

# FIRST TRADITIONAL AND TÁNCHÁZ (“DANCE HOUSE”) ORCHESTRAS

senior research fellow JÓZSEF BRAUER-BENKE, PhD

ELTE Research Centre for the Humanities  
Institute for Musicology, Budapest, Hungary

## SUMMARY

*From the second half of the 20th century onwards, the changing musical demands of village society led to a shift from the service-oriented, local, local-needs music-making of village musicians to the theatrical, virtuoso performance of urban gypsy musicians. The influence of the dance house movement played a role in this, as its audience did not exert community control over the musicians. The new generation of musicians of the dance-house movement learn folk music as stage performers from the outset, and their knowledge covers the musical repertoire of the entire Hungarian-speaking world and not just a small region. As a result, they are more inclined to move towards folk music arrangements and even other musical genres, so that neither their repertoire nor their instrumentation can be called authentic folk music, although it is often labelled as such because of its easier marketability. Since the dance house movement has relied on professional support and guidance from folk music research from its inception, in the absence of community control, it should continue to rely on professional control. Therefore, authentic folk music based on archived material resulting from decades of collecting should be kept separate from world music and other commercially based and evolving genres such as folk jazz, folk-rock, etc.*

## REZUMAT

*Începând cu a doua jumătate a secolului al XX-lea, până în prezent, cerințele muzicale în schimbare ale societății rurale au condus la o deplasare de la activitatea muzicală a muzicienilor locali, orientați înspre deservirea comunității și nevoile locale, către interpretările teatrale, de virtuozitate, ale muzicanților țigani de la oraș. Influența mișcării caselor de dans a jucat un rol aici, deoarece publicul acestora nu a exercitat nici un control comunitar asupra muzicienilor. Noua generație de muzicieni ai mișcării caselor de dans învață muzica folclorică tradițională în calitate de artiști de scenă de la bun început, iar cunoștințele lor acoperă repertoriul muzical al întregii comunități vorbitoare de limbă maghiară, nu doar al unei mici regiuni. Drept rezultat, ei au o mai mare tendință de a se îndrepta către aranjamente de muzică folclorică și chiar muzică aparținând altor genuri, astfel încât nici repertoriul lor, nici instrumentația pe care o folosesc nu pot fi numite de muzică tradițională autentică, deși e adesea etichetată astfel pentru că e mai ușor de comercializat. Din moment ce mișcarea caselor de dans s-a bazat pe sprijin și îndrumare profesioniste din partea specialiștilor în domeniu încă de la apariția sa, în lipsa controlului comunității, ar trebui să continue să se bazeze pe controlul profesionist. De aceea, muzica tradițională autentică bazată pe material arhivat, rezultat din deceniile de*

*culegeri, ar trebui păstrată separat de muzica etno și alte genuri de natură comercială, aflate în ascensiune, cum sunt folk jazz, folk-rock etc.*

### Keywords

Ethno-organology, táncház (“dance house”) method, authentic and non-authentic orchestras

## INTRODUCTION

Although the more than fifty-year old dance ensemble movement is slowly becoming a bibliography, very few works have dealt with the historical background of traditional instrumental ensembles, and even those that have, contain some now canonical, but now obsolete, knowledge. One such widely held hypothesis is that the first gypsy orchestras were modelled on the 18th century Baroque string chamber orchestras. (Pávai, 1993: 73) However, the standardised string orchestras of the late Baroque period consisted of two violins, viola and cello and did not include the hammered dulcimer [cimbalom] typical of gypsy orchestras. Related to this is also the erroneous and widespread misconception that the ancestor of the European hammered dulcimer [cimbalom] may have been the Persian santur, which developed in the mid-13th century. (Pávai, 1993: 29) However, in Persian depictions of the 14th-17th century, the santur is still a plucked instrument and the earliest depiction of the plucked string santur is known from the 1840s. (Brauer-Benke, 2019: 77).

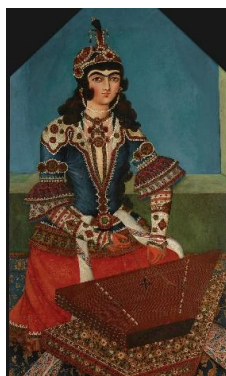
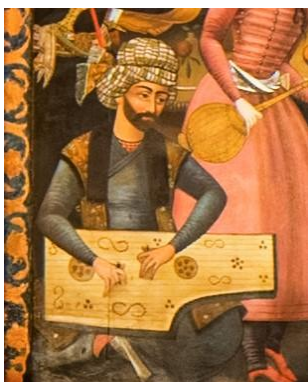


Fig. 1-2. Depiction of a Mughal court musician playing the santur on a fresco in the Chehel Sotun palace in Isfahan. (1658); Woman playing a santur, early 19th century, in Qajar Iran. (1830).

And although historical accounts suggest that the struck-stringed santur may have emerged as early as the 1660s-70s, the presence of the hammered dulcimer [*Hackbrett*] in the South Germanic language area can be dated as early as 1447. (Bachmann-Geiser, 1981:55) For this reason, this paper will focus on the historical data and will examine the historical antecedents of the stringed orchestral forms of the dance-house movement by examining the historical data critically. Depictions of klezmer wedding bands playing in a violin-violoncello-hammered dulcimer [cimbalom] ensemble are known from the early 1700s in

southern Germany, due to restrictions that until the 19th century prohibited them from playing loud instruments and forced musicians to use violins, *tsimblhez* (cimbalom) and other stringed instruments. (Feldman, 2016: 71-73) The klezmer musicians based their secular instrumental music on the liturgical chant music of the synagogue, especially the cantorial chant, but along with other cantors, they were also rather despised by the rabbis because of their itinerant lifestyle. The klezmer bands often travelled and played together with the gypsy musicians, as their social perception was on a similar level. Consequently, they had a mutual musical and linguistic influence on each other, because the Yiddish klezmer slang contains many gypsies' linguistic borrowings, as in the case of the wandering Yenish gypsy musicians from the eastern Alps, who had a Hebrew/Yiddish vocabulary and who may also have played a role in the spread of the cimbalom instrument. In this connection, it is possible that the memory of Jewish orchestras is preserved in the inverted, so-called "Jewish tuning" of the cimbaloms from the Danube region, which may have developed in analogy with the Hebrew script.



Fig. 3 Jewish wedding procession with violin-violon-cello-cimbalom. (1700)



Fig. 4. Carnival dance accompaniment with cimbalom. (1513)

At the end of the 18th century, the *Regulatio Cigarorum* edict of Maria Theresa and Joseph II began the forced integration and assimilation of Gypsies, which led to the forced integration of the Roma in the 18th and 19th centuries. In the 18th and 19th centuries, many of them converted to the Hungarian language, and the Roma-Gypsies, who had become Hungarian-speaking from Carpathian Gypsies, became the traditional large group of Hungarian-Gypsies [*romungro*], who live in almost all major settlements in Hungary and are spread in several other Hungarian-inhabited regions of the Carpathian Basin (Upper Hungary, Transcarpathia, Szeklerland). Contrary to popular belief, in the period between the 14th and 17th centuries the Gypsies were only rarely involved in musical activities, as they specialised in blacksmithing, woodworking and other small-scale crafts. Only with the spread of *verbunkos*, a musical genre that emerged with the awakening of Hungarian national consciousness and became dominant for a long time, did a large number of them specialise in additional musical activities and become semi-professional village musicians, who, in addition to playing music, also needed other additional work to make a living. (Kállai, 2002: 328-330) The mass spread of gypsy bands and the emergence of the most famous premiers can only be dated to the mid-19th century, and the military and gentry casinos, taverns and town cafés established between 1827 and 1945 became the employers of the better-skilled gypsy musicians, who could now pursue their musical profession as a main occupation on a professional basis.



