ETNOMUZICOLOGIE

Ce ne dezvăluie pe plan muzical-constructiv un violoncel „bătut” făcut în atelierele de tâmplărie din mediul rural

Ovidiu Papană

Organologia este o disciplină complexă. Pentru a putea cuprinde întreaga sa sferă de activitate, ea apelează la o serie de terminologii și formulări întâlnite în cadrul unor domenii de lucru distincte, care se subordonează laturii estetice sau fac parte din grupul științelor exacte. Principalele discipline aflate într-un raport complementar cu organologia sunt: interpretarea muzicală, teoria muzicii, acustica muzicală și nu în ultimul rând, fizico-mecanica.

Domeniul de cercetare al organologiei este bine diferențiat. El cuprinde toate informațiile care alcătuiesc însușirile unui instrument muzical: categorii de instrumente, calități sonore, repertoriu muzical specific pentru fiecare instrument, evoluția tipologică înfăptuită în timp a modelelor originare de instrumente, diferențieri și particularități întâlnite la instrumentele tradiționale construite în mediul rural (construcția lor individualizată) etc. Datorită acestui fapt, în cazul studiilor organologice, trebuie să ținem cont de două abordări distincte întâlnite în cadrul cercetărilor punctuale, abordări care se justifică reciproc: instrumentul muzical – luat ca „obiect concret” și „produsul sonor” al instrumentului, care rezultă din utilizarea sa în scop artistic.

De-a lungul timpului, latura constructivă a instrumentelor muzicale a fost oarecum neglijată de studiile organologice, în majoritatea cazurilor, subiectele puse în discuție se refereau doar aspectele întâlnite pe plan muzical-interpretativ. Această abordare făcută într-un mod restrictiv și destul de lacunar omitea faptul că latura sonoră a instrumentului muzical, calitățile sale definitorii sunt determinate strict de procesul constructiv.

Un instrument muzical este conceput special pentru a produce sonorități deosebite folosite în activitățile de ordin estetic. El este un produs material care completează în mod salutar posibilitățile umane destul de reduse legate de obținerea unor surse sonore. În acest sens, ființa umană (cu dotarea sa fizico-biologică) are capacități limitate de a produce diverse sonorități pe cale naturală, în raport cu demersul său mult mai complex ancorat în domeniul subtil al limbajului artistic.

În afară de rolul său important în viața noastră afectivă (dacă îl privim dintr-un alt plan) un instrument muzical, prin existența sa fizică, este un obiect „mator" cu valențe depozitare deosebite. El poate fi considerat o bază certă de date palpabile care rămâne păstrată în timp. Practic, sub aspect diacronic, această „lume" a instrumentelor muzicale ne prezintă (gradual) evoluția conceptuală a unor obiecte construite pentru a avea, în mod predominant, o destinație estetico-muzicală.

În familia instrumentelor muzicale, violoncelul „bătut" (cu bățul), cu denumirile sale locale de „bandă" (în Banat) sau „tobă țărănească" (în Transilvania) este un instrument muzical *unic* prin modul în care a fost realizat sub aspect fizico-acustic. Conceptual, acest instrument întâlnit în etnomuzicologia românească se încadrează în două categorii distincte de instrumente muzicale: cordofone lovite (de tipul țambalului) și membranofone (cu rol de percuție), în care „membrana" este placa superioară de rezonanță a instrumentului.

Pe plan interpretativ, violoncelul „bătut" folosește principiul vibrațiilor coardelor, dar se comportă muzical și ca o tobă acordată, emițând diverse sonorități particularizate – un melanj de zgomot-sunet. La violoncelul „bătut", această nouă modalitate de execuție conferă funcției ritmice inițiale o valență

intonațională precisă, prin punerea concomitentă în vibrație a coardelor. În funcție de zona folclorică din mediul rural sau de cunoștințele muzicale ale executantului, în cadrul interpretărilor artistice, violoncelul „bătut" este conceput pentru a emite, după caz, unul sau două sunete compatibile cu sistemul sonor folosit de instrumentele solistice sau chiar un conglomerat sonor nedefinit. Uneori, acest instrument deturnat de la funcția sa muzicală inițială este folosit doar pentru a produce zgomote penetrante însoțitoare, sonorități generate de lovitul violent al coardelor de limba instrumentului.

