

Pávai István

*Az erdélyi magyar népi tánczene*

A könyv megjelenését támogatta



**BETHLEN GÁBOR**  
*Alap*



**COMMUNITAS  
ALAPÍTVÁNY**  
Alapította az RMDSZ 

Pávai István

# Az erdélyi magyar népi tánczene

KRIZA JÁNOS NÉPRAJZI TÁRSASÁG  
KOLOZSVÁR  
2012

Kiadja a KRIZA JÁNOS NÉPRAJZI TÁRSASÁG  
400162 Kolozsvár, Croitorilor (Mikes) u. 15.  
telefon/fax: +40 264 432 593  
e-mail: kriza@mail.dntcj.ro  
www.kjnt.ro

© Kriza János Néprajzi Társaság, 2012  
© Pávai István, 2012

Lektorálta  
Richter Pál

Borítóterv és tipográfia  
Könczey Elemér

Számítógépes kottagrafika és tördelés  
Pávai István

A forrásjelölés nélküli fényképek a szerző gyűjteményéből származnak

**Descrierea CIP a Bibliotecii Naționale a României**  
**PÁVAI, ISTVÁN**

**Az erdélyi magyar népi tánczene** / Pávai István. - Cluj Napoca:  
Kriza János Néprajzi Társaság, 2012  
ISBN 978-973-8439-65-8

784.4(498.4)

Készült a kolozsvári GLORIA és IDEA Nyomdában  
Igazgató: Nagy Péter

# TARTALOM

BEVEZETÉS	11
A témaválasztásról	11
Az erdélyi magyar népi tánczene kutatottsága	13
A kötet tartalmi és formai felépítéséről	21
A TÉMA ÉRTELMEZÉSE	25
A népi tánczene fogalma	25
Időkorlátok a hagyományőrzés és polgárosulás viszonylatában	28
A kutatott terület interetnikus jellege	36
A DOKUMENTÁLÁS TECHNIKAI KÉRDÉSEI	41
Kézi adatrögzítés	41
Irodalmi adatok	42
Ikonográfiai adatok	43
Néprajzi feljegyzések	45
Helyszíni zenei lejegyzés	46
Gépi adatrögzítés	48
Fényképezés	48
Hangrögzítés	54
Mozgóképfelvétel, komplex dokumentálás	70
STÁTUS, SZEREP, ETNIKUM	77
A hivatásos zenész státus	78
Táncos és zenész kapcsolata	80
A táncot kiszolgáló zenész	80
Éneklés és táncszók kiáltása tánc közben	86
Különleges elvárások a zenés-táncos kapcsolatban	92

---

A táncdallam „tulajdonjoga”	94
Gyűjtő és zenész kapcsolata	98
Interetnikus vonatkozások	99
Etnikum és etnikumváltás	99
A tánczenei repertoár etnikai kötődésének változásai	105
Népnevekből képzett táncnevek	108
Egy interetnikus táncrend	112
Interetnikus változások a nemzeti és regionális tudatban	116
TÁNCKÍSÉRŐ HANGSZEREK	121
Idiofon hangszerek	122
Alkalmi ritmuskeltő eszközök	122
Doromb	123
Membranofon hangszerek	125
Dob	125
Chordofon hangszerek	129
Citera	129
Cimbalom	133
Koboz	139
Hegedű	144
Kontra	150
Bógő	157
Ütőgardon	163
Aerofon hangszerek	167
Furulya	167
Duda	171
Töröksíp, tárogató	181
Klarinét	184
Harmonika	187

---

TÁNCZENEI KÍSÉRETTÍPUSOK	193
Önálló ritmuskíséret	193
Pusztá dallamkíséret	194
Tánckísérő ének	194
Tánckíséret dallamhangszerekkel	200
Tánckíséret fúvóhangszerekkel	201
Tánckíséret dallamjátészó vonóhangszerekkel	204
Tánckíséret többféle dallamhangszerrel	207
Komplex kíséret	208
Vokális komplex kíséret	209
Komplex kíséret egyetlen hangszerrel	209
Doromb	209
Duda	210
Citera	214
Dallamhangszer párosítása komplex kísérőhangszerrel	215
Hegedű–duda	215
Fúvóhangszer–duda	216
Több dallamhangszer társítása komplex kísérőhangszerrel	217
Dallamhangszer párosítása ritmuskeltő hangszerrel	218
Ének ritmuskíséréssel	218
Alkalmilag társított dallam- és ütőhangszerek	219
A síp–dob típusú kettős változatai	221
A hegedű–ütőgardon kettős és alkalmi bővülései	224
Pengetőkíséretes együttesek (hegedű–koboz, furulya–koboz)	227
Vonósokra alapozott népzeneegyüttesek	230
Hegedű–cimbalom–bőgő	233
Hegedű–kéthúros kontra–bőgő	237
Hegedű–kéthúros kontra–cimbalom–bőgő	238

Hegedű–háromhúros kontra–bőgő	238
Hegedű–háromhúros kontra–cimbalom–bőgő	240
A kísérettípusok megválasztását befolyásoló tényezők	240
A TÁNCOK RITMUSKÍSÉRETE	249
Kontraritmus	254
Lassú dúvó	254
Sánta lassú dúvó	255
Egyenletes lassú dúvó	260
Gyorsdúvó	266
Ritka legényes táncok kísérete gyorsdúvóval	266
Gyors legényes táncok kísérete gyorsdúvóval	267
Párostáncok kísérete gyorsdúvóval	270
Esztam	273
Dallamritmus	278
Motívumismétlő ritmus	279
Kanásztánc ritmus	280
Dudaritmus	282
Szinkópás ritmus	283
Pontozott ritmus	284
Proporció	288
A TÁNCKÍSÉRET DALLAMI VONATKOZÁSAI	301
A tánckísérő dallamok hangszeres jellege	301
A tánchoz kapcsolódó dallamok száma és sorrendje	311
Tánc- és dallamszakaszok összefüggései	320
Közjátékok	321
SZEMPONTOK A NÉPI TÖBBSZÓLAMÚSÁG VIZSGÁLATÁHOZ	333
A zenei anyag hitelessége	334
A hitelességet befolyásoló adatközlési tényezők	336



---

Az adatközlő hitelessége	336
A zenekar összeforrottsága	337
A kísérőhangszerek viszonylagos függetlensége	339
A hitelességre ható gyűjtési tényezők	340
A gyűjtő–adatközlő kommunikáció problémái	340
Gyűjtő és adatközlő hatása egymásra	341
A gyűjtés körülményei	343
A harmonizálási elvek azonosításának fontossága	344
Burdonkíséret	345
Dallamkövető többszólamúság	346
Dallamhangszerek heterofóniája	346
Dallamhangszer–kísérőhangszer heterofóniája	351
Dúrakkord-mixtúrás kíséret	353
Funkciós harmonizálás	356
A harmonizálási elvek keveredése	358
A hangszerek és a játékmód technikai korlátai	359
A primás és a kísérőhangszerek metakommunikációja	365
A ritmuskíséret és a tempó hatása a harmóniára	367
A dallami jelleg harmóniai következményei	371
AZ ERDÉLYI MAGYAR NÉPI TÁNCZENE VIZSGÁLATÁNAK TANULSÁGAI	377
A MAGYAR NÉPI TÁNCZENE TÁJAI TAGOLÓDÁSA ERDÉLYBEN	387
KUTATÓPONTOK	391
IRODALOM ÉS RÖVIDÍTÉSEK	399
CONCLUZII PRIVIND CERCETAREA MUZICII JOCURILOR POPULARE MAGHIARE DIN TRANSILVANIA	453
CONCLUSIONS OF THE RESEARCH ON TRANSYLVANIAN HUNGARIAN FOLK DANCE MUSIC	465
CUPRINS	475
CONTENTS	481

# **CONCLUZII PRIVIND CERCETAREA MUZICII JOCURILOR POPULARE MAGHIARE DIN TRANSILVANIA**

Interesul cercetărilor etnomuzicologice maghiare în perioada inițială s-a orientat spre evaluarea repertoriului melodic vocal. Din acest motiv s-a pus mai puțin accent pe cercetarea muzicii instrumentale și pe aspectele funcționale ale acesteia. Primele sinteze etnocoreologice și cele privitoare la folclorul muzical instrumental maghiar au pus baza cercetării muzicii de dans.

Dezagregarea comunităților tradiționale țărănești s-a realizat în mod diferențiat și în ritm diferit atât teritorial, cât și privind diversele genuri și repertorii. În acest proces jocul și muzica de joc au avut șanse de supraviețuire mai mari, decât celelalte genuri. Din acest motiv s-au putut realiza chiar și în ultimele decenii cercetări intensive de teren necesare pentru analiza folclorului muzical orchestric. Pentru a se putea urmări schimbarea tradiției în timp și în spațiu cercetările s-au orientat atât spre explorarea stării recente a folclorului, precum și spre evaluarea retrospectivă a stadiilor anterioare prin interviuri realizate cu informatori de vârstă înaintată care în tinerețe încă erau martorii unor fapte de folclor ulterior dispărute.

