

PRINCIPLES OF ORGANIZATION OF THE FOLK INSTRUMENTAL ENSEMBLE. SPECIFIC REPERTOIRES, RHYTHMIC-MELODIC, HARMONIC, HETEROPHONIC AND POLYPHONIC ASPECTS

CDA. VERONICA CLAUDIA COSTANTIN, PhD

National Academy of Music “Gheorghe Dima”, Cluj-Napoca

SUMMARY

With the development of music and the appearance of the first musical instruments, the idea of singing as a whole takes shape. Starting from the music of the Geto-Dacians, to the feudal period, then reaching the first half of the 19th century, the problem of instrumental ensembles is related to the evolution of the instrumental practice of rural and urban musicians.

Due to the social and economic changes, some instruments such as the bagpipes were abandoned in musical practice, and others such as the violin, the tárogató, the clarinet gained great popularity over time. In Romanian villages, numerous instrumental ensembles can be identified that carry out their activity within the framework of cultural events throughout the year. A classification is created among musicians, outlining three categories of instrumentalists according to the criterion of professionalism. In the second half of the 20th century, traditional folklore “migrated” to the city area, where orchestral ensembles of the type of folk orchestras were born.

REZUMAT

Odată cu dezvoltarea muzicii și apariția primelor instrumente muzicale, se conturează ideea cântatului în ansamblu. Pornind de la muzica geto-dacilor, perioada feudală apoi ajungând în prima jumătate a secolului al XIX-lea, problema ansamblurilor instrumentale se leagă de evoluția practicii instrumentale a muzicanților din mediul rural și urban.

Datorită schimbărilor care s-au produs în plan social și economic, unele instrumente precum cimpoiul au fost părăsite în practica muzicală, iar altele precum vioara, taragotul, clarinetul au câștigat în timp o mare popularitate. În satele românești se identifică numeroase ansambluri

instrumentale care își desfășoară activitatea în cadrul manifestărilor culturale de peste an. Se creează o clasificare în rândul muzicanților conturându-se trei categorii de instrumentiști după criteriul profesionalismului. În cea de a doua jumătate a secolului al XX-lea folclorul tradițional „migrează” în zona orașului unde iau naștere ansamblurile orchestrale de tipul orchestrelor populare.

Keywords

Instrumental, historical, heterophonic, repertoire, rhythm, westernization, group, melodic, ensemble, manifestation, folkloric.

INTRODUCTION

The problem of the instrumental ensemble takes shape, along with the development of music and the appearance of the first musical instruments, so that the first forms of instrumental manifestation within an ensemble date back to the time of our Geto-Dacian ancestors whose artistic endeavours encompassed vocal or instrumental performance, while chordophone, wind and percussion instruments were preferred.

One of the favourite instruments of the Geto-Dacians was the lyre, which they used to accompany the messages that brought peace.

Instrumental ensembles that included guitars, lyres, whistles, drums and cymbals of various sizes had the role of subduing the hostile mentality of the enemies. The poet Ovid describes in his writings the pan flute, which he presents as a close relative of the whistle, and regarding instruments such as the *bucium* (an instrument closely resembling an alphorn), the tuba and the trumpet, he states that they were brought to Dacia after the Roman invasion (Ghenea, 1965: 9-10).

I. HISTORY OF THE FOLKLORIC INSTRUMENTAL ENSEMBLE

Regarding the historical course of the instrumental ensemble in our country, the first forms of musical manifestation as a whole can be identified in the feudal period when historical evidence certifies the presence of a group of gypsies called “alăutari” who played together with other instrumental groups in Alba-Iulia, in the retinue of voivode Mihai Viteazu (Ghenea, 1965: 142).

The article entitled *Über die Nationaltänze der Ungarn*, published in 1800 in the magazine *Allgemeine musikalische Zeitung* from Leipzig, where the bagpipe and the recorder were mentioned as the instruments used in Romanian folklore, represents the first documentary attestation regarding the musical manifestations of the Romanians (Cocișiu, 2014:18). Later Mihail Kogălniceanu wrote about the *taraf de lăutari* (folk music band) as being preferred for dance music, to the detriment of “European” music (Bogdan, 1913: 53).