În plan conceptual-muzical violoncelul bătut poate fi catalogat (și) ca un instrument decăzut. Construcția sa este obținută prin copierea primitivă și destul de aleatorică a violoncelului clasic. Sub aspect interpretativ însă, utilizarea sa se deosebește total de toate formele de interpretare ale instrumentelor folosite în practica muzicală. Violoncelul bătut este un instrument greu de definit. Creat în mod voluntar sau involuntar, acest hibrid constructiv emite unele sonorități bine particularizate. Sub aspect interpretativ, cântatul la violoncelul „bătut" generează o susținere metrică sau poliritmică prin emisia unei pedale. Această sonoritate poate relaționa sau nu (în planul compatibilităților sonore) cu frecvențele muzicale ale discursului solistic. Punerea în vibrație a coardelor se face prin lovirea lor simultană cu bățul. La forma de cântat din muzica tradițională, acest procedeu interpretativ este folosit în alternanță cu ciupirea primei coarde, ciupire făcută cu degetele sau cu un plectru rudimentar confecționat din lemn (denumit „piscălău" sau „scobălău").

Prestația muzicală a violoncelului bătut poate fi compatibilă mai mult sau mai puțin cu sistemul sonor folosit în cadrul discursului muzical al instrumentului solistic. În funcție de calitatea/pregătirea artistică a interpreților, la acest instrument, execuțiile muzicale cu rol de acompaniament pot fi de trei feluri:

- cântatul cu o pedală ritmică (poliritmică), la care coardele sunt acordate în mod relațional cu tonalitatea sau cu organizarea modală utilizată în cadrul liniei melodice;

- cântatul cu un conglomerat sonor, în care acordajul este aleatoric;
- execuția sonoră făcută cu zgomote penetrante, generate de plescăitul coardelor lovite de limba instrumentului.

Datorită multiplelor relaționări muzicale apărute în plan vertical, între sonoritățile violoncelului „bătut" și șirul de sunete melodice ale instrumentului solistic se stabilesc diverse alcătuiri muzicale. Astfel, acompaniamentul melodiilor solistice poate fi realizat prin relații sonore: predominant-consonante, de disonanță sau chiar prin însoțiri de zgomote care sunt sincronizate ritmic cu discursul muzical.

În cazul folosirii unei pedale unice care conție un sunet sau două sunete, construcția muzicală a melodiilor solistice este supusă unor restricții de factură intonațională. Componenta sonoră a liniei melodice *trebuie să fie în concordanță cu pedala* (care se impune autoritar asupra discursului muzical ca un centru gravitațional sonor). Practic, linia melodică este subjugată de raportul vertical consonant, stabilit continuu între sunetele pedalei și discursul muzical solistic. Drept rezultat, desfășurarea sonoră simultană a liniei melodice cu pedala violoncelului „bătut" (susținerea ritmico-muzicală) trebuie să aibă pe plan vertical un număr mare de relaționări consonante. Melodia utilizează în mod preponderent componentele muzical-acustice care se regăsesc în rezonanța sonoră a unui sunet fundamental. Pedala violoncelului are în componența sa sonoră, în mod obligatoriu, acest sunet fundamental.

La cântatul în care pedala ritmico-melodică este compusă dintr-un conglomerat sonor cu un acordaj aleatoric această restricție sonoră nu mai este valabilă. Aceeași situație este întâlnită și la susținerea muzicală făcută cu zgomotele violente generate de plescăitul coardelor lovite. În acest caz, violoncelul „bătut"se comportă ca o tobă neacordată.

Utilizarea viabilă a violoncelului bătut în cadrul muzicii tradiționale din mediul rural a fost întâlnită în mod preponderent într-o perioadă de aproximativ o sută de ani, la confluența a

două secole: cu aproximație la sfârșitul secolului al XIX-lea și în prima jumătate a secolului al XX-lea. Aria de răspândire a acestui mod inedit de execuție muzicală se întindea din Centrul și Sud-vestul Transilvaniei până în Banatul de Câmpie – județele: Arad și Timiș.