Fig. 5. Gypsy music students with violin-contrabass-cimbalom in a painting by János Valentiny. (1896)

## FIRST CHAPTER

As the iconographic data attest, the composition of the so-called klezmer Jewish orchestras in southern German-speaking countries was characterised by a combination of portable cimbaloms and strings, including two- and three-stringed bass violins and cellos, as early as the early 18th century. The term klezmer, as used in Yiddish, has a Hebrew etymology: *klei*, meaning ‘tools, instruments or musical instruments’ and *zemer*, “melody”; thus, *k’leizemer* *קליזמר*, meaning ‘musical instruments.’ (Mazor-Seroussi, 1990:127) A review of the historical

records also suggests that the hammered dulcimer [cimbalom] is an instrumental type of cimbalom from the eastern Alps in the 18th century. The personal names “Jacob Löbl est cimbalista” from Vittenc (Chtelnica) in Nyitra County and “Moises Salamon musicus czimbalista” from Bégaszentgyörgy (Žitište) in Torontál County provide concrete information about Jewish musicians playing the cimbalom. (Salmen, 2000: 138) In the 18th and 19th centuries, Jewish and occasionally Jewish-Gypsy joint string orchestras, all of which included the cimbalom, were active in the Hungarian-speaking world alongside the Gypsy orchestras. The coexistence and rivalry of the two groups of musicians is illustrated in an oil painting from Upper Hungary from the 1760s-70s preserved in the Gömöri Museum in Rimavská Sobota, where the gypsy band provided the music for the informal, improvisational dance of the Hungarian hussars, while the Jewish orchestra accompanied the tied, paired dances of the Austrian soldiers. (Galavics, 1987: 182)



Fig. 6. Jewish wedding procession with violin and cimbalom. Isaak-Asknazi's painting (1893)

In Bavaria, a violin-cello-hammered dulcimer [cimbalom] orchestra is recorded from 1720, and in the 19th century the four-member peasant orchestra (prim and contra violin, hammered dulcimer [German: Hackbrett] and cello), the so-called Appenzeller Streichmusik, typical of the region, became widespread. (Bachmann-Geiser, 1985: 57-58) In the northern and central regions of Slovenia, violin, viola and hammered dulcimer [oprekelj] trios can be traced back to the 18th century. (Kumer, 1986: 39)

In the 18th century, the still pedal-less hammered dulcimer [*malícimbal*], “small cimbalom”, could be found in several instrumental combinations, but a peasant orchestra with a violin-cello-cimbalom combination can also be recorded from 1780. (Elschek-Kunz, 1983:82) The spread of the hammered dulcimer [*malícimbal*] among gypsy and peasant orchestras can be dated from the 18th century onwards. (Elschek-Kunz, 1983:82) In Hungary, the nobility of manorial estates around Bratislava and in Northern Hungary were the first to sponsor the formation of gypsy orchestras with similar instrumentation. According to Csaplovics, Panna Czinka, after marrying a cello player at the age of 14 in

Sajógömör (Gemer) in Gömör County, she organized a four-member gypsy band in 1725, with her husband's two brothers, who played the violin and hammered dulcimer [cimbalom]. (Csaplovics, 1829:320)

This instrumental ensemble can also be reconstructed from etchings by Johann Martin Stock of gypsy musicians from Galánta (Galanta) in Bratislava County, dated 1776. (Major, 1960: 245) Klezmer bands in the eighteenth century, with varying configurations from era to era, also typically consisted of a lead violinist, a second violinist, a cellist and a hammered dulcimer [cimbalom]. (Feldman, 2016:110-111)



Fig. 7. Gypsy cimbalom player from Galanta. (1776)

In the 18th century, due to the partition of Poland, the territories of Galicia and Bukovina became new hereditary provinces in the hands of the Habsburgs, where Jewish and later Gypsy bands also appeared. In Galicia, according to historical sources, until the last third of the 19th century, the Ruthenians of the lowlands hired Jewish and later Gypsy hammered dulcimer [cimbalom]-violin duo musicians for the wedding feasts. (Morgenstern 2022: 76)

While the cimbalom was used more for larger gatherings, violin-fret drum and violin-bassoon (*bassola*) duos became popular for smaller musical occasions. (Kolberg 1888: 2) The *basolia* (Ukrainian: Басо́ля, Polish: *basy* or *basetla*) is a Ukrainian or Polish folk instrument of the family of stringed instruments similar to the cello, although usually slightly larger and less sophisticated in construction. The instrument's name derives from the Italian *bassetto*, "small bass." (ECYM, 1982: 147-148) In Poland, 2-4 stringed versions of the bass violin were widely used, played with a bow. In Ukraine, three different types have developed. In the mountainous part of present-day Transcarpathia, in Verhovina (Verkhovyna), among the Boyko ethnic group, and in Bukovina, a 3-stringed type was spread, the strings of which are usually plucked. In central Ukraine, where the instrument is played with a bow, a 4-stringed type has spread and in Transcarpathia a 5-stringed version has developed, where the strings are usually struck with a stick. (AMINC, 1963:43)



Fig. 8. Goral musician playing the basolia. (1975)



Fig. 9. Accompaniment for a Russian wedding with a cimbalom-violin duet Galicia (1888)

The Boyko musicians who wanted to impress the audience often played their instruments with pizzicatos on the empty strings, which produced a bourdon-like sound. In the 18th and 19th centuries, when only traditional music was played at weddings, the ability to play the *basolia* was common and fiddlers often had their own *basolia*, which they would take to weddings and one of the wedding party would play it. This was common practice, for example, in central Poland, one of the poorer regions, where until the 1930s there were virtually no orchestras. As a result, the family of the wedding couple had to hire only one musician and not a whole orchestra. (Bieńkowski-Grochowski, 2021:99) This

strummed string-pizzicato playing technique can be seen in a volume of Ruthenian folk songs from Galicia and Hungary published in 1878, where a peasant dance is performed in a tavern in eastern Galicia. The depiction shows a violin-*basolia* duo, where the musician playing the *basolia*, taking the instrument in his lap, plucks the strings in a pizzicato manner, while the bow is presumably striking the strings. (Holovackij, 1878: 738) It is likely that the pizzicato percussion style of the *basolia* instrument may have been the basis for the playing style of the struck-string *gardon* and that the original form was not the wooden carved *teknőgardon* but the factory-made *gardon* (Brauer-Benke, 2024:484).

The factory-made *gardon*, a newer type of *gardon*, was transformed from a factory cello by removing the core and re-conducting it with thick gut strings. (Dincsér, 1943:51) In this case, however, the keys would have remained in the upright form, but the percussion *gardon* is all side-keyed and, unlike the *gamba*, has no keys on the fingerboard (Brauer-Benke, 2018:353). For this reason, the cello and its playing technique, used as a factory-made *gardon*, may have spread from Bukovina to Transylvania, where Gypsy musicians preferred to acquire factory-made or craftsman-made instruments rather than undertake the making of instruments by hand. While the people of Gyimes (Ghimeş), who were interested in carving and woodworking, could make their own instruments, this is how the only instrument carved from wood, known as the *ütőgardon*, came into being. (Brauer-Benke, 2018:353)



Fig. 10. Csángó musician with factory-made percussion *gardon*. Csíkrákos (1965) Research Centre for Humanities Institute for Musicology, Archives and Department for Folk Music and Folk Dance Research (NZ 6954)

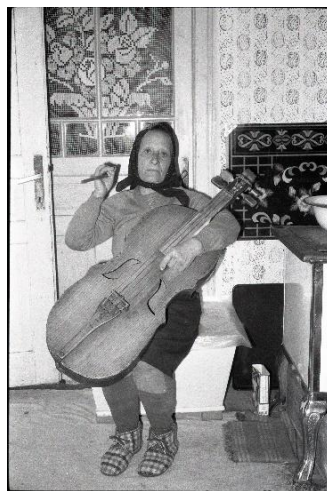


Fig. 11. Csángó musician with a homemade percussion *gardon*. Gyimesközéplak (1983) Research Centre for Humanities Institute for Musicology, Archives and Department for Folk Music and Folk Dance Research (NZ 8910)