The occasions for the performances of such instrumental ensembles are connected to: *claca* (a gathering of people who work together outdoors), *seceriș-cunună* (harvest customs), *hramul bisericii* (celebration of the patron saint of a church), *plocon* (taking gifts to godparents accompanied by fiddlers), folk theatre, consecration of the church, *șezătoare* (a gathering of people who work and have fun together indoors on winter evenings); various other folk customs (*boul înstruțat*, *sânzâienele*, *cumetrii*, *ispasul*, *rusaliile*, *nedeile*); balls, weddings, christenings, betrothals, funerals, folklore contests, field parties, village days, city days, etc.

Following the criteria of professionalism and remuneration, three categories of musicians are defined: amateurs, semi-professionals and professionals.

Regarding the instrumental ensembles in Transylvania, small-sized instrumental groups specific to the rural environment and oversized instrumental groups such as the folk orchestra, specific to urban folk music, can be identified.

In one of his works, Ilarion Cocișiu indicates the presence of a certain type of “folk symphonism” that takes shape through the establishment of “concert” instrumental groups, brass bands, orchestras and folk music ensembles (Cocișiu, 2014: 16). These categories of instrumental ensembles are formed on the old structure of the rural instrumental group, being made up of semi-professional and professional musicians who work in the urban environment, promoting a “new type” repertoire.

The appearance of the folk “symphony” implies the enrichment of the performance of the instrumentalists who use playing procedures borrowed from cultivated music, which they constantly adapt to the folk song. Along with the development of the interest in performing in large-scale instrumental ensembles such as the folk orchestra, folklore “of a new type, specific to the urban environment” is born in the urban environment (Cocișiu, 2014: 29).

II. PRINCIPLES OF ORGANIZATION

Regardless of its size or composition, the traditional instrumental ensemble from the city or the village is made up of two compartments: the soloist one and the harmonic one (Rădulescu, 1983: 89).

The soloist compartment includes instruments with soloist functions: the recorder, the pan flute, the bagpipes, the violin, the clarinet, the saxophone, the trumpet, which have the role of displaying the melodic plan of the musical discourse.

The harmonic compartment includes instruments that fulfil the harmonic function: viola, accordion, double bass, guitar, cimbalom, *cobza*, etc.

Depending on the needs of the instrumental ensemble, certain instruments can fulfil the harmonic function. This is often the case with the violin (*contra*), which becomes an accompanying instrument, often replacing

the viola. Instruments such as the bagpipe, the accordion and sometimes the *cobza* and the cimbalom can in certain situations fulfil both the soloist and the harmonic function simultaneously.

The musical director of the soloist section, called “*primaş*”, is the instrumentalist who takes care of the smooth running of the instrumental ensemble. As a rule, the soloist compartment is led by an instrument with soloist capabilities, be it recorder, pan pipe, clarinet, saxophone or violin, the latter being the instrument that gains supremacy over the others (Rădulescu, 1984: 16).

The “*primaş*” has duties of a professional and administrative nature: he chooses the instrumentalists of the ensemble and selects the repertoire; he is directly responsible for the group’s musical performance; he decides the tempos of the songs; he helps the accompaniment if necessary; he undertakes the commitments, representing the group in the relationship with the employer; he receives and distributes remuneration fairly.

The harmonic section can have in its composition from one to five accompanying instruments, the harmonic activity being directly coordinated by the leader of the second instrumental party (Rădulescu, 1984: 20). This compartment is subordinated to the “*primaş*”, collaborating on a qualitative development of the musical performance. The responsibilities of the harmonic section refer to: the harmonic and rhythmic support of the soloist instruments and the metro-rhythmic synchronization between the two sections.

III. SPECIFIC REPERTORIOS

The pastoral repertoire is specific to the rural area and includes instrumental songs performed on aerophone instruments and pseudo-instruments. Most of the oral music works of our people have their origins in this music, which has shepherding as its basic theme.

The freestyle songs refer to a specific musical repertoire, which is determined by the construction and technical capacities of the aerophones, but over time a large part of this music has been introduced into the musical repertoire of other instruments, being adapted to distinct manners of execution.

The occasional repertoire is represented by the folklore of autumn-winter and spring-summer customs, and rituals related to birth, wedding and burial.

The non-occasional repertoire is represented by dance music, vocal music and instrumental music itself.

The instrumental *doina* is represented nowadays as an independent instrumental genre and is characterized by an amplification of the musical phrase, which goes beyond the octosyllabic pattern of versification, an ambitus that exceeds the octave and a melody with portamenti, sound emissions and techniques specific to the musical instrument.