Violoncelul tradițional utilizat în manifestările culturii orale a fost construit doar ocazional în atelierele de tâmplărie din zona satelor. În acest mediu social, meșterii tâmplari erau specializați în mod prioritar pentru a produce diverse obiecte utilitare din lemn folosite în gospodăriile țărănești (mobilă tradițională, unelte cu destinație agricolă, mici ustensile casnice folosite în viața de zi cu zi etc). În momentul în care tâmplarii din zona rurală acceptau să construiască unele instrumente muzicale, ei nu aveau pregătirea necesară pentru construcția unor obiecte de acest fel și nu erau familiarizați cu tehnologiile de fabricație de factură industrială folosite în spațiul vest-european. Aceste persoane nu cunoșteau nici cele mai elementare noțiuni muzicale sau de acustică muzicală. În condițiile respective, toate instrumentele cu destinație muzicală erau construite intuitiv, prin copierea vizuală a unui instrument clasic sau a unui instrument tradițional care s-a dovedit a fi bine apreciat sub aspect sonor în mediul muzicanților specializați.

Construcția particularizată (artizanală) a violoncelului bătut este ancorată într-un spațiu de timp destul de limitat. Ea a început la sfârșitul secolului al XIX-lea, având la bază unele cauze de ordin material. În secolul al XX-lea, instrumentele prelucrate manual în atelierele de tâmplărie din mediul rural au devenit tot mai rare. În perioada interbelică odată cu penetrarea în spațiul românesc a instrumentelor cordofone de tip industrial (mult mai ieftine și destul de performante), în practica interpretativă tradițională care folosea procedeul de cântat al violoncelului „bătut” erau folosite cu precădere instrumentele comercializate de magazinele muzicale din mediul urban. Construcțiile individuale sporadice din zona rurală ale acestui instrument au mai fost întâlnite doar ocazional (în zona de interferență culturală româno-maghiară – județele Harghita,

Covasna, cu o populație mixtă parțial enclavizată, care a facilitat păstrarea în timp a modelului său constructiv primar).

O consecință a modului tipic în care a fost stabilită folosirea și construcția distinctă a violoncelului „bătut" era legată de faptul că în muzica folclorică românească, maniera de utilizare interpretativă a violoncelului clasic (specifică muzicii occidentale) nu era compatibilă cu cântatul întâlnit în manifestările artistice ale culturii noastre orele. Muzica tradițională românească se manifestă printr-o formă de cântat destul de simplă: o desfășurare monodică, acompaniată destul de sumar. În aceste condiții, prestația inițială a violoncelului clasic nu își găsea rostul.

La baza construcției individualizate a violoncelului „bătut" stă modelul violoncelului clasic. În muzica tradițională din spațiu geografic românesc (în perioada amintită) cererea legată de instrumentele cordofone din familia viorii era destul de mare, dar situația financiară a interpreților tradiționali nu oferea șansa achiziționării unor astfel de instrumente provenite din spațiul Europei occidentale. În acest caz, s-a apelat la construcția unor copii de instrumente (realizate pe plan local), conceperea lor fiind făcută însă într-un mod parțial diferit, prin folosirea unor idei și procedee constructive manuale simpliste (de tip rural). În plan social, violoncelul „bătut" este un substitut constructiv apărut *și* sub influența legilor „pieții muzicale" românești. Calitățile sale sonore erau destul de bune în raport cu prețul său „autohton". În același timp, el era mult mai ușor de procurat în zona rurală.

Tehnicile de lucru utilizate la construirea instrumentelor muzicale de tip tradițional erau cele întâlnite în mod curent în atelierele din mediul sătesc, aceste tehnici fiind folosite la realizarea diverselor produse gospodărești din lemn. Meșterii tâmplari ai satelor nu cunoșteau detaliile legate de procesul de elaborare al instrumentelor clasice din familia viorii, replicile lor fiind un compromis constructiv local.

O caracteristică importantă legată de utilizarea muzicală a violoncelului „bătut" era strâns legată de modul în care au fost acceptate (și utilizate) sonoritățile muzicale în muzica

tradițională românească. În cadrul manifestărilor culturale din mediul rural, timbrul sonor al instrumentelor era neglijat total, principala caracteristică muzicală luată în seamă de interpreții și constructorii instrumentelor muzicale fiind volumul sonor. În acest sens, la construcția propriu-zisă a instrumentelor tradiționale se ținea cont în primul rând de randamentul/intensitatea emisiei muzicale.

