anthropology of East Europe Review*, 22(1), 37–49.
- Mocanescu, A. (2000). *National Art as Legitimate Art: “National” between tradition and Ideology in Ceausescu’s Romania*. Oxford.
- Molina, J. L., Petermann, S., & Herz, A. (2012). *Defining and measuring transnational fields* (No. 12–16). Göttingen.

- Molloy, L. (2014). *Folk Metal. Ceol Oirghialla.*
- Moore, A. (2002). Authenticity as authentication. *Popular Music*, 21(2), 209–223.
<http://doi.org/10.1017/S0261143002002131>
- Murvai, L. (2008). The Place of Denominational Schools in The Hungarian Education of Romania. In G. Pusztai (Ed.), *Education and church in Central and Eastern Europe at first glance* (pp. 101–110). Debrecen: Center for Higher Education Research and Development.
- Naniu, R. U. (2008). Dimensiunea umanistă a operei lui Dimitrie Cantemir. *Dimitrie Cantemir*, 3, 118.
- Nettl, B. (1985). *Música folklórica y tradicional de los continentes occidentales*. Madrid: Alianza Editorial.
- Nicholas, N. (2005). *Unicode Technical Note: Byzantine Musical Notation*. Melbourne.
- Oancea, C. (2007). *When Forgers of Steel Become Creators of Art: The National Festival “Song to Romania”, 1976-1989*. Central European University.
- Ochoa Gautier, A. M. (1998). El desplazamiento de los espacios de la autenticidad. *Revista de Antropología. Revista de Pensamiento Antropológico Y Estudios Etnográficos*, 15–16, 241–251.
- Ong, W. J. (1982). *Literacy and Orality in Our Times. The technologizing of the world*. London: Routledge. <http://doi.org/10.1111/j.1460-2466.1980.tb01787.x>
- Oprea, G. (2001). *Folclor muzical romanesc*. Bucuresti: Editura Fundatiei Romana de Maine.
- Oprea, G., & Agapie, L. (1983). *Folclor muzical românesc*. Bucuresti: Editura Didactică și Pedagogică.
- Pann, A. (2009). *Spitalul amorului sau Cîntătorul dorului*. Bucuresti: Editura Compania.
- Pasca, E. M., & Ionescu, V. (2008). *Rromii in muzica romaneasca*. (E. M. Pasca & V.

Ionescu, Eds.). Iasi: Editura Artes.

Pauta Pieslak, S. (2004). “Lenin in Swaddling Clothes”: A Critique of the Ideological Conflict Between Socialist State Policy and Christian Music in Cold War Romania. *Current Musicology*, 78(78), 7–30.

Pelinski, R. (2000). *Quince fragmentos y un tango*. Madrid: Akal Ediciones.

Pelkmans, M. (2009). Introduction: post-Soviet space and the unexpected turns of religious life. In M. Pelkmans (Ed.), *Conversion after Socialism: disruptions, modernisms and technologies of faith in the former Soviet Union* (pp. 1–16). Oxford: Berghahn Books.

Peterson, R. A. (1997). Authenticity. In *Creating Country Music* (pp. 205–220). Chicago: The University of Chicago Press.

Plesu, A. (2002). Nation and Nationalism. In A. Plesu (Ed.), *International Symposium of the Center for the Study of the Imaginary* (pp. 9–14). Bucharest: New Europa College.

Pop-Miculi, O. (n.d.). Curs de folclor muzical. Bucuresti.

Pop, M. (1967). *Indreptar pentru culegerea folclorului*. Bucuresti: Comitetul de Stat pentru Cultura si Arta. Casa Centrala a Creatiei Populare.

Popa, V., & Popa, A. (2015). Boierul Moldovean. O abordare Sociosimbolica. *Studii Si Cercetari Stiintifice. Seria Filologie*, 33, 81–97.

Portrata, B. (2004). New Age, Socialism and Other Millenarianisms: Affirming and Struggling with (Post)socialism. *Religion, State & Society*, 32(4), 365–379.

Poruciuc, A. (2010). *Prehistoric Roots of Romanian and Southeast European Traditions*. Sebastopol: Institute of Archaeomythology.

Posey, S. M. (2005). *Masquerade and the meaning of work in rural Romania*. University College London.

Preda, S. (2011). Being Baptist and being Czech: a specific identity in Romania. *SACRI*

- *Societatea Academica de Cercetare a Religiilor Si Ideologiilor, 10(30), 56–79.*

Proca-Ciornea, V. (1969). On Rhythm in Rumanian Folk Dance. *Yearbook for Traditional Music, 1*(1969), 176–199.

Pugliese, E. (2012). *Dalle feste di nozze alle orchestre di stato: Maria Lataretu e l'invencione della muzica populara*. Università di Bologna.

Radu, R. (2008). Anton Pann și muzica imnului „Deșteaptă-te, Române!”. *Economia Seria Management, 19*(2), 105–109.

Radulescu, S. (1988). La formation du lăutar roumain. *Cahiers D'ethnomusicologie, 1*(De bouche à oreille), 87–99.

Radulescu, S. (1997). Traditional musics and ethnomusicology: Under political pressure: the Romanian case. *Anthropology Today, 13*(6), 8–12.

Radulescu, S. (2016). Oral Musics in Contemporary Romania: a few Particularities. The “Ideal” Past”. In T. Kahl (Ed.), *Forum Rumanien. Von Hora, Doina und Lautaren. Einblicke in die rumänische Musik und Musikwissenschaft* (Vol. 33, pp. 123–128). Berlin: Frank & Timme.

Ram, M. H. (2001). Minority relations in multiethnic societies: Assessing the European Union factor in Romania. *Romanian Journal of Society and Politics, 1*(2), 63–90.

Rapport, N., & Overing, J. (2000). *Social and Cultural Anthropology: The Key Concepts*. Retrieved from <http://books.google.pl/books?id=9QyPRcimHNQC>

Rausch, R. (2005). *Educatie Muzicala. Manual pentru clasa a IV-a*. Bucuresti: Teora. Ministerul Educatiei si Cercetarii.

Regev, M. (2007). Ethno-National Pop-Rock Music: Aesthetic Cosmopolitanism Made from Within. *Cultural Sociology, 1*(3), 317–341.
<http://doi.org/10.1177/1749975507082051>

Reguillo Cruz, R. (2000). *Emergencia de culturas juveniles. Estrategias del desencanto*. Buenos Aires: Grupo Editorial Norma. Retrieved from <http://www.relat.org.co/files/Programa de Actualización de Formadores Lasallistas>

- Reynoso, C. (2006). *Antropología de la música: de los géneros tribales a la globalización*. Buenos Aires: Editorial SB.
- Rîpă, C., & Nedelcut, N. (2011). Aspects of the phenomenon of degradation of the authentic Romanian folklore. *Revart*, 2, 5–16.
- Rivas-Drake, D., Hughes, D., & Way, N. (2009). Public ethnic regard and perceived socioeconomic stratification: Associations with well-being among Dominican and Black American youth. *The Journal of Early Adolescence*, 29(1), 122–141.
- Rogers, D. (2005). Introductory Essay: The Anthropology of Religion after Socialism. *Religion, State & Society*, 33(1), 5–18.
- Rosca, L. (2015). *The Remaking of the Dacian Identity in Romania and the Romanian Diaspora*. George Mason University.
- Rosenberg, B. A. (1987). The Complexity of Oral Tradition. *Oral Tradition*, 2, 73–90.
- Rucsanda, M. (2009). Tradition and Contemporaneity in Dragaica. *Transilvania*, 2(51).
- Sachs, C. (1953). Rhythm and tempo. A study in music history. *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 12(2).
- Sacks, O., & Alou, D. (2009). *Musicofilia: relatos de la música y el cerebro*. Barcelona: Anagrama.
- Said, E. W. (1985). Orientalism Reconsidered. *Cultural Critic*, 1(Autum), 89–107.
- Samson, J. (2007). Music and Nationalisms: Five historical moments. In A. S. Leoussi & S. Grosby (Eds.), *Nationalism and Ethnosymbolism. History, culture and ethnicity in the formation of nations* (pp. 55–67). Edinburgh: Edinburgh University Press.
- Sandor, S. D., & Hintea, C. E. (2000). Despre Coruptia din Romania. *Revista Transilvana de Stiinte Administrative*, 1(3), 72–84.
- Sandu-Dediu, V. (2003). Towards modern music in Romania. *East Central Europe*,

30(2), 1–19.

- Sandu, E. P. (2012). Caroling: the group of boys - Role and meaning. *Revart*, 2, 69–76.
- Sandu, E. P. (2014). Particularități lexicale și muzicale ale colindei. In *Congresul International de Muszicologie* (pp. 17–27). Timisoara (Romania): CEEOL.
- Săndulescu, V. (2004). Fascism and its quest for the “New Man”: the case of the Romanian Legionary movement. *Studia Hebraica*, 4(2004), 349–361.
- Sans, J. F. (n.d.). *Evolución de la notación rítmica*. Venezuela.
- Sârbu, G. (2003). *Folclor muzical instrumental din Moldova: ținutul Bacăului*. Bucuresti: Editura Artes-Universitatea de Arte „George Enescu”.
- Schatral, S., Carstocea, A., Musat, R., & Innerhofer, I. (2011). Perpetual motion? Transformation and transition in Central and Eastern Europe & Russia. In T. Bhambry, C. Griffin, T. Hjelm, C. Nicholson, & O. G. Voronina (Eds.), *9th International Postgraduate Conference* (p. 158).
- Schwartz, T. (1975). Cultural totemism: ethnic identity primitive and modern. In G. De Vos & L. Romanucci-Ross (Eds.), *Ethnic identity: cultural continuities and change* (pp. 106–131). Palo Alto: Mayfield.
- Scurtu, B., & Tutu, C. (2011). Romanian Ochtoechoi and similarities to Middle Eastern modes and practices: a case study (part 1). *Bulletin of the Transilvania University*, 4(2), 89–96.
- Selma, P., & Ponce, J. (2010). Guardia de hierro. *RHA. Revista de Historia Actual*, 8(2010), 45–58.
- Serban, M., & Voicu, B. (2010). Romanian migrants to Spain: in-or outside the migration networks - A matter of time? *Romania and Its Migrations. Twenty Years after the Collapse of Communism*, 41(4), 97–124.
- Shepherd, J. (2003). Music and Social categories. In M. Clayton, T. Herbert, & R. Middleton (Eds.), *The cultural study of music. A critical introduction*2 (pp. 69–79). New York: Routledge.

- Shuker, R. (2005). *Popular Music: The Key Concepts*. Oxon: Routledge.
- Sîrbu, A., & Sîrbu, D. C. (2004). Evoluția calității alimentelor în contextul tranziției româniei către economia de piață. *Romanian: Developments of Food Products Quality during Romanian Transition to the Market Economy*, Buletin AGIR, 3, 1–5.
- Smith, A. D. (1986). The formation of Nations. In *The Ethnic Origins of Nations* (pp. 129–152). Blackwell, Basil.
- Smith, A. D. (1996). Culture, Community and Territory: The Politics of Ethnicity and Nationalism. *International Affairs (Royal Institute of Internations Affairs 1944-)*, 72(3, Ethnicity and International Relations), 445–458. Retrieved from <http://www.jstor.org/stable/2625550>
- Sokefeld, M. (1999). Debating Self, Identity, and Culture in Anthropology. *Current Anthropology*, 40(4), 417–448. <http://doi.org/10.1086/200042>
- Sperber, D. (1975). *Rethinking symbolism*. Cambridge: Cambridge University Press. <http://doi.org/10.2307/1573719>
- Stan, L., & Turcescu, L. (2000). The Romanian Orthodox Church and Post-communist Democratisation. *Europe-Asia Studies*, 52(8), 1467–1488. <http://doi.org/10.1080/713663138>
- Stan, L., & Turcescu, L. (2006). Politics, National Symbols and the Romanian Orthodox Cathedral . *Europe-Asia Studies*, 58(7), 1119–1139. <http://doi.org/10.1080/09668130600926447>
- Stebbins, R. A. (1992). *Amateurs, Professionals and serious leisure*. Montreal: McGill-Quen's Press-MQUP.
- Stefanescu, S. (2010). “Cultura traditională” în Romania în perioada Comunista. O analiză din perspectiva studiilor culturale. *Revista Romana de Sociologie*, anul XXI(3–4), 234–259.
- Stere, A. (2007). Archiving a Utopian Land: Some Considerations on Romanian Songs

of Collectivization. In *Cultures Archives and the State: Between Nationalism, Socialism and the Global Market* (p. 30). Columbus (Ohio).