1. Melodic Aspects

The preference for a gradual melodic development is noticeable, with second and third intervals predominating. In the Oaş area, the fourth and the perfect fifth are common intervals, and musicians usually perform almost the entire musical discourse in double fifths and perfect fourths.

The ethnomusicologist Keldâş writes in one of his works, *Introduction to the History of Music*, about the intonations of fourths which he associates with calls or signals, the more so some musicologists connect the interval to a subordination to the blowstick of the bagpipe.

As a rule, scales and diatonic modes stand out in instrumental music. The ethnomusicologist Gheorghe Ciobanu indicates in one of his studies the preference for certain chromatic scales in certain instrumental genres:

- In the pastoral music, the actual songs, the wedding repertoire and the dance repertoire from Transylvania, we notice the existence of the chromatic scale characterized by the augmented second between steps 3-4 within an ambitus that can exceed the octave;
- In the “shouted” songs and in the pastoral repertoire from the Năsăud County, the chromatic scale can be identified, with the enlarged second between steps 1-2.

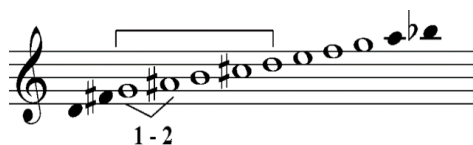


Fig. 1. The chromatic scale

Constantin Brăiloiu is the one who signals the presence of the pentatonic scale in instrumental music; he develops a theory of the consonant pentatonic scale that starts from the first series of the pentatonic scale corresponding to mode I of the Chinese and forms five series that have as their starting point a generating sound – G.

2. Rhythmic Aspects

In terms of structure, instrumental music is very varied, with the exception of dance songs. The rhythmic pulsation, as connecting element between music and dance, creates a strict interdependence in this direction and these elements cannot survive without each other.

The numerous studies carried out in the field of dance rhythm have in mind the specific music, whose rhythmic richness results from the combination of eighths and fourths in simple and syncopated binary microstructures, corresponding to the rhythmic alternations specific to the choreographic rhythm.

Traian Mârza mentions in one of his works the orchestral rhythm, which he identifies in the instrumental genres that broke away from dance but kept the rhythmic formulas specific to dance (Mârza, 1972: 257).

The rhythms encountered in the instrumental music from Transylvania are divided into three branches: free rhythm; measured rhythm; mixed rhythm and free rhythm with improvisational character. Depending on the variable component of musical folklore, the measured rhythm (*giusto*) can be in its turn: symmetrical (binary, ternary) and asymmetrical.

The latter alternates binary pulsations with ternary pulsations, generating musical cells that cannot fit into a regular succession of eighths or fourths. The ratio of unequal units in this rhythm is an irrational number, expressed as follows: 2:3 or 3:2 and 3:4 or 4:3.

The aksak (asymmetrical) rhythm that Bartók called “Bulgarian” has three units of time in its composition, the third one being extended with a subdivision of a sixteenth note. It has two forms: one in which the prolonged octave is in the first place of the rhythmic structure and one in which the prolonged octave occupies the last place of the rhythmic structure.

Governed by the division of number 7, we identify asymmetric rhythms that are found in the Banat dance called *Brâul bănăţean* (3+2+2/16), in the rhythm of *Geampara* (Dobrogea) and in the rhythm of the “[Goat dance” (*Ostropăţ*) from the Moldavian area (2+2+3 /16).

Another form of asymmetrical rhythm in which the sixteenth subdivision is 2+2+3+3/16 refers to dance tunes for the dances called asymmetrical *purtata*, asymmetrical *învârtita*, and *româneşte în ponturi*.

The mixed rhythm refers to the instrumental songs that combine symmetrical and asymmetrical rhythmic structures.

A good example that highlights this rhythmic alternation can be found in an instrumental song collected by Bartók in Torontal county, whose rhythm changes occur every two measures, while the alternation of the binary symmetric rhythm with the asymmetric is constant:

ritm simetric binar ritm asimetric sub raportul de 3:4

Vioară

6



Fig. 2. *Pre loc* (Bartók, 1976: 23)

III. 3. Harmonic, Heterophonic and Polyphonic Aspects

One of the important attributes of the folk music repertoire refers to the harmonic accompaniment within a traditional group. At the beginning of the 19th century, Liszt stated that the *lăutari* accompaniment consisted of a “bass” performing a harmonic “pedal” on the first step (Rădulescu, 1948: 58).