Printre teritoriile locuite de maghiari Transilvania s-a dovedit un teren mai potrivit pentru asemenea cercetări, din pricina condițiilor istorico-geografice, a fracționării zonale și a raporturilor etnice existente. Maghiarii de aici au păstrat un folclor mai arhaic, nefiind în contact direct cu cei din Câmpia Ungariei, fiind separați de ei datorită munților și zonelor românești largi intercalate. Etnomuzicologii și etnocoreologii maghiari subliniază unanim importanța folcloristică a regiunii, majoritatea lor considerând că aceste teritoriu nu este îndeajuns investigat în comparație cu bogăția ei. Caracterul de dialect principal al Transilvaniei este mai evidentă decât în cazul celorlalte dialecte principale ale folclorului maghiar, ceea ce rezultă din circumstanțele ei geografice, istorice și etnice. Este relativ ușoară determinarea regiunilor nord-vestice de tranziție din punct de vedere etnografic.

Pentru cercetările noastre nu am considerat necesară delimitarea unei perioade în mod artificial. În mod natural limita superioară este trasată de condițiile de persistență a tradițiilor muzical-coreografice, fiind diferite de la o zonă la alta. Nu este cazul trasării nici a unei limite inferioare, deoarece sursele indirecte (literare și iconografice) referitoare la muzica de joc datează cu multe secole în urmă. Desigur, conținutul informativ incomplet și nesigur din multe puncte de vedere a acestor surse

nu ne oferă posibilitatea de a reconstrui în totalitate fazele de dezvoltare ale muzicii jocurilor populare în secolele anterioare. Totuși, în cazul unor detalii ele sunt (aproape) satisfăcătoare (de exemplu, apariția anumitor instrumente, formarea ansamblelor de instrumente tipice, probleme proxemice în relația muzicant–dansator etc.).

Folclorul muzical vocal poate fi cercetat chiar și în lipsa unor echipamente tehnice speciale. Muzica jocurilor însă, fiind predominant instrumentală și de multe ori polifonică, nu poate fi studiată în mod adecvat fără aparatură tehnică specială. Dezvoltarea rapidă a posibilităților tehnice de documentare, începând cu fonograful și până la modalitățile digitale contemporane, a oferit treptat posibilitatea documentării mai precise a muzicii polifonice și astfel lărgirea subiectelor de cercetare. Mai înainte, în lipsa acestor mijloace nu era posibilă cercetarea adecvată a tehnicii instrumentale sau a armoniei și polifoniei. Luând în considerare și posibilitățile tehnice ale echipamentelor de înregistrare, se poate realiza o critică mai precisă a surselor etnomuzicologice, pe care se poate baza investigația muzicii jocurilor populare și în general a folclorului muzical instrumental polifonic.

Dacă tratăm interpretii și consumatorii muzicii de joc din perspectiva antropologiei sociale, constatăm că în eșantionul de cercetare putem integra grupuri sociale care se pot interpreta ca niște comunități relativ închise și autoidentificate (cel puțin din punctul de vedere al evenimentelor folclorice legate de muzica de joc). Cercetarea noastră s-a orientat spre acele comunități rurale, la care majoritatea repertoriului muzical-coregrafic a fost moștenită de la generațiile anterioare prin mecanisme de transmitere naturale (survival), dimensiunea estetic-valorică este relativ omogenă și urmăresc sisteme de norme convergente. Pe diversele niveluri ale conviețuirii colective sunt diferențiate diverse statute sociale (muzicant, nemuzicant, organizator de dans, dansator, șef de orchestră, muzicant de acompaniament etc.) dintre care individul poate ocupa chiar mai multe. Individul exercită drepturile și obligațiile corespunzătoare statutului dobândit în conformitate cu normele nescrise ale comunității. Deci prin modelul de comportare asociat statutului său social joacă rolul corespunzător. Deci statutul static primește caracter dinamic prin rol. Perechea de termeni statut–rol al lui Ralph Linton ajută la descrierea și înțelegerea mai detaliată și a raporturilor din cadrul comunităților păstrătoare de folclor muzical-coregrafic.

În cadrul evenimentelor însoțite de muzică și joc a comunităților cercetate muzicanții profesioniști ocupă un loc deosebit. Interesul lor material este satisfacerea pretențiilor comunității. Din acest motiv pe de o parte păstrează repertoriului vechi și îl transmit către generația următoare, pe de altă parte sunt obligați să satisfacă cerințe individuale sau cele aparținând specific generațiilor mai tinere. Astfel trebuie să cunoască și melodiile moderne cerute de tineri deci contribuie deodată la

păstrarea și la înnoirea repertoriului. În același timp pe muzicanții din orașe îi consideră de rang superior și încearcă să învețe stilul și repertoriul lor (muzică lăutărească urbană, muzica dansurilor moderne, armonizările mai complicate, citirea notelor muzicale).

Se poate constata însă că muzicanții din mediul folcloric rural întrec colegii lor urbani în privința bogăției repertoriului, a improvizației, a cunoștinței obiceiurilor locale ale zonelor apropiate, a capacității de acomodare la pretențiile dansatorilor. Muzicanții de oraș își capătă cunoștințele nu numai din tradiție, ci și din note muzicale și mai recent de pe diverse înregistrări, ceea ce duce la o muzică relativ constantă, fără improvizațiile caracteristice ale folclorului muzical instrumental. Totuși nu se poate generaliza acest contrast dintre muzicanții rurali și urbani, deoarece în Transilvania mulți lăutari din orașele mai mici cunosc bine și repertoriul folcloric, se angajează frecvent la nunțile din satele apropiate, deci pot fi considerați într-o măsură oarecare informatori de folclor.

Muzicanții care deserveșc ocaziile de joc sunt în relație foarte strânsă cu publicul lor. De obicei ei înșiși sunt buni dansatori, din această cauză se pot adapta muzical ușor la colectivul dansatorilor. În mai multe zone persistă obiceiul vechi, atestat și în documente mai vechi (de exemplu „Dansul lui Apor Lazar” în Codex Kajoni), potrivit căruia când vine cineva să joace în fața muzicantului, trebuie cântată melodia lui preferată, care de multe ori este denumită după numele acestuia. Când se strigă în timpul jocului, muzicanții se adaptează la eventualele schimbări de tempo. Dacă dansatorii cântă în timpul unor jocuri, muzicantul omite variațiunile instrumentale complexe, și nu schimbă melodia pînă dansatorii nu au terminat toate strofele ce au dorit să le cânte. În același timp muzicanții nu simpatizează dansatorii foarte slabi, pe care de multe ori îi fac de răs cântându-le în anumite locuri melodii specifice de deriziune, cu care fac aluzii la inaptitudinea acestora.

Este un obicei general printre muzicanți de a face glume muzicale. Uneori îmbină în muzica jocurilor câte o melodie liturgică bisericească sau imnul național al altor etnii transformându-le după caracterul ritmic al jocului tocmai cântat. Dansatorii de asemenea fac glume cu muzicanții, cerându-le niște moduri de cântare bizare (cântare într-un cărucior tras pe ulița satului, coborârea primașului în fântână, suirea lor pe copaci etc.). Există în multe zone și obiceiul de competiție dintre dansator și muzicant, cine rezistă mai mult timp să danseze, respectiv să cânte fără oprire.

Majoritatea culegerilor de folclor muzical s-au realizat într-un mediu artificial, aceste ocazii fiind inițiate de culegători. Este important și observarea modalităților în care culegătorul și condițiile culegerii îi afectează pe informatorii instrumentiști. În condițiile artificiale ale culegerii mulți factori determină modul de interpretare, care în asemenea condiții va fi oarecum diferit de modul de cântare realizat în cadrul ocaziilor tradiționale de joc. Înregistrarea muzicii de dans în lipsa dansatorilor deja

ridică anumite probleme (tempoul nu va fi cel real, numărul melodiilor asociate în mod tradițional de un anumit dans se va modifica etc.). Alți factori asemănători sunt: retribuirea muzicantului, accentuarea peste măsură a cunoștințelor profesionale ale culegătorului, etalarea cunoștinței sale instrumentale, expunerea nepriceperii etc. În asemenea cazuri culegătorul însuși poate deveni obiectul unor glume din partea muzicanților (de exemplu îi improvizează un ceardaș maghiar dintr-o melodie de vals românească etc.).

În Transilvania majoritatea muzicanților profesioniști din mediul rural, care cântă în mod regulat sau cel puțin intermitent pentru bani și pentru alte forme de retribuție sunt de etnie sau de origine țigănească. În același timp cunoaștem și numeroși primași români și maghiari care cântă la același nivel sau aproape de acesta. (Mai demult în Transilvania existau și formații instrumentale evreiești.) Independent de naționalitatea lor mulți muzicanți din Transilvania puteau deservi cu muzică mai multe etnii. Astfel ei jucau un rol de legătură între cultura acestor etnii. În localitățile mai mici cu etnie mixtă ocaziile de joc erau organizate împreună, ele favorizând relațiile interetnice în folclor. Din acest motiv uneori s-au format cicluri mixte de joc (de exemplu la Voivodeni, jud. Mureș).