Stoianov, C., & Stoianov, P. (2005). *Istoria muzicii românești*. Bucuresti: Editura Fundatiei Romana de Maine.

Stoichita, V. A. (2008). *Fabricants d'émotion. Musique et malice dans un village tsigane de Roumanie. Hommes et Musiques. Collection de la Société Française d'Ethnomusicologie* (Vol. V). Nanterre: Société d'ethnologie.
<http://doi.org/10.1017/CBO9781107415324.004>

Stoichita, V. A. (2009). The squire in the helicopter: on parody in Romanian popular music. *Yearbook of the New Europe College*, 30. Retrieved from <http://scholar.google.com/scholar?hl=en&btnG=Search&q=intitle:The+squire+in+the+helicopter+On+parody+in+Romanian+popular+music#0>

Stoichita, V. A. (2010). Les «voleurs intelligents» ou l'éthique de la créativité selon les musiciens professionnelles tsiganes de Roumanie. *Revue D'anthropologie et D'histoire Des Arts*, 12(La musique n'a pas d'auteur), 81–197.

Stokes, M. (1994). Introduction. In *Ethnicity, Identity and Music. The musical construction of place* (pp. 1–28). Oxford: Berg.

Streza, D. A. (2016). The Religious Carol in Transylvania – Function and Symbol. *Review of Ecumenical Studies Sibiu*, 8(1), 76–84. <http://doi.org/10.1515/ress-2016-0005>

Stuppert, W. (2010). Churches and Civic Activism in Romania. How Orthodoxy Shapes Romania's Future. In G. Badescu (Ed.), *Assotiations and Democracy in Romania2* (pp. 111–154). Cluj-Napoca: Editura Accent.

Suchoff, B. (1971). Bartók's Rumanian folk music publication. *Ethnomusicology*, 15(2), 220–230.

Suliteanu, G. (1979). Antiphonal Performance in Roumanian Folk Music. *Yearbook for Traditional Music*, 11(1979), 40–58.

- Sulzer, F. J. (1782). *Historia Daciei Transalpine (Geschichte des transalpinischen Daciens, das ist der Walachey, Moldau und Bessarabiens)*. Gräffer.
- Surugiu, R. (2012). Media and Religion in Romania. Three contexts and a discussion. *European Journal of Science and Theology*, 8(4), 205–213.
- Szelényi, I., & Szelényi, S. (1995). Circulation or Reproduction of Elites during the Postcommunist Transformation of Eastern Europe: Introduction. *Theory and Society*, 24(5), 615–638.
- Tagg, P. (1987). Musicology and the semiotics of Popular Music. *Semiotica*, 66(1/3), 1–16.
- Tanasoiu, C. (2005). Post-Communist Political Symbolism: New Myths – Same Old Stories? An Analysis of Romanian Political Mythology. *Romanian Journal of Political Science*, 5(1), 111–128.
- Tarasti, E. (1994). Music Models Through Ages: A Semiotic Interpretation. *International Review of the Aesthetics and Sociology of Music*, 25(1), 295–320.
- Tarasti, E. (2002). ¿Es la música un signo? In *Signs of music. A guide to musical semiotics* (pp. 37–62). Berlin-New York: Mouton de Gruiter.
- Throsby, D. (2014). Cultural capital. In D. Throsby & V. A. Ginsburgh (Eds.), *A handbook of cultural economics* (pp. 166–169). North-Holland.
- Tiberiu, A. (1956). *Instrumentele populare ale poporului român*. Bucuresti: E.S.P.L.A.
- Tiberiu, A. (1959). The tilinga. An ancient Rumanian folk instrument. In *Studia Memoriae Belae Bartók Sacra* (pp. 107–120). Budapest: Boosey and Hawkes.
- Tiberiu, A. (1960). The study of folk instruments in the Rumanian People's Republic. *Journal of the International Folk Music Council*, 12(1960), 13–16.
- Tiberiu, A. (1971). An Account of the Teaching Methods of Some Folk Instruments in Romania: The Panpipe. *Yearbook for Traditional Music*, 3(1971), 143–145.
- Tiberiu, A. (1980). *Folcloristică, Organologie, Muzicologie, Studii*. Bucuresti: Editura

Muzicală, vol. II.

- Toader, A., & Moraru, V. (2007). *Educatie Muzicala. Manual pentru clasa a VIII-a*. Bucuresti: Editura Teora SRL. Ministerul Educatiei si Cercetarii.
- Tonkin, E., McDonald, M., & Chapman, M. (1989). *History and Ethnicity*. (E. Tonkin, M. McDonald, & M. Chapman, Eds.). London: Routledge.
- Torrens Arnal, M. (2013). *Pagesos del Post-socialisme. Un estudi de comunitat a Transilvània*. Universitat Autònoma de Barcelona.
- Trifan, O. (2008). *Colindul în creația corală românească*. Universitatea de arte George Enescu.
- Tudor, D. L. (2012). Dimitrie Cantemir si cartea Stiintei Muzicii, primul document muzicologic important din istoria muzicii. *Cogito. Revista de Cercetare Stiintifica Pluridisciplinara*, IV(4), 48–53.
- Turner, V. (1975). Symbolic Studies. *Annual Review of Anthropology*, 4(1975), 145–161.
- Urdea, A. (2014). Folklore Music on Romanian TV. *VIEUU Journal of European Television, History and Culture*, 3(5), 35–49.
- Vallverdú, J. (2008). *Antropología simbólica. Teoría y etnografía sobre religión, simbolismo y ritual*. Barcelona: Ediciones UOC.
- Van de Port, M. (1999). The articulation of soul: Gypsy musicians and the Serbian other. *Popular Music*, 18(3), 291–308.
- van Dijk, T. A. (1993). Principles of Critical Discourse Analysis. *Discourse & Society*, 4(2), 249–283.
- van Dijk, T. A. (2009). Critical Discourse Studies : A Sociocognitive Approach. *Methods for Critical Discourse Analysis*, (June), 62–85. <http://doi.org/10.1111/b.9780631205968.2003.00019.x>
- Vanau, L. (1996). The Easter ball interaction between secularism and religion in

Romania, 1–6.

- Veiga, F. (1989). *La mística del ultranacionalismo. Historia de la Guardia de Hierro. Rumanía, 1919-1941*. Bellaterra, Barcelona: Universitat Autònoma de Barcelona.
- Retrieved from
[https://books.google.es/books?hl=en&lr=&id=uSGxbcDydPgC&oi=fnd&pg=PA9&dq=Veiga,+Francisco:+La+mística+del+ultranacionalismo.+Historia+de+la+Guardia+de+Hierro+\(Rumanía,+1919-1941\),+Universitat+Autònoma+de+Barcelona,+Bellaterra,+1989+\(teză+de+doctorat\)%3B+t](https://books.google.es/books?hl=en&lr=&id=uSGxbcDydPgC&oi=fnd&pg=PA9&dq=Veiga,+Francisco:+La+mística+del+ultranacionalismo.+Historia+de+la+Guardia+de+Hierro+(Rumanía,+1919-1941),+Universitat+Autònoma+de+Barcelona,+Bellaterra,+1989+(teză+de+doctorat)%3B+t)
- Verdery, K. (1996a). From Parent-State to Family Patriarchs: gender and Nationalism in contemporary Eastern Europe. In *What was Socialism and What comes next* (pp. 92–101). Princeton: Princeton University Press.
- Verdery, K. (1996b). Nationalism and National sentiment in postsocialist Romania. In *What was Socialism and What comes next* (pp. 102–111). Princeton: Princeton University Press.
- Verdery, K. (1996c). What was socialism and What comes next? In *What was Socialism and What comes next* (pp. 330–337). Princeton: Princeton University Press.
- Verdery, K. (2007). Descolectivización y migraciones en Rumanía durante la década de los noventa. *Migraciones*, 21(2007), 29–58.
- Vlad, C. A. (2013). *Elements of Traditional Folk Music and Serialism in the Piano Music of Cornel Țăranu*. University of nebraska.
- Vlasceanu, A. (2016). Considerations regarding romanian traditional carols performed in Slanic Prahova area. *Journal of Romanian Literary Studies*, 9, 308–312.
- Waldinger, R., Aldrich, H., & Ward, R. (1990). *Ethnic entrepreneurs. Immigrant business in industrial societies*.
- Wallach, J., & Levine, A. (2012). “I want you to support local metal”: A theory of metal scene formation. *Popular Music History*, 6(1), 116–134.
<http://doi.org/10.1558/pomh.v6i1/2.116>

Whiteley, S., Bennett, A., & Hawkins, S. (2004). *Music, space and place: popular music and cultural identity*. Oxford: Ashgate Pub Ltd.

Wicke, P., & Fogg, R. (1990). *Rock music: Culture, aesthetics and sociology*. Cambridge University Press.

Wybrew, H. (2003). *The Orthodox Liturgy: The Development of the Eucharistic Liturgy in the Byzantine Rite*. New York: St. Valdimir's Seminary Press.

Zaharia, M. (2014). *Profesorul, protopsaltul și compozitorul Anton Pann*. Bucuresti: Editura Basilica.

Anexos

Anexo 1: Tabla de codificación de los temas recogidos en el trabajo de campo

Temas	Código	Subrayado/tipografía	Página
Religión	ROR (Ortodoxa Rumana)	Amarillo fluorescente	4, 14, 17, 18, 24, 28, 30, 31, 33, 35, 36, 38, 40, 41, 43, 49, 51, 52, 55, 56, 65, 66, 67, 72, 73, 74, 78, 79, 80, 81, 82, 88, 90, 91, 105, 106, 108, 115, 116, 123, 124, 127, 131
	RCR (Católica Romana)		
	ROD (Ortodoxa Denominacional)		
	RP (Pentecostal)		
	RA (Adventista)		
	RJ (Judía)		
Post-socialismo	PS	Rojo	17, 18, 20, 21, 22, 25, 26, 35, 36, 39, 41, 56, 63, 65, 67, 68, 69, 71, 73, 74, 85, 90, 104, 110, 112, 114, 118, 119, 124, 126, 131
Música	MP (Populara)	Fucsia	9, 19, 22, 24, 27, 30, 31, 32, 34, 36, 43, 44, 45, 46, 49, 52, 54, 55, 56, 59, 60, 63, 64, 66, 69, 72, 74, 75, 76, 78, 79, 81, 82, 83, 84, 86, 87, 89, 90, 91, 94, 95, 96, 97, 98, 99, 101, 102, 105, 106, 107, 108, 109, 110, 111, 112, 113, 114, 115, 116, 117, 118, 119, 123, 125, 127, 128, 129, 130, 131
	ME (Etno)		
	MM (Manele)		
	MHM (Heavy Metal)		
	MF (Folk)		
	MB (Bizantina)		
	MT (Traditionala)		
	MDN (Dance Nacional)		
Nacionalismo	N	Gris oscuro	17, 19, 27, 33, 36, 42, 43, 53, 54, 70, 71, 73, 74, 88, 91, 113, 114, 115, 117, 120, 121, 124, 128,
Etnicidad	Et	Verde lima	3, 11, 12, 16, 20, 27, 30, 32, 34, 36, 40, 49, 66, 69, 98, 100, 101, 107,

			110, 112, 113, 114, 115, 116, 117, 118, 124, 127, 128,
Costumbres y Creencias Populares	CP	Verde	19, 20, 21, 23, 24, 26, 30, 35, 39, 51, 54, 55, 58, 63, 64, 65, 66, 69, 71, 72, 78, 80, 81, 83, 86, 93, 94, 96, 98, 101, 105, 107, 108, 109, 114, 115, 116, 122, 124, 125, 130,
Urbano-rural	U	Gris claro	1, 2, 4, 5, 6, 10, 11, 12, 13, 14, 16, 24, 33, 37, 38, 39, 42, 43, 45, 46, 47, 48, 49, 51, 57, 58, 59, 60, 63, 66, 81, 91, 92, 95, 97, 98, 99, 103, 105, 106, 108, 109, 116, 117, 121, 123, 124, 125, 129,
Festividad/Celebración	F	Violeta	31, 43, 109,
Look (fisonomías)	L	Azul turquesa	1, 3, 4, 5, 6, 17, 26, 30, 32, 33, 34, 39, 54, 61, 68, 71, 72, 75, 77, 82, 83, 87, 93, 95, 98, 99, 101, 121
Artefactos	A	Ocre	2, 8, 19, 60, 66, 70, 71, 76, 79, 81, 101, 104, 108, 115, 123, 124,
Sucesos	S	Itálica	2, 3, 10, 13, 53, 52, 14, 23, 24, 27, 30, 39, 57, 77, 78, 84, 88, 89, 100, 102, 103, 107, 108, 116, 122, 129,
Economía	Ec	Verde azulado	2, 5, 8, 9, 10, 13, 15, 16, 18, 20, 52, 59, 66, 68, 81, 94, 104, 105, 106, 114, 115, 119, 120,
Historia	H	Letra en granate	3, 19, 34, 115, 116, 117, 118, 125, 131