Numerous collections attest to the presence of the drum in the accompaniment of certain rudimentary instrumental groups, and in Maramureş the two-string guitar performs an accompaniment in the form of a pedal on steps I and V. The composer Tudor Jarda considered the pedal to be one of the simplest harmonic processes, a manner of sound system amplification. (Jarda, 2003: 77-78)

Because of the need to amplify sonority, within the Transylvanian trio, the soloist compartment can be amplified with two, three, or even more first violins. In this case, the heterophony results from the variability that derives from the different execution of each “violinist” in the trio. The diversity of variants of the initial melodic line converges towards unisons to then separate and meet again through discontinuous pulsations (Rădulescu, 1984: 54)

Related to the polyphonic aspect, specific elements can exist in the accompaniment of traditional instrumental ensembles that instinctively execute the free leading of the accompanying voices, thus generating unresolved dissonances. A certain type of rudimentary polyphony can be identified in the melodic discourse of the soloist violin from the Oaş area.

The technique of Oaş “violinists” stands out due to the intermittent doubling of the (lower or higher) melodic line in the fifth and the octave, a technical procedure sometimes noticeable as a kind of “basso-ostinato”. This technique could be explained by the assimilation of bagpipe repertoire in violin practice.

Also worth noting is the preponderance of major chords, used regardless of the melodic unfolding of the actual instrumental pieces.

Although, in general, the instrumental folklore is built on simple modal patterns, the diatonic elements often intertwine with the chromatic ones,

sometimes the modes are incomplete, and in some situations the melodic development towards several tonal centres can be noticed.

Pascal Bentoïu is the one who reaches some conclusions regarding the specific accompaniment in Transylvanian dance music:

- the accompanying violin or viola doubles the first violin in the lower octave, the harmonies sometimes lacking thirds;
- tonic and dominant chords predominate; the *braci* (an instrument closely resembling a violin) player alternates the chords naturally according to the relationship of the respective fundamentals on the scale of fifths;
- the double bass frequently uses steps I, IV, V, following the line of the *braci* and not that of the soloist violin;
- the dissonances that arise accidentally are not troublesome for the members of the instrumental group (Bentoïu, 1965: 150-152).

CONCLUSIONS

According to the changes of the time, musicians gradually passed from a unison performance of instrumental music, to a harmonic, sometimes polyphonic performance, when we refer to the processing of a folk piece. The melody of the musical discourse has been enriched by various countermelodies (the countermelody in the third is very common, specific to the Banat area), chromatic scales, arpeggiated passages and other procedures belonging to cultivated music. In the past, the means of enriching the repertoire were related to meeting occasions at weddings and parties with musicians from other places, later radio and television prevailed, and nowadays the Internet has a decisive role due to the quick access to a considerable amount of information.

Referring to the instrumental groups and folk music orchestras that we meet in the cultural activity of the cities, we identify a certain semi-cultivated musical repertoire (urban folklorizing music) whose source of creation is traditional folklore. In this way, certain archaic genres migrate towards the semi-cultivated repertoire, also entering a certain artistic circuit (Comișel, 1974: 282).

PRINCIPII DE ORGANIZARE A ANSAMBLULUI INSTRUMENTAL FOLCLORIC. REPERTORII SPECIFICE, ASPECTE RITMICO-MELODICE, ARMONICE, HETEROFONICE ȘI POLIFONICE

Cuvinte cheie

Instrumental, istoric, heterofonic, repertoriu, ritm, occidentalizare, grup, melodic, ansamblu, manifestare, folcloric.

INTRODUCERE

Problematica ansamblului instrumental se conturează, odată cu dezvoltarea muzicii și apariția primelor instrumente muzicale, astfel încât primele forme de manifestare instrumentală în cadrul unui ansamblu datează încă de pe vremea strămoșilor noștri geto-daci, al căror mod de desfășurare artistică se referea la cântatul vocal sau cântatul instrumental, preferate fiind instrumentele cordofone, de suflat și cele de percuție.

Unul din instrumentele preferate ale geto-dacilor era lira, pe care aceștia o întrebuițau pentru însoțirea soliilor care aduceau pacea.

Ansambluri instrumentale care aveau în componența lor chitare, lire, fluiere, tobe și cinele de diferite mărimi aveau rolul de a îndupleca mentalitatea ostilă a dușmanilor. Poetul Ovidiu Nasso realizează în scrierile sale o descriere a naiului pe care îl prezintă ca fiind o rudă apropiată a fluiерului, iar cu privire la instrumente precum buciul, tuba și trompeta, acesta precizează că au fost aduse în Dacia după invazia romană (Ghenea, 1965: 9-10).