The origins of the *Troista Muzyka* orchestral form date back to the 18th century, when violin-cello (or double bass)-hammered dulcimer [cymbały] bands spread throughout Red Russia (Red Ruthenia), Volhynia, Podolia and Galicia. (Gifford, 2001:118) Since Polish, Belarusian, Ukrainian and Ruthenian folk musicians of the *Troista Muzyka* in the poorer regions of the Polish-Lithuanian Union did not always have access to factory-made instruments, they developed the habit of making their own instruments. During the 19th century, the new orchestral forms, originally three-parted and later supplemented by other instruments, supplanted or transformed the earlier, oriental duos in most places, as the struck-string *gardon* presumably took over the role of the original cello. The hammered dulcimer [cimbalom], however, remained a very important element in these bands, because the traditional smallest composition of gypsy bands still preserves the four necessary instruments, the hammered dulcimer [cimbalom], a cello, a prime and a contra-violin, known from the 18th century, even into the 20th century. (Sárosi, 1998:132) Several sub-types of gypsy bands with a regional spread emerged in the 18th century and became widespread by the 19th century, with a violin-contra-cimbalom-cello instrumental combination. Since village musicians always tried to copy urban bands, this influenced the instrumental composition of string bands. (Sárosi, 1998:135) Therefore, only those instrumental ensembles that are typical for a given small region and that have remained constant in composition over several generations can be considered traditional. (Pávai, 2012:232) The violin-cimbalom-small bass (folk cello) ensemble type has become typical in the upper part of the Kis-Küköllő (Târnava Mică), along the Nyárád (Niraj) and Nyikó (Feernic) rivers, in the Sóvidék (Salt Land) region, and in the Romanian folk music of Oltenia and Muntenia. The violin-two-stringed contra-small or double bass ensemble became established in certain areas of Székelyföld and the Kis-Szamos (Someșul Mic) valley, in the Gyergyó (Gheorgheni) and Keresztúr (Cristuru Secuiesc) regions, and in Romanian folk music in the Bánság (Banat) and Arad areas. (Pávai, 2012: 235-240)

The violin-two-string contra-cimbalom-little or double bass instrumentation is typical in Udvarhelyszék (Scaunul Odorhei), parts of Marosszék (Scaunul Mureșului) and the valley of the Kis-Szamos and the Upper Tisza. The violin-three-stringed contra-violin-small or doublebass ensembles are widespread in Kalotaszeg (Țara Călatei), in the Mezőség (Transylvanian Plain), in the Maros-Küküllő (Mureș-Târnave) and along the Homoród (Homorod). Finally, the violin-three-string contra-cimbalom-small or doublebass combination occurs in the Upper and Central Maros (Mureș). After the double bass became widespread, the small bass and the double bass were used interchangeably depending on the occasion, whether in smaller rooms or at wedding processions. (Lajtha, 1953: 172) In the period between the two world wars, peasant bands of Hungarian ethnicity were formed on the model of the gypsy bands, which became obsolete and died out in the post-war period. (Sárosi, 1998:131)



Fig. 12. Violin-triple string contra-bass band Magyarkirályfalva (1972)  
Research Centre for Humanities Institute for Musicology, Archives and  
Department for Folk Music and Folk Dance Research (NZ 7801)

After Trianon, gypsy bands were also the active promoters of so-called irredentist songs, which aimed at national unification and could thus be considered truly national. As a result, after the Trianon peace treaty, gypsy bands became a political symbol whose main function was to shape the community by preserving the common cultural heritage. For this reason, after the communists came to power in 1950, the Hungarian radio, in order to control gypsy music, “filled the orchestra’s programme with real, wholesome folk music instead of the many sentimental, pseudo-Hungarian songs.” (Lózszy, 1950:11) Due to the emigration of the noble class, the regulated gypsy music became more and more specialized in serving the romantic demands of rich foreigners, and due to the disappearance of the peasant society, folk music survived only at the level of tradition preservation by revival folk musicians. The majority of the social class that listened to and maintained gypsy music left the country after the Second World War and 1956, and the changing lifestyle changed the musical tastes of the younger generations. The older generation in particular still liked to listen to gypsy music on radio and television, but in live music gypsy bands were more likely to cater to the exotic needs of foreign guests in expensive restaurants, who did not know the Hungarian language and therefore could not sing along, and the songs did not offer them the same experience as native Hungarian speakers. (Brauer-Benke, 2007:69) From the 1960s and 1970s onwards, the villages of the modernising society no longer needed either peasant bands or gypsy bands. (Sárosi, 1998:131)



Fig. 13. John Brenkacs Gypsy Orchestra (1927)

## SECOND CHAPTER

This period saw the emergence of the dance-house movement, based on the tradition of the village of Szék (Sic) in Szolnok-Doboka County, Transylvania, whose folk-dance music was adapted by musicians from the technical intelligentsia of Budapest to serve the dance-house music needs of a narrow subcultural stratum, whose value orientation remained, but the newer generations' outlook on life had changed. (Ömböli, 2012: 146) The term *táncház*, which is the basis of the *táncház* movement, is of Transylvanian origin, elsewhere it was called *batyubál*, *csúrdöngölő*, *fonóbál*, *taposóbál* and the version that is widespread today has survived in its original form in Szék in the Szék region. The idea for the first dance-house in Budapest came from the Bihar Ensemble, who found that dancers enjoyed performing unstaged dances much more than choreographed, stylised, spectacular productions. For this reason, the four major dance companies of Budapest - Bartók, Bihari, Vadrózsák, and Vasas - organised a dance evening with live music, which took place on 6 May 1972 in the Liszt Ferenc Square Book Club, where the Writers' Shop is today. The live music was provided by Béla Halmos on violin and Ferenc Sebő on three-string viola (Sebő-Halmos duo) and Péter Éri on double bass (later Muzsikás ensemble), while the Bihar Ensemble played host. As this dance-house was so successful that it attracted the interest of people from the street, a disagreement arose, because while the Bihar Ensemble would have continued to demand a private, professional dance-house, Ferenc Sebő, Béla Halmos, and Sándor Timár, the then leader of the Bartók Ensemble and Dr. György Martin thought it would be a good idea to let people dance, so the Bartók Ensemble took over the organisation of the dance houses together with the dance classes.



Fig. 14. Sebő band (1978)

The first orchestral arrangement of a violin, three-string viola and double bass, which provided the music for the first dance-house, was the basis for the later dance-house bands, but this orchestral arrangement was only used in the Mezőség region, in Kalotaszeg, in the Maros-Küküllök region and in the Homoród region. It differs from the viola used in classical music in its tuning and the design of the string-holder foot, which is different from the three-stringed viola, which plays only accompaniment, and has a straight string-holder foot, which allows the playing of narrowly pitched triads. Its popular name is the *prímkontra* or ‘small contra.’ (Árendás, 2017: 14) The use of three-stringed violas, called *bráč/bráče* or simply *contra*, is also recorded from the area of present-day Eastern Slovakia. (Elschek-Kunz 1983:111) In addition, in the villages of Satu Mare county, in the Bodrog region, in the northern Slovak and Ruthenian-inhabited areas of Sáros and Zemplén counties, the three-string viola was also widespread, and some people called it a two G-string viola, and its tuning was called ‘Jewish tuning’, which, on the whole, supports the hypothesis that this type of straight-stringed accompaniment instrument may have spread to the eastern part of the Hungarian-speaking region through the use of Jewish musicians. (Árendás, 2017: 17) The Budapest dance musicians adopted the instruments of the village musicians, but the traditional village bands’ *contras* and double bass players also used their own homemade bows, called *nyírettyű*, which were shorter and heavier than the classical music viola bow. The reason for this can be found in the dance accompaniment function of the music they played, where the most important aim was to play the accents precisely and in tune with the dance, and to play in a dynamic way. As in traditional village music-making occasions, the orchestra played acoustically without amplification, all means were used to achieve a louder sound and, as a result, many orchestras tuned the stringed instruments half or even a whole tone higher, and the bow was most often used very close to the stringed foot (Árendás, 2017: 22). Even in traditional village bands that are still active, changes in playing technique can be observed, because no one uses the *nyírettyű* anymore, and members of the younger generation, who still learned the

older melodies, are no longer tied to a small community. Therefore, they play old pentatonic melodies of Hungarian origin for Romanians without reservation and transform any tune they hear on the radio, thus losing their individual and regional characteristics and making their music uniform. (Árendás, 2017: 53) Since the violin playing technique of urban Gypsy musicians is based on the classical violin playing style, the unifying effect of newer musical trends influenced not only the repertoire of rural violinists, but also their playing technique. Which is why the so-called second position playing technique only survived in areas where the late arrival of urbanization had less of an impact on the older melodies. The main feature of the second position playing technique, which mostly involves three fingers, is that there is no change of position from the basic position to the first position. (Mihó, 2021:23) Due to the increasingly uniform style of playing, the music of village musicians increasingly features theatrical elements borrowed from Romanian media, as the lead musicians compete with each other and use showy strumming techniques (Árendás, 2017: 53).