Anexo 2: Muestra de audiovisual y de audio para la entrevista⁶⁵⁸

<i>Muzică Populară “auténtica”</i>	Ejemplo nº1 Maria Ciobanu	http://www.youtube.com/watch?v=p8sXEqbHMtE
	Ejemplo nº2 Maria Dragomiroiu	http://www.youtube.com/watch?v=Q5UjmHfU_P4
<i>Muzică Lăutărească</i>	Ejemplo nº3 Nelu Ploieșteanu	http://www.youtube.com/watch?v=O36wYiBMEuY
	Ejemplo nº4 Romica Puceanu	http://www.youtube.com/watch?v=RToIToyqO6Q
<i>Manele</i>	Ejemplo nº5 Costi Ioniță	http://www.youtube.com/watch?v=S0ISvsOOE1s
	Ejemplo nº6 Nicolae Guță	http://www.youtube.com/watch?v=y7sCA93fQ5o
<i>Muzică Populară “no-auténtica”</i>	Ejemplo nº7 Calin Crișan	http://www.youtube.com/watch?v=baiJkp3Blas
	Ejemplo nº8 Mihaela Belciu	http://www.youtube.com/watch?v=AnLDY87mW_g
<i>Música religiosa ortodoxa (bizantina)</i>	Ejemplo nº9 Canto bizantino rumano ortodoxo	http://www.youtube.com/watch?v=I9vD-52d6s&feature=related
	Ejemplo nº10 Troparul rumano	http://www.youtube.com/watch?v=f01jkCe3KQM&feature=related
<i>Etno</i>	Ejemplo nº11 Puiu Codreanu	http://www.youtube.com/watch?v=D8rVSj0cJ7o
	Ejemplo nº12 Ro-mania	http://www.youtube.com/watch?v=iiJpRwxkBm4
<i>Hip-hop</i>	Ejemplo nº13 Paraziții	http://www.youtube.com/watch?v=HfygBMc7PN8
<i>Etno-rock/Folk-rock</i>	Ejemplo nº14 Phoenix	http://www.youtube.com/watch?v=0NBX_hlkocc&list=RDnCLiBYD9cfw
<i>Folk</i>	Ejemplo nº15 Mircea Vîntilă	http://www.youtube.com/watch?v=uwhDYhV1_yw&feature=related
<i>Música folklórica Csángó</i>	Ejemplo nº16: Hora de la Moinești	http://www.youtube.com/watch?v=YPS_hvCgQWw
	Ejemplo nº17 Csángó balada	http://www.youtube.com/watch?v=MdWwU4cwChg

⁶⁵⁸ Alguno de los liks utilizados pueden estar desactivados actualmente. La autora confirma que todos ellos estaban activos en el momento de la entrevista.

Anexo 3: *Miorița*

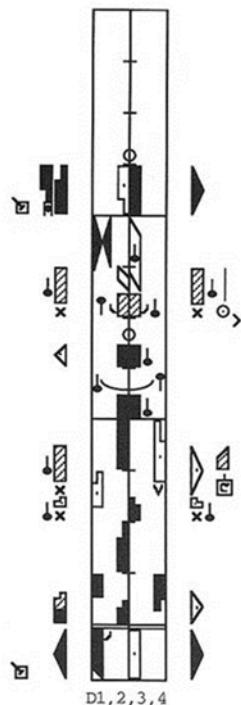
Miorița

Al pie de una montaña,
Ventana hacia el Edén,
Por una cañada
Bajan hacia el valle,
Tres rebaños de ovejas
Con sus tres pastores.
Uno es moldavo,
Otro transilvano
Y el tercer valaco.
Y el transilvano,
Junto con el valaco
Hablan de matar
En tiempo de ocaso
Al pastor moldavo
Porque era rico,
Porque él tenía
Ovejas hermosas,
Gordas y gallardas,
¡Perros más valientes,
Caballos más listos!
Y tú, ovejita
Entierra conmigo
Mi flauta de haya
Que canta con anhelo,
Flauta de hueso,
Que canta tan tierno,
Flauta de saúco,
¡Canción de fuego!
El viento que sopla
Les hará sonar
Vendrán las ovejas
Y sobre mi tumba
Sangre llorarán.
No les digas nunca
Que a mí me mataron.
Diles que me casé
Con una gran reina,
Novia de la tierra,
Que en mi boda
Cayó una estrella,
La Luna y el Sol
Me dieron corona,
Fueron invitados
Platanos y abetos,
Las montañas altas
Fueron sacerdotes,
Pajaros primorosos
Fueron los cantantes,
Estaban presentes

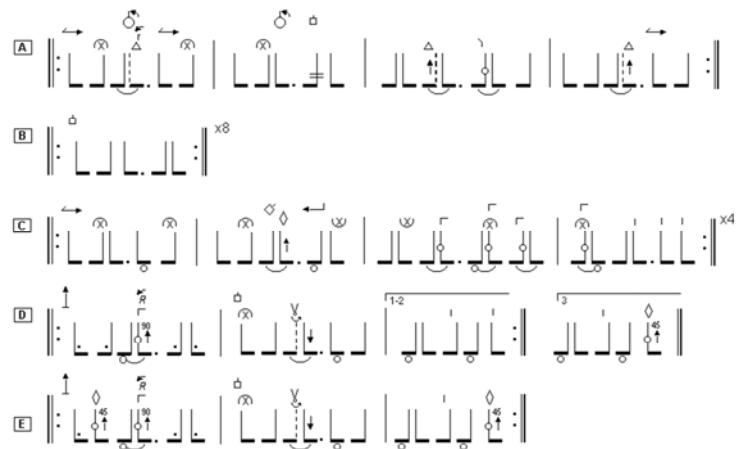
Pajaritos miles
Y antorchas fueron
¡Las estrellas eternas!
Y si tú verás,
Si encontrarás,
Una madre anciana
Con cintura de lana,
Ojos lagrimando,
Por cumbres pasando,
A todos preguntando,
A todos hablando :
¿Quién me conoció
Quién él que me vio
A un noble pastor,
Pasado por un anillo?
Su rostro,
Espuma de la leche,
Su bigote,
Espiga del trigo,
Su pelo,
Ara del cuervo,
Sus ojos,
¡Moras del campo!
Tú, mi ovejita,
Ten compasión,
Dile simplemente
Que yo me casé
Con la hija de un rey
En una ventana hacia el Edén.
Y a esa madre
No le digas, querida,
Que en mi boda
Cayó una estrella
Que fueron invitados
Platanos y abetos,
Que fueron sacerdotes
Las montañas altas,
Que fueron cantantes
Pajaros primorosos,
Que estaban presentes
Pajaritos miles,
Y que antorchas fueron
¡Las estrellas eternas!

Anexo 4: Sistemas de notación coreológica

Notación Laban⁶⁵⁹:



Romanotation⁶⁶⁰:



⁶⁵⁹ Fuente: <http://richka.net/rh18.html>

⁶⁶⁰ Fuente: <http://www.eliznik.org.uk/dance/workshop-jun-04.htm>

Anexo 5: Nu mai poci de ostenit

“Nu mai poci de ostenit”

Of!
Numai pociu de ostenit
Tot umblând după iubit,
Şi nimic n-am folosit.

Minţiile mi s-au smintit
Unghile mi s-au tocit,
Tălpile mi s-au belit,

Potecile’n crucișând,
Buturugile izbind
Şi glodurile lovind.

Nu ştii alții cum găsesc
Şi pe placul lor iubesc,
Ca mine nu jinduiesc.

E vr’un fermec la mijloc,
Or că-s eu sec de noroc,
Şi ursit să arz în foc.

Dorul meu nu are leac
Că cui plac, mie nu-mi plac,
Şi care-mi plac, nu le plac.

De fatiga derrotao

Ay!
De fatiga derrotao
Callejeo enamorao
Y sin nada me he quedao

La cabeza alocá
Las uñas tengo pelás
Y las suelas desgastás

Caminos voy cruzando
Los mojones pasando
Los terruños pateando

No sé otros cómo harán
Si de grado se amarán
Como yo no anhelarán

Un hechizo hay en juego
Y de suerte ando seco
Mi destino arde en fuego

Mi querer no tiene cura
A quien gusto, no me gusta
Y no gusto a quien me gusta.

Anexo 6: Leliţă Săftiţă

Leliţă Săftiţă (Anton Pann, Spitalul Amorului)

Señorita Elisa

— ¡Señorita Elisa!
— ¡Oigo! ¡Qué decía?
— Y si me oye
¿Por qué no responde?

Mucho ha de anoche
De cuando aguardaba
En el portal rondando
Y aun esperando

El tiempo empeora
La camisa empapa
La luna se amaga
La lluvia llegó

Gotea el canalón
Me estropea el jubón

No temo por ello
Como por el chaleco

Ya que por primera vez
Hoy me lo he puesto
Y si no me crees
Abre para verlo

- Vete, vete bonico
Vete a la camita
No des más rodeos
Que ahora no puedo

No me quites el sueño
Ha llegado mi señor
Y no me atrevo
Ni tan solo hablar

Vete que hace noche
Que no oiga las voces
Pobres de nosotros
De nosotros dos.

Anexo 7: *Hora lungă* (Doină)

Hora lungă (Doină)⁶⁶¹:

(a)

(M) hei si he - i lu - iu ____ hu,

(M) hei si he - i lu - iu ____ hu,

(b)

Ca Hei tu mîn-dtu - lu - tû - le, lu - iu - iu -

lu mai, De aș ști mî - ste - și-guri mul - te,

hei ____ iu - iu, ____

661

Fuente: <http://www.webcitation.org/5qp3e9OPb?url=http://hemingways-studio.org/dictionary/Entries/S13339.htm>

Anexo 8: Corbea (Balada)

Balada:

Corbea

Parlando. Rubato M.M. ♫=180

Fo - i - ci - că de-un mă - cris, La tem - ni - tă lui O - pris,
 Un-de za - ce Cor-bea-n chis De no ani si ju-mă - ta - te,
 De cind în tem-ni-tă-mi za-ce, De cîn' în tem-ni-tă-mi za'
 A - co - lo cind l-a bă - gat, E - ra ti - ne - rel bă - iat,
 Dar a - cu moș-neag bă-trî - nî, Ie cu bar - ba pîn' la brî - u,
 Si eu bar - ba pîn la briu, Bar - ba - i ba-te bra - tî - li
 Si chi - ca căl - că - i - li, Mus - tă - cioa - ra u - me - ri - i,
 De i - au us - cat je - li - li, A - co-lea cin'l - a bă - gat,
 Serpi ie - ra ca a - ei - li, S - a cu sin' ca grin - zi - li.
 Broaș - te le ca nu - ci - li,

S - a cu sin' ca ploș - ti - li . a - poi Dar o oa - tă de bros-coai, că
 s - a o - uat ş - a im - pu - iat. In gu - ra caf - ta - nu - lui,
 Fun - du bu - zu - na - ru - lui. Co - pi - laş' cu ce şî - i creş - te?
 Sin - ge din iel că ciu - peş - te, Sin - ge din iel că ciu - peş - te.