Se pare că, la începutul utilizării violoncelului în muzica tradițională românească, arcușul instrumentului, fiind practic inutilizabil în cadrul interpretărilor muzicale autohtone, a fost folosit în mod preponderent pentru lovirea coardelor. Drept consecință, în formele de interpretare muzicală tradițională, el a fost înlocuit cu un băț.

Principalele caracteristici constructive ale violoncelelor de construcție artizanală sunt următoarele:

- copierea instrumentelor era făcută intuitiv, pe baza studierii vizuale a unui instrument clasic originar sau a unui instrument tradițional autohton;
- la construcție sunt folosite dotările primare ale atelierelor individuale de tâmplărie;
- nu sunt întâlnite decât parțial procedeele de lucru utilizate în practica industrială;
- tehnicile de lucru sunt cele individual-locale, ele fiind adaptate la cerințele obiectului prelucrat;
- forma violoncelului „bătut” sintetizează în mod reducționist forma violoncelului de tip clasic;
- instrumentul construit pe plan local seamănă mai mult sau mai puțin cu modelul originar;
- violoncelul „bătut” are în principiu aceleași componente constructive ca și violoncelul de tip clasic (mai puțin arcușul și popicul);
- violoncelul „bătut” nu are popic, deoarece prin lovirea violentă a coardelor cu bățul s-ar deteriora rapid placa superioară de rezonanță (placa din față) a instrumentului;
- sub aspect constructiv-muzical, violoncelul „bătut” este conceput cu trei sau patru coarde acordate într-un mod divers;

- călușul violoncelului „bătut” are o formă simplificată, el fiind prelucrat în mod grosier;
- pentru lovirea simultană cu bățul a tuturor coardelor, partea superioară a călușului nu are forma sa curbată întâlnită la violoncelul clasic, această parte terminală fiind secționată în linie dreaptă;
- dimensiunile violoncelelor tradiționale nu sunt stabilite precis, ele țin cont *și de* dimensiunile pe care le au materialele primare folosite la construcția instrumentelor;
- cutiile de rezonanță ale instrumentelor au caracteristici sonore variabile;
- lemnul folosit pentru construcția instrumentelor era deseori diferit de cel utilizat la construcția instrumentelor clasice; pentru corp era folosit lemnul de: tei, salcie, plop, fag, frasin, paltin etc;
- placa de rezonanță (fața) instrumentelor era prelucrată din lemn de brad;
- nu era cunoscut modul particularizat de utilizare muzicală a lemnului (densitatea fibrelor lemnoase, modul de dispunere al acestora în cadrul plăcilor rezonatoare, grosimile secțiunilor utilizate la piesele componente, volumul cutiilor rezonatoare etc.);
- la construirea instrumentelor se ținea cont *și* de faptul că, în cazul lor, a fost deturnată forma de execuție muzicală inițială, noul produs autohton cu destinație artistică fiind construit pentru un alt mod de interpretare – în plan acustic, violoncelul „bătut” este un fel de tobă acordată;
- instrumentul era prevăzut prin construcție cu trei sau patru coarde, acordajul lor fiind diferit în funcție de zona folclorică în care era utilizat (două sunete acordate în raport de cvintă, cvartă, sau conglomerate sonore acordate mai mult sau mai puțin aleatoric).
- faptul că tâmplarii autohtoni nu cunoșteau felul în care erau prelucrate eclisele instrumentului clasic a determinat folosirea a două substitute constructive de tip local: corpul instrumentului sculptat manual dintr-o singură bucată de lemn (corp monobloc fără eclise) sau în cazul construcțiilor

cu eclise, utilizarea unor mici plăci de lemn, lipite una de alta, asamblarea lor imitând traseul ecliselor originare.

La violoncelul „bătut”, absența popicului schimbă în mod substanțial caracteristicile acustice ale cavității rezonatoare. În momentul lovirii coardelor cu bățul, efectul fizic al acestei loviri este transmis prin căluș plăcii superioare de rezonanță („fața” instrumentului). În acest caz, corpul violoncelului se comportă *și* ca un instrument membranofon la care placa rezonatoare preia rolul membranei din piele întâlnită la instrumentele din familia tobelor.

