

ACADEMIA NAȚIONALĂ DE MUZICĂ „GHEORGHE DIMA”
ȘCOALA DOCTORALĂ „SIGISMUND TODUȚĂ”

TEZĂ DE DOCTORAT

*Prezența viorii în folclorul muzical din Transilvania;
particularități legate de culegerea și transcrierea
unui repertoriu specific*

Doctorand:

Veronica-Claudia Costantin

Coordonator științific:

Prof. univ. dr. Nelida Nedelcuț

CLUJ-NAPOCA

2020

Rezumat

Lucrarea de față având titlul *Prezența vioarei în folclorul muzical din Transilvania; particularități legate de culegerea și transcrierea unui repertoriu specific* reprezintă un amplu demers de cercetare care descrie parcursul pe care îl are vioara în practica instrumentală tradițională. Structurată în patru capitole, teza de doctorat dezbate tematici referitoare la: aspectele evolutive ale vioarei, prezența vioarei în practica tradițională din Transilvania, grupurile instrumentale tradiționale care includ vioara, aspecte ritmice și melodice în repertoriul instrumental pentru vioară, ornamentația specifică și modalități de transcriere a folclorului instrumental.

În demersul nostru de cercetare am analizat îndeaproape fenomenologia folclorului instrumental și caracteristicile sale existențiale, totodată am luat în considerare următoarele aspecte: oralitatea folclorului în raport cu mediul social-spiritual, folclorul ca act creativ spontan care se bazează pe funcționalitatea psihologică a unui grup, integrarea creațiilor individuale în spiritul artei colective, evoluția social-istorică a colectivității rurale și urbane, evoluția permanentă a folclorului, structura sa melodică și ritmică, existența folclorului muzical în cadrul diferitelor tipuri de manifestări precum dansul, cântul, strigatul, execuția la un anumit instrument și interdependența muzicii de întregul complex de manifestări.

Începând cu originile vioarei, în primul capitol prezentăm o descriere amănunțită a evoluției vioarei. Instrumente cordofone precum *kemange-ul*, *ravanastronul*, *rebec-ul*, *giga*, au contribuit la dezvoltarea treptată a construcției vioarei, Italia fiind țara în care s-a definitivat forma finală a acesteia, sub amprenta marilor lutieri, Andreea Amati (1505-1577), Giuseppe Guarneri del Gesù (1698-1744) și Antonio Stradivari (1644-1737). Conform documentelor de specialitate, vioara în forma ei actuală pătrunde în Transilvania în jurul secolului al XVIII-lea, la curtea princiară de la Alba-Iulia. Odată cu apariția vioarei în spațiul românesc, vechiul folclor păstoresc suferă modificări majore, îndreptându-se spre o muzică nouă specifică vioarei.

Capitolul al doilea dezbate tematica ansamblului instrumental care ia naștere ca urmare a creșterii numărului de muzicanți de rând, lăutari din mediul rural dar și din mediul orășenesc care vor pune vioara la loc de cinste în cadrul grupurilor tradiționale și în cadrul ansamblurilor instrumentale din mediul orășenesc.

Grupuri instrumentale în care este implicată vioara cu funcția de instrument solist: vioară și „dobă”; vioară „primă” și violă scordată (având trei coarde și călușul retezat) numită „braci”; vioară, violă („braci”) și contrabas („gordună”)-*trio transilvan*; vioară „primă”, violă („braci”),

contrabas („gordună”) și țambal; vioară „primă” și chitară „zongoră”; vioară „primă” și chitară („zongoră”)-tobă; vioară „primă”, vioară secundă și chitară („zongoră”); vioara solistă, saxofonul, taragotul, vioara secundă sau viola și acordeonul; vioară solistă, trompetă, violă, țambal și violoncel; vioara, saxofonul și acordeonul (un grup instrumental care astăzi poate fi întâlnit la „condusul alaiului de nuntă pe drum”); vioară, clarinet, „braci”, acordeon, contrabas.