This is also due to the fact that traditional village musicians were service craftsmen who played in a way that was regulated by community control. In contrast, because of the reflexive influence of dance musicians and the modernisation they have brought about, even today's village musicians are increasingly stage performers. As a result, virtuosity and exoticism are prominent in their playing style, which is leading them towards a more commercial world music. Until the 1970s, dance bands were typically organised along the lines of traditional village bands. In the 1980s, dance house orchestras began to focus on entertainment rather than tradition. Therefore, bands with a composition that did not exist among traditional village bands, such as the Transdanubian violin-viola-double bass-bagpipe-voice-bands, were also organised. Nowadays, although the term authentic is widely used, a similar tendency prevails, because a database of dance house bands in traditional village communities never includes bands with a violin-viola-double bass-*ütőgardon*-accordion combination.



Fig. 15. Muzsikás band (2012)

## PRIMELE ORCHESTRE TRADIȚIONALE ALE CASELOR DE DANS (TÁNCHÁZ)

### Cuvinte cheie

Etno-organologie, metoda caselor de dans, orchestre autentice și ne-autentice

### INTRODUCERE

Deși mișcarea ansamblurilor de dans, mai veche de cincizeci de ani, devine încet-încet subiect de bibliografie, foarte puține lucrări s-au ocupat de fundalul istoric al ansamblurilor instrumentale tradiționale, și chiar și cele care au făcut-o conțin unele informații în prezent canonice, dar desuete. O astfel de ipoteză larg răspândită este că primele orchestre țigănești au fost alcătuite pe modelul orchestrelor baroce de coarde din secolul al XVIII-lea (Pávai, 1993: 73). Cu toate acestea, orchestrele de coarde standardizate din perioada târzie a barocului constau din două viori, violă și violoncel și nu includeau dulcimerul cu ciocănele [țambalul] tipic orchestrelor țigănești. De aceasta se leagă și concepția greșită, deși larg răspândită, că strămoșul dulcimerului cu ciocănele [țambalului] european ar fi fost instrumentul persan santur, care s-a dezvoltat la mijlocul secolului al XIII-lea (Pávai, 1993: 29). Totuși, în descrierile persane din secolele XIV-XVII, santurul este încă un instrument ciupit, iar cea mai timpurie descriere a santurului cu coarde ciupite datează din anii 1840 (Brauer-Benke, 2019: 77).



Fig. 1-2. Muzician din Imperiul Mogul cântând la santur pe o frescă din palatul Chehel Sotun din Isfahan. (1658); Femeie cântând la santur, începutul secolului al XIX-lea, în Qajar, Iran. (1830)



Fig. 3. Dans de carnaval acompaniat la țambal. (1513)

Și cu toate că relatările istorice sugerează că santurul cu coarde lovite ar fi putut apărea deja prin anii 1660-70, prezența dulcimerului cu ciocănele [Hackbrett] în zona sudică de utilizare a limbii germanice poate fi atestată deja la 1447 (Bachmann-Geiser, 1981:55). Din acest motiv, lucrarea de față se va axa pe informațiile istorice și va examina antecedentele istorice ale formelor orchestrelor de coarde din mișcarea caselor de dans, analizând critic datele istorice. Descrieri ale formațiilor de muzică klezmer care cântau la nunți în formula vioară-violă-violoncel-dulcimer cu ciocănele [țambal] sunt cunoscute în sudul Germaniei de la începutul anilor 1700, datorită restricțiilor care, până în secolul al XIX-lea, le interziceau să cânte la instrumente prea sonore și îi obligau pe muzicieni să folosească viori, *tsimblhez* (țambal) și alte instrumente cu coarde (Feldman, 2016: 71-73). Muzica instrumentală laică a muzicanților klezmer se baza pe muzica liturgică din sinagogă, în special pe cântările cantorilor, dar, la fel ca alți cantori, erau și destul de disprețuiți de rabini din cauza stilului lor de viață itinerant. Formațiile klezmer călătoreau și cântau adesea împreună cu muzicanți țigani, astfel încât erau percepuți pe un nivel similar din punct de vedere social. În consecință, s-au influențat reciproc din punct de vedere lingvistic și muzical, fiindcă argoul idiș klezmer conține multe împrumuturi lingvistice țigănești, ca în cazul muzicanților țigani itineranți Yenis din Alpii Orientali, care aveau un vocabular evreiesc/idiș și care s-ar putea să fi jucat un rol în răspândirea țambalului. În acest context, este posibil că amintirea orchestrelor evreiești este păstrată în acordurile inversate, așa-zis „evreiești”, ale țambalelor din regiunea Dunării, care probabil că s-au dezvoltat prin analogie cu scrierile ebraice.



Fig. 4. Alai evreiesc de nuntă cu vioară-violă-violoncel-țambal. (1700)

La finalul secolului al XVIII-lea, prin edictul *Regulatio Cigarorum* emis de Maria Terezia și Iosif al II-lea, a început integrarea și asimilarea forțată a țiganilor, care a condus la integrarea forțată a populației rome în secolele al XVIII-lea și al XIX-lea. În secolele al XVIII-lea și al XIX-lea, mulți dintre ei au adoptat limba maghiară, iar țiganii romi, care deveniseră vorbitori de limbă maghiară sub influența țiganilor din Carpați, au devenit marele grup tradițional al țiganilor maghiari [*romungro*], care trăiesc în aproape toate localitățile importante din Ungaria și sunt răspândiți în alte câteva regiuni locuite de maghiari din Bazinul Carpaților (Ungaria de Sus, Transcarpatia, Ținutul Secuiesc). Contrar credinței populare, în perioada cuprinsă între secolele al XIV-lea și al XVII-lea, țiganii au fost doar rareori implicați în activități muzicale, fiind specializați în fierărie, tâmplărie și alte meșteșuguri practicate pe scară mică. Doar prin răspândirea *verbunkos*, un gen muzical care a apărut odată cu trezirea conștiinței naționale maghiare și a rămas dominant pentru mult timp, un mare număr dintre ei s-au specializat în activități muzicale adiționale și au devenit muzicanți sătești semi-profesioniști, care, pe lângă faptul că interpretau muzică, aveau nevoie și de alte munci suplimentare pentru a-și câștiga existența (Kállai, 2002: 328-330). Răspândirea în masă a formațiilor țigănești și apariția celor mai faimoase premiere datează doar de la mijlocul secolului al XIX-lea, iar cazinourile militare și aristocratice, tavernele și cafenelele urbane apărute între 1827 și 1945 au devenit locurile de muncă ale muzicanților țigani mai talentați, care puteau acum să își urmeze profesia de muzicieni ca ocupație principală, în stil profesionist.



Fig. 5. Lecție de muzică țigănească cu vioară-contră-violoncel-țambal într-o pictură de János Valentiny. (1896)

## CAPITOLUL I

După cum atestă datele iconografice, alcătuirea așa-numitelor orchestre evreiești klezmer din țările vorbitoare de germană din sud s-a caracterizat printr-o combinație de țambale portabile și coarde, incluzând viori bas cu două și trei coarde și violoncele, deja de la începutul secolului al XVIII-lea. Termenul klezmer, așa cum este folosit în limba idiș, are o etimologie ebraică: *klei*, însemnând „unelte, instrumente sau instrumente muzicale” și *zemer*, „melodie”; astfel rezultă *k'leizemer* כְּלִיזְמֵר, însemnând „instrumente muzicale” (Mazor-Seroussi, 1990:127). O analiză a înregistrărilor istorice sugerează totodată că dulcimerul cu ciocănele [țambalul] este un tip de țambal instrumental din Alpii Orientali din secolul al XVIII-lea. Antroponimele „Jacob Löbl est cimbalista” de la Chtelnica (comitatul Nyitra) și „Moises Salamon musicus czimbalista” de la Jitiște (comitatul Torontal) oferă informații despre muzicanții evrei care cântau la țambal (Salmen, 2000: 138). În secolele al XVIII-lea și al XIX-lea, orchestre evreiești și, ocazional, orchestre combinate evreiești-țigănești, toate incluzând țambalul, activau în regiunile vorbitoare de limbă maghiară alături de orchestre țigănești. Coexistența și rivalitatea celor două grupuri de muzicieni este ilustrată într-o pictură în ulei din Ungaria de Sus din anii 1760-70, păstrată în Muzeul Gömöri din Rimavská Sobota, unde formația de țigani acompania dansul informal, improvizat al husarilor unguri, în timp ce orchestra evreiască acompania dansurile în perechi ale soldaților austrieci (Galavics, 1987: 182).