Asemenea cazuri nu explică însă toate asemănările sesizabile în cadrul folclorului diferitelor etnii din Transilvania. Aceste similitudini apar mai proeminent în cadrul folclorului muzical și coregrafic. Numărul mare al denumirilor de dans provenite din etnonime se explică prin mobilitatea interetnică a repertoriului: de exemplu în maghiară *féloláhos* (pe jumătate românește), *szászka* (săseasca), *cigánytánc* (țigănească); în română *ungurește*, *țigănește*, *ștraiere* etc. Migrațiile de populație în cursul istoriei, schimbarea totală sau parțială a etniei unor grupuri de sate, coexistența mai multor etnii în cadrul satului tradițional au dus la influențe culturale organice. În urma acestora nu sunt rare acele situații în care antecedentele și corelațiile elementelor culturale ale unei etnii trebuie căutate în tradițiile unei alte etnii. Uneori o etnie păstrează elemente culturale provenite din tradiția unei alte etnii, care deja le-a abandonat. De exemplu, o parte a repertoriului muzical maghiar vechi legat de dansuri se regăsește și în tradiția românească ori țigănească. Pe de altă parte la maghiari s-au păstrat elemente folclorice preluate de la români, printre care unele nu mai există la populația românească din zona respectivă. Astfel analiza muzicii jocurilor populare maghiare poate furniza date pentru cercetătorii folclorului românesc și invers.

În Transilvania suportul muzical al jocurilor populare este asigurată aproape în exclusivitate de instrumente și ansambluri de instrumente. Începând din secolele 15-16. existența instrumentelor în rolul de acompaniament de dans poate fi relativ bogat documentată din arhive. Interpretarea acestor surse însă necesită multă precauție, datorită schimbării în cursul secolelor a sensului cuvintelor denumind instrumente

muzicale și datorită dificultăților care se ivesc în identificarea acestor date ca surse folclorice în raport cu sursele referitoare la muzica cultă a vremii. Documentarea uniformă a instrumentelor muzicale din folclorul recent este la fel de dificilă, deoarece culegerile nu sunt suficiente de aprofundate și nu acoperă integral teritoriul cercetat. În general poate fi însă constatat că în cursul secolelor anterioare s-a folosit o gamă mai largă de instrumente muzicale și la maghiarii ardeleni, din care unele au dispărut definitiv (de exemplu cimpoiul și zurna).

Unele grupuri de instrumente au avut un rol de acompaniament al dansurilor la petrecerile ocazionale. Altele au fost utilizate cu prilejul ocaziilor mai însemnate de joc, de obicei în cadrul formațiilor tradiționale specifice anumitor regiune. Din acest motiv unele instrumente s-au specializat la cântarea melodiei, altele la asigurarea acompaniamentului ritmic și armonic, iar altele la îndeplinirea ambelor funcții. Această specializare, precum și diversele modalități menite să servească acompaniamentul ritmic al jocurilor îngreunează clasificarea instrumentelor populare în sistemul clasic de organologie Hornbostel-Sachs. Această clasificare este îndeosebi problematică în cazul subclaselor. De exemplu, contrabasul este un instrument cu coarde cu arcuș, dar în unele zone se folosește mai mult ca instrument de percuție, corzile fiind preponderent lovite. Gorduna, un instrument asemănător violoncelului, este folosită tot ca instrument de percuție fiind uneori denumită „dobă cu strune”. La fluier în mod frecvent pe lângă melodie apare un ison gutural etc. Folosirea viorii sau a violei în rol de contră, este un alt rezultat al specializării în privința realizării cât mai perfecte a acompaniamentului ritmic al jocurilor. Contra are pe alocuri diverse modalități de acordare și de utilizare. Contra (sau braciul) cu trei corzi având călușul rețezat poate intona trisonuri complete, servind în același timp jocul cu un ritm pregnant. Această variantă de contră s-a dovedit a fi mult mai răspândită în Transilvania decât se credea înainte.

Etnocoreologia maghiară definește trei feluri de acompaniament muzical pentru jocuri: acompaniament ritmic (fără melodie), acompaniament pur melodic și acompaniament complex format din îmbinarea primelor două. Prezența acestor forme de acompaniament în Europa, în Bazinul Carpatic și mai detaliat în Transilvania, poate fi urmărită prin numeroase surse literare și iconografice, ele putând fi comparate cu cele provenite din cercetările etnomuzicologice de teren. Din aceste date reiese că alegerea formelor preferate depinde de mai mulți factori: tradiția locală, amploarea și importanța ocaziei de joc, pretențiile și statutul social al comunității respectiv al familiei care îi angajează pe muzicanți, stadiul actual al urbanizării culturii locale, contingentul de muzicanți care stă la dispoziția comunității etc.

În cadrul tipurilor de acompaniament s-au constituit unele forme considerate ideale de comunitatea locală, pe care preferă mai mult în condiții optime. Aceste

formații instrumentale pot fi grupate în mai multe tipuri, și cu toate că sunt înrudite, în anumite zone poate fi documentat că au fost aproape identice pentru o perioadă mai îndelungată. Duoul fluier – gordună lovită, respectiv vioară – gordună lovită se regăsește în partea de răsărit a secuimii, la ceangăii din Ghimeș și la românii aflați în zonele Bicaz și Toplița. Etnomuzicologia maghiară consideră că acest tip de acompaniament este descendentul duoului foarte vechi și pretutindeni răspândit de tip instrument de suflat – instrument de percuție (de exemplu zurnă și tobă). Dintre formațiile cu instrument de acompaniament ciupit la populația maghiară din Transilvania a supraviețuit doar duoul vioară – cobză, respectiv fluier – cobză numai în Țara Bârsei, precum și la maghiarii din Moldova, la românii persistând pe o arie mult mai răspândită.

Ansamblul vioară–țambal–contrabas folosit în regiunea vestică a secuimii la prima vedere pare a fi un fragment al tarafului lăutăresc urban. Dar ascultând modul de interpretare al țambalului și contrabasului, care cântă de asemenea melodia ritmizată specific rolului lor în formație, putem presupune că este vorba de un stil mai vechi cu acompaniament heterofonic. Formația vioară–contră–contrabas este mai aproape de tarafurile lăutărești de oraș, dar în unele zone (în Secuime ca și la românii din zonele Arad și Bihor) și contra îndeplinește un rol de dublare a melodiei, pe lângă funcția de asigurare a ritmului de acompaniament, și astfel are mai puțin un rol armonic.

Desigur în Transilvania există formații tradiționale completate chiar cu clarinet, care corespund în privința componenței și a stilului de joc tarafurilor lăutărești urbane, dar dintre acestea sunt mai însemnate acelea în care acompaniamentul este asigurat de contra cu trei corzi cu căluș rețezat (zona Mureșului de Sus și de Mijloc). Cu toate că din punct de vedere armonic ele sunt foarte apropiate de stilul funcțional lăutăresc rafinat, totuși, tehnica specială a viorii, atacarea pregnantă a acordurilor la contră și ritmica specifică a țambalului diferențiază această muzică de cea a lăutarilor orașeni. În cea mai mare parte a Transilvaniei – inclusiv pe valea Homoroadelor în Secuime – tipul de ansamblu vioară–contră cu trei corzi–contrabas (fără țambal) e cea mai răspândită, pe alocuri sau ocazional cu dublarea viorii și eventual a contrei.

Substituirea contrei cu acordeon și a clarinetului cu saxofon este un fenomen mai nou. Aceste instrumente au șanse limitate de a deveni instrumente tradiționale, deoarece între timp au apărut alte instrumente și mai moderne. În ultimele două decenii ale secolului XX au apărut și la țară ansambluri de chitară electrică – sintetizator – tobă de jazz. Aceste ansambluri instrumentale de obicei dispun de ajutorul unui violonist tradițional care cunoaște repertoriul muzical și obiceiurile locale, care conduce derularea părții tradiționale a nunților, desigur acompaniat de aceste instrumente electronice. Documentarea acestor forme noi (netradiționale) este de asemenea importantă din punctul de vedere a schimbării sau chiar a dispariției

folclorului, dar în același timp cercetarea lor amănunțită pentru moment nu face parte din domeniul investigației privind folclorului muzical tradițional.

Formulele ritmice asigurate de formațiile instrumentale specializate la acompaniamentul de joc constituie suportul muzical al dansurilor. În același timp aceste formule de acompaniament ritmic joacă un rol important și în definirea tipurilor de dans. Cele trei tipuri principale ale acompaniamentului ritmic sunt: *duva lentă* (în pătrimi), *duva deasă* (în optimi) și *estamul* (acompaniament cu optimi atacate alternativ de bas și contră). Aceste forme schematice de acompaniament ritmic, atașându-se la diferite tipuri de dans, au luat diverse forme specifice anumitor zone ale folclorului maghiar din Transilvania. Diferențierile zonale uneori au produs forme deja foarte îndepărtate de schemele originale.

În cazul dansurilor acompaniate de *duva lentă asimetrică*, analiza minuțioasă a formulelor de ritm ne duc la concluzia că acest tip de asimetrie rezultă din alternarea periodică a două tempouri paralele.

Dacă ritmul contrei și ritmul orchestric de bază sunt diferite (de exemplu pe muzica tip verbunk în pătrimi se joacă un fel de fecioresc în optimi), se poate presupune că muzica unui joc fecioresc mai vechi s-a înlocuit cu muzica mai nouă răspândită în urma recrutărilor militare. În acest caz se adaptează motivele unui dans cu un ritm diferit deja cunoscut la o melodie revenită în modă. Identificarea formelor de ritm de acompaniament în dansul celorlalte etnii ne ajută în descoperirea relațiilor interetnice ale tipurilor de dans.

