

PEASANTS FROM CERBĂL IN BUDAPEST: BARTÓK'S LECTURE ON THE FOLK MUSIC DIALECT OF HUNEDOARA

Researcher VIOLA BIRÓ, PhD

Budapest, HUN-REN Research Centre for the Humanities,
Institute for Musicology, Bartók Archives, Budapest, Hungary

SUMMARY

“The Folk Music Dialect of the Hunedoara Romanians” is a substantial yet very early article by Bartók (Ethnographia, March 1914), in which he summarizes some of his basic ideas related to Romanian folk music. Being first published barely three months after Bartók’s collecting trip in Hunedoara, it is actually an immediate reflection on the newly discovered material. Around the same time Bartók also presented this subject in the form of a lecture with live musical illustrations provided by the peasant musicians and singers themselves who were invited to Budapest – a unique occasion in Bartók’s whole life. Although the two versions of the text, the lecture and the published article, are largely identical, there are still some essential differences between them. Whereas in the published version Bartók proposed a systematic discussion of the songs proper of the region – the genre he considered most important –, in the lecture the focus was on the impressive performance of instrumental dance music, especially bagpipe music, and ceremonial songs were also discussed in more detail. Bartók’s 1914 lecture, however, has another remarkable feature: it was the very first time that gramophone recordings of Romanian folk music were ever made. The present article proposes a short examination of the circumstances and contents of Bartók’s lecture, and includes a full English translation of it, based on the autograph manuscript.

REZUMAT

„Dialectul muzical al românilor din Hunedoara” este un articol semnificativ, deși foarte timpuriu al lui Bartók (Ethnographia, martie 1914), care sintetizează unele idei fundamentale ale folcloristului maghiar legate de muzica populară românească. Fiind publicat prima dată la abia trei luni după culegerile lui Bartók în Hunedoara, este de fapt o reflexie imediată asupra materialului folcloric proaspăt cunoscut. În aceeași perioadă Bartók a prezentat această temă și în forma unei conferințe unde ilustrațiile muzicale au fost prezentate de țărani înșiși invitați la Budapesta – o posibilitate unică în viața lui Bartók. Deși

conținutul articolului și al conferinței este în mare parte identic, există și diferențe esențiale între ele. Pe când în versiunea publicată Bartók propune o abordare sistematică a cântecului propriu-zis – genul pe care îl considera cel mai important –, în prezentarea orală interpretarea impresionantă a muzicii instrumentale de joc, în special a celei de cimpoi, a fost în centrul atenției, dar și cântecele ceremoniale au fost discutate mai detaliat. Conferința lui Bartók din 1914 este însă remarcabilă din încă un punct de vedere: a fost chiar prima ocazie când s-a înregistrat muzică tradițională românească pe discuri de gramofon. Articolul de față propune o scurtă examinare a circumstanțelor și a conținutului conferinței lui Bartók, și include o traducere în românește a textului bazat pe manuscrisul autorului.

Keywords

Bartók, Hunedoara dialect, gramophone recordings, ceremonial songs, bagpipe, motivic dance melodies

INTRODUCTION

Bartók's folk music collection in Hunedoara County carried out in the winter of 1913–1914 was his last but one extensive collecting trip of Romanian folk music. Since 1909 Bartók had been exploring the folk music of different Romanian-language territories of pre-war Hungary with enormous impetus (for a chronology of his Romanian collecting trips, see László, 2003: 21–33). At the same time, he was eager to publish the collected material as soon as possible: by the end of 1913 his very first scholarly volume, the monograph of Bihor County was already printed, and the manuscript of his Maramureș collection, planned originally as a book by three authors, was also already submitted to the publisher; moreover, a third volume containing his Banat collection was also in preparation (on these early planned volumes, see László, 1985a–b). Likewise, the rich material Bartók encountered in Hunedoara proved to be of great interest for him – for the folklorist as well as for the composer. The living tradition of the *colinde* he found here seems to have served as basis for his later descriptions of the custom and the melodies' manner of performance (see for ex., Bartók, 1933a–b; Bartók, 1935: XXX–XXXI); but his piano series *Romanian Christmas Songs* shows similarly an obvious preference for the *colinde* of Hunedoara, as here melodies from this area have the highest proportion (see Lampert, 2008: 117–126). Furthermore, the performance of the virtuoso bagpiper, Lazăr Lăscuș, whose repertoire of dance melodies with motif structure is discussed with special emphasis in Bartók's late monograph, the instrumental volume of *Rumanian Folk Music* (hereafter: *RFM*), was undoubtedly an inspiring experience for Bartók. And not least, the region's songs proper – i.e., songs not related to any specific occasion or folk ritual – had also a special significance for him, as on the basis of these Bartók identified a separate music dialect of Hunedoara, considered later to be one of the most indigenous Romanian folk music dialects (Bartók, 1934: 191).

It was a rare luck that Bartók had the possibility to share his views on the folk music of Hunedoara shortly following his collecting trip, both in the form of a lecture and in published form. The article “The Folk Music Dialect of the Hunedoara Romanians,” published in 1914 already (see Bartók, 1914b), is well-known in the literature. Although its main subject is the presentation of the music of a specific region, Bartók took the opportunity to provide a more general overview, thus this essay is essentially his very first scholarly synthesis on Romanian folk music. It is for the first time that he proposes a delimitation of what he called “music dialects,” or that he defines basic principles of rhythm and prosody in Romanian folk songs. As evidence of the “ancient conditions” preserved in Romanian folk music, he outlines the main categories of melodies – ceremonial and non-ceremonial ones – he encountered so far. The central part of the article is dedicated to the detailed presentation of the songs proper of Hunedoara, and provides an analysis of eight songs – selected from both the Pădureni and Hațeg areas – starting from examples he considered more characteristic of the region to those showing a more pronounced influence of the Banat. It is noteworthy that most of the statements made in the article have been retained and further developed by Bartók up to his last scholarly works.

Less well-known is that the publication of this article was preceded by a lecture given by Bartók in Budapest, where he presented the same subject in a considerably different version (see Bartók, 1914a). Not surprisingly, at this occasion Bartók – as an experienced performer – strove to give the audience a colourful and as comprehensive a picture as possible of the music in question. On the other hand, there arose the possibility of inviting the peasant singers and musicians themselves to illustrate the music at the lecture – a unique opportunity that Bartók took advantage of and exploited to its limits. Eventually, this event provided the opportunity for making gramophone recordings of folk music for the very first time in Hungarian ethnomusicology. In the following we propose a short examination of the circumstances of Bartók’s 1914 lecture, followed by a short presentation of the lecture version of Bartók’s Hunedoara essay. Furthermore, as the text of the lecture is available only in Hungarian, I considered it useful to give a full translation of it in English in the Appendix.

ORGANIZING THE LECTURE

Bartók’s lecture held on 18 March 1914 at the Hungarian Academy of Sciences in Budapest was made possible by the Hungarian Ethnographic Society. The initiative most probably came from the secretary of the Society, Sándor Solymossy, who invited Bartók to give a lecture on his recent folkloristic findings in 1912 (see Demény, 1976: 194–196). Bartók insisted already then on the participation of the peasant musicians themselves in this event, which was planned to showcase the Hungarian instrumental music

played on bagpipe, alhorn and hurdy-gurdy in Hont County and in the village of Szentes; for reasons unknown, however, this conference did not materialize. According to János Demény, the following year Bartók planned to give a presentation on a village feast in Maramureș, though we have no further data on this (Demény, 1955: 431). Finally, Bartók's folkloristic lecture came to be realised in March 1914 – and this time, under the fresh impression of his latest collection he chose to invite peasants from Cerbăl, the first village he visited during his collecting trip in Hunedoara.

We have no precise information on why Bartók decided to present the music of this very region. But his choice is not surprising considering that from 1912 on his folk music collections focused predominantly on Romanian folk music.¹ The richness of the musical repertoire found in Hunedoara most probably played a significant role in Bartók's decision. Perhaps the sheer amount of the material already surprised Bartók, as in the light of his previous Romanian collections this resulted in the largest number of melodies up to that moment: he collected 462 melodies in merely two weeks (between 21 December 1913 and 4 January 1914). Bartók's letters to his wife, Márta Ziegler written during field work testify to his astonishment: "It's amazing how many tunes you can find here! [...] The following numbers show on what a rate the collection is going: so far 110 cylinders; from 4 o'clock the day before yesterday until 5 o'clock yesterday I collected continuously, except for the night rest from 12 to 8 and lunchtime; during this time 30 cylinders were consumed for 100 tunes." (See Bartók's letters to Márta Ziegler on 28 December 1913, written partly in Hungarian partly in French, in Bartók Jr., 1981: 225). But certainly, the archaic character of the music, or the special performance technique of certain melodies, or Bartók's meeting with outstanding performers like the young bagpiper of Cerbăl, Lazăr Lăscuș, were also of decisive importance – as we shall see by getting a closer look at the content of Bartók's lecture in the next chapter. In any case, the region's traditional music remained of outstanding interest for later ethnomusicologists, too, and their collections realized in this region are documents of highly valuable and lasting traditions (Comișel 1964, Bocșa–Stan, 2021).

Certain details of the preparations of Bartók's lecture can be traced through his correspondence with the secretary of the Ethnographic Society (see Demény, 1976: 216–219). It is quite instructive, for example, to see how persistently Bartók negotiated in order to bring to Budapest a group of "informants" as representative as possible of the folklore of this region. His original idea was to invite three people, a bagpiper, a peasant flute player and a singer. However, when he learned of the conditions imposed by the

¹ Apart from his important Arab collection in 1913, he collected Hungarian and Slovak songs only to a small extent, and a few Bulgarian and Serbian ones in this period (see Bartók Jr., 2021: 134–150).

peasants,² and also in view of the financial difficulties, Bartók proposed various combinations – from one person to five – and even offered to pay the expenses for the fifth person himself, and proposed to host all five guests. Interestingly though, whatever combination he proposed, the bagpiper was not missing from any of them. As documents attest, indeed five people came: some coloured, autochrome photographs made on this occasion have been preserved, showing the four peasants from Cerbăl and the officer, respectively, in their traditional costume of Pădureni (see Fig 1). In a letter to Ioan Bușiția – Bartók’s close associate from Beiuș – Bartók reported with sincere joy what a stir the Cerebians caused on the street – for, he even offered to show them around the city, including the zoo and the royal palace (see Bartók’s letter to Bușiția on 24 March 1914, Demény, 1976: 220).