Fig. 6. Alai evreiesc de nuntă cu vioară și țambal. Pictură de Isaak Asknazi (1893)

În Bavaria, o orchestră constând din vioară-violoncel-dulcimer cu ciocănele [țambal] a fost atestată documentar în 1720, iar în secolul al XIX-lea orchestra țărănească cu patru membri (vioară întâi și contra, dulcimer cu ciocănele [germană: *Hackbrett*] și violoncel), așa numita *Appenzeller Streichmusik*, tipică pentru regiune, s-a răspândit pe scară largă (Bachmann-Geiser, 1985: 57-58). În regiunile nordice și centrale ale Sloveniei, trio-urile cu vioară, violă și dulcimer cu ciocănele [*oprekelj*] pot fi regăsite în surse documentare începând cu secolul al XVIII-lea (Kumer, 1986: 39).

În secolul al XVIII-lea, dulcimerul cu ciocănele, încă fără pedală [*malčimbal*], „țambal mic”, putea fi găsit în câteva combinații instrumentale, dar deja la 1780 poate fi atestată și o orchestră țărănească de vioară-violoncel-țambal (Elschek-Kunz, 1983:82). Răspândirea dulcimerului cu ciocănele [*malčimbal*] în cadrul orchestrelor țigănești și țărănești e atestată începând cu secolul al XVIII-lea (Elschek-Kunz, 1983:82). În Ungaria, reprezentanții ai nobilimii de pe moșiile din jurul Bratislavei și din nordul Ungariei au fost primii care au sponsorizat formarea de orchestre țigănești cu instrumentație similară. Conform lui Csaplovics, Panna Czinka, după ce s-a căsătorit cu un violoncelist la vârsta de 14 ani în Sajógömör (Gemér) în comitatul Gömör, a organizat o orchestră țigănească de patru membri în 1725 cu frații acestuia, care cântau la vioară și dulcimer cu ciocănele [țambal] (Csaplovics, 1829:320).

Acest ansamblu instrumental poate fi reconstituit din gravuri realizate de Johann Martin Stock cu muzicieni țigani din Galánta, în comitatul Bratislava, datate în anul 1776 (Major, 1960: 245). Formațiile klezmer din secolul al XVIII-lea, cu configurații care variază de la o epocă la alta, constau și ele în mod tipic dintr-o vioară întâi, o vioară a doua, un violoncel și un dulcimer cu ciocănele [țambal] (Feldman, 2016:110-111).



Fig. 7. Muzicant țigănesc din Galanta cântând la țambal. (1776)

În secolul al XVIII-lea, după Împărțirea Poloniei, teritoriile Galiției și Bucovinei au devenit noi provincii ereditare ale Habsburgilor, unde au apărut ulterior și formații evreiești și țigănești. În Galiția, conform surselor istorice, până în ultimii treizeci de ani ai secolului al XIX-lea, rutenii din ținuturile de jos angajau duo-uri de muzicieni evrei și mai târziu țigani, care cântau la nunți la dulcimer cu ciocănele [țambal] și vioară (Morgenstern 2022: 76).

În timp ce țambalul era folosit mai mult pentru adunări mai mari, duo-urile constând din vioară-tobă și vioară-fagot (*bassola*) erau preferate la ocazii muzicale de mai mică anvergură (Kolberg 1888: 2). *Basolia* (în limba ucraineană: *Басо́ля*, în poloneză: *basy* sau *basetla*) este un instrument tradițional ucrainean sau polonez din familia instrumentelor cu coarde, asemănător cu violoncelul, deși de obicei puțin mai mare și mai puțin sofisticat în construcție. Numele instrumentului derivă din cuvântul italian *bassetto*, „contrabas mic” (ECYM, 1982: 147-148). În Polonia se foloseau versiuni cu 2 – 4 coarde ale viorii bas, la care se cânta cu arcuș. În Ucraina s-au dezvoltat trei tipuri diferite. În zona muntoasă a Transcarpatiei contemporane, în Verhovîna, în grupul etnic boiko și în Bucovina s-a răspândit un tip cu 3 coarde, care sunt de obicei ciupite. În Ucraina centrală, unde se folosește arcușul, s-a răspândit un tip cu 4 coarde, iar în Transcarpatia s-a dezvoltat o versiune cu 5 coarde, care sunt de obicei lovite cu un băț (AMINC, 1963:43).



Fig. 8. Muzicant goral cântând la basolia. (1975)



Fig. 9. Acompaniament pentru o nuntă rusească cu un duet cimbalom-vioară  
Galicia (1888)

Muzicanții boiko care doreau să impresioneze publicul cântau adesea la instrumente cu pizzicato pe coardele deschise, ceea ce producea un sunet ca de clopot. În secolele al XVIII-lea și al XIX-lea, când la nunți se cânta doar muzică tradițională, abilitatea de a cânta la *basolia* era ceva comun și mulți scripcari aveau propriul lor *basolia*, pe care îl duceau la nunți, iar cineva de la nuntă cânta la el, o practică obișnuită, de exemplu, în centrul Poloniei, una din regiunile mai sărace, unde până în anii 1930 nu a existat practic nici o orchestră. Prin urmare, rudele mirelui și miresei trebuiau să angajeze doar un muzicant, nu o orchestră

(Bieńkowski-Grochowski, 2021:99). Această tehnică de interpretare în stil *placato-pizzicato* poate fi văzută într-un volum de cântece folclorice rutene din Galiția și Ungaria publicată în 1878, unde un dans țărănesc este interpretat într-o tavernă din estul Galiției. Imaginea înfățișează un duo vioară-*basolia*, unde muzicantul care cântă la *basolia*, ținând instrumentul în poală, ciupește coardele într-o manieră *pizzicato*, în timp ce arcușul presupunem că lovește coardele (Holovackij, 1878: 738). Este probabil că stilul de percuție *pizzicato* al instrumentului *basolia* ar fi putut servi drept bază pentru stilul de interpretare la gordună, prin lovirea corzilor, și că forma originală nu a fost *teknógardon*-ul cioplit din lemn, ci gorduna de fabricație modernă (Brauer-Benke, 2024:484).

Gorduna de fabrică, un tip mai nou de gordună, a fost transformată dintr-un violoncel de fabrică prin îndepărtarea miezului și înlocuirea cu coarde groase din catgut (Dincsér, 1943:51). În acest caz, însă, cheile ar fi rămas în poziția verticală, dar gorduna cu percuție are toate cheile pe lateral și, spre deosebire de gamba, nu are chei pe tastieră (Brauer-Benke, 2018:353). Din acest motiv, violoncelul și tehnica sa de interpretare, folosit ca o gordună de fabrică, s-au răspândit probabil din Bucovina până în Transilvania, unde muzicanții țigani au preferat să cumpere instrumente confecționate în fabrici sau de către lutieri decât să se ocupe de confecționarea manuală a acestora. Pe de altă parte, locuitorii din Ghimeș, care se ocupau cu cioplitul și lucrul cu lemnul în general, își puteau face propriile instrumente, luând astfel naștere singurul instrument cioplit din lemn, cunoscut sub denumirea de *ütógardon* (Brauer-Benke, 2018:353).