Sung by Dobrică Cius, aged 42, collected in Ploiești by E. Comișel, notation by E. Comișel and V. Dosios. No. Fgr. 9334a

Anexo 9: Când ești bărbat frumușel

Când ești bărbat frumușel⁶⁶² (Ft. Constantin Bahir)

*Când ești bărbat frumușel
Și porții căciulă din miel
Nevestele tăti spun
Că ești frumos și bun*

*Un' te duci un' te oprești
Orice faci orice muncești
Tăti nevestele spun
Vai ce bărbat bun*

*Ba chiar și când te-ai îmbătat
Și umbli hai hui prin sat
Ele își dau coate și spun
Vai ce bărbat bun*

*Păi o băut că-i doar bărbat
Și l-ar lua la sărutat
Și l-ar lua la sărutat
Că doar nu-i păcat*

*Hai hai tare ghine (bine)
Și spune lumea de mine
Orice fac și orice spun
Că-s frumos și bun*

*Nu-i ușor pentru nevestă
Cu bărbat frumos în casă
Trebe să-l ferească ghine (bine)
De acele vecine*

*Care mereu calea-i tân
Și spune că-i bărbat bun
Că tare-i bun și frumos
Nu prea drăgăstos*

*Și uite aşa cu alintat
Și gândul la sărutat
Tot iți în calea prin sat
Că doar nu-i păcat*

*Ai pân' nevasta s-o trezit
Și tăte le-o dibuit
Ele își dau coate și spun
Of ce bărbat bun*

Cuando eres hombre guapo (Ft. Constantin Bahir)

**Cuando eres un hombre guapo
Y llevas un gorro de piel
Las casadas dicen en pleno
Que eres bello y bueno**

**Donde vayas donde pares
Sea lo que hagas o trabajes
Las casadas dicen en pleno
Uy que hombre tan bueno**

**Hasta cuando bien borracho
Deambulas por el pueblo
Ellas se dan de codo y dicen
Uy que hombre tan bueno**

**Ha bebido porque es hombre
Y querrían darle un beso
Y querrían darle un beso
Ya que apenas es pecar**

**Hey hey muy bien hecho
Hablan de mí, de lo que he hecho
Sea lo que haga o lo que diga
Que soy guapo y bueno**

**No es fácil para la esposa
Con un hombre tan hermoso
Tiene que guardarlo bien
De aquellas vecinas**

**Que andan siempre trás de él
diciendo que es hombre bueno
Que es tan guapo y bueno
Aunque no muy cariñoso**

**Y lo miran con deseo
Pensando en un beso
Lo persiguen por el pueblo
Ya que apenas es pecar**

**Incluso avisada la esposa
que de todo se ha enterado
Ellas se codean y dicen
Uy que hombre tan bueno**

⁶⁶² A modo de ejemplo: <https://www.youtube.com/watch?v=yn44eKq00-M>

*Hai hai tare ghine (bine)
Şi spune lumea de mine
Orice fac şi orice spun
Că-s frumos şi bun*

*Atunci când am încercat
Să mă dau la sărutat
C-o nevastă din alt sat
Am făcut păcat*

*Păi Dumnezeu m-o pedepsit
Ş-am plecat de la iubit
Păi bărbătii o fluierat
Şi de căini muşcat*

*Şi când m-o văzut lumea
Babele a blestemat
Da nevestele mă ochiau
Şi pe ascuns zâmbneau*

*Şi cu degetul-mi făcea
Şi-n grădină m-așteptau
Să m-apuc de povestit
Câte am pătimit*

*Hai hai tare ghine (bine)
Şi spune lumea de mine
Orice fac şi orice spun
Că-s frumos şi bun*

*Dar şi când s-o apucat
Să mă prindă nevasta
Să strige de peste drum
De nimic nu eşti bun*

*N-or avea grija de mine
Acele vatre vecine
Parcă văd că la fel spun
De nimic nu eşti bun
Dar mai bine decât aşa
Să fi cu nevasta ta
Şi atunci când te-o lăuda
La toţi o striga*

*Dar am bărbat frumos şi bun
C-am ştiut cum să mi-l ţin
Frumos Dumnezeu l-o dat
De bun l-am luat*

*Hai hai tot aşa
Cum mă laudă lumea
Orice fac şi orice spun
Că-s frumos şi bun*

Hey hey muy bien hecho
Hablan de mí, de lo que he hecho
Sea lo que haga o lo que diga
Que soy guapo y bueno

Cuando entonces intenté
lograr que me diera un beso
una mujer de otro pueblo
Ahí sí peque

Y el Señor me ha castigado
El aprecio perdí entero
Los hombres han abucheado
Me han mordido hasta los perros

Y cuando me ha visto el resto
Las viejas han maldecido
Aunque otras me miraban
Y a escondidas sonreían

Y con el dedo señalaban
el jardín donde esperaban
que fuera a contarles presto
Cuánto había sufrido

Hey hey muy bien hecho
Hablan de mí, de lo que he hecho
Sea lo que haga o lo que diga
Que soy guapo y bueno

Mas cuando ocurrió
que fue a enterarse mi señora
y a gritar de cabo a cabo
Para nada eres tan bueno

No crees que estarán conmigo
Aquellas vecinas busconas
Creo que también dirán
Que para nada eres tan bueno
Y que mucho mejor que eso
Sería estar con tu mujer
Y entonces sí te elogiará
Y gritará a los cuatro vientos

Tengo un hombre guapo y bueno
Que he sabido retener
Dios guapo lo ha hecho
Y yo por bueno me casé.

Hey hey así será
Como la gente elogiará
Sea lo que haga o lo que diga
Que soy guapo y bueno

*Hai hai tare ghine (bine)
Și spune lumea de mine
Orice aș face orice spun
Vai ce bărbat bun*

Hey hey muy bien hecho
Hablan de mí, de lo que he hecho
Sea lo que haga o lo que diga
Mira un hombre bueno

Anexo 10: Straja

Straja (Bucovina)

*Cântă cucul, bată-l vina
De răsună Bucovina
Cântă cucul, bată-l vina
De răsună Bucovina*

*Cântă cucu-n-tr-un brăduț
De răsună-n Cernăuți
Cântă cucu-n Cernăuți
De s-aude-n Rădăuți.*

*Bucovină, plai cu flori
Unde sunt ai tăi feciori?
Bucovină, plai cu flori
Unde sunt ai tăi feciori?*

*Fost-au duși în altă țară
Dar se-nstorc la primăvară.
Și-napoi când or veni
Tot pe tine te-or iubi.*

*Munților cu creasta rară
Nu lăsați straja să piară.
Munților cu creasta rară
Nu lăsați straja să piară*

*Dacă piară straja voastră
Va pieri și țara noastră.
De trăiește strajă voastră
Va trăi și țara noastră.*

Centinela (Bucovina)

Canta el cuco, madre mía
Y retumba Bucovina
Canta el cuco, madre mía
Y retumba Bucovina

Canta el cuco en un abeto
Y resuena en Chernovic
Canta el cuco en Chernovic
Y se oye hasta Radeto

Bucovina, tierra y flores
¿Dónde están tus jóvenes?
Bucovina, tierra y flores
¿Dónde están tus jóvenes?

Fuéreronse a tierras extrañas
Mas vendrán en primavera
Y ese día de mañana
Será a ti a quien más quieran

Montañas de cumbres altas
Centinela estás en guardia
Montañas de cumbres altas
Centinela estás en guardia

Pues si bajas tú la guardia
Se hundirá esta tierra nuestra
Mas si viva anda la guardia
Vivirá esta tierra nuestra.

Anexo 11: A ieșit soarele din nori

A ieșit soarele din nori⁶⁶³ (Florim Salam)

*Of, of, Doamne, ce frumos
Of, Doamne
și cât de bine, e cu ea*

*Lângă regina mea,
nu mai vreau pe nimenea*

Sale el sol entre las nubes

Oh, oh, Señor, qué bonito
Oh Señor
Y qué bien se está con ella

A mi lado está mi reina,
y no quiero a nadie más

⁶⁶³ A modo de ejemplo: <https://www.youtube.com/watch?v=HFpGBQbTMlo>

*Ea e totul pentru mine
E iubirea mea din filme
Iubirea mea din filme
Fericire, fericire
sunt mereu, mereu cu tine*

*A ieșit soarele din nori,
of of of of, viața mea
Iar ia drumul printre flori,
of of of inima mea
S-au dus norii s-a dus ceața
Iar mi-a zâmbit oare față*

*Un miracol și o minune da
Te-au adus pe tine în brațe la mine
O minune mare mare mare,
M-a adus pe mine în bratele tale (x2)*

*Îngerul meu păzitor
of of of viața mea
El nu mă lasă să mor
of of of inima mea
A făcut minuni cu mine
Ca să te întâlnesc pe tine*

*Un miracol și o minune da
Te-au adus pe tine în brațe la mine
O minune mare mare mare,
M-a adus pe mine în bratele tale (x4)*

Ella es todo para mí
Mi amor es de película
Mi amor de película
Feliz, feliz
me siento siempre, siempre contigo

Sale el sol entre las nubes,
Oh oh oh oh, vida mía
Va su ruta entre flores,
Oh oh oh, corazón mío
Ya no hay nubes, ni hay neblina
Me sonríe creo la chica

Un milagro y tal maravilla
Te han traído a mis brazos
Maravilla grande grande grande
A tus brazos me ha llevado

Mi ángel de la guarda
Oh oh oh vida mía
No deja que muera
Oh oh oh corazón mío
Me ha concedido este milagro
Que es contigo el encontrarnos

Un milagro y tal maravilla
Te han traído a mis brazos
Maravilla grande grande grande
A tus brazos me ha llevado

Anexo 12: Doxologia Ortodoxă Glasul 5

Doxologia Ortodoxă Glasul 5⁶⁶⁴

*Slavă Tie Celui ce ne-ai arătat Lumina. Slavă
întru cei de sus lui Dumnezeu și pe pământ
pace între oameni bună-voie, lăudămu-Te,
bine Te cuvântam, încchinămu-ne Tie,
Slăvimu-te, mulțumim Tie pentru slava Ta cea
mare Doamne Împărat Ceresc Dumnezeule
Părinte Atoțiiorule Doamne Fiule Unule
Înăscut Iisuse Hristoase și Duhule Sfinte
Doamne Dumnezeule Mielul Lui Dumnezeu
Fiul Tatălui Cel ce ridici păcatul lumii,
miluieste-ne pe noi Cel ce ridici păcatele
lumii, primește rugăciunea noastră Cel ce sezi
de-a dreaptă Tatălui și ne miluieste pre noi că
Tu esti Unul Sfânt Tu esti Unul Domn Iisus
Hristos întru slava lui Dumnezeu Tatăl. Amin.*

Doxologia Ortodoxă Glasul 5

Alabado sea El que nos ha enseñado la Luz.
Alabado sea en las alturas el Señor y paz en la
Tierra a los hombres de buena voluntad, Te
loamos, Te adoramos, nos inclinamos ante Ti,
Te alabamos, Te damos las gracias por Tu
gran bendición Señor Emperador Celestial
Dios Padre Todopoderoso Señor Hijo Único
Nacido Jesucristo y el Espíritu Santo Señor
Dios Cordero de Dios Hijo del Padre que
perdonas el pecado del mundo, ten
misericordia de nosotros Tú que perdonas los
pecados del mundo, escucha nuestra plegaria
Tú que estás sentado a la derecha del Padre y
ten misericordia de nosotros porque Tú eres
Uno Santo Tú eres Uno Señor Jesucristo en la

⁶⁶⁴ A modo de ejemplo: https://www.youtube.com/watch?v=SmUKRDjg4NU&list=PLgu-3v_2wEQ-H_EIZMvQC1rcS3KcZH5xB&index=9

*în toate zilele bine Te voi cuvânta si voi lăuda
numele Tău în veac si în veacul veacului.
Învredniceste-ne Doamne în ziua aceasta fără
de păcat să ne păzim noi. Bine est cuvântat
Doamne Dumnezeul Părinților nostri si
lăudat si preaslăvit este numele Tău în veci.
Amin. Fie Doamne mila Ta spre noi precum
am nădăjduit întru Tine. Bine esti cuvântat
Doamne, învață-ne îndreptările Tale. Doamne
scăpare Ti-ai facut nouă în neam si in neam
eu am zis Doamne miluieste-mă vindecă
sufletul meu că am gresit Tie Doamne către
Tine am scăpat învață-mă să fac voia Ta, că
Tu esti Dumnezeul meu. Că la Tine este
izvorul vieții întru Lumina Ta vom vedea
Lumină. Tinde mila Ta celor ce Te cunosc pe
Tine.*

*Sfinte Dumnezeule Sfinte Tare Sfinte fără de
moarte miluieste-ne pe noi (*3). Slavă Tatălui
si Fiului si Sfintului Duh si acum si pururea si
in vecii vecilor. Amin. Sfinte fără de moarte
miluieste-ne pe noi.*

*Sfinte Dumnezeule Sfinte fără, Sfinte fără de
moarte miluieste-ne Doamne*

bendición de Dios Padre. Amén. Todo los días Te adoraré y loaré Tu nombre en la eternidad y por los siglos de los siglos. Concédenos Señor en este día sin pecado que nos valgamos solos. Adorado seas Señor Dios de nuestros padres y loado y glorificado sea Tu nombre por los siglos. Amén. Sea Tu misericordia Señor con nosotros tal como esperamos de Ti. Adorado seas Señor, enséñanos Tus caminos. Señor has salvado a nuestro pueblo y al pueblo yo he dicho Señor compadécame sana mi alma porque Te he fallado Señor a Ti acudo enseñame a hacer tu voluntad, porque Tú eres mi Dios. En Ti está la fuente de la vida y en Tu Luz veremos la Luz. Tiende Tu misericordia a los que te conocen.