Fig. 1. Peasants from Cerbăl in Budapest: the officer (?), Miron Drăgota, Mărie Costa, Susana Costa and Lazăr Lăscuș (Museum of Ethnography, Budapest)

The program proposed by Bartók is also worth examining briefly here. According to the invitation to the lecture, the event consisted of two program items, of which the first one gives the title of Bartók’s reading: “1) Béla Bartók: The regional music (music dialect) of the Hunedoara Romanians with the presentation of the bagpipe still in use there. The musical illustrations will be

² E.g., “the kinsmen don’t want, don’t dare to set out without the local officer (who also knows Hungarian and can read and write),” or “a woman comes only accompanied by another one”.

provided by a bagpiper, a peasant flute player and two women singers from Cerbăl, Hunedoara County” (copy in the Budapest Bartók Archives, hereafter: BBA).³ Already the formulation of this announcement is highly informative. The title itself shows Bartók’s efforts to grasp the subject of his presentation as accurately as possible, with a terminology that was still in the making. On the other hand, it reflects Bartók’s clear intention to highlight the participation of invited performers and put bagpipe music into the focus to some extent.

Even more remarkable is, however, the second item of Bartók’s lecture: “(2) The presentation of how phonograph and gramophone recordings of folk music and folk songs are made for the Museum of Ethnography.” We have no information on exactly how this part of the talk was done. But taking advantage of this opportunity, Bartók prepared a representative selection of the region’s folk music repertoire that he had studied on the field just three months before. This selection was recorded on gramophone discs, which are in fact the first gramophone recordings of folk music ever made in Hungary, and – if I’m not mistaken – these are the first Romanian folk music records in the world. Therefore, this unique collection offers a rare image of the region’s folk music from before the First World War, recorded with a sound technique considerably better than that of the phonograph cylinders. At the same time, it is a “sound anthology” – as Ferenc László aptly called it (László, 1985c: 108) – that offers an insight into Bartók’s ethnomusicologic thinking, his principles and priorities in selecting the material.

We have knowledge of 13 discs, although we cannot exclude the possibility that there may originally have existed more, considering that Bartók numbered them up to 16 in the transcription of the melodies included in *RFM*. The discs contain instrumental and vocal music in almost equal proportion, and all the categories of melodies mentioned by Bartók in his article are represented here, some with several examples, such as the songs proper, considered by Bartók the most important category, or dance melodies with motif structure, a melody type also highly appreciated by him. Tab. 1 offers a tabulation of the content of these discs. Although we could not provide here an evaluation of this entire material, those melodies that can be identified from the text of Bartók’s lecture will be discussed in more detail in the next chapter. – Perhaps it is worth mentioning here that the sound recording of one of these discs was for a long time considered to be missing. The discs were “rediscovered” and identified by Ferenc László and Pál Sztanó in 1981 at the Institute for Musicology in Budapest, and the recordings were then transferred from discs to magnetic tapes. But the material found on disc no.

³ In the printed invitation “*oláh*,” that is, “Wallachian”, rather than “Romanian” figures despite the fact that Bartók originally proposed “Romanian,” and objected indignantly to the use of the word “*oláh*,” see his letters of 14 February and 10 March 1914 to Sándor Solymossy, in Demény, 1976: 217, 219.

13 was somehow omitted, as László noted repeatedly, although, as he remarked, the physical disc still was part of the collection at the time of the copying (László, 1985c: 110; László, 2003: 41). It is our great luck that this missing recording has now turned up among material copied on tapes around 2000 (I am grateful to Klára Erdélyi-Molnár and István Németh for their help in finding this recording).

Beside these gramophone discs, on this occasion Bartók made some recordings on phonograph cylinders, too. These contain – with the exception of a single song proper – only instrumental melodies, mostly played on peasant flute (see melodies nos. 34a–b, 47, 50a, 72a–b, 108, 447, 468, 547, 557, 584, 591, 621, 634, 698a–c, and 712 in *RFM/1*, and no. 79d in *RFM/2*). The high proportion of the flute melodies here is perhaps due to the fact that the repertoire of the flute player, Miron Drăgota, was represented to a lesser extent in the field collection, compared to that of the bagpiper Lazăr Lăscuș, or of the different singers.

Gr.*	Publication	Genre / Title / Text	Performer
1	<i>RFM/1</i> , 592	Motivic dance / “De danț”	Lazăr Lăscuș (bagpipe)
3	<i>RFM/1</i> , 635	Motivic dance	Lazăr Lăscuș (bagpipe)
5a–c	<i>RFM/2</i> , 137b <i>RFM/2</i> , 230 <i>RFM/2</i> , 130b	Song proper / <i>Mândrele m’or cumpătatu</i> Song proper / <i>Și-ai gândit badeo gânditu</i> Song proper / <i>Măi, bădiță, ochii teii</i>	Mărie and Susana Costa
7a–b	<i>RFM/2</i> , 325e <i>RFM/2</i> , 348b	Song proper / <i>Mă uitai din deal în susu</i> Song proper / <i>Doamne, dragu mi era, mă</i>	Mărie and Susana Costa
8a–d	<i>Colinde</i> , 102c, 62r, 10a, 92b**	<i>Colinde / Pe su’ poala ceriului; D- acui îs d-aceștea curțiu; Criește- mi, Doamne, criește-mi; Grăie fica cătă maică</i>	Miron Drăgota and Lazăr Lăscuș (?)
9a–b	<i>RFM/2</i> , 427b=325f <i>RFM/2</i> , 2750	Song proper / <i>Cucule, pasărie sură</i> Song proper / <i>Ce-i bade de nu mai vinu</i>	Mărie and Susana Costa
10	<i>RFM/1</i> , 560	Motivic dance / “De doi”	Lazăr Lăscuș (bagpipe)
11	<i>RFM/1</i> , 603	Motivic dance / “De danț”	Miron Drăgota

			(peasant flute)
12	RFM/1, 602	Motivic dance / “De danț”	Miron Drăgota (peasant flute)
13a–c	RFM/2, 639a RFM/2, 620 RFM/2, 665r	Song of the Fir Tree / “A bradului” / <i>Cetină de bradu</i> Lament / “De glăsit” / <i>Dragu meu și Pătru meu</i> Bridal song / “A miresei” / <i>Soacră marie, ieși afară</i>	Mărie and Susana Costa
14a–d	RFM/1, 185b RFM/1, 630b RFM/1, 185a RFM/1, 630c	“Când păcurarul a pierdut oile” Motivic dance / “Când păcurarul a găsit oile” “Când păcurarul a pierdut oile” Motivic dance / “Când păcurarul a găsit oile”	Lazăr Lăscuș (bagpipe) Miron Drăgota (peasant flute)
15a–c	RFM/1, 607 RFM/1, 50b RFM/1, 717	Motivic dance / “Ardeleana” “Ardeleana” Instrumental variant of a song proper	Lazăr Lăscuș (bagpipe) Miron Drăgota (peasant flute)
16a	RFM/1, 636	Motivic dance	Lazăr Lăscuș (bagpipe)

* Gr. numbers indicate the original number of the gramophone discs; they are part of the collection of the Budapest Museum of Ethnography, catalogued as nos. 111936–111951.

** These melodies did not actually appear in Bartók’s *Colinde* volume (*Melodien der rumänischen Colinde*, Wien, 1935), but are rather variants of the melodies indicated.

Tab. 1: Gramophone recordings of folk songs and melodies from Cerbăl made in 1914 on the occasion of Bartók’s lecture

LECTURE VS. PUBLISHED VERSION

Bartók’s lecture on the folk music of the Hunedoara Romanians is a remarkable early text that offers an insight into Bartók’s development as a folklorist. At the same time, it is a very instructive example of how Bartók adapted a topic to different purposes. For, as we shall see, the text of the lecture at some places differs considerably from the well-known text of the article, published shortly after the lecture in the Hungarian journal

Ethnographia (see Bartók, 1914a–b). The lecture version actually came to be known when the critical edition series of Bartók's writings – *Bartók Béla írásai* [Béla Bartók Writings] – was started by the end of the 1980s.⁴ In fact, it was only then that it became clear how many lectures Bartók gave during his career: it turned out that many of the texts known in their published form also had versions prepared for oral presentation, which in most cases are partly different. And these lecture versions show an innate sense for talking to the general public, especially on topics related to folk music, or of accommodating the text each time to the actual audience. Typically, these texts are less formal and more communicative than his scholarly publications, and are always full of musical illustrations (see also Révész, 1996).

The text of the Hunedoara lecture survives in two manuscript copies: Bartók's autograph draft, and the fair copy prepared by his wife, Márta Ziegler (Budapest Bartók Archives, BAN 3964a–b). The reconstructed text based on these two manuscripts was published in volume 3 of *Bartók Béla írásai* edited by Vera Lampert and Dorrit Révész (Bartók, 1914a). Unfortunately, the musical illustrations are not as systematically indicated in the text as Bartók in his later lectures would do, though some of them can be deduced from the context; moreover, a draft page with notes on the music examples – more precisely, on bagpipe melodies – was discovered by the editors as belonging to the lecture (BBA, BAN 4092), thus at least part of the illustrations could be identified. Although the text itself is not fully elaborated and finalized, it still allows us to draw some conclusions about Bartók's views on the subject at the time.