Ritmul realizat de instrumentele melodie are o importanță secundară în acompaniamentul jocului decât formulele ritmice tipice realizate de instrumentele de acompaniament. Forma cea mai elementară a ritmului melodiilor de joc este cea constând de repetarea permanentă a unor formule ritmice simple. Acest tip de ritm se găsește mai ales în câteva jocuri mai arhaice executate în formații de cerc sau linie ale maghiarilor din Ghimeș și Moldova, provenind din dialectul dunărean al folclorului coregrafic românesc. Un alt ritm important este cel denumit după jocurile păstorești maghiare *kanásztánc*. Acest tip de ritm melodic este caracteristic jocurilor feciorești vechi și unor jocuri de perechi mai vechi. În Secuime și pe valea Șieului există și jocuri denumite *verbunk* (bărbunc), care au melodii cu acest ritm *kanásztánc*.

O altă formă a ritmului melodic provine din melodiile maghiare tipice de cimpoi. Acestea se compun din strofe izoritmice cu mișcări preponderent în pătrimi egale alternate uneori cu optimi. Acest tip de ritm apare relativ în mai puține tipuri de joc la maghiarii din Transilvania. Printre ritmurile melodice trebuie să mai amintim ritmul sincopat caracteristic de asemenea unui număr mai redus de jocuri. Considerăm un ritm aparținând acestei categorii când sincopa apare în mod



consecvent și în mai multe rînduri melodice. Sincopetele provenind accidental din stilul de interpretare instrumentală nu generează ritm sincopat propriu-zis.

Jocurile de stil nou denumite *lassú csárdás* (ceardaș rar), variantele lor transformate în *gyorscsárdás* (ceardaș iute), precum și dansurile bărbătești rare și dansurile în cerc din Câmpia Transilvaniei se desfășoară pe melodii cu ritm punctat. În unele variante zonale ale acestuia perechea de pătrime punctată – optime se înlocuiește cu o pereche de sunete în triolă sau cvintolă. Deci tot un sunet mai lung și unul mai scurt, dar într-un raport matematic diferit, realizând un ritm pseudopunctat unde această punctare este mai atenuată. Acestea în cazul culegerilor exclusiv vocale dau impresia falsă a unor măsuri de 5/8 sau 6/8. În asemenea cazuri iese în evidență că pentru interpretarea corectă a ritmului avem nevoie de analiza melodiei împreună cu ritmul orchestric și ritmul de acompaniament, fiindcă cele din urmă păstrează ritmul original în pătrimi, și devine evident, că măsurile de 5/8 sau 6/8 ale melodiei privite în sine sunt de fapt cvintole și triole suprapuse pe câte două pătrimi.

Începând cu secolul XVI muzica cultă de dans a Europei secolului cunoaște o practică interesantă de transformare ritmică. În dansurile vremii frecvent se cânta o melodie mai lentă în ritm binar, urmată de aceeași melodie transpusă în ritm ternar mai mișcat, denumit în limba latină *proportio*. Această tehnică *proportio* se regăsește și în folclorul transilvănean într-un sens mai larg. Mai multe melodii de joc apar transformate în diverse ritmuri ale unor jocuri mai lente și mai mișcate. Unele dintre ele apar deopotrivă în jocuri românești și maghiare, îmbrăcînd caracterul ritmic al jocului respectiv de la caz la caz. Instrumentiștii au capacitatea de a improviza chiar asemenea transformări. Prin acest mijloc se realizează acele transformări amintite mai sus, în cazul cărora dintr-o melodie bisericească sau dintr-un vals modern instrumentiștii pot să facă o melodie adecvată pentru acompaniamentul unui joc mai vechi.

Datorită îmbinării sistematice a muzicii vocale și instrumentale la ocaziile de joc se poate observa nu numai instrumentalizarea unor melodii vocale, dar și aplicarea unor versuri cântate pe anumite melodii instrumentale. Din acest motiv nu este bine să categorizăm tipurile melodice ale folclorului muzical în melodii vocale și instrumentale, deoarece tipologia melodică operează cu schelete melodice, care în cazul melodiilor instrumentale se conturează tocmai dacă lăsăm la o parte figurațiile specifice ale interpretării instrumentale transformând artificial melodia într-o variantă virtuală vocală.

În conștiința purtătorilor de folclor nu se izolează atât de categoric muzica instrumentală și cea vocală, ca în concepția etnomuzicologilor. Gîndirea sincretică a informatorilor duce chiar la confundarea melodiei cu dansul: același cuvînt *ceardaș* denotă simultan dansul și melodia acestuia.

Depinde de caracterul genului muzical că tradiția păstrează melodia de bază numai în variante instrumentale, în variante vocale sau în ambele moduri. Majoritatea melodiilor din repertoriul de joc al folclorului maghiar fac parte din ultima categorie. Nivelul de instrumentalizare este în mod natural mai mare în cazul acelor genuri, la care din cauza condițiilor, posibilităților sau a altor legități ale tradiției interpretarea vocală nu este prezentă.

În cazul genurilor care „permit” cântatul în timpul muzicii instrumentale instrumentul care cântă melodia de obicei alternează interpretarea quasi-vocală (interpretare ca în timpul cântatului) cu cea îmbogățită de figurații instrumentale. Desigur acest lucru nu înseamnă că în lipsa cântatului trece în mod automat la interpretarea instrumentală figurată. Putem observa că în asemenea cazuri muzicanții alternează cele două modalități cu un simț rafinat și foarte rar se întâmplă ca strofa completă să fie cântată în interpretare figurată. Acest principiu este în relație strânsă cu dansul. În timpul motivelor de dans care generează efecte sonore pregnante cântatul melodiei în figurații ritmice și cu accente specifice ajută mult dansatorul, dar nici această regulă nu este aplicată în mod mecanic. Detalierea modului în care dansul determină transformarea melodiei instrumentale necesită încă cercetări ulterioare.

Etnocoreologia maghiară categorizează jocurile populare și după cantitatea relativă a melodiilor legate de anumite tipuri de joc. Astfel există dansuri având o singură melodie de acompaniament, altele au câteva melodii, iar cele din categoria a treia au melodii multe sau foarte multe. În zonele folclorice cu tradiții mai vechi acest raport dintre numărul melodiei și tipul de joc este relativ constantă. Dacă un dans cu multe melodii se răspândește într-o zonă învecinată, la început va apărea cu mai puține melodii. Astfel proveniența din alte zone a unor dansuri la început poate fi apreciată și din numărul melodiilor care îi aparțin.

Tradiția modelează și ordinea relativă a melodiilor care acompaniază un anumit joc. Unele melodii se pretează pentru a fi melodii de început, altele nu. În afară de asta însă majoritatea melodiilor se combină liber, dar de regulă melodiile în aceeași gamă sunt plasate una după cealaltă. Acesta poate fi supraarbitrată de obiceiul după care muzicantul trebuie să cânte melodia preferată a dansatorului care vine în fața lui. Cadrul mai larg al ordinii melodiilor este determinată de ciclul de dans. În partea de mijloc a Transilvaniei jocurile feciorești maghiare au fiecare câteva melodii. În unele zone mai izolate se cunosc și jocuri feciorești de răspândire restrânsă organizate în cicluri din mai multe jocuri, având fiecare câte o melodie (ciclul de *verbunk*-uri din Jeica sau jocul ritual de iarnă *borica* la maghiarii din Țara Bârsei).

Melodiile de jocuri în cea mai mare parte se compun din strofe melodice din patru rînduri dintre care două câte două formează o unitate asemănătoare cu perioada muzicală din muzica clasică. Aceste semistrofe sunt denumite de muzicanții populari

*fordítás* (întorsură) sau *pont* (punct). Mai sunt caracteristice muzicii instrumentale de joc unele interludii cântate între melodii, care au de asemenea întinderea unor semistroke (perioade) și care sunt axate pe câțiva piloni armonici. Muzicanții români le numesc *flori*. Ele sunt funcțional înrudite cu motivele repetate cântate după melodia propriu-zisă de către cimpoierii din Ungaria pe care ei le numesc *aprája* (mărunțișuri).

Cercetarea polifoniei și armoniei populare maghiare strâns legate de interpretarea muzicii jocurilor populare se află încă într-o fază inițială. Tocmai de aceea este importantă conturarea acelor criterii speciale care trebuie luate în vedere pe parcursul investigațiilor de această natură. Funcția de acompaniament a dansului necesită din partea muzicantului o ritmică exactă și un tempo adecvat pretins de dansatori. Dar privind armonia dansatorii nu au pretenții deosebite. Totuși, se poate constata că ei de multe ori pot face diferența dintre o armonizare adecvată și una neadecvată.