Santo Dios Santo Poderoso Santo sin muerte ten misericordia de nosotros (*3). Alabados sean el Padre, el Hijo y el Espíritu Santo, ahora y siempre y por los siglos de los siglos. Amén. Santo sin muerte ten misericordia de nosotros.

Santo Dios, Santo sin, Santo sin muerte ten misericordia de nosotros Señor.

Anexo 13: Bordeiași, Bordei, Bordei

Bordeiași, Bordei, Bordei (Anton Pann, Spitalul Amorului)

Chocita, choza, choza

Chocita, choza, choza
Ay, ay, ay
Con sus postes de tilo
El amor hace su nido
Ay, ay, ay

Cabañita sin portal
Por ti vengo a rondar
Voy descalzo y sin morral

Cabañita mía sin brillo
Te tengo mucho cariño
Me haces andar el camino

Cuando en tiempos yo venía
Cuatro novillas tenía
Y ninguna queda ya.

Anexo 14: Índice de imágenes

Imagen 1: modelo teórico propuesto por la autora	71
Imagen 2: mapa administrativo de Rumanía	83
Imagen 3: mapa de las regiones culturales, con el condado de Botoșani como parte de Moldavia y Satu Mare como parte de Crișana.....	84
Imagen 4: mapa de las regiones culturales, con Botoșani incluido en Bucovina y Satu Mare en Maramureş	84
Imagen 5: mapa de <i>România Veche</i>	85
Imagen 6: mapa de <i>România Mare</i>	86
Imagen 7: mapa de la unificación de los principados bajo el mandato de Mihai Viteazul	87
Imagen 8: cartel de la Iglesia Evangélica-Luterana en Sibiu (Transilvania)	103
Imagen 9: iglesia ortodoxa <i>Sfîntei Adormiri</i> , Brașov (Transilvania)	103
Imagen 10: iglesia ortodoxa rumana (al frente) e iglesia ortodoxa armenia (al fondo), Iași (Moldavia) .	106
Imagen 11: indicaciones de monasterios e iglesias en Făgăraș (Transilvania)	107
Imagen 12: <i>Biserică Lipovenească</i> , en Podu Roș, Iași (Moldavia)	107
Imagen 13: monasterio pintado de Voroneț, Bucovina (Moldavia)	108
Imagen 14: iglesia fortificada de Prejmer (Brașov). Interior del recinto amurallado.	109
Imagen 15: <i>troiță</i> romano-católico en Făgăraș (Transilvania)	110
Imagen 16: <i>troiță</i> ortodoxo, en la región de Cotnari, Moldavia	110
Imagen 17: <i>troiță</i> romano-católico, en Iași (Moldavia).....	111
Imagen 18: atravesando los Cárpatos por el paso de Bicaz (frontera entre Moldavia y Transilvania)....	111
Imagen 19: monasterio ortodoxo, al norte de Moldavia.	112
Imagen 20: catedral ortodoxa, Sibiu (Transilvania)	112
Imagen 21: detalle ornamental con águila bicéfala, catedral ortodoxa, Sibiu (Transilvania)	113

Imagen 22: catedral romano-católica, Iași (Moldavia)	113
Imagen 23: iglesia ortodoxa Banu, Iași (Moldavia)	114
Imagen 24: retablo que oculta el altar. Catedral ortodoxa, Sibiu (Transilvania)	115
Imagen 25: catedral ortodoxa, Sibiu (Transilvania)	116
Imagen 26: iglesia ortodoxa, Iași (Moldavia).....	116
Imagen 27: venta de iconografía religiosa dentro de la iglesia <i>Sfântu Petru și Pavel</i> , en Iași (Moldavia)	117
Imagen 28: puesto de venta de iconografía religiosa, Bucovina (Moldavia).....	117
Imagen 29: etiqueta en un envase de ensalada de berenjena y cebolla que avisa de que este alimento está recomendado en periodo de ayuno	118
Imagen 30: Corneliu Zelea Codreanu.....	123
Imagen 31: Codreanu, a lomos de su caballo, en una de sus visitas-mítines a las zonas rurales.....	124
Imagen 32: Codreanu utilizando el saludo legionario	125
Imagen 33: acto de campaña del partido PP	126
Imagen 34: curas ortodoxos tomando parte en el acto de campaña política del partido de ultraderecha rumano.....	126
Imagen 35: mercado tradicional en Bucovina (Moldavia)	137
Imagen 36: puestos de venta en el paso de Bicaz, Cárpatos Orientales.....	138
Imagen 37: puesto en el Palas, Centro Comercial, Iași (Moldavia).....	138
Imagen 38: huevos recién pintados secándose, Iași (Moldavia).....	140
Imagen 39: huevos pintados en un Mercado de artesanía tradicional, Iași (Moldavia)	140
Imagen 40: huevos pintados en el supermercado, Iași (Moldavia).....	141
Imagen 41: hombre caminando por la calle, Iași (Moldavia)	142
Imagen 42: a la salida de una boda, Iași (Moldavia)	143
Imagen 43: tríptico promocional de la moda <i>etno</i> , inspirada en la ropa tradicional.....	143

Imagen 44: escaparate de tienda con ropa <i>etno</i> , Iași (Moldavia).....	144
Imagen 45: jugadoras del equipo rumano de balonmano celebran la victoria con sus hijos, vestidos con el traje tradicional de la región de Oaș.	145
Imagen 46: la actriz de telenovela, Diana Dumitrescu, posa con el traje tradicional de su región.	145
Imagen 47: reportaje sobre los trajes tradicionales de cada región y grupo étnico.....	146
Imagen 48: carteles de promoción electoral, Iași (Moldavia).....	149
Imagen 49: cartel electoral para las elecciones europeas de 2014.....	150
Imagen 50: mapa étnico de Rumanía	172
Imagen 51: mapa etnográfico de Rumanía	173
Imagen 52: etnicidad en Rumanía, por condado (censo 2002).....	174
Imagen 53: etnia romá según las provincias (censo 2011)	175
Imagen 54: mapa que muestra los territorios habitados por <i>csángó</i> (color azul).....	175
Imagen 55: <i>Dom Polski</i> , Unión de Polacos de Rumanía, en Suceava (Bucovina, Moldavia)	177
Imagen 56: placa informativa del Colegio Nacional “Samuel von Brukenthal” en Sibiu (Transilvania). 178	
Imagen 57: mapa de Rumanía con el País Székely (<i>Székelyföld</i>) en color ocre	179
Imagen 58: mapa de Rumanía con la región <i>székely</i> simbolizada mediante la bandera húngara	182
Imagen 59: bandera <i>székely</i> , casa particular.	183
Imagen 60: pancarta del acto de beatificación del mártir romano-católico Anton Durcovici, Iași (Moldavia).....	185
Imagen 61: catedral romano-católica, Iași (Moldavia). En el día de la beatificación de Anton Durcovici	185
Imagen 62: bandera <i>Csángó</i> , en Cleja, (Moldavia)	189
Imagen 63: chaleco tradicional <i>Csángó</i> confeccionado a mano, Cleja (Moldavia).....	190
Imagen 64: en Cleja, con las gallinas (Moldavia)	190
Imagen 65: invitación para el <i>Ziua Internațională a rromilor</i> (Día Internacional Rrom)	194

Imagen 66: mujeres gitanas en el Boulevard Ștefan cel Mare, Iași (Moldavia)	194
Imagen 67: exposición de fotografía con motivo de los Días Internacionales de los Rrom, Iași (Moldavia)	195
Imagen 68: mansión gitana, de camino a Piatra Neamț (Moldavia).....	196
Imagen 69: camión de recolección de miel, en Los Cárpatos.....	201
Imagen 70: estaca de delimitación entre prados, en Moldavia	202
Imagen 71: en un concierto, en Iași (Moldavia). Bandera ligada a la mochila.....	202
Imagen 72: envoltorio de la chocolatina ROM.....	203
Imagen 73: tienda de juguetes, en Iași (Moldavia).....	203
Imagen 74: promoción de monedas en honor a Mihai Viteazul, el primer unificador.	204
Imagen 75: monumento a los Voivodas, Iași (Moldavia).....	205
Imagen 76: reclamo nacionalista “¡Besarabia es Rumanía!”, Suceava (Moldavia).....	206
Imagen 77: región de Moldavia, en color amarillo.....	207
Imagen 78: Iași, en color azul marino	207
Imagen 79: carromato en carretera moldava	210
Imagen 80: carro de leche (Moldavia).....	210
Imagen 81: casas moldavas desde la carretera	211
Imagen 82: detalle de fachada. Casa Moldava	211
Imagen 83: detalle en la puerta de casa moldava	212
Imagen 84: tubos detrás del Hospital	213
Imagen 85: tubos en una casa particular, Iași	213
Imagen 86: cables en Anastasie Panu.....	214
Imagen 87: bloque en Alexandru cel Bun, Iași.....	214
Imagen 88: antigua mansión en Copou, pleno centro de Iași	215

Imagen 89: casa señorial en Păcurări, a 5 minutos muy cerca del centro.....	215
Imagen 90: contraste arquitectónico detrás del Bulevar Independenției, zona centro	216
Imagen 91: edificio en Piața Independenției, centro de la ciudad.....	216
Imagen 92: desperfectos en Bulevardul Ștefan Cel Mare și Sfânt, en pleno centro de la ciudad, a escasos metros de la catedral.....	217
Imagen 93: detrás del Palacio de Cultura	218
Imagen 94: bocacalle de Toma Cozma, en el distrito Păcurari. A diez minutos del centro de la ciudad .	218
Imagen 95: Strada Sarmisegetuza, en el distrito Alexandru Cel Bun. Barrio principalmente industrial, residencia de trabajadores de las antiguas fábricas Socialistas.....	219
Imagen 96: detrás de la Strada Palat, en pleno centro cultural	219
Imagen 97: reparación de calzado en la Strada Bașotă, al lado del Bulevar Independenției.	220
Imagen 98: carro de carga tirado por caballo, esperando en la calle	220
Imagen 99: corral particular en zona próxima al centro	221
Imagen 100: huerto privado en el distrito Păcurari.....	221
Imagen 101: pasarela Gară-Alexandru cel Bun.....	222
Imagen 102: canal Bahlui	223
Imagen 103: puente de acceso a la barriada “Dallas”, distrito Dacia	224
Imagen 104: pajares desde el otro lado del muro. Barriada “Dallas”, Dacia.....	225
Imagen 105: hombre sentado en la tapia que delimita el distrito “Dallas”	225
Imagen 106: el Palacio de Cultura, inaugurado en 1925	226
Imagen 107: <i>Palas Mall</i> , interior.....	226
Imagen 108: explanada del recinto <i>Palas</i>	227
Imagen 109: <i>Piața Agroalimentara Hermes</i> , Cluj-Napoca	229
Imagen 110: <i>Piața Agroalimentară</i> , en <i>Hală Centrală</i> , Iași	230