The first part of the lecture is largely identical with the published version, although before publication the text was expanded in places. The lecture version, however, contains a few seemingly spontaneous remarks which were not included in the publication. For example, when presenting the metrical structure of the songs, Bartók mentions the famous ballad about *Meşterul Manole* [Master Manole] as an example of tripodic (i.e. six-syllable) verse type. The second part of the text, however, is completely different in the two versions. It is clear that in the oral presentation Bartók's aim was to give a picture of the whole repertoire of the region, instead of the later systematic analysis of a single genre. Thus, each category of melodies mentioned by Bartók in the first part was addressed, and each was illustrated with music examples. In the following, I focus on this second part of the text. I do not intend to give an exhaustive account of the full text, but only highlight some of its more significant novelties compared to the published version.

First, Bartók outlined the main characteristics of the songs proper, and emphasized some elements that distinguish the melodies of each musical

⁴ This Hungarian-language series proposes to publish Bartók's all known shorter writings based on the critical examination of all available published and manuscript sources.

dialect. This description is kept almost unchanged in the article, and is followed by the analysis of the eight songs, mentioned earlier. Whereas in the lecture version the singers from Cerbăl, i.e. the two girls, Mărie and Susana Costa, provided the musical examples. Although the manuscript of Bartók's lecture does not specify the melodies intended to be presented here, at one point there is an indication that might give us a clue to identify one of the proposed examples. At the section discussing rhythmic peculiarities of the proper songs of both Bihor and Hunedoara dialects, Bartók notes in parenthesis: "example: with trills." This suggests that one of the songs planned to be presented might have been the melody published posthumously as no. 79d in *RFM/2*. The song performed by the Costa sisters was recorded on phonograph cylinder during Bartók's lecture; but it is also included among the examples of the article version. It seems that the melody had caught Bartók's attention already during the field collection, as he recorded it – surprisingly – consecutively from two singers, thus making an interesting comparative analysis possible (see no. 79e in *RFM/2*). Bartók's early transcriptions of the songs proper from Hunedoara do not contain trills (for Bartók's early transcriptions on master sheets see Bartók, 2016–2021). In the introductory study to his vocal volume of his late monograph, however, Bartók describes the special manner of performance containing trills as the most striking feature of the proper songs in this region. He writes as follows in *RFM/2*: "The deliberate use of extremely peculiar *vibratos* or trills must be studied with special care. This means of expression can above all be observed in specimens from Cerbăl. The *vibratos* or trills affect also tones of shorter value [...], but they are most conspicuous in connection with long-drawn tones" (Bartók, 1967/2: 17). According to him the final tone of the melody always has such a vibrato or trill, while the final tone at the main caesura – usually an *f*¹ as seventh degree of the melody's scale – generally does not have any. Then, in the list of relevant examples, he gives melody no. 79d as first in the list. It is noteworthy that besides this vocal version Bartók recorded also an instrumental variant of the same melody during his lecture, played by the flute player Miron Drăgota (see no. 698a in *RFM/1*). And the early transcription of this flute variant already has a trill on the final tone of the melody (see the master sheet no. MH 3531c in Bartók, 2016–2021). What's more, Bartók recalls this example also in the above-mentioned discussion in *RFM/2*, as proof that this manner of performance is not a matter of coincidence but rather "an intentional way of expression" (Bartók, 1967/2: 17). Later collections realized in the region do not mention this peculiarity of the performance, but the long-drawn notes at the main caesura and at the final cadence are documented in old style songs proper even in the most recent collections (see Comișel–Kahane, 1955: 19; Comișel, 1964: 20; Bocșa–Stan, 2021: 30).

Bartók's presentation continued with the illustration of the different types of ceremonial songs in Hunedoara: first, the bridal song. In the Pădureni

region Bartók found only a single example of this category during field research, it is obvious that this melody figured also at the Budapest lecture; the variant sung by the two girls from Cerbăl, Mărie and Susana Costa, was recorded on a gramophone disc (Gr. 13 c; see nos. 665p and 665r in *RFM/2*). Although in the article version Bartók avoids to discuss the bridal song, his related comment in the lecture version is revealing: he calls attention to the presence of the melody or of closely related melodic types of it in other regions. As later research attests, this can be considered the oldest and most widespread melodic type of the bridal song of the region, being closely related with the old style wedding song melodies of other regions of Transylvania; it has been documented in all later ethnomusicologic collections made in the Pădureni region, up to the most recent research realized in 2017, although the different variants encountered over the decades show different stages of evolution (Stan, 2021: 74–79, 82).

The discussion of the funeral songs is also more elaborate in the lecture version compared to the published version. While in the latter Bartók only generally mentions this category, and lists various names of different songs belonging to the funeral ceremony in footnotes, in the lecture he distinguishes two main types of this repertoire: the so-called “song of the fir tree” and the mourning songs proper, the lament, or *bocet*. Remarkably, here he also gives a brief description of the custom related to the song of the fir tree – an important traditional custom characteristic mostly for the Pădureni region (see Stan, 2020; Bocşa–Stan, 2021: 23). The text reads as follows: “When young people die, a smaller fir tree is brought for the funeral and planted near the tomb. While young men and girls are bringing the fir tree from the forest into the village, they are singing this fir song” (see the Appendix). Interestingly, Bartók retains this description in almost identical form in his late monograph (see Bartók, 1967/2: 27). Moreover, in the light of subsequent descriptions of this archaic and still living tradition, Bartók’s observations seem to be valid even today (see Stan, 2020: 57–60). – Bartók’s short comment on the *bocet* in his lecture is also of interest: he remarks that it is sung by women relatives of the deceased. Actually, it is for the first time that he distinguishes between the two main types of the funeral repertoire: the *bocet* of highly personal character, and the ritual song performed jointly by the community according to a strict order. Both the song of the fir tree and the *bocet* were represented in the lecture with one melody each recorded on gramophone disc (Gr. 13a–b; see 639a and 620 in *RFM/2*).

Bartók’s lecture continued with the presentation of the *colinde*, illustrated most probably with those four songs that were also recorded on disc, sung by two young men – most probably by the two musicians, the bagpiper Lazăr Lăscuș and the peasant flute player Miron Drăgota (Gr. 8). These four songs were not included in Bartók’s monograph of the Romanian

colinde.⁵ All four *colinde* are however close variants of examples collected previously in Cerbăl from Vasile and Iosif Costa (see nos. 102c, 62r, 10a and 92b in Bartók, 1935). The text of the lecture unfortunately contains no comments at this point. However, we do know Bartók's later observations on these melodies, as in a lecture given on 22 January 1933 in Frankfurt Bartók used exactly these discs from Cerbăl for illustrating the different categories of melodies of Romanian folk music, and he paid particular attention to the *colinde*. After a remarkably engaging discussion of the genre in general – its texts, its cultural-historical references, the performance of the songs, etc. (a section largely identical to the corresponding part of its published version, see Bartók, 1933a) – Bartók proposed to listen to the four melodies recorded on disc, while giving an analysis of the structure, tonal scale, peculiar intonation, and metrical design of each song. His observations reveal that he was mostly impressed by the frequent changes of meter performed by “illiterate people” with “the greatest certainty and self-evidence” (Bartók, 1933b: 89, 364) – actually, he talks about the characteristic *giusto syllabique* rhythmic system of the *colinde*, which undoubtedly had a great impact primarily on Bartók's compositional thinking. (For a discussion of this lecture, see László, 1985d.) Shorthand notations of some of the musical examples, including the four *colinde*, have also survived among the manuscripts of this 1933 lecture that can give us an idea of Bartók's interpretation of these melodies at the time (see a facsimile of these notations in Bartók, 1933b: 97).

The last topic discussed by Bartók in his Hunedoara lecture was dance music and the detailed presentation of the bagpipe. This comprehensive section is completely missing in the article version of the text; whereas this was the most elaborate and weighty part in the lecture. Indeed, we might even say that for the musician Bartók it was the most attractive part of his talk. The key figure of the presentation was the 18-year-old bagpiper Lazăr Lăscuș, a remarkable performer, whose repertoire consisted largely of melodies with motif structure – made up of the continuous repetition of short motives –, a melody type that Bartók became highly interested in because of its archaic character. In fact, Bartók encountered such melodies already in 1909–1910 during his first Romanian collecting trips in Bihor; and he addressed the Hungarian bagpipe music in articles of 1911–1912 (see Bartók, 1911–1912). A considerable impact – both in scholarly and compositional terms – had the bagpipe-imitation music played on violin of Maramureș and Oaș, a material he already dealt with in the introductory study to his Maramureș monograph, completed in its first version by December 1913 (see Bartók's letter to Ion

⁵ Bartók omitted them from his monograph perhaps because during the final preparations of the volume these discs were at Constantin Brăiloiu's (see Bartók's letter of 15 January 1934 to Brăiloiu in László, 1999: 411–413); nonetheless, Bartók sent him a sketchy transcription – currently unknown – of these four *colinde* immediately after the *Colinde* volume appeared (see his letter of 30 June 1935, in László, 1999: 427).

Bianu on 18 December 1913 in Demény, 1976: 214). Yet the case of Hunedoara was even more special, as he found here bagpipe music “still in its heyday.” For, Bartók considered this type of music of free structure the most primordial form of dance music, characteristic above all to bagpipe music. And as he observed, in the Pădureni region – the northern part of Hunedoara County – still the bagpipe was the main instrument for providing “the music for the Sunday dance.” He added, though, that the bagpipe sometimes might be substituted by the peasant flute, “which however plays different kinds of melodies, namely dance music with determined structure”.⁶ Bartók’s comments on the situation in the southern part of the county are also noteworthy, as he draws attention to the changes that dance music and its instruments reflect while heading towards more urbanized areas: with the disappearance of the bagpipe the peasant flute comes to the fore with melodies of a more evolved structure, while along the railroad the brass band is already in use (see the Appendix).