Autenticitatea acompaniamentului muzical o putem judeca după criterii etnografice și muzicale. Astfel din punct de vedere etnografic este autentic și un instrumentist, care nu realizează armonia corect, dar marchează pregnant și prompt ritmul de acompaniament al jocului. Din punct de vedere muzical însă nu este autentic. Și aici nu mă refer la corectitudinea armoniei din punctul de vedere al muzicantului cult, ci din punctul de vedere al muzicanților din zonă care realizează o armonizare populară după o anumită logică tradițională. Muzicanții buni întotdeauna știu soluția corectă în sistemul lor propriu de armonizare, și dacă au posibilitatea, invită un armonist (contraș, gordunaș) care cunoaște aceste modalități de cântare. Desigur acest lucru nu este întotdeauna posibil datorită circumstanțelor locale.

De obicei autenticitatea formației instrumentale poate fi pusă la îndoială când muzicanți neobișnuiți unul de celălalt trebuie să cânte ocazional împreună, sau dacă o formație este invitată într-o zonă unde nu este familiarizată și nu cunoaște bine obiceiurile locale. Dacă în asemenea circumstanțe imprimăm interpretarea lor, textul muzical înregistrat nu va fi autentic în privința formelor tradiționale ale muzicii de joc. Din perspectiva armoniei populare trebuie luată în considerație și faptul că contrașul și contrabasistul nu se străduiesc să creeze un compartiment armonic comun, fiind relativ independenți unul de celălalt și urmărind fiecare în parte melodia vioristului, care le dă ideea armoniei realizate.

S-a menționat deja influența culegătorului și a circumstanțelor culegerii asupra informatorului de folclor. Dar în cazul armoniei populare acest lucru are un rol mai accentuat. În deosebi în cazul culegerilor efectuate de muzicanți începători din mișcarea folclorică urbană *táncház* (casa dansului popular) se întâmplă, că muzicantul popular armonizează în mod diferit. De exemplu simplifică din motivul

ca meseria lui să nu fie furată sau dimpotrivă, complică acordurile încercând să-și dovedească talentul peste măsură în fața culegătorului considerat coleg. Deci nu culegerile organizate, ci înregistrările funcționale realizate în cadrul ocaziilor de joc organizate de colectivitatea locală în conformitate cu tradițiile locale sunt cele mai potrivite pentru cunoașterea formelor adevărate ale polifoniei populare.

În folclorul muzical din Transilvania s-au moștenit mai multe principii de armonizare, care uneori se regăsesc în forme cristalizate, dar de cele mai multe ori sunt combinate între ele în proporții diferite (principiul de ison, diverse forme de heterofonie, polifonia axată pe pilonii melodiei, acompaniamentul în mixturi de trisonuri majore, armonia funcțională). Forma mai simplă a polifoniei axate pe pilonii melodiei s-a conturat din combinarea heterofoniei principiul de ison. Acompaniamentul în mixturi de trisonuri majore se realizează la contra cu trei corzi cu căluș retezat. Acesta prinde totdeauna acordul major construit pe pilonul melodic actual. Contrabasul realizează practic șirul sunetelor care constituie pilonii melodiei. (Neluând în considerare greșelile care apar frecvent la contrabasiști.)

Armonizarea funcțională s-a cristalizat în muzica lăutărească de oraș sub influența muzicii clasico-romantice europene. Principiul de bază al acestei armonizări este ca fiecare treaptă armonizată să fie precedată de un acord cu funcție de dominantă. Muzicanții vrând să demonstreze că simt aceste relații armonice funcționale fiecare prinde de multe ori aceeași septimă sau sensibilă. Din această cauză celelalte reguli ale armonizării clasice privind evitarea acordurilor paralele sau a dublării sensibilei sunt ignorate. Această armonizare orășenească a pătruns în măsuri diferite în diverse zone folclorice fiind însușită într-o măsură mai mare sau mai mică de către lăutarii săteni. Aceștia din urmă apoi o combină în măsuri diferite de la o zonă la alta cu principiile mai verchi ale armoniei populare. De aceea la analiza unui text muzical armonic folcloric este foarte important să delimităm aceste principii, precum și greșelile evidente.

Calitatea armonizării este influențată și de posibilitățile tehnice ale instrumentelor de acompaniament, metacomunicația dintre violonist și acompaniament, tempoul și formula de acompaniament ritmic a piesei, precum și de caracterul melodiei.

Dacă luăm în considerare criteriile speciale enumerate mai sus în studierea armoniei populare, putem diferenția variantele reale de armonizare care fac parte din stilul de interpretare fiind rezultatele improvizației aleatorice de greșelile evidente, rezultante ale improvizației stochastice. Astfel dualitatea autenticității muzicale și etnologice poate fi modelată și cu o altă pereche de noțiuni folosită în științele cognitive: competență și performanță (Noam Chomsky).



## **CONCLUSIONS OF THE RESEARCH ON TRANSYLVANIAN HUNGARIAN FOLK DANCE MUSIC**

In the early stages of Hungarian folk music research the interest was oriented first of all towards the recording of vocal melody repertoire, thus instrumental music and functional research were given less attention. The first great results of instrumental and dance research assured the conditions for the starting of the research of folk music from the point of view of folk dance.

The dissolution of the traditional peasant society had been coming off very differently, and in the same time in different places within different regions, and within this process, compared to other genre, the chances of survival were bigger for folk dance and dance music. That is why it was possible to continue the intensive fieldwork, necessary for the research of folk dance music even in the last few decades. For the whole observation of synchronic phenomena and the diachronic processes the research had to include both the exploration of the recent situation of folk dance music and the retrospective measurement of the previous situations based on the memory of the people.

In this matter Transylvania proved to be a very suitable area, due to its geographically closed character, historical heritage, land structure and interethnic relations. The importance of this region is signaled also by the unanimous opinion of folk music and folk dance researchers, according to which it is not as researched as its richness would suppose. Its delimitation as an ethnographic region is easier than in the case of other great dialects of Hungarian folk music, which is due to its geographic, historic and ethnic relations. It is relatively easy to delimit those north-western territories, which historically speaking haven't always belong to Transylvania, and can be considered as transit areas even from an ethnographic point of view, respectively those groups of settlements near mountain passes, which have relations over the Carpathians.

In the case of our research, setting an artificial time limit was not a proper solution, as the upper limit was of course outlined by the preservation of tradition, implicitly the possibilities of research, which can differ very much from one region to another. The setting of the lower limit is also not really justified, as the indirect sources (literature, iconography) on folk dance music can stretch back to several centuries. It is a different issue, that the incomplete and not always reliable information content of these does not make it possible to really reconstruct the

evolutionary stages of folk dance music during centuries, but in some details they are (almost) satisfactory (e.g. the appearance of instruments, the formation of typical instrument groups, issues of proxemics related to musician and dancers etc.).

Vocal folk music can be easily researched even in lack of technical tools. But the mostly instrumental folk dance music, often being polyphonic music, cannot be researched on a satisfactory level without the proper tools. Thus the fastening evolution of documentation's technical possibilities, from phonographs to contemporary digital and multimedia tools, made possible the more and more reliable documentation of previous research view points, respectively the introduction of such new part subjects, which were not accessible in lack of proper apparatus (playing technique, polyphony), or the information provided were approximate and available only through indirect sources. The knowledge on the technical possibilities of recording tools can contribute to such folk music research source criticism, that folk dance music and generally instrumental polyphonic folk music can rely on.

Approaching the circle of folk dance music performers and consumers from a socio-ethnographic point of view, we might state that we can include in this model of analysis social groups, which can be interpreted as relatively closed, self-identified communities (at least in the aspect of dancing), having a repertoire that has been inherited mostly from the previous generation, through natural mechanisms, a homogeneous value consciousness and a convergent system of norms. At different levels of community coexistence well defined statuses are developed (musician, non-musician, dance coordinator, dancer, leader of the band, accompanying musician etc.), while the individual might fulfill one or more of them, based on the given situation or place. At the practicing of rights and obligations of the status in question, the most suitable role is being played, therefore the static status becomes dynamic through a role.

From those dealing with instruments, the professional folk musicians have an outstanding role in the dance life of the community. Due to their material interests, they have a two-way activity: in the one hand they are interested in the sustenance and transmitting of the old repertoire, as it is required by the community. On the other hand they have to satisfy individual or generational specific needs, for example they have to know the trendy melodies of the youth, and therefore they have their role in the modification and renewal of the repertoire. They consider that urban Gypsy musicians are superior to them, and they also try to get their knowledge (sheet music knowledge, urban Gypsy music, urban dance music, harmonizing etc.), trying to grow up to them.

But from the view point of the research we can state that the performers of rural folk dance music outperform their urban colleagues by the variety of melodies, by the

knowledge of the local customs of many neighbouring areas, by the adaptation to dance and by improvisation. The latter ones get their repertoire not only from tradition, but also from music sheets, and nowadays from audiorecordings, therefore they follow more rigid, more fixed forms. It is a general thing among the Transylvanian small city Gypsy musicians to go regularly out on the countryside to perform, to know both repertoires, thus in their case the opposition of the two models is more nuanced, more faded.

Within their role to serve dancing, the rural folk musicians are really tied to their crowd. Usually they are dancers as well, they maximally go by the dancers, they play (often for money) their favorite melodies (that are named after them), they go by them regarding the tempo, and they outline rhythmically certain elements of the dance. Regarding the tempo and the rhythm, they also adapt to the shouting or singing that is taking place during the dance, furthermore they play more vocal-like, avoiding complicated variants, and changing the melody. In the same time they don't like weak dancers, they make fun of them, in some places they know secret mocking melodies, played exclusively for them, referring to their incapacity.