Sonoritatea emisă de violoncelul „bătut” poate fi definită ca un sunet-zgomot cu un timbru înfundat. Cele două componente acustice declanșate în mod simultan au un parcurs muzical diferit. Zgomotul este penetrant, exploziv. El se desfășoară într-o perioadă foarte scurtă de timp. Sunetele emise de coarde au o desfășurare remanentă, amortizarea sonoră a acestora fiind făcută destul de lent. Practic, emisia muzicală a violoncelului „bătut” își schimbă în mod continuu caracteristicile acustice: intensitatea sonoră, forma de asociere a frecvențelor componente.

Sub aspect constructiv, având în vedere faptul că modelele și dimensiunile acestor instrumente nu sunt fixe, caracteristicile lor timbrale diferă de la caz la caz.

De cele mai multe ori, modalitatea de construcție a instrumentelor muzicale poartă o amprentă zonală. Sunt unele situații în care construcțiile violoncelelor tradiționale diferă destul de mult, conceperea lor și procedeele individualizate de lucru fiind determinate în mare măsură de abilitatea și cunoștințele profesionale ale meșterului tâmplar.

Construcțiile de tip monobloc ale violoncelelor (la care corpul instrumentului era făcut dintr-un singur lemn) sunt justificate în primul rând prin faptul că unele obiecte de uz gospodăresc – *albia* utilizată pentru înmuierea rufelor, blidele din lemn – erau prelucrate manual prin același procedeu: materialul brut era sculptat cu dalta.

Foto 1. Violoncel „bătut” construit cu corpul monobloc dintr-o singură bucată de lemn – replică făcută după modelul cel mai des folosit al instrumentelor tradiționale din Transilvania.

Foto 2. Violoncel „bătut” construit cu eclise (replică făcută după instrumentul tradițional din **Foto 3.**)

Foto 3. „Tobă țărănească”, model de instrument construit cu eclise – județul Harghita - Tulgheș (violoncel folosit de interpreta locală Pop Lăcrămioara).

Foto 4. Detalii constructive – „tobă țărănească”, modul de construcție al ecliselor, dispunerea plăcilor paralelipipedice de lemn.

Întâmplător sau nu, formele reducționiste ale violoncelului clasic erau foarte potrivite pentru acest tip de instrument hibrid – cordofon și membranofon. Gâtul violoncelului „bătut" cu sistemul de acordaj amplasat la capătul său facilitează o lungime și o poziționare optimă a coardelor în raport cu dimensiunea cavității rezonatoare.

La cântat, toate coardele sunt lovite cu bățul ținut în mâna dreaptă. Pe parcursul execuțiilor muzicale, în mod alternativ este introdusă și ciupirea primei coarde (făcută cu mâna stângă). Maniera de interpretare diferă în funcție de zona folclorică.

Cea mai spinoasă problemă legată de construcția tuturor instrumentelor din familia viorii era legată de obținerea ecliselor și de prelucrarea lor corectă (părțile laterale ale acestor instrumente). Tehnologia utilizată pentru construcția instrumentelor clasice folosea fâșii subțiri din lemn care erau îndoite prin fierbere, profilul lor final fiind obținut prin matrițare. În cazul instrumentelor tradiționale, nefiind cunoscută această metodă de lucru, s-au folosit cele două substitute constructive locale prezentate anterior:

- prelucrarea în stil monobloc a întregului corp al instrumentului (în care dispăreau eclisele, acestea erau sculptate/integrate în cadrul ansamblului constructiv – Foto. 6 a);
- folosirea unor plăci paralelipipedice de lemn care erau așezate și lipite una lângă alta, alcătuind conturul curbat al ecliselor – Foto. 9 b).