Alte grupuri instrumentale care un în componența lor vioara cu rol de acompaniament: vioară „primă” și vioară secundă scordată; vioară „primă”, vioară secundă scordată, contrabas („gordună”) și țambal; vioară „primă”, vioară secundă scordată și contrabas („gordună”)-*trio transilvan*; și vioară, clarinet, „contră” (vioară secundă), acordeon, contrabas.

Al treilea capitol prezintă una din problematicile specifice folclorului, care se referă la modalitățile de transcriere a unui text muzical. Transcrierea, element fundamental al cercetării etnomuzicologice, are ca obiectiv principal reprezentarea din punct de vedere grafic a tuturor elementelor melodice, ritmice, și ornamentale pe care folclorul instrumental le presupune.

Folcloristica muzicală s-a confruntat cu problema identificării unui principiu unificator în notarea melodiilor, astfel încât etnomuzicologii români, au generat elaborarea celor patru propuneri de notare a folclorului muzical: notarea melodiilor cu finală unică pe *Sol* (Béla Bartók), notarea *relativă* (Paula Carp), notarea *major-minoră* și notarea cu *centru stabil* (Doina Haplea), care presupun punerea pe hârtie a textului muzical se va desfășura după câteva criterii fundamentale: analiza textului sonor care urmează să fie transcris, identificarea elementelor percepute în urma analizei inițiale și atribuirea cât mai corectă și fidelă a elementelor grafice.

Astfel, considerăm că orice transcriere trebuie să extragă sensul muzical al discursului muzical viu și nicidecum să îl inducă. Conform sistematizării celor cinci niveluri de transcriere, cercetătorul poate să aleagă nivelul de dificultate la care efectuează transcriere și anume: nivelul I (reprezintă o schiță melodico-ritmică a melodiei) nivelurile II și III (reprezintă planul „macro” al melodiei) nivelul al IV-lea (detalii stilistice notate cu caracter orientativ), nivelul al V-lea (transcrierea până în cele mai mici detalii). În foarte multe cazuri „judecata de gust” a transcriitorului poate conduce spre un rezultat corect sau eronat al documentului acustic notat (hiperbolizarea transcrierii).¹

Ultimul capitol prezintă o analiză structural-morfologică a unui material muzical care vizează un corpus de melodii instrumentale pentru vioară, culese personal de la instrumentiștii pe care îi întâlnim astăzi în mediul sătesc.

¹Ovidiu Barteș, Ioan Haplea, *Trio Transilvan-particularități stilistice-*, Editura Clear Vision, Cluj-Napoca, 2009, p. 19.

Repertoriul transcris și prezentat în Anexa I a lucrării cuprinde: melodii instrumentale din repertoriul ocazional (repertoriu de nuntă, funebru și specific sărbătorilor de peste an) și melodii instrumentale din repertoriul neocazional (melodii de joc, melodii provenite din muzica vocală și aparținând genului parlando-rubato). Procesul de transcriere a repertoriului valorificat prin consemnarea vizuală a unui document care să redea toate elementele acustice ale melodiilor instrumentale dar și încercarea de a ne apropia cât mai mult de discursul muzical cules sunt aspecte care au reprezentat una din părțile dificile a demersului de cercetare.

În ceea ce privește ornamentația melodiilor observăm cum actul de a înfrumuseța este una din caracteristicile naturale ale instrumentiștilor din mediul rural. Configurația ornamentală a repertoriului cules este reprezentată de apogiaturi anterioare (simple și multiple), mordente superioare și inferioare (simple și duble), triluri (superioare și inferioare), grupete (superioare și inferioare), glissando-uri și vibrato-ul.

Lărgind contextul și încercând să analizăm situația folclorului românesc, totodată urmărind factorul social, respectiv felul în care creația orală își găsește locul în societatea contemporană, se constată că această artă nemuritoare este tot mai intens amenințată de conceptele și ideile societății moderne.