Imagen 111: mujeres despachando en <i>Piața Agroalimentară</i> , Iași	230
Imagen 112: sede de <i>Radio România</i> , en Bucarest.....	243
Imagen 113: emisión del programa <i>Tezaur Folcloric</i> , en TVR1 (2015).	262
Imagen 114: escenario de una de las ediciones del <i>Festivalul Național Cîntarea României</i>	263
Imagen 115: <i>Procesiuni de Florii</i> durante la celebración del Domingo de Ramos ortodoxo, el jueves 10 de abril de 2014.....	265
Imagen 116: componente del grupo <i>Trei Parale</i> , interpretando un tema con la <i>cobză</i>	268
Imagen 117: componente de <i>Trei Parale</i> tocando el <i>cimpoi</i>	268
Imagen 118: Maria Tănase	271
Imagen 119: el poeta Adrian Păunescu	272
Imagen 120: fotografía de una de las primeras ediciones del <i>Cenaclul Flacără</i> , en Rădăuți (Suceava)..	273
Imagen 121: <i>Cenaclul Flacără</i> en Năvodari (Constanța).....	274
Imagen 122: <i>La Balena</i> , Iași, verano de 2014.	276
Imagen 123: rótulo de tienda de música, a los pies de la <i>pasarelă peatonală</i> de Alexandru cel Bun, Iași	279
Imagen 124: venta de <i>muzică populară</i> y <i>muzică bizantină</i> en un mercado religioso, en Bucovina.....	281
Imagen 125: grupo folclórico de la minoría armenia de Iași, <i>Festivalul Internațional al Educației</i> (2014)	284
Imagen 126: intérprete de canto hebreo, en representación de la minoría judía de Iași.	285
Imagen 127: cartel promocional del cantante griego Nikos Vertis, dentro de la programación del Festival de Mamaia.	286
Imagen 128: cartel promocional del “Día Internacional de los gitanos”, en Iași (2014)	287
Imagen 129: niña vestida de zíngara en la representación del Festival del Palacio de los Niños de Iași (2014)	289
Imagen 130: museo del himno de Rumanía, en Brașov.	290
Imagen 131: cartel de conmemoración del Día del Himno Nacional de Rumanía	290

Imagen 132: el himno actual de Rumanía y el de la época comunista en el <i>Manual pentru clasa a IV-a</i> (Rausch, 2005: 6-7)	291
Imagen 133: canciones tradicionales en el <i>Manual pentru clasa a VIII-a</i> (Toader & Moraru, 2007: 60-61).	292
Imagen 134: canciones del repertorio tradicional de las celebraciones de invierno, <i>Manual pentru clasa a IV-a</i> (Rausch, 2005: 37).	293
Imagen 135: canto patriótico en el <i>Manual pentru clasa a VI-a</i> (Catana & Popescu, 1982: 21).	294
Imagen 136: “Canto de Ștefan cel Mare”, en <i>Manual pentru clasa a VI-a</i> (Catana & Popescu, 1982: 45).	294
Imagen 137: “El Partido, Ceaușescu, Rumanía”, en el <i>Manual pentru clasa a VI-a</i> (Catana & Popescu, 1982: 58).	295
Imagen 138: programa de televisión llamado <i>Te cunosc de undeva</i> (“Te conozco de algo”) con la cantante pop Anda Adam vestida con traje tradicional.....	301
Imagen 139: miembros del jurado en el talent show <i>Next Star</i> emitido por la cadena nacional Antena1.	301
Imagen 140: portada de la revista <i>Taifasuri</i> , con la cantante de <i>muzică populară</i> Laura Lavric.	302
Imagen 141: la cantante de <i>muzică populară</i> Elena Merișoreanu promocionando un complejo vitamínico natural.....	303
Imagen 142: promoción de grupo tradicional para celebraciones, en Suceava (Moldavia)	306
Imagen 143: niveles funcionales de la <i>muzică populară</i> (gráfico de elaboración propia).....	307
Imagen 144: agrupación folclórica de la población de Pașcani, en la región de Moldavia	309
Imagen 145: foto de archivo que muestra la ejecución de la <i>horă</i> en el contexto de una celebración campestre. Fotografía tomada en 1939	311
Imagen 146: el actual presidente Klaus Johannis bailando la famosa <i>horă unirii</i> en Iași, durante la celebración del aniversario de la primera unificación.	312
Imagen 147: grupos folclóricos desfilando por la calle, en el Festival Internacional de Folklore de Iași	313
Imagen 148: agrupación folclórica infantil de Botoșani, Moldavia	314
Imagen 149: festival tradicional en la localidad de Orșova.....	314

Imagen 150: texto promocional del obsequio de dos CD en el día de Viernes Santo.....	317
Imagen 151: ejemplo de notación saltérica (Lacoschitiotul, 2009: 50).....	321
Imagen 152: <i>toacă mare</i> (izquierda), <i>toacă mică</i> (derecha).....	329
Imagen 153: servicio religioso en el Día de la Unificación (<i>Ziua Unirii</i>)	330
Imagen 154: patrón rítmico <i>düyek</i>	333
Imagen 155: ritmo característico de <i>manele</i>	334
Imagen 156: Hitler alzando las cabezas cortadas de tres de los cantantes de <i>manele</i> más exitosos. En este cartel propagandístico se puede leer el eslogan “sin manele”.....	342
Imagen 157: <i>campania nu manele</i>	343
Imagen 158: Nicolae Guță, manelista de éxito, rodeado de imágenes que pretenden representar la cultura gitana de <i>manele</i> : “gitanismo, incultura, delincuencia, codicia, libertinaje”	344
Imagen 159: campaña anti <i>manele</i> con el lema “Anti estupidez, anti basura, anti ladrones, anti retroceso, anti manele, anti-incultura”	344
Imagen 160: Manifiesto de la campaña anti <i>manele</i> llevada a cabo en 2011	345
Imagen 161: Dorin Liviu Zaharia, líder de <i>Olympic'64</i>	351
Imagen 162: fotografías extraídas del libreto del disco <i>Flûtes et cordes des virtuoses d'Oltenie. Rapsozii Gorjului</i> (1994).....	357
Imagen 163: foto promocional del grupo <i>Dordeduh</i> , extraída del videoclip del tema “Dojana”	358
Imagen 164: carátula del disco <i>Vlad Tepeș</i> de Trooper (2009)	359
Imagen 165: imagen promocional del grupo <i>An Theos</i>	361
Imagen 166: fotografía promocional del grupo <i>Bucium</i>	361
Imagen 167: fotografía promocional de los <i>Negura Bunget</i>	362
Imagen 168: imagen promocional del grupo <i>Carpatica</i>	362
Imagen 169: <i>banner</i> de promoción del 1º <i>Festival de Salsa</i> de la región de Moldavia.....	364
Imagen 170: representación al aire libre a cargo de la <i>Opera Națională Română</i> de Iași.....	369

Imagen 171: imagen promocional del grupo de hip-hop <i>B.U.G Mafia</i>	370
Imagen 172: cartel promocional del concierto de <i>Gojira & Planet H</i> , en el Dublin Pub de Iași	372
Imagen 173: ejemplo extraído de <i>Spitalul Amorului</i> (Pann, 2009: 49)	382
Imagen 174: ejemplo de notación neumática de la canción “Bordeiaș, Bordei, Bordei” (Pann, 2009: 240)	382
Imagen 175: Codex Caioni	383
Imagen 176: formas cataléctica y acataléctica en versos octosilábicos.....	388
Imagen 177: formas cataléctica y acataléctica en versos hexasilábicos	389
Imagen 178: ejemplo de complementación silábica a base de la introducción de interjecciones.....	390
Imagen 179: fragmento de canción infantil	392
Imagen 180: extracto de cantinela de venta ambulante	392
Imagen 181: ejemplo de organización bitónica	393
Imagen 182: ejemplo de canto con organización tritónica	393
Imagen 183: ejemplos de organizaciones sonoras pre-pentatónicas.....	393
Imagen 184: ejemplo de fórmula bicrónica yámbica (arriba) y trocaica (abajo).....	397
Imagen 185: ejemplos de fórmulas con tres unidades: anapesto (arriba), amfibraico (medio) y dáctilo (abajo).....	397
Imagen 186: transcripción de un canto en ritmo <i>giusto-silabic</i> con su respectiva transcripción rítmica..	398
Imagen 187: trascipción de canto del repertorio ritual de casorio. Ejemplo de rítmica <i>giusto-silabico</i> con episodios melismáticos	398
Imagen 188: transcripción de canto en ritmo <i>parlando-rubato</i>	400
Imagen 189: ejemplo de <i>ritmul copiilor</i> , en el que se aprecia la silabización y las pausas propias de las inflexiones de la dicción.....	401
Imagen 190: fórmulas del ritmo de danza, sobre ciclos de ocho pulsaciones.....	402
Imagen 191: fórmulas <i>aksak</i> bicrónicas en las que se aprecia la combinación de unidades de diferente duración.....	405

Imagen 192: ejemplos de combinaciones de patrones rítmicos <i>aksak</i> (Fracile, 2003: 199)	406
Imagen 193: tabla de clasificación de los patrones rítmicos de danza propuesta por los materiales pedagógicos de Pop-Miculi.	408
Imagen 194: transcripción de la <i>Dans Valah</i> , publicada en Leipzig en 1814 (Comişel, 1967: 446-447).	411
Imagen 195: <i>Corăghească din Bacău</i> (Chitu, 2013: 27)	413
Imagen 196: <i>Fanfare Ciocârlia</i> , una de las fanfarrias más famosas a nivel internacional	425
Imagen 197: foto promocional de la <i>Fanfara Transilvana</i>	425
Imagen 198: <i>vioară cu goarnă</i>	427
Imagen 199: <i>cobză</i> de 10 cuerdas, en grupos de tres y dos	429
Imagen 200: gitano <i>lăutar</i> con un <i>tambal mic</i> (portable)	429
Imagen 201: <i>tambal mare</i> (de concierto).....	430
Imagen 202: transcripción de <i>tiituri</i> del tipo <i>ciocanul</i>	430
Imagen 203: řtefan Popescu tocando la <i>tilincă</i> , instrumento de madera, sin ningún agujero y abierto por los dos lados, el cual se toca de forma semi-transversal.....	433
Imagen 204: <i>caval</i> de grandes dimensiones, con cinco agujeros distribuidos en grupos de 3 y 2	433
Imagen 205: <i>fluier gemanat</i> con bordón.....	434
Imagen 206: <i>Nai</i> alto	435
Imagen 207: mujer tocando el <i>bucium</i> en su casa de Los Cárpatos Occidentales	435
Imagen 208: Grupo de mujeres de Rumanía participando en el <i>Haute Nendaz Alp Horn Festival</i> , en Suiza (2014)	436
Imagen 209: el <i>cimpoi</i> , con sus diferentes partes: <i>suflator</i> (insuflador de aire), <i>burduf</i> (bolsa), <i>bâzoiu</i> (tubo bordón) y <i>carabă</i> (tubo con agujeros)	436
Imagen 210: dos <i>titere</i> , de diferentes tamaños	437
Imagen 211: <i>darabană</i> o <i>darabucă</i>	438
Imagen 212: diferentes tipos de <i>buhai</i>	439

Imagen 213: hombre ejecutando la <i>drâmbă</i>	440
Imagen 214: <i>drâmbă</i>	440
Imagen 215: cura tocando la <i>toacă mică</i>	441
Imagen 216: <i>toacă mare</i>	442
Imagen 217: fragmento de la canción “Nu mai poci de ostenit” en notación psáltica (Pann, 2009: 227)	446
Imagen 218: ejemplo extraído de las páginas 26 y 27 de <i>Spitalul Amorului</i> (Pann, 2009)	447
Imagen 219: célula rítmica del <i>manea veche</i>	448
Imagen 220: ejemplo extraído de <i>Spitalul Amorului</i> (Pann, 2009: 234)	449
Imagen 221: ejemplo extraído de <i>Spitalul Amorului</i> (Pann, 2009: 38-39)	450
Imagen 222: tabla clasificatoria extraída del <i>Curs de Folclor Muzical</i> (Pop-Miculi, n.d.: 47)	453
Imagen 223: grupo de <i>pițărăi</i> con máscara, en Oltenia	462
Imagen 224: hombre tocando el <i>buhai</i>	466
Imagen 225: notación de <i>colinde</i> tradicional.....	470
Imagen 226: dos participantes del <i>jocul caprei</i> , vestidos según sus roles	471
Imagen 227: performance de <i>capră</i> en la ciudad de Botoșani.....	472
Imagen 228: detalle de la <i>capră</i>	475
Imagen 229: <i>ursi</i> bailando en el <i>jocul ursului</i>	478
Imagen 230: <i>Urs</i> en el <i>Jocul ursului</i> de Bacău.....	478
Imagen 231: <i>Jocul Ursului</i> con gitanos <i>ursari</i> y osos de verdad.....	479
Imagen 232: Gitano <i>ursari</i> con un oso domesticado	479
Imagen 233: <i>Foaie verde mărăcine</i>	486
Imagen 234: <i>Ieși, mândruțo, la portiță</i>	498
Imagen 235: <i>La fântana părăsită</i>	499
Imagen 236: <i>Stejărel foaie rotundă</i>	500