The joking tendency of the musicians is well known. Sometimes they mix religious songs into dance music, or even the national anthem of another ethnic group. But it is also a part of tradition that the joking mood of the community evokes special requests from the musicians (riding the wagon, lowering into the well, climbing trees, request for specific performance, driving out through music or dance etc.)

As the collection of folk music mostly didn't take place within its original popular environment, but at the request of the collector, it is important to observe how the collector and the circumstances of collecting influence the professional folk musician, as he/she is put into the status of an informant. In this situation there are numerous factors that influence his playing, which, as a consequence, might differ from the one heard in a traditional environment. Recording dance music in lack of dancers might raise some problems in itself (the tempo is not totally authentic, the number of melodies used for one dance might change etc.). Another similar factor is the paying of the musician, displaying the specific knowledge of the collector or the show-off of his musician skills, exposing his incompetence etc. In these cases even the collector himself can become the victim of the musicians' joking (they might improvise a *csárdás* from a waltz for him etc.).

Most of the professional rural folk musicians, playing regularly or at least from time to time for money or other allocations, are of Gypsy ethnicity or origin, but we also know several Hungarian or Romanian leaders who can play on the same (or almost the same) level. (Previously there were also musicians or bands of Jewish origin in Transylvania). Regardless of their ethnicity, the musicians usually serve the musical needs of diverse ethnic groups, thus they play a connecting role. The interethnic



relations are favoured by the commonly organized dance occasions of smaller settlements with a mixed population, which can result in the appearance of local, ethnically mixed dance orders, as the locally institutionalized, controlled forms of interethnic relations (e.g. the dance order of Voivodeni).

However, all this is not enough for the explanation of the cultural correspondences between the ethnic groups of Transylvania, which are outstanding especially on the fields of dance and dance music. The multitude of dance names related to ethnic groups (e.g. in Hungarian: *féloláhos*, *szászka*, *cigánytánc* [*half Romanian, Saxon, Gypsy dance*]; in Romanian: *ungurește*, *țigănește*, *ștraiere* [*Hungarian-like, Gypsy-like*]) is also referring to the interethnic mobility of the repertoire. During history the mobility of the population, the ethnic change of entire villages and the co-existence of different ethnic groups led to such a cultural mixture in Transylvania, that often we have to look for the antecedents or connections of one ethnic group's cultural elements in another ethnic group's traditions. For example a part of the earlier Hungarian melody and dance repertoire got into the traditions of the Romanians and/or Gypsies, therefore without the research of the latter we cannot enlighten the processes that have been taken place, and it is not possible either the interpretation of the Hungarian folklore repertoire as a whole. On the other hand in some places the folklore elements taken over from the Romanians were kept by Hungarian communities, featuring even some that are not preserved any more by the Romanians. Therefore the research of Hungarian folk dance music can offer data for the Romanian research as well.

In Transylvania folk dance music services are offered almost exclusively by instruments, bands. The presence of the instruments accompanying the dance can be relatively well documented from archive sources, starting with the 15–16<sup>th</sup> centuries. But their evaluation has to be done very carefully, as on the one hand the meaning of the names of the instruments have been constantly changing, and on the other hand the data provided by these sources do not always refer to folk life. The constant documentation of instruments in the recent folklore also meets difficulties, as the related data collection is quite imperfect. However, as a conclusion, we can state that during the previous centuries, there was a relatively rich assortment of instruments in use, and a part of it has disappeared from the Hungarian culture (bagpipe, Turkish pipe).

Some groups of instruments had their role in the musical self-sufficiency, accompanying the dance at casual entertainments, usually within the frames of regional traditional orchestras. In the interest of the latter, some instruments specialized in melody playing, other as accompaniment, and some in both aspects. This specialization, respectively the various playing forms serving the rhythmical support of dancing, harden the classification of the folk instruments by the classical

classification of Hornbostel and Sachs, especially in the subclasses of this classification, as the string *bass* is played either with a bow or by hitting it, while the cello-like *gardon* is regarded as a percussion instrument, or the flute is played with a specific gorging sound and so on. Similarly, the specialization to dance accompaniment resulted in the use of violin or viola as a *kontra*, with quite various tuning and playing modes in some places. It is especially important the documentation of the chord-playing *kontra* with linear string-holder and three strings, on a much more wide area than it was previously imagined.

According to the perception of dance research, the accompaniment of dances can have three forms: independent rhythm accompaniment, pure melody accompaniment, and a complex accompaniment mixing the two. There are numerous literal, iconographic and recent folkloristic data which enable the following of the presence of dance accompanying forms in Europe, in the Carpathian Basin, and more detailed in Transylvania. From this information we find out that the forms in use are influenced by multiple factors: the local customs, the size and importance of the dance occasion, the community ordering the music, the social rank of the family, the present state of modernization of the local culture, the musical potential at hand.

Within the dance music accompaniments there were some forms, considered locally ideal by the community, which were mostly preferred in optimal conditions. These orchestras can be classified into different types, and although they are related to each other, it can be documented within certain areas, that they had been partly identical for a longer time (through several generations). The world-wide, many centuries old wind instrument – percussion instrument couple led to the formation of the flute – hit *gardon*, respectively violin – hit *gardon* duo, known at the eastern Szeklers, at the Csángós of Ghimeş, and at the Romanians of the nearby regions, that is Bicaz and Toplița. At the Transylvanian Hungarians the plunking accompaniment form survived only in Țara Bârsei region, and it is more wide spread at the Moldavian Hungarians and the Romanians from Walachia.

The combination of violin – dulcimer – bass that can be found on the western Szekler territories, although it might seem the remains of an urban Gypsy band, with its melody-playing dulcimer and bass is more like a transmission of an earlier tradition. The violin – two-string *kontra* – bass orchestra is more likely to follow the lineup of a Gypsy band from the city, but in Szeklerland and at the Romanians around Arad and in Bihor County the *kontra*, besides assuring the accompany rhythm, has a function of more like melody-doubling than harmony.

Naturally, there are rural orchestras in Transylvania, which correspond to city Gypsy bands in the way they play, too, even completed with a clarinet, but among these the important ones are featuring *kontra*-accompaniment by three-string *kontra*. (Upper and Central Mureş region). Although in means of harmony they are really

close to the functional style, the sound of this kind of orchestra is somehow different from the city bands, due to the solid sound of the three-string kontra, the dance-supporting rhythm of the dulcimer, and the special playing technique in the case of the violin. In most parts of Transylvania – including the Szekler part of Homoroadelor region – the general orchestra type is violin – three-string kontra – bass, without the dulcimer, some places with the doubling of the violin or/and the kontra.

Replacing the kontra with the accordion and the clarinet with the saxophone is a newer phenomenon. Its traditionalization is limited by the fact that nowadays rural weddings are being served also by orchestras with electric guitar, synthesizer and jazz drums, usually bringing a violinist with them, who knows the local customs and repertoire, playing the traditional part of the wedding music, certainly with the accompaniment of electric instruments. The documentation of these new (non-traditional) forms is also important from the view point of the folklore's change, but their detailed analysis doesn't concern traditional folk music research yet.

In the case of the *lame slow* accompanied dances, which are the accompaniments for the slow asymmetric pair dances, the detailed analysis of the rhythm enables us to draw the conclusion that this kind of asymmetry is created by the periodical alteration of two parallel time sheets. If the contra-rhythm and the basic rhythm of the dance differ from each other, it refers to a music that was pulled on the dance afterwards. In these cases the motifs of a previously known, different rhythm dance are pulled on a new, trendy music. The identification of the types of accompanying rhythms in the dances of other ethnic groups gives a helping hand at the revealing of the dances' interethnic relations.

Melody rhythm is of a lesser importance than contra-rhythm in the identification of dance types. The most basic accompanying melody rhythm consists of motif-repetition, and it is present especially within more archaic dance types, for example in some part of Balkanic chain dances, thus in the dance music repertoire of Hungarians in Moldavia and Ghimeş region. In these places the other part of the dances are accompanied by melodies of swineherd dance rhythm. In Transylvania this has a great importance in the case of jumping, single dances, the old pair dances, even more, in the case of the new-style *csárdás* and some bourgeois pair dances as well. In Szeklerland, along the river Şieu, there are some dances that are named *ver-bunkos*, featuring melodies of swineherd dance rhythm.

To keep it simple, we call another form of melody rhythm bagpipe rhythm. These are formed by rigid isorhythmic verses or double lines, often being related to real bagpipe songs, but they appear in quite scarce dance types, especially in some fast *csárdás* types. Similarly, especially within the accompanying melodies of these types we find some, which are consequently of syncope rhythm.

Finally, the punctuated rhythm within the ♩ metric frames is characteristic to slow *csárdás*, its faster variants, respectively to certain slow men dances and the related circle dances from the Transylvanian Plain. Some of these use the milder variants (triplet, quintet) of punctuation; therefore in cases of simple singing data collection they suggest the fake illusion of a 5/8 or 6/8 metrum. It becomes obvious in these cases, that for a correct interpretation of rhythm the complete observance of melody, dance and contra-rhythm is required, as in this case the latter stick to the ♩ value basic rhythm.