Following the discussion of the dance music – its two types (with or without determined structure), the different types of dance words – Bartók offered a detailed description of the structure and performance technique of the bagpipe. This is perhaps Bartók’s most extensive text on this instrument, which is not surprising considering that here he dealt with the particular technique of an individual performer who happened to be a musician of remarkable talent. Thus, Bartók explained how each component of the instrument works, and highlighted those special techniques that Lăscuș used, like “tuning” the lowest pipe, the drone – actually, during performance, as Bartók elsewhere remarks –, or producing rapid staccatos of the highest note even in the fastest melodies, or modifying the pitch of any note of the chanter, the pipe on which the melody is played. These comments served also as an introduction to the next, analytical section of the lecture, which apparently preceded Lăscuș’s live performance that probably ended the lecture. According to a draft page with Bartók’s short analysis of four of Lăscuș’s melodies selected from his shortly earlier field collection, Bartók planned to present melodies with increasingly complex motivic structure, that is, starting from those made up of the repetition of a single motif to an example containing five different motives, or from melodies using the natural scale of the instrument to those including altered pitches, too (see nos. 545, 588, 555, and 559 in *RFM/1*). Even more interesting is that the transcriptions containing Bartók’s motivic analysis of these four melodies have also survived: on the master sheets of these pieces – preserved in the complete set of

⁶ At this point the autograph manuscript shows signs of hesitation, perhaps due to the fact that Bartók could not get a picture clear enough based on the melodies he recorded on the spot, which led him to document the flute player’s repertoire in a greater proportion subsequently: in the material recorded from Drăgota in Budapest the motivic melodies are in majority.

transcriptions of Bartók's Romanian collection (Gábor Vásárhelyi's collection, BH I/144–191, photocopy in BBA) – Bartók analyzed the motivic structure of the melodies, in red pencil, in a similar way as we can see in the melodies with motif structure (class B) of his late monograph *RFM/1*. Furthermore, here Bartók made some notes in pencil at the end of each melody, suggesting that he intended to illustrate his analysis with notes written on a blackboard: according to these notes he wrote the tones produced by each of the three pipes of the bagpipe and the simplified form of some of the motives of these melodies on the blackboard (see a facsimile of all four master sheets in Bartók, 1914a). It seems very probable that this was the first time that Bartók prepared such a motivic analysis of melodies collected by him.⁷

We do not know how the melodies themselves were reproduced during the lecture, it is possible that Bartók might have shown them from the phonograph. In case he had asked asked Lăscuș to play them, he certainly would not have reproduced these pieces on stage exactly as he had played them before. As the melodies recorded from him show, there are no two identical melodies based on the same motives, and even when a motif is repeated in another piece, it varies considerably each time. In his late monograph Bartók expressed his admiration for Lăscuș's skills as follows: “[he is] the best bagpipe player I have ever met. He played all in all thirty-one dance pieces which contain 106 different motives, one of them occurring in five different pieces, one in four pieces, four in three pieces, sixteen in two pieces, and eighty-four used but once each in a single piece. He turned them out with an ease and an almost kaleidoscopic rapidity, really remarkable” (Bartók, 1967/1: 50). Lăscuș's melodies receive special attention also in the musical part of *RFM*: each sub-group of class B containing melodies with motif structure begins with pieces recorded from him, moreover in the systematic table of motives included in the Appendix of the volume the motives played by him are underlined (see Bartók, 1967/1: 14, 659–669).

ECHOES

The rich content of the lecture, despite all uncertainties and questions that it raises, gives the impression that this was a truly significant event primarily for Bartók. This may be the reason why, as we learn from his correspondence prior to the event, he even paid particular attention to the organization of the audience: he asked for 80 invitations for his acquaintances. The outcome of the event was certainly to his liking as his

⁷ The closest in time is his Maramureș collection presenting a considerable number of dance melodies with motif structure, which already contain Bartók's motivic analysis in the final version published in 1923; however, in the early version of the introduction from 1913 there is no trace of discussing the method of indicating the motivic structure of these melodies (see the manuscript in BBA), in contrast to the final version of it (see Bartók, 1923: XXI).

typically concise remark in his letter to Bușiția suggests (otherwise mostly reporting on his impressions during his tour of the city with his guests): “In the festive hall of the Academy the women sang without any embarrassment: they just complained a bit about the floor being too slippery for dancing” (see Bartók’s letter to Bușiția on 24 March 1914, Demény, 1976: 220). More detailed were, however, the reviews about the lecture, from which Bartók also enclosed two in his aforementioned letter. An article published on 19 March 1914 in the daily newspaper *Világ* [World] reads as follows (quoted in Demény, 1955: 442–443):

It may be years since so many people have gathered and so enthusiastically applauded as that with which Béla Bartók and his five sympathetic young Romanians were welcomed today. [...] [Bartók] identified five melodic types of the Romanian folk song, all of which are traditional melodies of different occasions. Two beautiful girls sang a few examples. In the midst of the monotonous elegance of the gentlemen and ladies of Pest, they appeared in all the glamour of their folk costume, and achieved a greater and warmer success than many famous concert singers. The flute and bagpipe also sounded, the Romanians danced and sang to it. [...] It is obvious that Bartók’s work – apart from its scientific value – was a true act of culture.

The afterlife of Bartók’s Hunedoara essay is much less fortunate. It is worth mentioning that Bartók wanted the text – in its article form – to be published also in Romanian soon, and the translation, realized by Constantin Pavel – prominent professor of Beiuș –, was immediately accepted by the periodical *Luceafărul* [Evening Star] in Sibiu. The outbreak of the World War however thwarted this plan, among so many others related to Bartók’s folkloristic research.⁸ The text appeared for the first time in Romanian in Constantin Brăiloiu’s translation in 1936 (*Muzică și Poezie*, I/4). Even more regrettable is the harsh debate that developed around the publication of the German translation of the article in 1920: Hungarian nationalists accused the author of being unpatriotic (see Cooper, 2015: 174–175). Nevertheless, the results of Bartók’s research into the folk music of Hunedoara and his 1914 lecture on it were later widely used and further developed by him, as evidenced by his 1933 lecture mentioned earlier, or by his conclusions included in his late monograph – these issues however would require a separate discussion.

CONCLUSIONS

Bartók’s lecture on the folk music dialect of the Hunedoara Romanians realized in 1914 was undoubtedly a remarkable event in Bartók’s folkloristic

⁸ The manuscript of this Romanian version of the article is in the National Museum of Banat in Timișoara.

activity. The text, primarily known in its published version, is a very early synthesis on some of Bartók's basic ideas on Romanian folk music, formulated under the direct impression of his field collections. The possibility of inviting peasant musicians and singers to illustrate the music however inspired Bartók to develop a truly complex and comprehensive text on his findings regarding Romanian folk music, in general, and the folk music of an individual region, in particular. Moreover, the unique opportunity of making gramophone records of folk music – for the very first time in Hungary – prompted him to create a representative selection of melodies that, at the same time, gives a close picture of the musical traditions of a Romanian village before World War I. The text of the lecture, known earlier only in Hungarian, is of particular interest, because it offers a completely different insight into Bartók's knowledge on the material in question than its well-known article version.

APPENDIX

The Regional Music (Music Dialect) of the Hunedoara Romanians

Dear Audience!

Before I get to the actual subject of my reading: an overview of the musical dialect of the Romanian people in Hunedoara, I would say a few explanatory words regarding the general characteristics of the Romanian people's music.

The Romanians are among those peoples of our country [i.e. pre-World-War-I Hungary] who have preserved in relatively intact form the ancient condition of their folk music. Characteristic of this condition is the division of melodies into well-defined categories, according to the different occasions on which they are sung or performed. The following categories are to be found by the Romanians:

first, the group of *colinde* melodies, which are sung exclusively at Christmas time, in connection with the well-known folk custom named "*colindat*";

second: the *wedding song melodies*, sung, as their name denotes, at wedding ceremonies;

third: the different mourning songs, known under the denomination "*bocet*";

fourth: the dance melodies, performed solely at dances, or sung while dancing (their texts are dance-word-like, in Romanian "*strigături*"); and finally

fifth, the most important category: the so-called *doina*-type melodies, the songs proper, performed without any specific occasion on lyric or ballad texts.

It is quite certain that we Hungarians had also similar well-defined categories in ancient times, whose trace is clearly discernible in the *regös* songs, in our wedding songs, furthermore, in the eight-syllable *rubato* melodies corresponding to the Romanian *doina*-type melodies (for example,

the different melodies of *László Fehér*). But, as a rule, the above-mentioned melodies are hardly ever sung anymore; on the other hand, the nowadays fashionable Hungarian melodies are played just as well *for dancing* as they are sung *without dancing*.

The form of Romanian song texts is usually characterized, first of all, by the lack of stanza structure (contrary to its use in Hungarian and Slovak folk poetry); furthermore, by the fact that their text lines consist, almost without exception, of eight syllables, divided into two trochaic pairs: $\overset{\cdot}{\underset{\cdot}{\text{u}}} \overset{\cdot}{\underset{\cdot}{\text{u}}} | \overset{\cdot}{\underset{\cdot}{\text{u}}} \overset{\cdot}{\underset{\cdot}{\text{u}}} || \overset{\cdot}{\underset{\cdot}{\text{u}}} \overset{\cdot}{\underset{\cdot}{\text{u}}} | \overset{\cdot}{\underset{\cdot}{\text{u}}} \overset{\cdot}{\underset{\cdot}{\text{u}}} |$, which might be expressed in musical notation as: $\frac{2}{4} \text{ } \overset{\cdot}{\underset{\cdot}{\text{u}}} \overset{\cdot}{\underset{\cdot}{\text{u}}} \overset{\cdot}{\underset{\cdot}{\text{u}}} \overset{\cdot}{\underset{\cdot}{\text{u}}} | \overset{\cdot}{\underset{\cdot}{\text{u}}} \overset{\cdot}{\underset{\cdot}{\text{u}}} \overset{\cdot}{\underset{\cdot}{\text{u}}} \overset{\cdot}{\underset{\cdot}{\text{u}}} |$. The last trochee of the text lines is often incomplete; in such cases the missing last syllable is substituted by “u” or “ă,” or by the syllables “măi,” “le” or “re.” This complementary syllable is highly characteristic of Romanian folk singing. Unfortunately, it is a custom which Romanian schoolmasters try to eliminate through all means by way of the classroom and, especially, the choir. In fact, they employ the same means to eradicate dialectal pronunciation.