Anexo 15: Links de Youtube

Nº	PÁGINA	TEMA	LINK
195	243	<i>Manele</i>	Florim Salam: https://www.youtube.com/watch?v=HFpGBQbTMlo Nicolae Gută: https://www.youtube.com/watch?v=BvwjqLtLQNQ
224	262	<i>Tezaur Folcloric</i>	https://www.youtube.com/watch?v=EZIZ69c1zvY
227	263	<i>Muzică usoară</i>	Dan Spătaru: https://www.youtube.com/watch?v=BaZxjgiCaLo Margareta Pâslaru: https://www.youtube.com/watch?v=1UCPsx5_VYg
234	265	Folklore religioso	Emilia Dorobanțu: https://www.youtube.com/watch?v=wemqSEX2I68 Maricica Mihoianu: https://www.youtube.com/watch?v=BISdrrbRpwY Lavinia Maria Chifor: https://www.youtube.com/watch?v=VVCmEf_9Htk Anuța Motofelea: https://www.youtube.com/watch?v=f52nAi5UjHw
246	270	<i>Miorița</i> (Versión folklórica)	Tudor Gheorghe: https://www.youtube.com/watch?v=HICicvNUbUo Irina Loghin: https://www.youtube.com/watch?v=lFI0_1QWTWA
247	270	<i>Miorița</i> (Versiones rock, hip-hop y folk)	Zdob și Zdub: https://www.youtube.com/watch?v=3X3CuMjKL1I Ektro: https://www.youtube.com/watch?v=1EPojpzGC1Y Mihaela Popescu: https://www.youtube.com/watch?v=Y8tEJ7ZzmHQ&list=PL34soetFAQ3Z27PtCjoaVr24l9SR19TT
251	272	<i>Marioara de la Gorj</i>	Maria Tănase: https://www.youtube.com/watch?v=3Vt7fPLH7jg
253	273	<i>Cenacul Flacără</i>	Documental <i>Te salut generatie in blugi</i> : https://www.youtube.com/watch?v=HnQgccitm1I
259	275	<i>Cenacul Flacără</i>	Ştefan Hruşcă canta un tema de Adrian Păunescu: https://www.youtube.com/watch?v=-DeO0mzFeuw
263	276	Folk	<i>Moldavia Folk</i> : https://www.youtube.com/watch?v=VgUqpoDNmKk
264	277	<i>Cerbul de Aur</i>	Julio iglesias: https://www.youtube.com/watch?v=sLtMDCjbmPE
265	277	<i>Cerbul de Aur</i>	Holograf: https://www.youtube.com/watch?v=R-eG2tb8R5U
273	287	<i>Muzica lăutărească</i>	Ionel Tudorache: https://www.youtube.com/watch?v=dXfeU3k6FBs
287	304	Videoclips retransmitidos en canales específicos de televisión	Margareta Clipa: https://www.youtube.com/watch?v=xNBH6SiHAnk Igor Cuciuc: https://www.youtube.com/watch?v=PTVZ8buVkCY
292	305	Fusión de folklore con géneros como el hip-hop p la música electrónica	<i>Culese din Cartier</i> : https://www.youtube.com/watch?v=vhY8aSRhLF0 Argatu: https://www.youtube.com/watch?v=nWcSDap5GKw Adda: https://www.youtube.com/watch?v=Dfxu51MBXlw
296	308	Gestualidad femenina en las representaciones audiovisuales de <i>muzică populară</i>	Claudia Martinica: https://www.youtube.com/watch?v=a9dscf-RPmo
297	308	Gestualidad masculina en las representaciones audiovisuales de <i>muzică populară</i>	Constantin Bahrin: https://www.youtube.com/watch?v=1JhLVOT-Idw
299	309	Ejemplo representación en directo de <i>muzică populară</i>	Matilda Pascal Cojocărița y Nicoleta Voica: https://www.youtube.com/watch?v=0IZOfWDP48Q

300	309	<i>Doina</i>	Petrica Mitu Stoian: https://www.youtube.com/watch?v=T4fbEXJQYL8
330	326	<i>Priceasna Ortodoxa</i> ámbito litúrgico	Pr. Ioan Buda: https://www.youtube.com/watch?v=uNCTVdC8lXo
333	327	<i>Pricesne</i>	Ionuț Bledea: https://www.youtube.com/watch?v=3S3hXdiP9ls&list=PLfMRMhuLzyTC3UBafXpwEm9Lq2ExsLO2n Emilia Dorobanțu: https://www.youtube.com/watch?v=6WDAdjbcDSk
334	328	<i>Toacă mare</i>	https://www.youtube.com/watch?v=hCCFu8xXwZw
335	328	<i>Toacă mică</i>	https://www.youtube.com/watch?v=_c31o3vuAz0
336	328	Concurso internacional de <i>toacă</i>	https://www.youtube.com/watch?v=zVaRuewjoo
342	332	<i>Maneaua lăutărească</i>	Azur: https://www.youtube.com/watch?v=btb22Jsf05w
348	334	Ejemplo de baile <i>manele</i>	https://www.youtube.com/watch?v=ptMcnDBab18
350	335	Videoclips de <i>manele</i>	Florim Salam https://www.youtube.com/watch?v=tXO2QtjixaM Nicolae Guță și Blondu de la Timișoara: https://www.youtube.com/watch?v=nzsEv61hBJc&list=PLYub9nIhLuvJIFM5U9ZnDICnmwiI86XO2u&index=10 Alessio: https://www.youtube.com/watch?v=pVa4iTZZYG0
375	351	<i>Etno(folk)-rock</i>	Dorin Liviu Zaharia: https://www.youtube.com/watch?v=hFwS3lO5gCc
376	352	<i>Etno(folk)-rock</i>	“Andrii Popa” - <i>Phoenix</i> https://www.youtube.com/watch?v=s8LjjtEZEIE
378	352	<i>Etno(folk)-rock</i>	“Om Bun” - <i>Sfinx</i> https://www.youtube.com/watch?v=M6kv3wYgOh0
379	352	<i>Etno(folk)-rock</i>	“Norocul inorogului” - <i>Phoenix</i> https://www.youtube.com/watch?v=cTIEU2GIC-E
380	353	Patrones <i>aksak</i> en <i>Etno(folk)-rock</i>	“Mugur de Fluier” - <i>Phoenix</i> https://www.youtube.com/watch?v=4FBc9oF_z-M
381	353	Patrones <i>aksak</i> en <i>Etno(folk)-rock</i>	“Mica Țiganiadă” - <i>Phoenix</i> https://www.youtube.com/watch?v=jn8vkl7Gp88
382	353	Ejemplo de referencias a los mitos de etno-génesis en <i>Etno(folk)-rock</i>	“Negru Voda” - <i>Phoenix</i> http://www.youtube.com/watch?v=B5CuEE_GJQw
383	353	Ejemplo de referencias a los mitos de etno-génesis en <i>Etno(folk)-rock</i>	“Pavel Chinezul” - <i>Phoenix</i> https://www.youtube.com/watch?v=YJfV2n1Wa7k
386	356	<i>Folk metal</i>	“Luna peste vârfuri” - <i>Bucovina</i> https://www.youtube.com/watch?v=7WIVle0FYig
387	356	<i>Folk metal</i>	“Ultima iarna” - <i>Bucovina</i> https://www.youtube.com/watch?v=zEOHCGZZ-KE
389	357	Uso de <i>caval</i> en <i>folk metal</i>	“Jinca” - <i>E-an-na</i> https://www.youtube.com/watch?v=3AGE3x1i8cc “Tinca Popii” – <i>E-an-na</i> https://www.youtube.com/watch?v=axu42N7RbfU
390	357	Uso de <i>caval</i> y acordeón en <i>folk metal</i>	“Hora” - <i>Warchant</i> https://www.youtube.com/watch?v=KMQdkQWiqAA
391	358	Uso de <i>nai</i> en <i>folk metal</i>	“Joaca dacii” - <i>Ka Gaia An</i> https://www.youtube.com/watch?v=IcxWoGgoXi4
392	358	Uso de flauta y violín en <i>folk metal</i>	“Războieni” - <i>Bucium</i> https://www.youtube.com/watch?v=LsY-LmSJMp “Prin viu grai stramosesc” - <i>An Theos</i> https://www.youtube.com/watch?v=unQSp-VQCUU
393	358	Uso de <i>tulnic</i> , <i>tambal</i> y <i>toacă</i> en <i>folk metal</i>	“Dojana” Videoclip - <i>Dordeduh</i> http://www.youtube.com/watch?v=F6jilw-6X_E “Dojana” en directo - <i>Dordeduh</i> https://www.youtube.com/watch?v=9sT4_jOr-eU

394	358	Uso de <i>tulnic, tambal y toacă</i> en <i>folk metal</i>	“Tul-ni-ca-rind” - Negura Bunget https://www.youtube.com/watch?v=qjkeqNLUJuk
396	359	Referencias a rituales del ámbito rural en <i>folk metal</i>	“Noaptea Sânzienelor” - <i>Transylvania</i> https://www.youtube.com/watch?v=XlsdH8kMP3g
397	359	Referencias a rituales del ámbito rural en <i>folk metal</i>	“Noaptea Sânzienelor” - <i>An Theos</i> https://www.youtube.com/watch?v=q4L7ENBVQ5Y
398	359	<i>Dacic metal/ Metal mioritic</i>	“Dacia hiperboreana” - <i>Negura Bunget</i> https://www.youtube.com/watch?v=nDfQG2MVBkI “Vlad Tepes” - <i>Trooper</i> https://www.youtube.com/watch?v=a8PEVV6tt14 “Dacii liber” - <i>Odyssey</i> https://www.youtube.com/watch?v=nM4W02lSuNs
399	360	Exaltación fenómenos y parajes naturales en <i>folk metal</i>	“Zi” - <i>Negura Bunget</i> https://www.youtube.com/watch?v=Zo4YvML8PyE Rădăcinat - <i>Hoia Baciu</i> https://www.youtube.com/watch?v=g1Whkljh3A8
400	360	Canciones tradicionales emblemáticas: versiones populares	Maria Tanase “Ciuleandra” https://www.youtube.com/watch?v=0W395ryBuqq Grigore Lese “Cânta cu cu bata-l vina” https://www.youtube.com/watch?v=MkIVy1To_KY
401	360	Canciones tradicionales emblemáticas: versión <i>folk-metal</i>	“Ciuleandra” - <i>An Theos</i> https://www.youtube.com/watch?v=qe71W30M8CM “Ciuleandra” - <i>Harmasar</i> https://www.youtube.com/watch?v=Y1GusQf-tz8 “Maramu” - <i>Dirty Shirt</i> https://www.youtube.com/watch?v=xfg9iU9I-i8 “Ciuleandra” - <i>Kempes</i> https://www.youtube.com/watch?v=EgA6PbwkHG0 “Cânta cu cu bata-l vina” - <i>Bucovina</i> https://www.youtube.com/watch?v=la6O-JIbP3g
410	365	Música <i>latina</i>	“Playa en Costa Rica” - <i>Ami</i> https://www.youtube.com/watch?v=ikODijwZ-a0 “Cola Song” - <i>Inna</i> https://www.youtube.com/watch?v=Yz2658gzOuM
412	368	Influencia de la música folklórica en el repertorio clásico romántico y post-romántico	“Hora ca in Banat” - Tiberiu Bredeceanu https://www.youtube.com/watch?v=Qzm8rPVoh9g “La Joc” - Mihai Jora https://www.youtube.com/watch?v=TG_psJ6sODY&list=PLG4KpqnXKjWZfsx27BbPPbUqcu-Oo92kU&index=2 “Doina” - Karol Mikuli https://www.youtube.com/watch?v=_dAlaC_XbA8
413	368	Influencia de la música folklórica y de la <i>muzică lăutărească</i> de finales del siglo XIX en el repertorio clásico	“Ciocârlia” - Angheluș Dinicu https://www.youtube.com/watch?v=ZxvSNdOV2Aw
415	371	Hip-hop	<i>B.U.G Mafia</i> “Românește” https://www.youtube.com/watch?v=VHdipo8R6IU <i>Paraziții</i> “Mesaj pentru Europa” https://www.youtube.com/watch?v=ruGHJaECILE
417	374	<i>Etno</i>	<i>Etno</i> - “Nu mă lăsa” https://www.youtube.com/watch?v=kEm0q0ludhY Autentic – “Buzele de miere” https://www.youtube.com/watch?v=ZrR0ieW7gww <i>Rustic</i> – “Rău îmi bate inima” https://www.youtube.com/watch?v=H3E39AjzEU8
418	375	Diferencias entre etno y <i>muzică populară: muzică populară</i>	Puiu Codreanu – “De mic am umblat prin lume” https://www.youtube.com/watch?v=bPZPCSVVLc8 Simona Boncut y Nicu Vesa – “Bate doba la Bihor” https://www.youtube.com/watch?v=epX8DdPRXoE
419	375	Diferencias entre etno y	<i>Datina</i> – “Dragostea-i tare nebuna”