În contemporaneitate, transformările survenite în plan tehnologic, determină schimbări majore în viața spirituală, iar datorită cerințelor oamenilor dintr-o anumită colectivitate, se observă o îmbogățire a stilurilor muzicale. Putem vorbi astfel despre o evoluție a folclorului de la un gen la altul și de la o regiune la alta, asumându-ne prin evoluție atât câștigurile cât și pierderile pe care le suferă creația folclorică autohtonă.

În concluzie, cunoașterea aprofundată a valorilor strămoșești rămâne în continuare un solid punct de plecare spre un viitor fidel și temeinic pentru cultura tradițională românească. Așa cum spunea folcloristul Béla Bartók în lucrarea *Însemnări asupra cântecului popular*, București, 1956, folclorul muzical *este ca o ființă vie: se schimbă din minut în minut, din clipă în clipă*.

Summary

The present thesis having the title *Violin's presence in the musical folklore from Transylvania; particularities of collecting and transcribing a specific repertoire*, represents an extensive research that describes the violin process in the traditional practice. Structured in four chapters, the thesis contains issues related to: evolutionary aspects of violin, presence of violin in rudimentary practice from Transylvania, traditional ensembles that include the violin, rhythm issues and melodic aspects existing in the violin repertoire, specific ornamentation and methods of notation. In our doctoral research we followed the musical folklore phenomenon in its existential parameters, which depends on aspects such as: the orality of folklore in relation to the social-spiritual environment; the folklore as a spontaneous creative act which relies on the psychological functionality of a group; the integration of individual creations coming from different social categories into the spirit and technique of the collective art; the permanent evolution of the folklore; the social-historic evolution of the collectivity; the traditional quality; its melodic and rhythmic structure; the existence of the musical folklore within various types of manifestation such as: dancing, singing, shouting, instrumental execution; the interdependency of the music to the entire complex of manifestations.

Starting with the violin's origins, in the first chapter we present an extensive description of the evolutionary aspects of violin, the elements of construction and its organological specificities. Violin is part of the bowed strings instruments category and it developed gradually from instruments used in Europe and Asia such as the lyra, rebec, kemange, gigue, vielle. The form of the violin was developed in Italy during the sixteenth centuries, in the hands of masters Andrea Amati (1505-1577), Giuseppe Guarneri del Gesù (1698-1744) and Antonio Stradivari (1644-1737). According to the opinions of specialized researchers, the violin in its classical form entered in Transylvania around the nineteenth century. With the appearance of the violin in our lands, the old pastoral folklore sung so far with aerophone instruments, is moving towards into a new music for the violin and the entire traditional repertoire undergoes major changes in terms of intonation, ornamentation and articulation.

Second chapter debates the issue about the traditional instrumental groups which are born as a result of the increase number of the ordinary fiddlers from the rural and urban area who will put the violin in a honor place in their practice. As a solo instrument following a melodic line, violin is involved in many traditional ensembles such as: prime violin and scolded

viola (with three strings and cut gag) called „braci”; violin, viola („braci”) and contrabass ("gorduna") the specific transylvanian trio; prime violin, viola („braci”), contrabass („gorduna”) and cymbal; prime violin and „zongora”(guitar); violin, saxophone, taragot, second violin or viola and accordion; violin, trumpet, viola, cymbal and cello; violin, saxophone and accordion (an instrumental group that today can be met at "giving the wedding procession on the road); violin, clarinet, "braci", accordion, and contrabass. Instrumental groups that include the violin as an accompaniment instrument are: prime violin and second violin called „contra”; prime violin, second violin, contrabass and cymbal; prime violin, second violin and double bass the transylvanian trio that substitutes de viola with the second violin; violin, clarinet that substitutes the second violin, accordion, and contrabass.

Third chapter describes a specific issue that refers to the modalities of transcribing the instrumental folklore. Transcription represents a fundamental element of ethnomusicological research that has as its primary objective the graphics rendering of the rhythm, melodicism and stylistic peculiarities that instrumental folklore implies.