A part of the folk dance melodies are characterized by the rhythmical multitude, related to proportion that has been known all around Europe. In an ethno-musical interpretation this means not only the alteration of even and uneven tempo, but the connection of any two dance types differing by rhythm and tempo in a way, that the melody of the first is reinterpreted by the specific rhythm of the second (or even the third). Such a proficiency of the folk musicians makes the mentioned comical solutions (converting religious songs or national anthems into dance melodies), but it also leads to the fact that some melody types can appear in many different genres, even in non-dance musical ones.

Because of the regular mixing of vocal and instrumental music during dance entertainments, we can observe not only the instrumentalization of vocal melodies, but the transformation of instrumental or instrumentalized melodies into secondary vocal ones. From the point of view of melody typology it is not very fortunate to talk about instrumental and vocal types, as typology systemizes in fact melody frameworks, which in the case of instrumental melodies appear exactly when we ignore the specific figurations of instrumental performance, thus we artificially transform the melody into a vocal one.

Instrumental and vocal music doesn't disserve in the perception of the informants, as it does in scientific research. We know that even the difference of melody and dance might get mixed up: the word *csárdás* means both the dance and its accompanying melody. For the people living in a traditional culture, the dance, the instrumental music, the singing, the scansion, the rite-context forms an organic unity.

It depends of the genre; in what conditions does tradition preserve vocally, instrumentally or in both ways the same basic melody. Most of the melodies belong to the latter category. The grade of instrumentalization is by nature greater in the case of the genres which – by capability, possibility or by other principles of tradition – do not include vocals.

In the genres which “permit” singing during instrumental music, usually the instruments playing the melody alternates the vocal-like and instrumentally figured performance in such a way, that during the singing the music sounds vocal-like. Of

course, this doesn't mean that in lack of singing it automatically turns into figured performance. Usually we can observe that even in these cases they alter the two kinds of performance with a very good sense, and it is very rare when a whole melody verse is played in a figured way. The latter is strongly related to dancing, for example during slapping it supports very well the rhythm given by the sound effects of the dance, but this rule has no automatic validity. The determination of instrumental melody performance by dance requires further investigation.

According to dance research interpretation, the relative number of melodies related to certain dance types is included into the categories of *one*, *several* or *many*. In one region or another, in the ancient, deeply rooted, continuously transmitted dances the number of melodies is relatively given. If a dance with *many* melodies spreads onto a neighbouring region, in a first phase it would appear there with only few melodies. Therefore the intruding character of these dances can be deduced at the beginning also from the number of its melodies.

The position of the melodies within the dance items is also regulated by tradition. The item can start with some melodies, but cannot with others. Besides this aspect, the major part of the melodies can be freely varied, but mostly the melodies of identical tone are lined up next to each other. All this can be over judged by the custom according to which the musician has to play the favourite melody of the dancer in front of him. The larger frame of the melodies' succession is determined by the dance order. Besides the natural connection to multi-melodic slow and fast single man dances from Central Transylvania, in other parts of Transylvania we can find exclusively local men dances with several items, each item with one melody (verbunk of Jeica, borica of Patru Sate).

In dance melodies the half melodies of a period are often related to the dance itself. This is recorded also by the folk terminology, being named *turn* or *point*. There are some instrumental interludes, probably originated in the repeating of the last part of the melody, which generally can be played freely after several melodies, and are gathered around a few harmony frameworks. From the view point of function, they are related to bagpipe episodes (*dudaapráják*).

The research on folk polyphony, a phenomenon strongly related to dance music practice, is still at its beginnings. That is why it might be important to sketch the point of view, which might be taken into consideration in such an analysis. The priority of the dance accompanying function requires exact rhythm and a familiar tempo from the musician, but from the view point of harmony, this crowd has no obligatory expectations, even if it can tell a good kontra player from a bad one. Therefore it is ethnographically authentic when the kontra or bass player uses his/her fingers casually on the strings, if his/her bow use is a proper one. Musically it is not authentic, as traditional musicians know the correct solution from the view

point of their own harmony system, and if they can, they bring with them a kontra player, who is also familiar with it, even if in practice this is not always possible

Also the authenticity of an orchestra can frequently be questioned in cases when casually the musicians are not familiar with each other, but they are forced to play together, or when they are invited to farer regions, where they are not accustomed with the local customs. If we record their performance in such occasions, these recordings won't be authentic from the view point of the research of folk dance music's traditional forms. Regarding folk harmony, we have to take into consideration that rural bass and kontra players do not try to create a specific sound by completing each other, they are relatively independent.

We have already mentioned the influence of the collecting situation on the informant, but it is important to draw the attention on this aspect again, in relation with folk harmony. Especially when the collector is an urban dance house musician, the informant might harmonize differently. For example he would play things in a more simple way, to avoid the collector "stealing" his precious knowledge, or on the contrary, he considers the collector his colleague, and he urges to prove his knowledge, complicating the chords. Therefore mostly the so-called functional recordings are suitable for exploring the natural forms of folk harmonization.

There were several principles of harmonization inherited in the Transylvanian folk music, some of them being present clearly, others in differently mixed forms (burdon-accompaniment, melody-accompanying harmony, functional harmony). The simpler form of melody-accompanying harmony (on two-string kontra) was formed from the combination of heterophony and the burdon-principle (playing the string next to the one playing the melody), respectively from the modeling role of contra-rhythm. In the case of the three-string kontra this is realized by playing the major chords corresponding to the pillar notes of the melody (major mixture heterophony). Naturally, the bass will play the same main notes.

Functional harmonization was formed within urban Gypsy music at the influence of European classical-romantic music, and from there, it was overtaken by the performance of rural musicians, in a ratio differing from region to region and from generation to generation. Its basic principle is the following: each and every next step is reached through a previous dominant chord. As the principles are used independently by all accompanist musicians, the doubling of the dominant note is quite frequent, and parallel quintets and sounds might occur.

Melody-accompanying and functional harmonization can be continuously mixed up even within one piece; that is why it is so important the continuous identification of harmonization principles during the analysis. The character of harmonization is also influenced by the technical possibilities of the accompanying instruments, by the

meta-communication of the band leader and the accompaniment, by the tempo and rhythm structure of the given piece, respectively by the character of the melody.

With the collective observance of all the factors from above, determining harmony, we can differentiate the real variations, being a part of the style (alternative improvisation), from the casual mistakes (stochastic improvisation). Thus we can model the duplicity of ethnographic and musical authenticity even with the notion-couple of competency – performance, used within cognitive sciences.

# CUPRINS

## MUZICA JOCURILOR POPULARE MAGHIARE DIN TRANSILVANIA

INTRODUCERE	11
Tema lucrării	11
Stadiul de cercetare a muzicii jocurilor maghiare din Transilvania	13
Structura conținutului și forma lucrării	21
DEFINIREA TEMEI LUCRĂRII	25
Conceptul de muzică de joc	25
Limitele temporale ale cercetării	28
Caracterul interetnic al regiunii cercetate	36
PROBLEMELE TEHNICE ALE DOCUMENTĂRII	41
Documentare cu mijloace manuale	41
Surse literare	42
Surse iconografice	43
Însemnări cu valoare de documentare etnografică	45
Notații muzicale pe teren	46
Documentare cu aparatură tehnică specializată	48
Fotografiere	48
Înregistrare sonoră	54
Înregistrare audiovizuală. Documentare complexă	70
STATUT, ROL, ETNIE	77
Statutul de muzicant profesionist	78
Relația dinre dansator și muzicant	80
Muzicantul ca servitor al ocaziei de joc	80
Strigături și cântatul în timpul jocului	86
Pretenții speciale în relația muzicant-dansator	92
„Posedarea personală” a melodiei de joc	94



---

Relațiile dintre culegător și informator	98
Referințe interetnice	99
Etnie și schimbarea etniei	99
Schimbarea legăturilor etnice ale repertoriului	105
Denumiri de joc	108
Un ciclu de joc interetnic	112
Schimbări interetnice în conștiința națională și regională	116
INSTRUMENTE FOLOSITE ÎN ACOMPANIAMENTUL DE DANS	121
Instrumente idiofone	122
Pseudoinstrumente ritmice	122
Drâmba	123
Instrumente membranofone	125
Toba	125
Instrumente cordofone	129
Țitera	129
Țambalul	133
Cobza	139
Vioara	144
Contra	150
Violoncelul și contrabasul	157
Gorduna lovită	163
Instrumente aerofone	167
Fluierul	167
Cimpoiul	171
Zurna, torogoata	181
Clarinetul	184
Acordeonul	187
TIPURI DE ACOMPANIAMENT DE JOC	193
Acompaniament ritmic	193
Acompaniament melodic	194