La modelul instrumentului muzical al cărui corp este prelucrat monobloc, soluțiile constructive erau destul de simple. Realizarea sa presupunea însă un efort fizic destul de mare, în condițiile dotărilor precare întâlnite la atelierele rurale de tâmplărie din perioada respectivă. Majoritatea tâmplarilor de la sate lucrau doar cu scule rudimentare. În acest caz, pentru prelucrarea violoncelului, era preferat ca materie primă ... un trunchi de copac cu un diametru cât mai mare. O condiție restrictivă la alegerea acestui material era legată de faptul că lemnul trebuia să nu aibă noduri. Decupajul instrumentului (al

capului, al gâtului și al corpului propriu-zis) se făcea cu fierăstrăul, celelalte detalii constructive fiind realizate manual prin cioplirea cu dalta (Foto. 5).

Foto 5. Modul în care este realizat manual prin sculptură corpul monobloc al unui instrument tradițional.

La construcția instrumentului tradițional, grosimea optimă a materialului (lemnului) folosit pentru cutia rezonatoare era stabilită riguros de meșterul tâmplar. Această grosime ținea cont în primul rând de rezistența materialului lemnos, în raport cu eventualele loviri ale violoncelului de unele materiale dure. Având în vedere posibilitățile destul de incomode de transport ale instrumentului, datorate mărimii și formei sale, astfel de situații neplăcute apăreau în mod frecvent pe parcursul utilizării violoncelului la cântat. Finisajul final al corpului monobloc era făcut manual cu hârtie abrazivă (șmirghel).

a. **b.**

Foto 6 a, b. Detalii constructive ale replicii instrumentului tradițional: piesele finisate care alcătuiesc instrumentul: **a** – corpul monobloc și **b** – placa rezonatoare (fața instrumentului).

Lipirea pieselor care alcătuiesc instrumentul era făcută cu clei de oase. Acest tip de clei asigura o bună etanșizare a elementelor componente. În același timp, pe plan acustic, structura/compoziția cleiului de oase facilita vibrația optimă a cavității rezonatoare.

Limba și celelalte piese anexe ale violoncelului: cordarul, călușul și cheile de acordaj erau confecționate de obicei din lemn de fag.

Vopsirea instrumentului era făcută cu un „baiț” de culoare maro, o substanță extrasă prin fierbere, din coji sau frunze de nuc.

Pentru protecția instrumentului față de umezeală sau intemperii, în mediul rural era folosit de cele mai multe ori uleiul sicativ de *in*. Practic, o peliculă subțire de ulei era aplicată pe suprafața întregului instrument (inclusiv pe piesele sale anexe). Dealtfel, același ulei de in era folosit și pentru protejarea mobilei tradiționale din mediul sătesc. În perioada interbelică, a secolului al XX-lea, în locul uleiului de in, uneori era folosit și „shellacul" procurat de la prăvăliile din spațiul urban. „Shellacul" era cea mai cunoscută substanță protectoare utilizată la construirea mobilei din prima perioadă a secolului trecut.

Coardele instrumentelor tradiționale erau făcute din intestine de animale (vită sau porc). La prelucrare, ele trebuiau să fie umede. Intestinele erau răsucite manual în mod uniform și apoi erau uscate. Uneori, coardele erau unse cu untură. În multe cazuri se utilizau și coarde făcute din metal, prin reciclarea unor sârme folosite la unele produse industriale.

Foto 7. Detalii constructive: limba și piesele auxiliare ale modelului de instrument tradițional (cordarul, călușul secționat drept în partea sa superioară și coardele de intestin).

În Foto. 7 se pot observa principalele deosebiri constructive făcute la violoncelul „bătut", în raport cu violoncelul clasic: profilul drept al limbii instrumentului și partea terminală a călușului secționată în linie dreaptă.

Modelul violoncelului bătut" prevăzut cu eclise a fost conceput după alte norme constructive, aspectul lui fiind mult mai apropiat de violoncelul de factură clasică (Foto. 3, 4). În cazul său, realizarea pieselor componente presupunea un efort fizic mult mai mic, dar asamblarea lor era destul de dificilă și migăloasă, ea cerând o pregătire profesională deosebită. Acest instrument avea în principiu aceleași subansambluri ca și instrumentele de factură clasică: plăcile rezonatoare (din fața și din spatele instrumentului), eclisele, capul, gâtul, limba prăgușul instrumentului precum și celelalte piese anexe: căluș, cordar, cheile de acordaj. Forma lor imita într-un mod parțial reducționist componentele violoncelelor clasice luate drept model. Deosebirile sale constructive erau legate de dimensiunile pe care le aveau subansamblurile instrumentului și de aspectul estetic al acestora (Foto. 8, Foto. 9 a, 9 b).