		<i>muzică populară: etno</i>	https://www.youtube.com/watch?v=GYN8cDPZcBo <i>RO-Mania – “Geaba lele”</i> https://www.youtube.com/watch?v=iiJpRwxkBm4 <i>Nemuritorii “Of, of, viața mea”</i> https://www.youtube.com/watch?v=7yQcbRhuK3w
420	376	Ejemplo de música etno caricaturizando el entorno rural	Călin Crisan y Mihaela Belciu – “Am râmas fără carnet” https://www.youtube.com/watch?v=8_WSUdsNucU Vără Săndel y Puiu Codreanu – “Ciubanițul” https://www.youtube.com/watch?v=_SpXzGwK6r4
431	382	Muzica Veche	“Bordeiașă, Bordei, Bordei” https://www.youtube.com/watch?v=LM2bPPoQRas
453	404	Aksak	<i>Învărtită Ardelenească</i> (patrón 223) https://www.youtube.com/watch?v=vcJ-XRPzECE <i>Jocul Ursului</i> (patrón 332) https://www.youtube.com/watch?v=rT7XwDUgh7Y
458	409	Nota de pedal llamada <i>zis ciobănește</i>	https://www.youtube.com/watch?v=zvwhLs_JUMc
460	409	Heterofonía	<i>Tipurituri</i> de la región de Oaș https://www.youtube.com/watch?v=u7zTpDqcUKk
465	413	Versión actual de Mihaela Gurau de la <i>Corăghească din Bacău</i> armonizada por George Sărbu	<i>Corăghească din Bacău</i> - Mihaela Gurau https://www.youtube.com/watch?v=IknrCBUCCu4 <i>Coraghește la mijloc</i> - Alexandra Ulea https://www.youtube.com/watch?v=aIwgm72RW1k
469	415	Danzas folklóricas con versos de estructura octosílábica	<i>Dans Fecioresc</i> https://www.youtube.com/watch?v=HvFNxeKHSk <i>Dans de pe Someș</i> https://www.youtube.com/watch?v=jWHNEgkt1tA
480	419	Gestualidades en las coreografías de danza	Danza <i>Căluș</i> https://www.youtube.com/watch?v=wJy8mkgbUy8
484	421	Diferentes posibilidades y contextos de práctica de las danzas	<i>Învărtită</i> (boda) https://www.youtube.com/watch?v=6tb4f21nNrE <i>Purtată fetelor de la Căpâlna</i> (televisión) https://www.youtube.com/watch?v=RdXvxpvrJw <i>Brâul</i> (festival) https://www.youtube.com/watch?v=DMxaBABVC0 <i>Geampărauă</i> (televisión) https://www.youtube.com/watch?v=HHmkKyEma1U <i>Schiopăă</i> (boda) https://www.youtube.com/watch?v=iSxgaWkYp9A
489	423	Ejemplo de formación <i>taraf</i> : Transilvania	<i>Vioară-chitară</i> https://www.youtube.com/watch?v=2IQTq-iahGU&list=PLe13kfM3Qr2muE6E5za4VWM9S6cKB9QM-M
490	423	Ejemplo de formación <i>taraf</i> : Transilvania	<i>Vioară-chitară-tobă</i> https://www.youtube.com/watch?v=b6lMHhsHO1E
491	423	Ejemplo de formación <i>taraf</i> : Transilvania - Oeste	<i>Vioară (cu goarnă)-tobă mare-acordeón</i> https://www.youtube.com/watch?v=3a-KPCuMI-8
492	423	Ejemplo de formación <i>taraf</i> : Banat	<i>Vioară I y II-torogoata-saxofón-chitară-contrabajo-tambal</i> https://www.youtube.com/watch?v=0wjMRYVm_KY&list=PLH-3jz8mMWbLcQ959g6xIpSfx6q2C8XGR&index=17
493	423	Ejemplo de formación <i>taraf</i> : Banat	Saxofón (soprano y tenor)-clarinete-acordeón https://www.youtube.com/watch?v=9gv5f7Kg1UM&index=5&list=PLH-3jz8mMWbLcQ959g6xIpSfx6q2C8XGR
494	423	Ejemplo de formación <i>taraf</i> : Banat	<i>Vioară-viola-torogoata-violoncelo-contrabajo</i> https://www.youtube.com/watch?v=lbHtFFah330&list=PLF_F163FE82E4469CF
495	423	Ejemplo de formación <i>taraf</i> : Banat	Saxofón-trompeta-tuba-helicón https://www.youtube.com/watch?v=vTYJhf4hl6U
496	423	Ejemplo de formación <i>taraf</i> : Oltenia	<i>Vioara-chitară-contrabajo</i> https://www.youtube.com/watch?v=onlrNi5WY8A
497	423	Ejemplo de formación <i>taraf</i> : Oltenia	<i>Fluier-chitară-vuvă</i> (pandero) https://www.youtube.com/watch?v=OKaGiLu_ZHE
498	423	Ejemplo de formación <i>taraf</i> : Muntenia	<i>Vioară-clarinete-tambal-contrabajo</i> https://www.youtube.com/watch?v=CnhPbbkRQ1Y&index=11&list=PLvs4x3MS0ohzGWH1QgXTYWW2e6IjeYMG
499	423	Ejemplo de formación	<i>Vioară-trompeta-acordeón-tobă</i>

		<i>taraf</i> : Moldova	https://www.youtube.com/watch?v=csP6M3B5xz0
500	423	Ejemplo de formación <i>Fanfare din Moldova</i>	<i>Fanfara Trandifirilor din Vaslui</i> https://www.youtube.com/watch?v=2G8KmPoI5xI Fanfara Valea Mare https://www.youtube.com/watch?v=Wqeqw-KPfw4
502	424	Ejemplo de <i>fanfare satești</i> o <i>lăutărească</i>	<i>Fanfara de la Bârlad</i> https://www.youtube.com/watch?v=sEXAtqx1Ns <i>Fanfara de la Valea Mare</i> https://www.youtube.com/watch?v=C2H617ZzD8k
511	428	Ejemplo de <i>tambal, solista</i>	Cristinel Turturica https://www.youtube.com/watch?v=z0ll7uO285g511
515	430	Ejemplo de <i>tiituri de cobză</i>	Ion Albesteau y Marin Cotoanta https://www.youtube.com/watch?v=C_KwDPou4pE
517	431	Ejemplo de <i>tiituri</i> en estilo <i>ciocanul</i>	Nelu Ploieșteanu “Pentru cine am muncit” https://www.youtube.com/watch?v=gRpdd7-xbI
519	431	Acompañamiento con <i>zongoră</i> (guitarra): técnica exclusiva de Oltenia y Maramureş	Maramureş https://www.youtube.com/watch?v=FEMzhqrKqY Oltenia https://www.youtube.com/watch?v=NO3_b_T2F1Q
521	433	Instrumentos aerófonos: <i>fluier (flauta)</i>	Gelo Voicu https://www.youtube.com/watch?v=FEUxp2CHKvQ
524	434	Ejemplo de instrumento aerófono: <i>fluier îngemanat</i>	Tudor Ungureanu https://www.youtube.com/watch?v=sRIDVtOiXlY
526	434	Ejemplo de instrumento aerófono: <i>nai</i> (flauta de pan)	Cornalia Tihon https://www.youtube.com/watch?v=PiUBzDysVpk
528	435	<i>Bucium o tulnic</i>	Tulnicareasa Paraschiva https://www.youtube.com/watch?v=RSiyyCrJVMY
532	437	<i>Tîteră</i> (cítara)	https://www.youtube.com/watch?v=_1T3P-FYFdQ
536	438	<i>Buhai</i>	https://www.youtube.com/watch?v=INEMMsOcTQ4 https://www.youtube.com/watch?v=Eo_60Wuga7E
540	440	<i>Drâmbă</i>	https://www.youtube.com/watch?v=eu3KGr0kNIk
543	441	<i>Toconelete</i>	http://www.youtube.com/watch?v=QSX_RWIQ
546	444	<i>Cântece bătrânești</i>	https://www.youtube.com/watch?v=Zjm3mytGKo4
549	446	<i>Cântec de dor</i>	“Nu mai poci de ostenit” https://www.youtube.com/watch?v=3lKT-oEl7xU
554	451	“Leliță Saftiță”	Versión Anton Pann https://www.youtube.com/watch?v=40Hg2XNaWik
555	451	“Leliță Saftiță”	Versión Trei Parale https://www.youtube.com/watch?v=rjnV1hAYBMM
557	453	Influencia “oriental” en la música de las regiones más expuestas al dominio turco	Ştefania Narenji- “M-am născut în Dobrogea” https://www.youtube.com/watch?v=7kPZcxTkcd5I
559	454	Armonización de melodías modales según la teoría clásica occidental	Iliu Udila “Hora de dimineată” https://www.youtube.com/watch?v=hcb6r8gm71k
573	461	Ejemplo de <i>colinde</i> con referencias cristianas	https://www.youtube.com/watch?v=mqVcuBJS0i8
579	463	Ejemplo de <i>colinde</i> con referencias mitológicas pre- cristianas	<i>Colo sus mai sus de soare</i> https://www.youtube.com/watch?v=Pgr0OpbA4R0
600	471	Ejemplo del ritual de la <i>capră</i>	Răuceşti (judetul Neamţ) https://www.youtube.com/watch?v=XDGtH7oN-4I Răcăciuni (Bacău) https://www.youtube.com/watch?v=53mzsSomI6Q
605	473	Ejemplo del ritual de la <i>capră</i>	Călini (Bacău) https://www.youtube.com/watch?v=iR2AYlh2Mac Satu Nou (Iaşi) https://www.youtube.com/watch?v=QID-K7UiRtQ
609	475	Ejemplo de representación del <i>colinde de capră</i>	https://www.youtube.com/watch?v=jnza2iL2yQQ
620	481	Ejemplo de <i>jocul ursului</i>	Piatra Neamţ https://www.youtube.com/watch?v=UF8j7KeYaMo Iaşi https://www.youtube.com/watch?v=Fw08cd0JRb8
621	481	Ejemplo de <i>jocul ursului</i>	Bogdaneşti (Suceava) - patrones <i>aksak</i> de los tipos 233

			https://www.youtube.com/watch?v=cO-IHdT6FeI
622	481	Ejemplo de <i>jocul ursului</i>	Capu Câmpului (Suceava) - patrones aksak de los tipos 223 https://www.youtube.com/watch?v=sGUT6x7i540
623	481	Ejemplo de <i>jocul ursului</i> que no responde a patrones <i>aksak</i>	Comănești (Bacău) - patrón 2224 https://www.youtube.com/watch?v=NeNY1CzKou4
624	481	Ejemplo de <i>jocul ursului</i> que no responde a patrones <i>aksak</i>	Banesti (Prahova) - patrón 224 https://www.youtube.com/watch?v=rfaSu1z3Ja4
627	484	<i>Doină</i>	“Eu cunosc vara când vine” - Maria Lătărețu https://www.youtube.com/watch?v=UlJhf13DlgsU
489	492	<i>Doină arcaica</i>	Domnica Trop https://www.youtube.com/watch?v=aIWAmFLD3Sg
640	492	<i>Baladă</i>	<i>Taraf de Haiduks</i> – “Corbea” https://www.youtube.com/watch?v=-aM6369rz-0
642	494	<i>Baladă parlato</i>	Ion Dolanescu “Radu Anghel” https://www.youtube.com/watch?v=GWCObGR2kwY
647	497	<i>Cântec propriu-zis</i>	“Ieși, mândruțo, la portiță” – Anica Anghel https://www.youtube.com/watch?v=PoefWqtfJ4w
648	498	<i>Cântece propriu-zis</i>	“La fântana părăsită” - Diamanta Paterău https://www.youtube.com/watch?v=jYwrJR9dbho “La fântana părăsită” (a la manera <i>lăutar</i>) – Monica Lupșa https://www.youtube.com/watch?v=J91vdFPNNak
649	498	<i>Cântece propriu-zis</i>	“Stejărel foiae rotundă” - Marioara Sigheartau https://www.youtube.com/watch?v=CDs8PvnAenM