As we already know, musical folklorists faced the problem of finding a unifying principle in the notation of melodies with the help of which melodies would be placed next to each other on the stave in such a way that they could be differentiated easily from melodic point of view.² The two patterns present in the Romanian folklore, the monocentric and the major-minor dichotomy, known and accepted by the Romanian ethnomusicologists, have led to the development of the four proposals of notation: notation with the unique final on *Sol* used by Bartók, relative notation proposed by Paula Carp, major-minor notation and the notation with stable center (mono-centration and major-minor dichotomy) proposed by Doina Haplea. The operations of the transcribing act, in the order of their deployment, according to a study on transcription could be: analysing the musical discourse which will be the subject of notation; identifying the elements covered in the analysis; graphic rendering of the musical text by assigning graphical values to the identified and analysed elements³

The question which generates uncertainty refers to the level at which transcription should be undertaken. One of the suggestive systematizations of the transcription process notes five levels for the receiving of musical text. This structuring of the transcription requires parsing of a route from *simple* to *complex*, the transcriber having the possibility of choice of the

²Paula Carp, *The relative notation of traditional melodies based on their integration in an organic system*, in R.F.M., no. 1-2, București, 1960, p. 7.

³Ovidiu Barteș, Ioan Haplea, *Transylvanian Trio-stylistic peculiarities-*, Ed. Clear Vision, Cluj-Napoca, 2009, p. 15.

convenient level of difficulty based on the desired analytical segment. Following the pattern of the five levels we propose to illustrate it on an instrumental piece through which we observe the following peculiarities of the transcription levels: level I (melodic scheme of the musical discourse), levels II and III (useful in establishing the 'macro' plan), level IV (leads us to aspects of ornamentation and rhythm) and the level V (refers to transcription on to the finest details).⁴

This last level of transcribing imposes a detailed graphical record of the ornaments of the rhythm, elements of agogics, stylistics and interpretation. It would be the preferred method to be used in the scientific research of the folklore. The multitude of information this type of transcription offers can lead to difficulties in reading and understanding of the details, which is why it is preferred to be addressed to scientific research exclusively. In many situations the simple 'taste judgement' of the transcriber can lead to a correct or an erroneous result (the hyperbolization of the transcription).

Last chapter refers to the work of collecting an instrumental repertoire for violin. The instrumental melodies were collected from transylvanian fiddlers from village environment which still keep in their execution a rudimentary style. The instrumental corpus contains: instrumental melodies specific to the celebrations of Christmas, melodies specific to wedding, instrumental melodies with funeral character, instrumental melodies for dancing and instrumental melodies not connected to a specific context. The transcription process of the instrumental melodies represented one of the difficult elements to achieve in this research approach. This process often represents the difference between the dynamic of the instinctive interpretation of the fiddle and what strikes the paper as a written substitute for the song. The question that raises concerns refers to the level of difficulty that the transcription should be made at. We consider that any transcription should extract the musical meaning and not induce it.

One of the most important components that generate the character and style of instrumental repertoire collected is the ornamentation. There are many different types of ornaments used in the traditional practice that were identified in our transcripts: grace notes, mordents, trills, turns and glissandos. One of the fundamental problems in transcription of the ornaments was: in many cases the notation proved to be rigorous while ornamental fibrillation is far too subtle and intangible to be transcribed in fixed terms.

Following the process of collecting and preserving an authentic instrumental repertoire for violin we admit that expanding the context and trying to analyse the situation of musical folklore, observing the social factor and the modality that the oral creation finds its

⁴*Ibidem*, p. 19.

place in the contemporary society, we confine that this immortal art is more and more threatened by the concepts and ideas of the modern society. New manifestation that occurred in the technological industry generate major changes in the spiritual life and because of current tendencies we notice an enrichment of musical styles. We can talk about a development of musical genres from one genre to another, owning through evolution the positive aspects and the losses suffered by the folkloric creation.

In conclusion we consider that the musical folklore binds around a human model specific to the archaic cultures, and the field research remains a living process as long as village offers us authentic events. Precisely in this context we admit that thorough knowledge of ancestral values remains a solid starting point towards a sincere and faithful future for. As Béla Bartók said, we conclude with the idea that the musical folklore is like a living being which changes from minute to minute, from moment to moment.