I. ISTORIC AL ANSAMBLULUI INSTRUMENTAL FOLCLORIC

Cu privire la parcursul istoric al ansamblului instrumental din țara noastră, primele forme de manifestare muzicală în ansamblu se identifică în perioada feudală, când dovezile istorice certifică prezența unui taraf de țigani denumiți „alături” care cânta alături de alte formații instrumentale la Alba-Iulia, în alaiul voievodului Mihai Viteazu (Ghenea, 1965: 142).

Articolul intitulat *Über die Nationaltänze der Ungarn*, publicat în anul 1800 în revista *Allgemeine musikalische Zeitung* din Leipzig, unde cimpoiul și fluiерul sunt menționate ca fiind instrumentele întrebuițate în folclorul românilor, reprezintă prima atestare documentară cu privire la manifestările muzicale ale românilor (Cocișiu, 2014:18). Ulterior Mihail Kogălniceanu scrie despre „taraful de lături” ca fiind preferat pentru muzica de dans, în detrimentul muzicii „evropenești” (Bogdan, 1913: 53).

Ocaziile de manifestare ale ansamblurilor instrumentale se referă la: claca, obiceiul de seceriș-cunună, hramul bisericii, ploconul (ducerea de daruri la nași cu lături), teatrul popular, sfințirea bisericii, șezătoarea; baluri, nunți,

botezuri, obiceiul bouului înstruțat, sânzâienele, cumetrii, logodne, ispasul, înmormântări, rusaliile, nedeile, concursurile de folclor, serbări câmpenești, zilele unei comune, zilele unui oraș etc.

Urmărind criteriul profesionalismului și cel al remunerației se conturează trei categorii de muzicanți: amatori, semiprofioniști și profesioniști.

În ceea ce privește ansamblurile instrumentale din Transilvania se identifică grupuri instrumentale de dimensiuni reduse specifice mediului rural și grupuri instrumentale supradimensionale precum orchestra populară, specifice muzicii populare orășenești.

Ilarion Cocișiu semnaleză în una din lucrările sale prezența unui anumit tip de „simfonism popular” care se conturează prin înființarea grupurilor instrumentale „de concert”, a fanfarelor, orchestrelor și ansamblurilor de muzică populară (Cocișiu, 2014: 16). Aceste categorii de ansambluri instrumentale se formează pe vechea structură a grupului instrumental rural, fiind constituite din muzicanți semiprofioniști și profesioniști care își desfășoară activitatea în mediul urban, promovând un repertoriu „de tip nou.”

Apariția „simfonismului” popular presupune îmbogățirea manierei de interpretare a instrumentiștilor care utilizează procedee execuționale împrumutate din muzica cultă, procedee pe care le adaptează în permanență la cântecul popular. Odată cu dezvoltarea interesului față de cântatul în ansambluri instrumentale de mari dimensiuni precum orchestra populară, în mediul orășenesc ia naștere folclorul „de tip nou, specific mediului orășenesc” (Cocișiu, 2014: 29).

II. PRINCIPII DE ORGANIZARE

Indiferent de dimensiunile sau componența sa, ansamblul instrumental tradițional de la oraș sau de la sat este alcătuit din două compartimente: cel solistic și cel armonic (Rădulescu, 1983: 89).

Compartimentul solistic include instrumente cu funcții solistice: fluierul, naiul, cimpoiul, vioara, clarinetul, saxofonul, trompeta, acestea având rolul de a expune planul melodic al discursului muzical.

Compartimentul armonic include instrumente care îndeplinesc funcția armonică: viola, acordeonul, contrabasul, chitara, țambalul, cobza ș.a.m.d.

În funcție de necesitățile ansamblului instrumental, anumite instrumente pot îndeplini funcția armonică. În această situație se regăsește adesea vioara (contra) care devine un instrument cu rol de acompaniament, substituind adesea viola. Instrumente precum cimpoiul, acordeonul, iar câteodată cobza și țambalul pot în anumite situații îndeplini simultan atât funcția solistică, cât și cea armonică.

Conducătorul muzical al compartimentului solistic, denumit „primaș” este instrumentistul care se ocupă de buna desfășurare a ansamblului

instrumental. De regulă compartimentul solistic este condus de un instrument cu posibilități solistice, fie el fluier, nai, clarinet, saxofon sau vioară, cea din urmă fiind instrumentul care își câștigă supremația în fața celorlalte (Rădulescu, 1984: 16).