---

Acompaniament vocal	194
Acompaniament cu instrumente melodice	200
Acompaniament cu instrumente de suflat	201
Acompaniament cu instrumente cu arcuș	204
Acompaniament cu diverse instrumente melodice	207
Acompaniament complex (ritmic și melodic)	208
Acompaniament complex vocal	209
Acompaniament complex cu un singur instrument	209
Drâmba	209
Cimpoiul	210
Țitera	214
Combinarea instrumentelor melodice cu cele complexe	215
Vioară–cimpoi	215
Instrument de suflat–cimpoi	216
Mai multe instrumente melodice combinate cu cele complexe	217
Instrumente melodice combinate cu instrumente ritmice	218
Voce cu acompaniament ritmic	218
Instrumente melodice și ritmice combinate accidental	219
Variantele duoului surlă–tobă	221
Duoul vioară–gordună și adăuonările sale ocazionale	224
Formații cu instrument de acompaniament ciupit	227
Formații bazate pe instrumente cu arcuș	230
Vioară–țambal–contrabas	233
Vioară–contră–contrabas	237
Vioară–contră–țambal–contrabas	238
Vioară– contră cu căluș drept–contrabas	238
Vioară– contră cu căluș drept–țambal–contrabas	240
Factorii determinanți ai tipului de acompaniament	240

ACOMPANIAMENTUL RITMIC AL JOCURILOR	249
Ritmul instrumentelor de acompaniament	254
Duva lentă	254
Duva lentă asimetrică	255
Duva lentă simetrică	260
Duva deasă	266
Jocuri feciorești rare acompaniate cu duva deasă	266
Jocuri feciorești repezi acompaniate cu duva deasă	267
Jocuri de perechi acompaniate cu duva deasă	270
Estamul (acompaniament în contratimpi)	273
Ritmul melodiei	278
Repetare de celule ritmice	279
Ritmul melodiilor păstorești maghiare	280
Ritmul melodiilor de cimpoi	282
Ritmul consecvent sincopat	283
Ritmul punctat	284
Transformări ritmice de tip „proportio”	288
ASPECTELE MELODICE ALE ACOMPANIAMENTULUI DE JOC	301
Caracterul instrumental al melodiilor care acompaniază jocuri	301
Numărul și ordinea melodiilor de joc în ciclu	311
Relații dintre segmentele melodice și cele orchestrice	320
Interludii	321
CRITERII SPECIALE ÎN CERCETAREA POLIFONIEI POPULARE	333
Autenticitatea textului muzical	334
Factorii informaționali determinanți ai autenticității	336
Autenticitatea informatorului	336
Coerența formației instrumentale	337
Independența relativă a instrumentelor de acompaniament	339
Condițiile culegerii care influențează gradul de autenticitate	340
Dificultăți în comunicația dintre culegător și informator	340

---

Influența reciprocă dintre culegător și informator	341
Împrejurările culegerii	343
Importanța identificării pricipiilor de armonizare	344
Principiul de ison	345
Polifonia axată pe pilonii melodiei	346
Heterofonia dintre instrumentele melodice	346
Heterofonia dintre melodie și acompaniament	351
Acompaniament în mixturi de trisonuri majore	353
Armonie funcțională	356
Combinare principiilor de armonizare	358
Limitele tehnice ale instrumentelor muzicale	359
Comunicare nonverbală dintre primaș și instrumentiștii acompaniatori	365
Influența ritmurilor de acompaniament și a tempoului asupra armoniei	367
Influența stilului melodic asupra armoniei	371
CONCLUZII PRIVIND CERCETAREA MUZICII JOCURILOR POPULARE MAGHIARE DIN TRANSILVANIA	377
ZONELE FOLCLORULUI MUZICAL MAGHIAR DE JOC DIN TRANSILVANIA	387
PUNCTELE DE CERCETARE	391
BIBLIOGRAFIE ȘI ABREVIĂȚIUNI	399
CONCLUZII PRIVIND CERCETAREA MUZICII JOCURILOR POPULARE MAGHIARE DIN TRANSILVANIA (în limba română)	453
CONCLUSIONS OF THE RESEARCH ON TRANSYLVANIAN HUNGARIAN FOLK DANCE MUSIC	465
CUPRINS	475
CONTENTS	481



# CONTENTS

## THE FOLK DANCE MUSIC OF THE TRANSYLVANIAN HUNGARIANS

INTRODUCTION	11
About the subject	11
The research on Transylvanian folk dance music	13
About the structure of the volume	21
THE INTERPRETATION OF THE SUBJECT	25
The notion of folk dance music	25
Time limits regarding preservation of tradition and modernization	28
The interethnic character of the research area	36
TECHNICAL ISSUES OF DOCUMENTATION	41
Manual data recording	41
Literature data	42
Iconographic data	43
Ethnographic records	45
On-the-spot music notes	46
Mechanical data recording	48
Photography	48
Audio recording	54
Video recording, complex documentation	70
STATUS, ROLE, ETHNICITY	77
The status of the professional musician	78
The relation between dancer and musician	80
Musician serving the dance	80
Singing and shouting during the dance	86
Special requirements in the musical-dancing relation	92

---

The “ownership” of the dance melody	94
The relation between ethnographer and musician	98
Interethnic aspects	99
Ethnicity and the change of ethnicity	99
Changes in the ethnic attachment of dance music repertoire	105
Dance names from folk names	108
An interethnic dance cycle	112
Interethnic changes within national and regional consciousness	116
DANCE ACCOMPANYING MUSICAL INSTRUMENTS	121
Idiophonic instruments	122
Casual rhythm tools	122
Trump	123
Membraphone instruments	125
Drums	125
Chordophone instruments	129
Zither	129
Cimbalom (Hungarian dulcimer)	133
Kobsa	139
Violin	144
Kontra	150
Bass	157
Hit Gardon	163
Aerophone instruments	167
Flute	167
Bagpipe	171
Zurna, tarogato	181
Clarinet	184
Accordion	187

---

DANCE MUSIC ACCOMPANY TYPES	193
Independent rhythm accompaniment	193
Pure melody accompaniment	194
Dance accompanist singing	194
Dance accompaniment with melody instruments	200
Dance accompaniment with wind instruments	201
Dance accompaniment with melody-playing string instruments	204
Dance accompaniment with diverse melody instruments	207
Complex accompaniment	208
Complex vocal accompaniment	209
Complex accompaniment with one instrument	209
Trump	209
Bagpipe	210
Zither	214
Melody instrument with complex accompanist instruments	215
Violin – bagpipe	215
Wind instrument – bagpipe	216
Several melody instruments with complex accompanist instruments	217
Melody instrument with rhythm instrument	218
Vocals with rhythm accompaniment	218
Casual coupling of melody and percussion instruments	219
Variants of pipe – drums duo	221
The violin – hit gardon duo and its casual completion	224
Duos with plucked instrument (violin – kobsa, flute – kobsa)	227
Folk music bands based on string instruments	230
Violin – dulcimer – bass	233
Violin – two-string kontra – bass	237



Violin – two-string kontra – cimbalom – bass	238
Violin – three-string kontra – bass	238
Violin – three-string kontra – cimbalom – bass	240
Factors influencing the choosing of accompany type	240
<b>RHYTHM ACCOMPANIMENT OF DANCES</b>	<b>249</b>
Rhythm of the accompanying instruments	254
Slow „dúvó” (accompanying rhythm in crotchets)	254
Unsymmetrical slow „dúvó”	255
Symmetrical slow „dúvó”	260
Fast „dúvó” (accompanying rhythm in quavers)	266
„Esztam” (accompanying rhythm in alternating quavers)	273
Melody rhythm	278
Motif-repeating rhythm	279
Swineherd dance rhythm	280
Bagpipe rhythm	282
Syncopated rhythm	283
Dotted rhythm	284
Proportion	288
<b>MELODICAL ASPECTS OF DANCE ACCOMPANIMENT</b>	<b>301</b>
The instrumental character of dance accompanying melodies	301
The number and order of melodies related to dance	311
Connections of dance and melody segments	320
Interludes	321
<b>VIEWPOINTS FOR THE RESEARCH OF FOLK POLYPHONY</b>	<b>333</b>
The authenticity of the musical material	334
The informing factors that influence authenticity	336
The authenticity of the folklore-informant	336
The symbiosis of the orchestra	337

---

The relative independence of the accompanying instruments	339
Factors of fieldwork influencing authenticity	340
Problems of communication between collector and informant	340
Mutual influence between collector and informant	341
Circumstances of collecting	343
The importance of identifying the principles of harmonization	344
Burdon-accompaniment	345
Melody-following polyphony	346
Heterophony between melody instruments	346
Heterophony between melody instruments and accompanying instruments	351
Major chord-mixture accompaniment	353
Functional harmonizing	356
Combination of harmonizing principles	358
Technical limits of instruments and playing	359
Meta-communication between leader and instrumentalists	365
The influence of rhythm accompaniment and tempo on harmony	367
Harmony consequences of the melodic character	371
CONCLUSIONS OF THE RESEARCH ON TRANSYLVANIAN HUNGARIAN FOLK DANCE MUSIC (in Hungarian)	377
TERRITORIAL ARTICULATION OF FOLK DANCE MUSIC IN TRANSYLVANIA	387
LOCATIONS OF RESEARCH	391
LITERATURE AND ABBREVIATIONS	399
CONCLUSIONS OF THE RESEARCH ON TRANSYLVANIAN HUNGARIAN FOLK DANCE MUSIC (in Romanian)	453
CONCLUSIONS OF THE RESEARCH ON TRANSYLVANIAN HUNGARIAN FOLK DANCE MUSIC (in English)	465
CONTENTS (in Romanian)	475
CONTENTS (in English)	481