(Examples:) —

The six-syllable melody section, consisting of one and a half trochaic pairs, which can be truncated to a five-syllable line is far more rare, so that we can omit it now. (Such is the form of the famous ballad on *Meşterul Manole*.)

A third general characteristic peculiar to Romanian text usage is that the different texts are not bound to a definite melody, as for example, any lyric or epic text may be sung to any *doina* melody, or any *colinda* text to any *colinda* melody. Of course, only six-syllable text lines can be used with the few melodies made up of six-syllable melody sections.

For the division of the Romanian folk music into dialect regions we shall examine the most important category, the *doina*-type melodies, because they show the most characteristic divergences in the different regions. (Note that we can deal here only with the musical dialects of the Romanians in Hungary, [i.e. Hungary at the time of the lecture] because folk music has not been systematically collected, either in Romania, or Bucovina.)

Before I turn to the characterization of the music dialects, I shall mention that more recently vocal melodies are notated at a uniform pitch, in such a way that the closing tone of every melody is g^1 .

We distinguish two sharply contrasting areas in the Romanian-inhabited territory of Hungary. The northern dialect, whose centre is Maramureş and Ugocea [i.e. ethnographic region of Oaş] (we do not know how far this region stretches to the south, because no collecting was carried out in Satu-Mare, Sălaj and Bistriţa-Năsăud so far). The southern region comprises an area to the southwest from an imaginary line drawn from Bihor to Făgăraş, and, in all likelihood, continues on the neighbouring areas of Romania. We must mention a third region, too, the area of “Hungarian-character” adjacent to the Székely territory; it comprises the regions with a

mixed population of the Transylvanian Plain and, most likely, of Târnava Mică and Târnava Mare, which shows a strong Hungarian and Székely influence, and it has little in common with either the Southern or the Northern region. This third dialect will not be discussed here.

The *doina* melodies of the above-mentioned two regions differ to such an extent as if they were the melodies of two completely unrelated peoples. The far smaller Northern dialect region is, in all probability, homogeneous. The Southern one is divided again into three subdialects: the dialect of the Banat, or the dialect with refrains, which is limited to the area of the Banat, the Bihor dialect, and the dialect extending through Alba de Jos, Hunedoara and Sibiu counties, which I would call the dialect with Phrygian cadence.

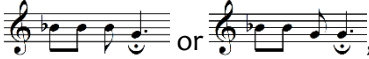
The two latter dialects are very close to each other; their common characteristic features are as follows:

1) The melodies are comprised of these notes: f^1 , g^1 , a^1 , b flat¹, c^2 , d^2 , sometimes even e^2 or e flat², and f^2 . Up to four of the upper notes may be missing, the lower four never.

[2)] Their structural peculiarities are (1) three-line structure; (2) the main caesura is found at the end of the second line, followed by a distinct pause; (3) the note on the last syllable of the second line, that is, before the main caesura, is always f^1 . The last note of the first line is mostly also f^1 , or maybe b flat¹.

[3)] Their basic rhythmical scheme consists of: equal eighths, in *parlando* performance, the last eighth of the second and third lines is extended by a *fermata*. (example: with trills) Every eighth note corresponds to one syllable. The metronomic speed of the eighths is between about 120 and 160, but a certain hardening of a *rubato* performance might alter this rhythm considerably, as we shall see in the melodies to be presented.

The main difference between the Bihor dialect and the dialect with Phrygian cadence is that the melodies of the former have a great tendency to change B flat into B natural, while those of the latter, that is, the dialect to be presented, are more inclined toward the so-called Phrygian cadence. Moreover, the final cadence of the Bihor *doina* melodies is generally

, whereas in the region of the *Phrygian dialect* an approximate A flat instead of the last B flat is to be found.

The difference between the Banat dialect and that of the other two southern [sub]dialects is that their melodies show a four-line structure; and that there is a preference for singing a flat¹- b^1 rather than a^1 - b flat¹. The principal feature of these melodies, too, in accordance with the previously-mentioned ones, is that the main caesura (the last note of the second line) is also f^1 .

Their rhythm is the same as that of the other two sub-dialects described above. We designate it the dialect with refrains, because text refrains of a certain independent sense occur on the fourth or on the third and

fourth melody lines, which are more or less exclusively characteristic of this [sub]dialect.

The smaller Hunedoara region that will be presented here belongs to the musical dialect with Phrygian cadence; but it shows a strong melodic infiltration from the Banat. However, exactly the village of Cerbăl has not preserved clearly enough the characteristic Phrygian cadence, as we frequently find c^2 instead of *a flat*¹.

I show you a few examples:

which ones: ?

Let's see the bridal song, too.

The same melody is sung in Alba de Jos, and even in the Aleşd district of Bihor County. In the rest of Bihor County another melody, closely related to this, is used.

They have two kinds of funeral songs; one of these is the song of the fir tree (*cântecul bradului*); when young people die, a smaller fir tree is brought for the funeral and planted near the tomb. While young men and girls are bringing the fir tree from the forest into the village, they are singing this song of the fir tree.

The other one: the *bocet*, is sung at the house of the deceased usually by women (relatives).

Colinda. –

Having finished the description of the *doina*-type melodies [recte: vocal melodies] specific to the dialect, we can move on to the Romanian dance music of Hunedoara.

We usually find two types of dance music by the Romanians, one is dance music without a determined structure, consisting of the continuous repetition of short motives, the other one is dance music of determined structure, consisting mostly of four melody sections.

The first one is the older. When the only instrument for dance music everywhere was the bagpipe, only this kind of music could have existed. Their character probably showed no significant differences within each dialectal area. Otherwise, only in Maramureş and Ugocea [Oaş], in Bihor, and in Hunedoara have we found this kind of dance music of archaic form. Although the bagpipe has already disappeared in Maramureş, Gypsy fiddlers and Romanian peasant flute players still faithfully reproduce the dance melodies with motivic structure. In Bihor the bagpipe is dying out in some places, but in Hunedoara, namely in Pădureni, it is still in its heyday. That is, here the Gypsy fiddler is not yet usurping the role of the old peasant musician; here, it is still the bagpipe that provides the music for the Sunday dance and other dancing occasions. Sometimes the peasant flute player might also substitute the bagpipe player,⁹ which however plays different kinds of melodies, namely

⁹ Originally, then deleted: “but this plays the same motivic melodies without determined structure.”

dance music with determined structure. In the Hațeg area the bagpipe is in its final days; in villages farther away from the railroad the peasant flute player plays for the dance, but already melodies with determined structures, while in places along the railroad already the brass band is in use. So here, surprisingly, the intermediary step, the appearance of the Gypsy is missing.

The other type of dance music, that of determined structure, is undoubtedly a more recent development. Date, cause, and place of its origin are not known. These melodies spread with the extension of civilization, replacing gradually the old bagpipe, which is not quite suitable for playing these more complicated melodies. The increasingly prominent Gypsy fiddlers played a considerable role in their spread.

During dancing, dance words are usually recited in the rhythm of the dance melodies – mostly by young men. In some regions this recitation fully accommodates the form of the melody played by the musician, providing, as it were, a simplified form of it. Thus, for example, in Ugocea [Oaş] the motives of the motivic dance melodies, while in Bihor the simplified form of the melodies with definite structure, are sung as dance words. However, in most places, as well as in Hunedoara, dance words are only shouted as a kind of recitation, exactly in the rhythm of the music; in both cases, one syllable comes to one eighth-note of the melody.

Before sounding the bagpipe, I must introduce you to the structure of the instrument.

Its most important components are the three pipes, usually made of wood: the bigger one is the so-called *dârloni*, the two smaller ones are made of one piece, and are named together *cărabă* (a Slavic word; the Ruthenians call it the same).

The pipes are clarinet-like reed-pipes, that is, a small piece of reed with a tongue cut into it is placed in their mouthpiece.

The bag of the bagpipe plays the same role as the bellows of the organ. In its opening for the air intake there is a valve, oriented in such a way as to block the return flow of air.

The longest and lowest pipe produces a single note, it has no fingerholes suitable for modifying pitches. On the present bagpipe [of Lazăr Lăscuș] this is *e flat*. It is the fundamental tone of the instrument.

This pipe can be unscrewed at the middle; by screwing the upper part of the pipe in and out to different degrees we can slightly modify the pitch, or “tune” it.

The lower pipe of the *cărabă* has a fingerhole at the middle and a tuning hole at the end. Stopping the latter will give the fundamental tone of the *cărabă*, which is a fifth (and octave and a fifth) higher than the fundamental tone of the bagpipe. Leaving this hole open will raise the pitch of the pipe a fourth higher (that is, the [double] octave of the bagpipe’s fundamental tone).

The main pipe of the bagpipe is the higher pipe of the *cărabă*; on this one is played the melody. It has six fingerholes of ordinary size. If the musician stops all fingerholes, the fundamental tone of the pipe will sound, which is identical with the higher note of the middle pipe, that is, the *e flat*². The scale that can be produced on this pipe is the following: *e flat*² *f*² *g*² *a flat*² *b flat*² *c*³ *e flat*³.