„Primașul” deține îndatoriri de natură profesională și administrativă: alege instrumentiștii ansamblului și selectează repertoriul; este direct răspunzător de prestația muzicală a grupului; decide tempo-urile melodiilor; ajută acompaniamentul în cazul în care este necesar; preia angajamentele, reprezentând formația în relația cu angajatorul; primește și distribuie în mod echitabil remunerația.

Compartimentul armonic poate avea în componența sa de la unul până la cinci instrumente de acompaniament, activitatea armonică fiind direct coordonată de conducătorul partidei secunde (Rădulescu, 1984: 20). Acest compartiment se subordonează „primașului”, conlucrând la o desfășurare calitativă a prestației muzicale. Responsabilitățile compartimentului armonic se referă la: susținerea armonică și ritmică a instrumentelor soliste și sincronizarea metro-ritmică dintre cele două compartimente.

III. REPERTORII SPECIFICE

Repertoriul păstoresc este specific zonei rurale și cuprinde melodii instrumentale executate la instrumente aerofone și pseudoinstrumente. Cea mai mare parte a creației orale a poporului nostru își are originile în această muzică, a cărei tematică de bază este păstoritul.

Cântecele în stil liber se referă la un repertoriu muzical specific, care este determinat de construcția și posibilitățile tehnice ale instrumentelor aerofone, însă cu timpul o mare parte din această muzică a fost introdusă în repertoriul muzical al altor instrumente, fiind adaptat unor maniere de execuție distincte.

Repertoriul ocazional este reprezentat de folclorul obiceiurilor de toamnă-iarnă, obiceiurile de primăvară-vară, ritualurile care au în vedere nașterea, nunta și înmormântarea.

Repertoriul neocazional este reprezentat de muzica de joc, muzica vocală și cea instrumentală propriu-zisă.

Doina instrumentală este reprezentată astăzi ca un gen instrumental de sine stătător și este caracterizată de o amplificare a frazei muzicale, care depășește tiparul octosilabic al versificației, un ambitus care depășește octava și de o melodică cu portamente, emisii sonore și tehnici specifice instrumentului muzical.

1. Aspecte melodice

Se remarcă preferința spre desfășurarea melodică treptată, predominând intervalele de secundă și terță. În zona Oașului, cvarta și cvinta perfectă sunt intervale des întâlnite, iar muzicanții de regulă execută aproape întreg discursul muzical în duble cvinte și cvarte perfecte.

Etnomuzicologul Keldăș scrie într-una din lucrările sale, *Introducere la Istoria muzicii*, despre intonațiile de cvartă pe care le asociază cu strigăte de chemare sau semnale, cu atât mai mult unii muzicologi leagă intervalul de o subordonare la caraba cimpoiului.

De regulă, în muzica instrumentală se remarcă scări și moduri diatonice. Etnomuzicologul Gheorghe Ciobanu semnaleză într-unul din studiile sale preferința pentru anumite scări cromatice în anumite genuri instrumentale:

- În muzica păstorească, cântecele propriu-zise, repertoriul nupțial și repertoriul de dans din Transilvania se remarcă existența scării cromatice caracterizate de secunda mărită între treptele 3-4 în cadrul unui ambitus care poate să depășească octava;
- În melodiile „de strigat” și în repertoriul păstoresc din Ținutul Năsăudului se identifică scara cromatică, având secunda mărită între treptele 1-2.



Fig. 1. Scara cromatică

Constantin Brăiloiu este cel care semnaleză prezența pentatoniei în muzica instrumentală; acesta dezvoltă o teorie a pentatoniei consonantice care pornește de la prima serie a scării pentatonice corespunzătoare modului I al chinezilor și formează cinci serii care au ca punct de plecare un sunet generator - sol.

2. Aspecte ritmice

În ceea ce privește structura, muzica instrumentală este foarte variată, excepție sunt melodiile destinate jocului. Pulația ritmică, element de legătură dintre muzică și dans, creează o interdependență strictă în această direcție, iar aceste elemente nu pot supraviețui unul fără celălalt.

Numeroasele studii efectuate în domeniul ritmului de dans au în vedere muzica specifică, a cărei bogăție ritmică este rezultată din combinarea optimilor și a pătrimilor în microstructuri binare simple și sincopate, corespondente cu alternanțele ritmice specifice ritmului coregrafic.