Fig. 10. Muzicant ceangău cu o gordună de fabrică. Racu (1965) Centrul de Cercetare pentru Științe Umaniste, Institutul de Muzicologie, Arhive și Departamentul de Cercetare a Muzicii Populare și Dansului Popular (NZ 6954)



Fig. 11. Muzicant ceangău cu o gordună cu percuție, confecționată manual. Lunca de Jos (1983) Centrul de Cercetare pentru Științe Umaniste, Institutul de Muzicologie, Arhive și Departamentul de Cercetare a Muzicii Populare și Dansului Popular (NZ 8910)

Originile formei orchestrale *Troista Muzyka* datează din secolul al XVIII-lea, când formațiile de vioară-violoncel (sau contrabas)-dulcimer cu ciocănele [*cymbały*] s-au răspândit în toată Rusia Roșie (Rutenia roșie), Volhynia, Podolia și Galiția (Gifford, 2001:118). Din moment ce muzicanții tradiționali polonezi, belaruși, ucraineni și ruteni din *Troista Muzyka* din regiunile mai sărace ale Uniunii Polono-Lituaniene nu au avut întotdeauna acces la instrumente de fabrică, și-au dezvoltat obiceiul de a-și confecționa propriile instrumente. În timpul secolului al XIX-lea, noile forme orchestrale, inițial din trei persoane, iar mai târziu cu mai mulți instrumentiști, au suplinat sau transformat duo-urile anterioare, orientale, gorduna cu coarde lovite preluând probabil rolul violoncelului inițial. Dulcimerul cu ciocănele [țambalul] a rămas, totuși, un element foarte important în aceste formații, pentru că alcătuirea minimală tradițională a formațiilor de țigani încă păstrează cele patru instrumente necesare, dulcimerul cu ciocănele [țambalul], un violoncel, o vioară întâi și o vioară contra, cunoscute din secolul al XVIII-lea, chiar și în secolul al XX-lea (Sárosi, 1998:132). Câteva sub-tipuri de formații țigănești cu răspândire regională au apărut în secolul al XVIII-lea și s-au răspândit pe scară largă până în secolul al XIX-lea, într-o combinație instrumentală de vioară-contră-țambal-violoncel. Din cauză că muzicanții de la sat încercau întotdeauna să copieze formațiile urbane, acest fapt a influențat componența instrumentală a formațiilor de coarde (Sárosi, 1998:135). Prin urmare, doar acele ansambluri instrumentale care sunt tipice pentru o anumită regiune mică și care au rămas constante ca alcătuire timp de mai multe generații pot fi considerate tradiționale (Pávai, 2012:232). Tipul de ansamblu vioară-țambal-violoncel mic (violoncel tradițional) a devenit tipic pe cursul superior al Târnavei Mici, de-a lungul râurilor Niraj și Feernic, în Ținutul Sării și în muzica tradițională românească din Oltenia și Muntenia. Ansamblul vioară-contră cu două coarde, violoncel mic sau contrabas s-a statornicit în anumite zone din Ținutul Secuiesc și de pe valea Someșului Mic, în regiunile Gheorgheni și Cristuru Secuiesc și în muzica tradițională românească din zonele Banatului și Aradului (Pávai, 2012: 235-240).

Instrumentația vioară-contră cu două coarde-țambal-violoncel mic sau contrabas este tipică în Scaunul Odorhei, părți din Scaunul Mureșului și de pe văile râurilor Someșul Mic și Tisa Superioară. Ansamblurile de vioară-contră cu trei coarde-violă-violoncel mic sau contrabas sunt larg răspândite în Țara Călatei, în Câmpia Transilvaniei, pe Mureș-Târnavă și de-a lungul Homorodului. În cele din urmă, combinația vioară-contră cu trei coarde-țambal-violoncel mic sau contrabas apare pe Mureșul Superior și Mijlociu. După răspândirea ulterioară a contrabasului, violoncelul mic și contrabasul au fost alternate în funcție de ocazie, și anume dacă erau folosite într-o încăpere mică sau într-un alai de nuntă (Lajtha, 1953: 172). În perioada interbelică, formații țărănești de etnie maghiară s-au constituit pe modelul formațiilor țigănești, devenind apoi desuete și dispărând în perioada postbelică (Sárosi, 1998:131).



Fig. 12. Formație de vioară-contră cu trei coarde-contrabas, Crăiești (1972)  
Centrul de Cercetare pentru Științe Umaniste, Institutul de Muzicologie,  
Arhive și Departamentul de Cercetare a Muzicii Populare și Dansului Popular  
(NZ 7801)

După Trianon, formațiile țigănești au fost totodată promotoarele active ale așa-numitelor cântece iredentiste, care aveau drept scop unirea națiunii și care, astfel, puteau fi considerate cu adevărat naționale. Ca rezultat, după tratatul de pace de la Trianon, formațiile țigănești au devenit un simbol politic a cărui principală funcție a fost să modeleze comunitatea prin păstrarea patrimoniului cultural comun. Din acest motiv, după venirea comuniștilor la putere în 1950, radioul ungar, pentru a controla muzica țigănească, „a umplut programul orchestrei cu muzică tradițională adevărată, consistentă, în locul multitudinii de cântece sentimentale, pseudo-ungare” (Lózszy, 1950:11). Datorită emigrării clasei nobiliare, muzica țigănească reglementată a devenit tot mai specializată în deservirea solicitărilor romantice ale străinilor bogați, iar prin dispariția societății țărănești, muzica tradițională a supraviețuit la nivelul conservării tradiției de către muzicieni interesați de muzica tradițională. Majoritatea clasei sociale care asculta și conserva muzica țigănească a părăsit țara după Al Doilea Război Mondial și după anul 1956, iar schimbarea stilului de viață a modificat gusturile muzicale ale generațiilor mai tinere. Generația mai în vârstă, mai ales, aprecia încă muzica țigănească la radio și televizor, dar interpretările live ale formațiilor țigănești se regăseau mai degrabă în restaurante de lux, unde satisfăceau nevoile exotice ale oaspeților străini, care nu cunoșteau limba maghiară și prin urmare nu puteau cânta împreună cu interpreții, iar cântecele nu le ofereau aceeași calitate ca vorbitorilor nativi ai limbii maghiare (Brauer-Benke, 2007:69). Începând cu anii 1960 și 1970, satele societății aflate în modernizare nu mai aveau nevoie nici de formațiile țărănești, nici de cele țigănești (Sárosi, 1998:131).



Fig. 13. Orchestra țigănească John Brenkacs (1927)

## CAPITOLUL II

Această perioadă a fost martora mișcării caselor de dans, bazată pe tradiția satului Sic din comitatul Solnoc-Dăbâca din Transilvania, a cărei muzică tradițională de dans a fost adaptată de muzicieni de la serviciile de inteligență tehnică din Budapesta pentru a satisface necesitățile muzicale ale sălilor de dans pentru un strat subcultural de mici dimensiuni, ale cărei direcții valorice s-au menținut, în timp ce perspectiva noii generații asupra vieții s-a schimbat (Ömböli, 2012: 146). Termenul *táncház*, care stă la baza mișcării caselor de dans, este de origine transilvăneană, fiind numit în alte părți *batyubál*, *csúrdöngölő*, *fonóbál*, *taposóbál*, iar versiunea care este larg răspândită astăzi a supraviețuit în forma sa originală în Sic și regiunea Sic. Ideea primei case de dans din Budapesta a venit de la Ansamblul Bihar, care a descoperit că dansatorilor le plăcea să interpreteze dansuri ad-hoc mult mai mult decât producții coregrafiate, stilizate, de spectacol. Din acest motiv, cele patru companii mari de dans din Budapesta – Bartók, Bihari, Vadrózsák și Vasas – au organizat o seară de dans cu muzică live, care a avut loc pe 6 mai 1972 la Clubul de Carte din Piața Liszt Ferenc, unde se află acum Magazinul Scriitorilor. Muzica live a fost interpretată de Béla Halmos la vioară și Ferenc Sebő la violă cu trei coarde (duo-ul Sebő-Halmos) și Péter Éri la contrabas (ulterior ansamblul *Muzsikás*), iar Ansamblul Bihar a jucat rolul de gazdă. Din cauză că acest eveniment a avut atât de mult succes încât a suscitât interesul oamenilor de pe stradă, s-a iscat o neînțelegere, deoarece Ansamblul Bihar ar fi dorit în continuare o casă de dans privată, profesionistă, iar Ferenc Sebő, Béla Halmos și Sándor Timár, liderul de atunci al Ansamblului Bartók, și Dr. György Martin au fost de părere că ar fi o idee bună să lase oamenii să danseze, astfel încât Ansamblul Bartók a preluat organizarea caselor de dans, împreună cu orele de dans.