Five fingerholes are on the front part of the pipe, the sixth, which serves for producing the highest note, is placed on the back part; the musician stops and opens this one with his thumb. This placement of the fingerholes allows this sixth fingerhole to be used completely free, independent from the other fingers. Thus, the performer can sprinkle very rapidly staccatos of the highest note even in the fastest melodies. It is these short screeching sounds that make the bagpipe sound so grotesque. Opposite to the sixth fingerhole, on the front part of the pipe there is a small hole of about 2 mm; by opening it, the bagpiper can raise any note of the bagpipe's scale by a half-tone, except the highest note. This small hole is used mostly for trills; hence its onomatopoeic name: *lili*.

So, by using it, the performer can produce G flat from F (the minor third), A from A flat (the augmented fourth), or D flat from C. The fundamental tone and the fifth degree are never altered.

Examples to be presented:

Voice:

[...]

Bagpipe:

- 1) 917a) [=RFM/1, no. 545] “de doi”[:] constant repetition of a single motif, with slight modifications; the length of the motif (of 2/4) is 2 measures; its speed in MM numbers: a quarter = 160; in other words it means that 160 notes of a quarter value, or 80 measures come per minute.
- 2) 914a) [=RFM/1, no. 588] “de danț”[:] also the repetition of a single motif; the length of the motif is 4 measures; its speed is like that of the previous piece.
- 3) The notes of the two previous examples were *e flat f g a flat b flat* and *c*, that is the ordinary major scale.
Now we present such a piece where the scale is mostly *e flat f g flat a b flat* and *c*; sometimes we hear *g a flat* instead of *g flat a*.
914b) [=RFM/1, no. 555] “de doi”¹⁰
- 4) Finally, let us listen to a piece where five motives are alternating; we frequently hear *a* instead of *a flat* of the major scale:
916) [=RFM/1, no. 559] “de doi”

¹⁰ Originally, then deleted: “In this piece two different, though closely related motives alternate without any plan and order.”

Notes to the edition:

Translation from Hungarian based on the manuscripts preserved in the Budapest Bartók Archives (autograph draft: BAN 3964a, and fair copy prepared by Márta Ziegler: BAN 3964b). In preparing this translation I tried to follow as closely as possible the original wording and typography of the lecture version (Bartók, 1914a), but I have also taken into account the English translation of the published version of the text (Bartók, 1914b). Editorial comments and additions are indicated in square brackets, while major corrections by Bartók in the manuscripts are given in footnotes.

CERBELENI LA BUDAPESTA: CONFERINȚA LUI BARTÓK DESPRE DIALECTUL MUZICAL DIN HUNEDOARA

Cuvinte cheie

Bartók, dialectul din Hunedoara, înregistrări de gramofon, cântece ceremoniale, cimpoi, melodii de dans cu structură motivică

INTRODUCERE

Culegerea în Hunedoara a lui Bartók realizată în iarna anilor 1913–1914 a fost penultima sa campanie extensivă de culegere de muzică tradițională românească. Începând din 1909 Bartók investiga cu elan imens muzica populară a teritoriilor de limba română din Transilvania și Banat (pentru o cronologie a culegerilor sale de muzică populară românească, vezi László, 2003: 21–33). În același timp, era nerăbdător să publice materialul cules cât mai curând posibil: până la sfârșitul anului 1913, primul său volum științific, monografia comitatului Bihor, fusese deja tipărit; manuscrisul colecției sale din Maramureș, planificată inițial ca un volum cu trei autori, era de asemenea deja gata de tipar; totodată și un al treilea volum conținând colecția sa din Banat era deja în pregătire (referitor la aceste volume planificate, vezi László, 1985a–b). Firește, și materialul bogat întâlnit de Bartók în Hunedoara s-a dovedit a fi de mare interes pentru el – atât din punct de vedere folcloristic, cât și componistic. Tradiția vie a colindelor întâlnită aici pare să fi servit drept model pentru descrierile ulterioare ale lui Bartók referitoare la obicei și la modalitatea de interpretare a melodiilor (vezi de ex. Bartók, 1933a–b; Bartók, 1935: XXX–XXXI); dar și ciclul său pentru pian *Melodii de colinde românești* arată la fel o preferință pentru colindele din Hunedoara, întrucât Bartók aranjează melodii provenite de acolo în cea mai mare proporție (vezi Lampert, 2008: 117–126). Apoi, interpretarea impresionantă a cimpoiului Lazăr Lăscuș – al cărui repertoriu de melodii de dans cu structură motivică e discutat cu un accent deosebit în monografia sa târzie, *Rumanian Folk Music* – a fost fără îndoială o

experiență de durată pentru Bartók. Și nu în ultimul rând, cântecele propriu-zise ale regiunii au avut, de asemenea, o semnificație specială pentru el, deoarece pe baza acestora Bartók a identificat un dialect muzical specific al Hunedoarei, considerat ulterior unul dintre cele mai autohtone dialecte muzicale tradiționale românești (Bartók, 1934: 181).

Datorită unor circumstanțe norocoase Bartók a avut posibilitatea de a-și împărtăși ideile privitoare la muzica tradițională din Hunedoara la scurt timp după culegerea în teren – atât sub forma unei conferințe, cât și în formă publicată. Articolul „Dialectul muzical al românilor din Hunedoara”, publicat deja în 1914 (vezi Bartók, 1914b), este bine cunoscut în literatura de specialitate. Deși subiectul principal al articolului este prezentarea muzicii unei anumite regiuni, Bartók a profitat de ocazie pentru a oferi o imagine de ansamblu asupra temei, astfel încât acest articol este, în esență, prima sa sinteză științifică despre muzica tradițională românească. Pentru prima dată propune o delimitare a diferitelor regiuni caracteristice ale folclorului românesc, numite de el „dialecte muzicale”, sau determină unele principii de bază ale ritmului și prozodiei versului popular cântat. Drept dovadă a „condițiilor ancestrale” păstrate în muzica populară românească, el specifică principalele categorii de melodii – cântece rituale, respectiv neocasionale – întâlnite de el. În partea centrală a studiului Bartók oferă o caracterizare a cântecului propriu-zis din Hunedoara, prin analiza a opt cântece – selectate atât din Ținutul Pădurenilor, cât și cel al Hațegului –, pornind de la exemple considerate de el mai caracteristice zonei spre cele care arată o influență bănățeană mai pronunțată. Majoritatea constatărilor de aici au fost păstrate și dezvoltate mai departe de Bartók până în ultimele sale lucrări de sinteză în această temă.

Mai puțin cunoscut este însă faptul că publicarea acestui articol a fost precedată de o conferință susținută de Bartók la Budapesta, în cadrul căreia el a prezentat această temă într-o versiune cu totul diferită (vezi Bartók, 1914a). Nu este surprinzător faptul că cu această ocazie Bartók – ca interpret experimentat – s-a străduit să ofere publicului o imagine cât mai colorată și mai cuprinzătoare asupra muzicii în cauză. Pe de altă parte, s-a oferit posibilitatea de a invita țărani înșiși pentru a ilustra muzica la conferință – o ocazie unică în viața lui Bartók, de care el a profitat și a exploatat-o până la limitele posibilităților. În cele din urmă, acest eveniment a oferit ocazia de a realiza înregistrări de gramofon, de fapt pentru prima dată în etnomuzicologia maghiară. În cele ce urmează propunem o scurtă examinare a circumstanțelor conferinței lui Bartók din 1914, urmată de o scurtă comparație a celor două versiuni ale studiului lui Bartók dedicat folclorului din Hunedoara. Întrucât versiunea orală a textului este disponibilă numai în limba maghiară, am considerat util să ofer, în anexă, o traducere a textului conferinței și în limba română.

ORGANIZAREA CONFERINȚEI

Conferința lui Bartók susținută la 18 martie 1914 în sala Academiei Maghiare de Științe din Budapesta s-a desfășurat sub egida Societății Etnografice Maghiare. Inițiativa a venit, cel mai probabil, din partea secretarului Societății, Sándor Solymossy, care l-a invitat pe Bartók în 1912 să țină o prelegere despre descoperirile sale folclorice recente (vezi Demény, 1976: 194–196). Deja atunci Bartók a insistat ca țărani înșiși să participe la acest eveniment dedicat prezentării muzicii instrumentale maghiare interpretate la cimpoi, tulnic și vielă din județul Hont și din satul Szentes; această conferință însă nu s-a realizat din motive necunoscute. Potrivit lui János Demény, în anul următor Bartók plănuia să facă o prezentare despre șezătoarea din Maramureș, însă nu știm nimic despre acest plan (Demény, 1955: 431). În cele din urmă, prelegerea lui Bartók a ajuns să fie realizată în martie 1914 – și de data aceasta, sub impresia proaspătă a ultimei sale culegeri, el a ales să invite țărani din Cerbăl, primul sat pe care l-a vizitat în timpul campaniei sale de culegere în Hunedoara.