Traian Mârza menționează în una din lucrările sale despre *ritmul orchestric*, pe care îl identifică în genurile instrumentale care s-au desprins de dans, însă au păstrat formulele ritmice specifice dansului (Mârza, 1972:257).

Ritmurile întâlnite în muzica instrumentală din Transilvania se împart în trei ramuri: ritmul liber; ritmul măsurat; ritmul mixt și ritmul liber cu caracter

improvizatoric. În funcție de componenta variabilă a folclorului muzical, ritmul măsurat (*giusto*) poate fi la rândul său: simetric (binar, ternar) și asimetric.

Acesta din urmă alternează pulsații binare cu pulsații ternare, generând celule muzicale care nu se pot încadra într-un mers regulat de optimi sau pătrimi. Raportul unităților inegale din acest ritm este un număr irațional, exprimat astfel: 2:3 sau 3:2 și 3:4 sau 4:3.

Ritmul aksak (asimetric) pe care Bartók îl numea „bulgăresc” are în componența sa trei unități de timp, cea de a treia fiind prelungită cu o subdiviziune de șaisprezecime. Acesta are două forme: în care optimea prelungită se află pe primul loc al structurii ritmice și în care optimea prelungită ocupă ultimul loc al structurii ritmice.

Guvernaate de diviziunea numărului 7 identificăm ritmuri asimetrice care se întâlnesc în brâul bănățean (3+2+2/16), în ritmul de geampara (Dobrogea) și în ritmul „dansului de capră” (ostropăț) din zona Moldovei (2+2+3/16).

O altă formă de ritm asimetric în care subdiviziunea de șaisprezecime este de 2+2+3+3/16 se referă la melodiile de joc precum purtata asimetrică, învârtita asimetrică și românește în ponturi.

Ritmul mixt se referă la melodiile instrumentale care îmbină structuri ritmice simetrice cu cele asimetrice.

Un bun exemplu care evidențiază această alternanță ritmică îl găsim într-o melodie instrumentală culeasă de Bartók în comitatul Torontal, ale cărei schimbări de ritm se realizează din două în două măsuri, alternanța ritmului simetric binar cu cel asimetric fiind constantă:

ritm simetric binar ritm asimetric sub raportul de 3:4

Vioară

6

10

14

Fig. 2. Pre loc (Bartók, 1976: 23)

3. Aspecte armonice, heterofonice și polifonice

Unul dintre atributele însemnate ale repertoriului muzical folcloric se referă la acompaniamentul armonic în cadrul unui grup tradițional. La începutul secolului al XIX-lea, Liszt afirmă că acompaniamentul lăutăresc se rezuma la un „bas” care executa o „pedală” armonică pe treapta I (Rădulescu, 1948: 58).

Numeroase culegeri atestă prezența tobei în acompaniamentul anumitor grupuri instrumentale rudimentare, iar în Maramureș chitara cu două coarde realizează un acompaniament sub forma unei pedale pe treptele I și V. Compozitorul Tudor Jarda consideră pedala ca fiind una din cele mai simple procedee armonice, o modalitate de amplificare a aparatului sonor. (Jarda, 2003: 77-78)

Din necesitatea amplificării sonorității, în cadrul trio-ului transilvan, compartimentul solistic poate fi amplificat cu două, trei, sau chiar mai multe viori primăse. În acest caz, heterofonia rezultă în urma variabilității ce derivă din execuția diferită a fiecărui „viorist” din trio. Diversitatea de variante ale liniei melodice inițiale converge către unisonuri, pentru ca mai apoi să se desprindă și să se reîntâlnească prin pulsații discontinue (Rădulescu, 1984: 54)

Legat de aspectul polifonic, elemente specifice pot exista în acompaniamentul ansamblurilor instrumentale tradiționale care execută în mod instinctiv conducerea liberă a vocilor de acompaniament, generând astfel disonanțe nerezolvate. Un anumit tip de polifonie rudimentară se identifică în discursul melodic al viorii soliste din zona Oașului.

Tehnica „vioriștilor” oșeni se remarcă prin dublarea intermitentă la cvintă și octavă (inferioară sau superioară) a liniei melodice, procedeu tehnic sesizabil uneori ca un fel de „basso-ostinato”. Această tehnică ar putea fi explicată prin asimilarea repertoriului de cimpoi în practica violonistică.