Fig. 14. Formația Sebő (1978)

Primul aranjament orchestral cu vioară, violă cu trei coarde și contrabas, care a furnizat muzica pentru prima casă de dans, a stat la baza formațiilor ulterioare ale caselor de dans, dar acest aranjament orchestral a fost folosit doar în Câmpia Transilvaniei, în Țara Călatei, în regiunea Mureș-Târnave și în regiunea Homorod. Diferă de viola folosită în muzica clasică prin acordaj și prin design-ul prăgușului, care diferă de al violei cu trei coarde, care cântă doar acompaniamentul și are un prăguș drept, permițând interpretarea de acorduri. Denumirea ei populară este *prímkontra* sau *contra mică* (Árendás, 2017: 14). Utilizarea violei cu trei coarde, numită *braci* sau pur și simplu *contră*, este atestată și în regiunea de est a Slovaciei contemporane (Elschek-Kunz 1983:111). În plus, și în satele din județul Satu Mare, din regiunea Bodrog, în zonele din nordul Slovaciei și în cele locuite de ruteni în comitatele Șaroș și Zemplén, viola cu trei coarde era larg răspândită, unii numind-o *viola cu două coarde sol*, iar acordajul ei era numit „*acordaj evreiesc*”, ceea ce, în ansamblu, sprijină ipoteza că e posibil ca acest tip de instrument acompaniator să se fi răspândit înspre partea estică a regiunii vorbitoare de limbă maghiară prin utilizarea ei de către muzicanții evrei (Árendás, 2017: 17). Cei care interpretau muzica de dans la Budapesta au adoptat instrumentele muzicanților de la sat, dar cei care cântau la *contră* și *contrabas* în formațiile sătești de muzică tradițională foloseau de asemenea propriile arcușuri confecționate în casă, numite *nyírettyű*, care erau mai scurte și mai grele decât arcușul de violă clasic. Motivul este funcția de acompaniament pentru dans a muzicii pe care o cântau, unde scopul cel mai important era să cânte accentele exact și în ritm cu dansul, într-un mod dinamic. Din cauză că în ocaziile în care se cânta la sate muzica tradițională, orchestra interpreta acustic fără amplificare, se foloseau toate mijloacele pentru a obține un sunet mai puternic și, prin urmare, multe orchestre acordau instrumentele cu coarde cu un semiton sau chiar cu un ton mai sus, iar arcușul era de cele mai multe ori folosit foarte aproape de prăguș. (Árendás, 2017: 22) Chiar și în orchestrele sătești tradiționale încă active se poate observa o modificare a tehnicii de interpretare, pentru că nimeni nu mai folosește *nyírettyű*, iar membrii noilor generații care au învățat totuși melodiile mai vechi,

nu mai sunt legați de o comunitate închisă. Așadar cântă pentru români vechi melodii pentatonice de origine maghiară, fără nici o rezervă, și transformă orice cântec auzit la radio, astfel încât caracteristicile individuale sau specifice orașelor mici se pierd și muzica lor devine uniformă (Árendás, 2017: 53). Deoarece tehnica de interpretare violonistică a muzicanților țigani de la oraș se bazează pe stilul clasic de interpretare violonistică, influența unificatoare a mai noilor curente muzicale a influențat nu doar repertoriul violoniștilor rurali, ci și tehnica lor de interpretare. Prin urmare, așa-numitul stil interpretativ pe coarda a doua a supraviețuit doar în peisaje unde sosirea târzie a urbanizării a avut un impact mai mic asupra melodiilor mai vechi. Principala caracteristică a tehnicii interpretative pe poziția a doua, care implică cel mai adesea trei degete, este că nu există nicio modificare a poziției de la poziția de bază la prima poziție (Mihó, 2021:23). Datorită stilului interpretativ din ce în ce mai uniform, interpretarea muzicanților rurali conține tot mai multe elemente teatrale împrumutate din media românească, pentru că muzicienii concurează între ei, folosind acorduri placate spectaculoase (Árendás, 2017: 53).

Aceasta se datorează și faptului că muzicanții sătești erau artiști ai comunității și cântau într-un mod care era reglementat de aceasta. Prin contrast, din cauza influenței interpreților de muzică de dans și a modernizării pe care au generat-o, chiar și muzicanții rurali de azi sunt tot mai des performeri de scenă. Drept urmare, virtuozitatea și exotismul sunt proeminente în stilul lor de interpretare, ceea ce îi conduce spre un tip de *world music* mai comercial. Până în anii 1970, formațiile de dans erau în mod obișnuit organizate conform caracteristicilor formațiilor sătești tradiționale. În anii 1980, orchestrele caselor de dans au început să se concentreze pe amuzament mai degrabă decât pe tradiție. De aceea, au fost organizate și formații cu o componență care nu exista printre formațiile sătești tradiționale, cum sunt formațiile transdanubiene de vioară-violă-contrabas-cimpoi-voce. În prezent, deși se folosește pe scară largă termenul „autentic” prevalează o tendință similară, pentru că o bază de date a formațiilor caselor de dans din comunitățile sătești tradiționale nu include niciodată formații cu o combinație de vioară-violă-contrabas-*ütőgardon*-acordeon.



Fig. 15. Formația Muzsikás (2012)

## REFERENCES

- AMINC Атлас музыкальных инструментов народов СССР (1964). [Atlas of musical instruments of the peoples of the USSR] К. А. Вертков, Г. И. Благодатов, Э. Язовицкая; Ленингр. гос. ин-т театра, музыки и кинематографии. Москва: Музгиз.
- Árendás, P. (2017). *A kontra, mint kísérőhangszer a 20. századi erdélyi vonós népzeneben* [The contra as an accompanying instrument in 20th century Transylvanian string folk music] (doctoral thesis) Budapest: Liszt Ferenc Academy of Music.
- Bieńkowski, Andrzej-Grochowski, P. (2021). *Od pańszczyzny do hipsterstwa. Muzyka ludowa między wsią a miastem. Z Andrzejem Bieńkowskim rozmawia Piotr Grochowski* [From serfdom to hipsterism. Folk music between the countryside and the city. Andrzej Bieńkowski is interviewed by Piotr Grochowski], *Literatura Ludowa* 65/1:99-108.
- Bachmann-Geiser, B. (1981). *Die Volksmusikinstrumente der Schweiz* [The folk instruments of Switzerland] In: Ernst Emsheimer (hrsg.): *Handbuch der europäischen Volksmusikinstrumente*, IV. Leipzig: Deutscher Verlag für Musik
- Brauer-Benke, J. (2007). *Népzene és népzeneészek* [Folk music and folk musicians] *Valóság* 50/7: 59-69.
- Brauer-Benke, J. (2018). *The History and Typology of Folk Instruments of Music*. Budapest: MTA BTK.
- Brauer-Benke, J. (2024). *Az ütőgardon hangszerünk eredetének kutatása* [Research into the origins of our ütőgardon instrument] *Ethnographia* 135/4: 477-486.
- Csaplovics, Johann von (1829). *Gemälde von Ungarn* [Paintings of Hungary] Pesth: Verlag von C. A. Hartleben.
- Dincsér, O. (1943). *Két csíki hangszer: Mozsika és a gardon*. [Two instruments from Csík: the Mozsika and the gardon] Budapest: Magyar Történeti Múzeum.
- ЕСУМ Етимологічний словник української мови (1982): [Etymological dictionary of the Ukrainian language] О. С. Мельничук (гол. ред.), В. Т. Коломієць, О. Б. Ткаченко. АН УРСР. Ін-т мовознавства ім. О. О. Потебні. Київ: Наукова думка
- Elschek, Oskár-Kunz, L. (1983). *Die Volksmusikinstrumente der Tschechoslowakei 2* [The folk instruments of Czechoslovakia] *Handbuch der europäischen Volksmusikinstrumente*, Serie 1, Bd. II., Leipzig: Deutscher Verlag für Musik.
- Feldman, Z. (2016). *Klezmer: music, history and memory*. New York, NY: Oxford University Press
- Galavics, G. (1987). *Művészettörténet, zenetörténet, tánc-történet. Muzsikus és táncábrázolás 1750–1820 között* [Art history, music history, dance history. Musical and dance representation 1750-1820], *Ethnographia* 98/2–4: 160–204.