Nu avem informații precise despre motivele pentru care Bartók a decis să prezinte tocmai muzica acestei regiuni. Însă alegerea sa nu este surprinzătoare, având în vedere că din 1912 încolo culegerile sale folclorice s-au axat predominant pe muzica populară românească¹¹. Bogăția repertoriului muzical găsit în Hunedoara a jucat, cel mai probabil, un rol semnificativ în decizia lui Bartók. Deja cantitatea pură a materialului l-ar fi putut surprinde pe Bartók, întrucât privind culegerile sale românești, aceasta a avut ca rezultat cel mai mare număr de melodii până la acel moment: a adunat 462 de melodii în doar două săptămâni (între 21 decembrie 1913 și 4 ianuarie 1914). Scrisorile lui Bartók către soția sa, Márta Ziegler, scrise în timpul cercetării în teren, arată uimirea folcloristului: „Este incredibil cât de multe melodii poți găsi aici! [...] Cifrele următoare arată în ce proporție merge culegerea: până acum 110 cilindri; de alaltăieri de la ora 4 până ieri la ora 5 am cules continuu, cu excepția odihnei de noapte de la 12 la 8 și a pauzei de masă; în acest timp s-au consumat 30 de cilindri pentru 100 de melodii”. (Vezi scrisorile lui Bartók către Márta Ziegler din 28 decembrie 1913, scrise parțial în limba maghiară parțial în franceză, în Bartók Jr., 1981: 225). Dar cu siguranță, și caracterul arhaic al muzicii, tehnica specifică de interpretare a anumitor melodii, sau întâlnirea lui Bartók cu interpreți remarcabili precum tânărul cimpoier din Cerbăl, Lazăr Lăscuș, au avut o importanță decisivă – după cum vom vedea din analiza conținutului prelegerii lui Bartók în capitolul următor. În orice caz, muzica tradițională din regiune a rămas în centrul atenției pentru etnomuzicologii deceniilor următoare, iar aceste culegeri ulterioare sunt documente ale unei

¹¹ În afară de importanta sa culegere de muzică arabă din 1913, Bartók a cules doar în mică măsură cântece maghiare și slovace, precum și câteva bulgare și sârbe în această perioadă (vezi Bartók Jr., 2021: 134–150).

tradiții valoroase și durabile (vezi Comișel–Kahane, 1955; Comișel 1964; Bocșa–Stan, 2021).

Corespondența lui Bartók cu secretarul Societății Etnografice face posibil să urmărim anumite detalii ale pregătirii conferinței (vezi Demény, 1976: 216–219; parțial și în László, 1985c: 104–106). Pe lângă altele, este foarte instructiv să vedem cu câtă perseverență a negociat Bartók în scopul de a aduce la Budapesta o echipă cât mai reprezentativă pentru folclorul acestei zone. Ideea sa inițială a fost să invite trei persoane, un cimpoier, un fluieraș și o cântăreață. Aflând însă de condițiile impuse de cerbeleni¹², totodată ținând seama și de greutatea financiară, Bartók a propus diferite combinații – de la o persoană până la cinci –, ba chiar a oferit să plătească el însuși cheltuielile pentru a cincea persoană, și a propus să îi și găzduiască. Este interesant, însă, că în orice combinație propunea, cimpoierul nu lipsea din niciuna. După cum atestă documentele, într-adevăr au venit cinci: s-au păstrat niște fotografii color, autocrome făcute cu ocazia aceasta, care îi înfățișează pe cei patru țărani din Cerbăl și ofițerul, în portul lor specific din Ținutul Pădurenilor (vezi Fig. 1). Într-o scrisoare adresată lui Ioan Bușiția, colaboratorul său apropiat din Beiuș, Bartók relatează cu bucurie sinceră, ce senzație au produs cerbelenii pe stradă – căci Bartók s-a oferit chiar să le arate orașul, inclusiv grădina zoologică și palatul regal (vezi László, 1976: 104–105).



Fig. 1. Cerbeleni la Budapesta: ofițerul (?), Miron Drăgota, Mărie Costa, Susana Costa și Lazăr Lăscuș (Muzeul de Etnografie, Budapesta)

Programul propus de Bartók merită, de asemenea, examinat pe scurt aici. Conform invitației la conferință, evenimentul consta din două puncte de program, dintre care primul indică titlul prezentării lui Bartók: „1) Béla Bartók: Muzica regională (dialectul muzical) al românilor din Hunedoara cu prezentarea cimpoiului, care este încă folosit acolo. Ilustrațiile muzicale vor fi furnizate de un cimpoier, un fluieraș și două cântărețe din Cerbăl, județul

¹² De exemplu: „frații nu vor, nu se încumetă să plece la drum fără ofițerul din localitate (care știe și limba maghiară și să citească și să scrie)”, sau „o femeie singură nu vine decât cu încă una”.

Hunedoara” (Arhivele Bartók din Budapesta, de acum încolo: BBA)¹³. Deja formularea acestui anunț este extrem de informativă. Titlul în sine arată eforturile lui Bartók de a descrie cât mai exact subiectul prezentării sale, cu o terminologie care era încă în formare. Pe de altă parte, reflectă intenția clară a lui Bartók de a evidenția participarea interpreților invitați și de a pune într-o oarecare măsură muzica de cimpoi în centrul atenției.

Și mai remarcabil este punctul doi al prelegerii lui Bartók: „2) Prezentarea modului cum se realizează înregistrările de muzică și cântec tradiționale la fonograf și gramofon pentru Muzeul de Etnografie?”. Nu avem informații despre cum s-a desfășurat exact această parte a evenimentului. Însă profitând de această ocazie, Bartók a realizat o selecție reprezentativă a repertoriului zonei, studiat în teren cu abia trei luni înainte. Mai mult, această selecție a fost înregistrată pe discuri de gramofon, care reprezintă de fapt primele înregistrări folclorice de gramofon făcute vreodată în Ungaria, și – dacă nu mă înșel – sunt primele discuri de muzică tradițională românească din lume. Prin urmare, această colecție unică immortalizează creații de folclor românesc de dinaintea Primului Război Mondial, înregistrată cu o tehnică sonoră considerabil mai bună decât cea a cilindrilor de fonograf. În același timp este o „antologie sonoră” – așa cum Francisc László a numit-o – care oferă o imagine elocventă despre modul de gândire al lui Bartók, despre principiile și prioritățile sale în selectarea materialului.

Avem cunoștință despre 13 discuri, deși nu e exclus ca la origine să fi existat mai multe, considerând că Bartók – în transcrierea melodiilor incluse și în *RFM* – le-a numerotat până la nr. 16. Discurile conțin muzică instrumentală, respectiv vocală în proporții aproape egale, și toate categoriile de melodii menționate de Bartók în articolul său sunt reprezentate aici, unele cu mai multe exemple, ca de pildă cântecul propriu-zis, considerat de Bartók cea mai importantă categorie, sau melodiile de dans cu structură motivică, un tip melodic de asemenea foarte apreciat de el. În Tab. 1 oferim un registru al conținutului acestor discuri. Deși aici nu am putea oferi o evaluare a întregului material, acele melodii care pot fi identificate din textul prelegerii lui Bartók vor fi discutate mai detaliat în capitolul următor. – Poate că merită să menționăm aici că înregistrarea unuia dintre aceste discuri a fost considerată multă vreme ca fiind pierdută. Discurile au fost „regăsite” și identificate de Francisc László și Pál Sztanó în 1981 la Institutul de Muzicologie din Budapesta, iar înregistrările au fost în curând transferate de pe discuri pe benzi de magnetofon; însă materialul de pe discul nr. 13, conținând cântece ceremoniale funebre și de nuntă, a fost cumva omis, după cum László atenționa în repetate rânduri, deși după cum aflăm din raportul lui, în timpul

¹³ În invitația tipărită figurează „oláh”, adică „valah”, în loc de „român”, în ciuda faptului că Bartók a propus inițial „român” și s-a opus cu indignare folosirii cuvântului „oláh” (vezi scrisorile adresate lui Sándor Solymossy din 14 februarie și 10 martie 1914, în Demény, 1976: 217, 219).

procesului de copiere discul fizic nu lipsea din colecție (László, 1985c: 110; László, 2003: 41). Spre norocul nostru acum am reușit să găsim această înregistrare lipsă printre materiale copiate pe bandă în jurul anilor 2000 (mulțumesc lui Klára Erdélyi-Molnár și István Németh pentru ajutorul acordat în găsirea acestei înregistrări).

Pe lângă aceste discuri, cu ocazia conferinței lui Bartók s-au făcut și înregistrări pe cilindri de fonograf. Acestea conțin – cu excepția unui singur cântec propriu-zis – numai muzică instrumentală, în majoritate melodii cântate la fluier (vezi melodiile nr. 34a–b, 47, 50a, 72a–b, 108, 447, 468, 547, 557, 584, 591, 621, 634, 698a–c și 712 din RFM/1, și nr. 79d din RFM/2). Proporția mare a melodiilor de fluier de aici probabil se datorează faptului că, în comparație cu muzica vocală sau de cimpoi, repertoriul fluierașului era mai slab reprezentat în culegerea în teren.

Gr.*	Publicat în	Gen / Titlu / Text	Interpret
1	RFM/1, 592	Dans cu structură motivică / „De danț”	Lazăr Lăscuș (cimpoi)
3	RFM/1, 635	Dans cu structură motivică	Lazăr Lăscuș (cimpoi)
5a–c	RFM/2, 137b RFM/2, 230 RFM/2, 130b	Cântec propriu-zis / <i>Mândrele m’or cumpătatu</i> Cântec propriu-zis / <i>Și-ai gândit badeo gânditu</i> Cântec propriu-zis / <i>Măi, bădiță, ochii teii</i>	Mărie și Susana Costa
7a–b	RFM/2, 325e RFM/2, 348b	Cântec propriu-zis / <i>Mă uitai din deal în susu</i> Cântec propriu-zis / <i>Doamne, dragu mi era, mă</i>	Mărie și Susana Costa
8a–d	Colinde, 102c, 62r, 10a, 92b**	Colinde / <i>Pe su’ poala ceriului; D-acui îs d-aceștea curțiu; Criește-mi, Doamne, criește-mi; Grăie fiica cătă maică</i>	Miron Drăgota și Lazăr Lăscuș (?)
9a–b	RFM/2, 427b=325f RFM/2, 2750	Cântec propriu-zis / <i>Cucule, pasărie sură</i> Cântec propriu-zis / <i>Ce-i bade de nu mai viniu</i>	Mărie și Susana Costa
10	RFM/1, 560	Dans cu structură motivică / „De doi”	Lazăr Lăscuș (cimpoi)
11	RFM/1, 603	Dans cu structură motivică / „De danț”	Miron Drăgota (fluier)

12	RFM/1, 602	Dans cu structură motivică / „De danț”	Miron Drăgota (fluier)
13a–c	RFM/2, 639a RFM/2, 620 RFM/2, 665r	Cântecul bradului / „A bradului” / <i>Cetină de bradu</i> Bocet / „De glăsit” / <i>Dragu meu și Pătru meu</i> Cântec ceremonial de mireasă / „A miresei” / <i>Soacră marie, ieși afară</i>	Mărie și Susana Costa
14a–d	RFM/1, 185b RFM/1, 630b RFM/1, 185a RFM/1, 630c	„Când păcurarul a pierdut oile” Dans cu structură motivică / „Când păcurarul a găsit oile” „Când păcurarul a pierdut oile” Dans cu structură motivică / „Când păcurarul a găsit oile”	Lazăr Lăscuș (cimpoi) Miron Drăgota (fluier)
15a–c	RFM/1, 607 RFM/1, 50b RFM/1, 717	Dans cu structură motivică / „Ardeleana” „Ardeleana” Variantă instrumentală al unui cântec propriu-zis	Lazăr Lăscuș (cimpoi) Miron Drăgota (fluier)
16a	RFM/1, 636	Dans cu structură motivică	Lazăr Lăscuș (cimpoi)

* Gr. indică numerele originale ale discurilor de gramofon; acestea aparțin colecției Muzeului de Etnografie din Budapesta, catalogate sub numerele 11936–11951.