Foto 8. Detaliu constructiv ale replicii modelului de instrument tradițional construit cu eclise: placa rezonatoare (fața instrumentului).

a. **b.**

Foto. 9 a, b. Detaliile constructive ale replicii modelului construit cu eclise: **a** – capul, gâtul, cheile de acordaj și **b** – corpul instrumentului (cavitatea rezonatoare).

Eclisele erau realizate dintr-un număr mare de plăci paralelipipedice din lemn. Ele aveau o grosime destul de mare (în raport cu grosimea întâlnită la eclisele violoncelelor clasice) – peste un centimetru. Aceste piese erau așezate și lipite una lângă alta, șirul lor formând conturul curbat al eclișelor (Foto. 9 b).

Pentru îmbinarea exactă a segmentelor de lemn care alcătuiau eclisele se foloseau diverse matrițe (individualizate) cu un profil triunghiular (Foto. 10).

Foto 10. Modul în care este făcută lipirea plăcilor de lemn care sunt integrate în cadrul ecliselor.

Esența de lemn folosită pentru corpul violoncelului tradițional prezentat în Fig. 3 era bradul. În cazul de față, eclisele și placa rezonatoare inferioară a instrumentului (spatele violoncelului) au fost confecționate *tot* din lemn de brad. Capul, gâtul și celelalte piese componente ale instrumentului au fost făcute din lemn de fag, o esență de lemn mult mai dură. Toate subansamblurile violoncelului au fost lipite cu clei de oase.

Foto 11. Detalii constructive ale replicii modelului construit cu eclise: asamblarea pieselor care alcătuiesc corpul instrumentului tradițional.

Și la „toba țărănească” din Tulgheș (modelul de violoncel „bătut” prezentat în Foto. 3, 4), partea terminală a călușului a fost secționată în linie dreaptă. De asemenea, limba violoncelului a fost modelată cu un profil liniar drept (Foto. 4).

Acest instrument tradițional a fost vopsit cu un „baiț” de nuc de culoare maro, cu o nuanță mai închisă. Fiind un violoncel construit în perioada interbelică, el are ca peliculă protectoare un lac produs în mod industrial – „shellac”.

Cele două modele constructive de violoncel „bătut”, prezentate în detaliu în cadrul acestei lucrări, ne amintesc de unele evenimente dintr-o perioadă a istoriei culturale românești, care, din păcate este destul de puțin cunoscută. Interpretarea muzicală făcută cu violoncelul „bătut” poate fi luată ca un exemplu concret prin care unele instrumente de împrumut (de factură clasică), folosite în practica muzicală a culturilor orale, au fost adaptate la condițiile de cântat cerute de specificul nostru național sau local.

Forma de acompaniament făcută cu violoncelul „bătut” a rămas o mărturie importantă în șirul de „metamorfoze” muzical-interpretative petrecute de-a lungul timpului în cultura noastră orală. Această modalitate de cântat justifică în mod punctual alcătuirea melodică particularizată a unor piese din repertoriul muzical transilvănean și bănățean precum și un model de gândire estetică oarecum particularizat, întâlnit în spațiu geografic românesc.

SUMMARY

Ovidiu Papană

What is revealed, on a manufacturing-musical level, by a `hit (bătut)` cello made in rural carpentry workshops

In the artistic life, musical instruments were created to fill up the limited human possibilities, related to obtaining various sound sources. Thus, the human being (with his phisical-biological features) has limited capability in producing sounds naturally, in relation with its far more complex steps towards a subtle and complex artistic language.
On the other hand, studying musical instruments may be a starting point in order to reveal (gradually) the conceptual evolution of objects that produce sounds, built with a definite estethic meaning.
The traditional cello (the one `hit`/`bătut` with a stick) used by musicians in the frame of the oral cultural artistic shows is an unique musical instrument. He can be placed in two distinct categories: string instruments that are hit (like țambal) and percussion instruments. This type of instrument is manufactured in two distinct versions.

Traducerea rezumatelor: Andra Apostu