- Gifford, Paul, M. (2001). *The hammered dulcimer: a history*. Lanham Maryland: Scarecrow Press
- Halmos, B. (1980). *Ádám István széki prímás (Részletek egy készülő személyi monográfiából* [István Ádám, violinist of Szék (Excerpts from a personal monograph in preparation)] *Zenatudományi Dolgozatok* 85-113.
- Holovackij, J. F. (1878). *Narodnye pesni Galitskoi i Ugorskoi Rusi* [Folk Songs of Galician and Hungarian Ruthenia] Moscow: Universitetskaya tipografia.
- Kállai, E. (2002). *A cigányzenészek helye és szerepe a magyar társadalomban és a magyar kultúrában* [The place and role of Gypsy musicians in Hungarian society and culture] In: *Tér és terep. Tanulmányok az etnicitás és az identitás kérdésköréből*. 327-345 pp. Kovács Nóra és Szarka László (eds) Budapest: Akadémiai Kiadó.
- Kolberg, Os. (1888). *Pokucie: Obraz etnograficzny, cz. 3* [Pokuttya: An ethnographic picture, vol 3]. Drukarnia Uniwersytetu Jagiellońskiego.
- Kozák J. (2008). *A moldvai csángómagyarok zenéjéről* [About the music of the Moldavian Csángó Hungarians] *FolkMagazin* 3: 36-37.
- Kumer, Z. (1986). *Die Volksmusikinstrumente in Slowenien* [Folk instruments in Slovenia] In: Ernst Emsheimer (hrsg.): *Handbuch der europäischen Volksmusikinstrumente*, V. Ljubljana: Slovenska akademija znanosti in umetnosti.
- Lajtha, L. (1953). *Egy „hamis” zenekar. [A "fake" orchestra]* In: *Zenatudományi tanulmányok I., Kodály születésének hetvenedik évfordulója alkalmából*. 169–199. Szabolcsi Bence és Bartha Dénes (eds) Budapest: Akadémiai Kiadó
- Lózsy, J. (1950). *A rádió zenei műsora eredményesen építi a dolgozókkal való kapcsolatát. [Radio's music programme is effective in building relations with workers]* *Szabad Nép* 8/173. július 30. 11.
- Major, E. (1960). *A galántai cigányok [The Gypsies of Galanta]* *Magyar Zene* 1/3: 243–248.
- Mazor, Y., Seroussi, E. (1990). *Towards a Hasidic Lexicon of Music*. *Orbis Musicae* 10: 118–43.
- Mihó, A. (2021). *Egy régies hegedűjáték nyomai Erdélyben [Traces of an ancient violinplaying in Transylvania]* (doctoral thesis) Budapest: Liszt Ferenc Academy of Music.
- Morgenstern, U. (2022). *Communism and Folklore Revisited: Russian Traditional Music and the Janus-faced Nature of Soviet Cultural Politics*. *Interdisciplinary Studies in Musicology*, 22: 65-80.
- Önböli, É. (2012). *Ez a legény úgy járja, feltesszük a Youtube-ra! [This guy is going around, we'll put it on Youtube!]* *Belvedere* 24/1: 138–147.

- Pávai, I. (1993). *Az erdélyi és a moldvai magyarság népi tánczenéje* [Folk dance music of the Transylvanian and Moldavian Hungarians], Budapest: Teleki László Alapítvány.
- Pávai, I. (2012). *Az erdélyi magyar népi tánczene* [Hungarian folk dance music from Transylvania], Kolozsvár: Kriza János Néprajzi Társaság.
- Salmen, W. (2000). *A klezmer zene és eredete* [Klezmer music and its origins] Budapest: Athenaeum.
- Sárosi, B. (1998). *Hangszerek a magyar néphagyományban*. [Musical instruments in the Hungarian folk tradition] Budapest: Planétás

## SOURCE OF PICTURES

1. Depiction of a Mughal court musician playing the santur on a fresco in the Chehel Sotun palace in Isfahan. (1658)  
[https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/ff/f4/Art\\_detail%2C\\_Painting\\_in\\_Chehel\\_Sotoun\\_%28cropped%29.jpg](https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/ff/f4/Art_detail%2C_Painting_in_Chehel_Sotoun_%28cropped%29.jpg)
2. Woman playing a santur, early 19th century, in Qajar Iran. (1830)  
[https://en.wikipedia.org/wiki/Santur#/media/File:Woman\\_playing\\_a\\_santur,\\_Qajar\\_Iran,\\_artist\\_named\\_Ahmad.jpg](https://en.wikipedia.org/wiki/Santur#/media/File:Woman_playing_a_santur,_Qajar_Iran,_artist_named_Ahmad.jpg)
3. Carnival dance accompaniment with cimbalom. (1513)  
[https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/d/dd/Luzerner\\_Schilling\\_259r.jpg](https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/d/dd/Luzerner_Schilling_259r.jpg)
4. Jewish wedding procession with violin-violoncello-cimbalom. (1700)  
[https://fr.m.wikipedia.org/wiki/Fichier:Medieval\\_procession.gif](https://fr.m.wikipedia.org/wiki/Fichier:Medieval_procession.gif)
5. Gypsy music students with violin-contra-cello-cimbalom in a painting by János Valentiny. (1896)  
[https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/0/04/Valentiny\\_J%C3%A1nos\\_Cig%C3%A1nyiskola.jpg](https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/0/04/Valentiny_J%C3%A1nos_Cig%C3%A1nyiskola.jpg)
6. Jewish wedding procession with violin and cimbalom. Isaak-Asknaziy's painting (1893)  
[https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/2/2f/Исаак\\_Аскназий\\_Еврейская\\_свадьба.jpg](https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/2/2f/Исаак_Аскназий_Еврейская_свадьба.jpg)
7. Gypsy cimbalom player from Galanta. (1776)  
[https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/0/0c/Gypsy\\_cimbalom\\_player\\_from\\_Galanta%2C\\_Plate\\_9.jpg](https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/0/0c/Gypsy_cimbalom_player_from_Galanta%2C_Plate_9.jpg)
8. Goral musician playing the basolia. (1975)  
[https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/c/c6/Basista\\_z\\_kapeli\\_orawskiej\\_-\\_Skansen\\_w\\_Zubrzycy\\_G%C3%B3rnej\\_na\\_Orawie\\_-\\_002301n.jpg](https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/c/c6/Basista_z_kapeli_orawskiej_-_Skansen_w_Zubrzycy_G%C3%B3rnej_na_Orawie_-_002301n.jpg)
9. Accompaniment for a Russian wedding with a cimbalom-violin duet Galicia (1888)

Tanec kolomyjka. Dobová rytina z díla Oskar Kolberga: Pokucie I–IV. Kraków (1882–1888).

10. Csángó musician with factory-made percussion gardon. Csíkrákos (1965)  
Research Centre for Humanities Institute for Musicology, Archives and Department for Folk Music and Folk Dance Research (NZ 6954)
11. Csángó musician with a homemade percussion gardon. Gyimesközéplak (1983)  
Research Centre for Humanities Institute for Musicology, Archives and Department for Folk Music and Folk Dance Research (NZ 8910)
12. Violin-triple string contra-bass band Magyarkirályfalva (1972)  
Research Centre for Humanities Institute for Musicology, Archives and Department for Folk Music and Folk Dance Research (NZ 7801)
13. John Brenkacs Gypsy Orchestra (1927)  
[https://en.wikipedia.org/wiki/Bashalde#/media/File:Copy\\_of\\_gypsyviolins\\_book\\_001.jpg](https://en.wikipedia.org/wiki/Bashalde#/media/File:Copy_of_gypsyviolins_book_001.jpg)
14. Sebő band (1978)  
[https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/1/17/Sebő\\_együttes-\\_Halmos\\_Béla%2C\\_Sebestyén\\_Márta%2C\\_a\\_tekerőlanttal\\_Sebő\\_Ferenc.\\_Fortepan\\_88936.jpg](https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/1/17/Sebő_együttes-_Halmos_Béla%2C_Sebestyén_Márta%2C_a_tekerőlanttal_Sebő_Ferenc._Fortepan_88936.jpg)
15. Muzsikás band (2012)  
[https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/c/c6/Muzsik%C3%A1s\\_egy%C3%BCttes\\_%282012%29.jpg](https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/c/c6/Muzsik%C3%A1s_egy%C3%BCttes_%282012%29.jpg)