Totodată de remarcat este preponderența acordurilor majore, utilizate indiferent de desfășurarea melodică a pieselor instrumentale propriu-zise.

Cu toate că, în general, folclorul instrumental este construit pe tipare modale simple, adesea elementele diatonice se întrepătrund cu cele cromatice, uneori modurile sunt incomplete, remarcându-se în unele situații dezvoltarea melodică înspre mai multe centre tonale.

Pascal Benteoiu este cel care ajunge la câteva concluzii în ceea ce privește acompaniamentul specific în muzica de joc din Transilvania:

- vioara cu rol de acompaniament sau viola dublează vioara primă la octava inferioară, armoniile fiind uneori lipsite de terțe;
- predomină acordurile de tonică și dominantă; „bracistul” alternează acordurile în mod firesc în funcție de înrudirea fundamentelor respective pe scara cvintelor;

- contrabasul utilizează în mod frecvent treptele I, IV, V, urmărind linia braciului și nu a viorii soliste;
- disonanțele care se ivesc accidental nu sunt supărătoare pentru membrii grupului instrumental (Bentoiu, 1965: 150-152).

CONCLUZII

Potrivit schimbărilor vremii, s-a trecut treptat de la o execuție la unison a muzicii instrumentale, la o execuție armonică, uneori polifonică, atunci când ne referim la o prelucrare folclorică. Melodica discursului muzical s-a îmbogățit prin diverse contramelodii (foarte întâlnită este contramelodia la terță, specifică în zona Banatului), game cromatice, pasaje arpeggiate și alte procedee aparținând muzicii culte. În trecut, mijloacele de îmbogățire a repertoriului erau legate de prilejurile de întâlnire pe la nunți și petreceri cu muzicanți de prin alte locuri, mai târziu s-a impus radioul și televiziunea, iar astăzi internetul are un rol decisiv datorită accesului rapid la o cantitate considerabilă de informație.

Raportându-ne la grupurile instrumentale și orchestrele de muzică populară pe care le întâlnim în activitatea culturală a orașelor, se identifică un anumit *repertoriu muzical semicult* (muzică *folclorizantă* orășenească), a cărui sursă de creație este folclorul tradițional. În felul acesta, anumite genuri arhaice migrează către repertoriul semicult, intrând totodată într-un anumit circuit artistic (Comișel, 1974: 282).

REFERINCES

- Bartók, B., (1976) *Rumanian Folk Music*, vol. I, *Instrumental Melodies*, The Hague, Edited by Benjamin Suchoff, Martinus Nijhoff.
- Bentoiu, P. (1965). *Câteva aspecte ale armoniei în muzica populară din Ardeal* [Several aspects of harmony in Transylvanian folk music], in *Musicology Papers*, pp. 149-215.
- Cocișiu, I., (2014). *Contribuții la etnomuzicologia românească din prima jumătate a secolului XX* [Contributions to Romanian ethnomusicology from the first half of the 20th century], supervised by Constanța Cristescu, Bistrița, Charmides.
- Comișel, E., (1974). Plurifuncționalitatea unor genuri [The plurifunctionality of certain genres] in *Musicology Papers*, vol. X, București, Editura Muzicală a Uniunii Compozitorilor, pp. 279-284.
- Ghenea, C. C., (1965). *Din trecutul culturii muzicale românești* [From the past of Romanian musical culture], București, Editura Muzicală a Uniunii Compozitorilor from the People's Republic of Romania.
- Jarda, Tudor (2003), *Armonia modală cu aplicații la cântecul popular românesc* [Modal harmony applied in Romanian folk songs], Cluj-Napoca, MediaMusica.

- Mârza T. (1972), *Ritmul orchestric (de dans), un sistem distinct al ritmicii populare românești* [The orchestric (dance) rhythm, a distinct system of Romanian folk rhythm], in *Musicology Papers* vol. VIII, pp. 229-263
- Rădulescu, S., (1984). *Taraful și acompaniamentul armonic în muzica de joc* [The taraf and the harmonic accompaniment in dance music], București, Editura Muzicală.
- Rădulescu, S., (1985). *Ucenicia lăutarului* [Apprenticeship of the *lautari*], in *Revista de Etnografie și Folclor*, tom 30, no. 2, București, pp. 111-125.
- Zotoviceanu E., (2006). *Popasuri în trecutul muzicii românești - Studii* [Visits to the past of Romanian music], București, Editura Muzicală.