** Aceste melodii de fapt nu au apărut în volumul de colinde al lui Bartók (Bartók, 1935), ci sunt mai degrabă variante ale melodiilor indicate.

Tab. 1: Înregistrări de gramofon ale cântecelor și melodiilor din Cerbăl realizate în 1914 cu ocazia conferinței lui Bartók

VERSIUNEA ORALĂ VS. PUBLICATĂ

Conferința lui Bartók despre muzica populară a românilor din Hunedoara este un text timpuriu remarcabil care oferă o imagine apropiată asupra unui moment al dezvoltării lui Bartók ca folclorist. În același timp, este un exemplu foarte instructiv al modului în care Bartók adapta un subiect la diferite scopuri. Căci, după cum vom vedea, textul prelegerii diferă în unele locuri considerabil de textul cunoscut al articolului, publicat la scurt timp după conferință în revista *Ethnographia* din Budapesta (vezi Bartók, 1914a–b). Textul conferinței a devenit de fapt cunoscut odată cu începerea proiectului de publicare a tuturor scrierilor lui Bartók într-o ediție critică – *Bartók Béla Írásai*

[Scrierile lui Béla Bartók] – începând de la sfârșitul anilor 1980¹⁴. De fapt, abia atunci a devenit clar câte prelegeri a ținut Bartók de-a lungul carierei sale: s-a dovedit că multe dintre textele cunoscute în forma lor publicată aveau și versiuni pregătite pentru prezentarea orală, care în majoritatea cazurilor sunt parțial diferite. Iar aceste versiuni orale dau dovada unui simț deosebit de a vorbi publicului larg, în special despre diferite subiecte legate de folclor, sau de a adapta de fiecare dată textul la publicul respectiv. În mod obișnuit, aceste texte sunt degajate și mai comunicative decât scrierile sale strict științifice, și întotdeauna sunt pline de ilustrații muzicale (pentru mai multe detalii vezi Révész, 1996).

Textul conferinței din 1914 s-a păstrat în două manuscrise: conceptul formulat de Bartók, respectiv copia în curat făcută de soția sa, Márta Ziegler (BBA, BAN 3964a–b). Textul reconstruit pe baza acestor două manuscrise a fost publicat în volumul 3 al seriei *Bartók Béla Írásai* editat de Vera Lampert și Dorrit Révész (Bartók, 1914a). Ilustrațiile muzicale din păcate nu sunt semnalate sistematic în text, așa cum obișnuia să facă Bartók mai târziu, deși unele dintre ele pot fi deduse din context; mai mult, o pagină conținând notițe referitoare la exemple muzicale – mai precis, referitoare la melodii de cimpoi – a fost descoperită de editori ca aparținând prelegerii (BBA, BAN 4092), astfel cel puțin o parte dintre ilustrații au putut fi identificate. Deși textul în sine nu este pe deplin elaborat și finalizat, totuși acesta ne permite să tragem câteva concluzii cu privire la cunoștințele actuale ale lui Bartók despre subiectul în cauză.

Prima parte a textului este identică în linii mari cu versiunea publicată, deși înainte de publicare textul a fost lărgit pe alocuri. Versiunea orală conține însă câteva observații, oarecum spontane, care nu au fost incluse în publicație. De exemplu, la prezentarea structurii metrice a cântecelor, Bartók menționează ca exemplu al versurilor tripodice „faimoasa baladă a Meșterului Manole”. Partea a doua a textului, în schimb, este complet diferită în cele două versiuni. Este clar că în prezentarea orală scopul lui Bartók a fost să ofere o imagine despre întregul repertoriu al zonei, în loc de analiza sistematică a unui singur gen realizată ulterior. Astfel, fiecare categorie de melodii amintită de Bartók în prima parte a prezentării a fost abordată, și fiecare a fost ilustrată cu exemple muzicale. În cele ce urmează, mă voi concentra pe această a doua parte a textului. Nu îmi propun o prezentare exhaustivă a textului complet, ci doar aș dori să evidențiez unele dintre noutățile cele mai semnificative ale conferinței față de versiunea publicată.

Mai întâi, Bartók schițează principalele caracteristici ale cântecului propriu-zis, și subliniază câteva elemente care diferențiază cântecele specifice diferitelor dialecte muzicale. Această descriere s-a păstrat aproape intactă în articol, și este urmată de analiza celor opt melodii amintite mai înainte. În

¹⁴ Acest proiect propune să publice în limba maghiară toate scrierile cunoscute ale lui Bartók, verificate pe baza tuturor surselor publicate și manuscriselor disponibile.

versiunea orală în schimb, informatorii din Cerbăl, adică cele două fete, Mărie și Susana Costa, furnizau exemplele muzicale. Deși în manuscrisul conferinței Bartók nu specifică exemplele care urmau să fie prezentate aici, la un moment dat există o indicație care ne-ar putea oferi un indiciu pentru a identifica unul dintre exemplele propuse. La secțiunea unde se discută particularitățile ritmice ale cântecelor propriu-zise din Bihor și Hunedoara, Bartók notează în paranteză: „exemplu cu triluri”. Aceasta sugerează că unul dintre cântecele planificate ar fi putut fi melodia publicată postum ca nr. 79d din *RFM/2*. Melodia cântată de surorile Costa a fost înregistrată cu ocazia conferinței pe cilindru de fonograf. Dar figurează și printre exemplele analizate în articol. Se pare că melodia i-a atras atenția lui Bartók încă din timpul culegerii în teren, întrucât el a înregistrat-o – în mod surprinzător – consecutiv de la două informatoare, astfel făcând posibilă o analiză comparată interesantă (vezi nr. 79e în *RFM/2*). Transcrierile cântecelor propriu-zise din Hunedoara făcute în perioada conferinței nu conțin triluri (pentru primele transcrieri ale lui Bartók pe fișe de melodii vezi Bartók, 2016–2021). Însă în studiul introductiv la volumul vocal al monografiei sale târzii, Bartók descrie modul special de interpretare conținând triluri drept cea mai frapantă trăsătură a cântecelor propriu-zise din această zonă. Formulează astfel în *RFM/2*: „Utilizarea deliberată a *vibrato*-urilor sau trilurilor extrem de particulare trebuie studiată cu o atenție deosebită. Acest mod de exprimare poate fi observat mai ales la exemplele din Cerbăl. *Vibrato*-urile sau trilurile afectează și sunetele de valoare mai scurtă, însă ele sunt mai proeminente la sunetele alungite.” (Bartók, 1967/2: 17). Conform lui Bartók, finala melodiei are întotdeauna un astfel de *vibrato* sau tril, pe când la cadența principală – de obicei un *f*¹ ca treapta a VII-a a scării melodice – de regulă nu se cântă tril. Apoi, în lista exemplurilor aferente el indică melodia nr. 79d la primul loc. Este de remarcat faptul că la conferință, pe lângă această versiune vocală, Bartók a înregistrat și o variantă instrumentală a acesteia, interpretată de fluierașul Miron Drăgota (vezi nr. 698a din *RFM/1*). Iar transcrierea timpurie a acestei variante de fluier are deja tril pe finala melodiei (vezi fișa melodiei nr. MH 3531c în Bartók, 2016–2021). Mai mult, Bartók amintește acest exemplu și în discuția menționată mai sus din *RFM/2*, ca dovadă că acest mod de interpretare nu este o chestiune de coincidență, ci mai degrabă „un mod intenționat de exprimare” (Bartók, 1967/2: 17). Cercetările deceniilor următoare realizate în regiune nu menționează această particularitate a interpretării, dar notele alungite la cadența principală și cea finală se regăsesc în cântecele de stil vechi propriu-zise chiar și în culegerile cele mai recente (vezi Comișel–Kahane, 1955: 19; Comișel, 1964: 20; Bocșa-Stan, 2021: 30).

Prezentarea lui Bartók a continuat cu ilustrarea cântecului ritual de mireasă. La culegerea în teren Bartók a întâlnit o singură melodie din această categorie, este evident că această melodie a figurat și la conferința din Budapesta; varianta cântată de cele două fete din Cerbăl, Mărie și Susana

Costa, a fost înregistrată și pe disc de gramofon (Gr. 13c; vezi nr. 665p și 665r din *RFM/2*). Deși în versiunea publicată Bartók evită să discute cântecul de mireasă, observațiile sale aferente în textul prelegerii sunt revelatoare: el atrage atenția asupra prezenței melodiei sau a tipurilor melodice strâns legate de aceasta în alte regiuni. După cum atestă cercetările deceniilor următoare, acesta poate fi considerat cel mai vechi și mai răspândit tip melodic al cântecului de nuntă din regiune, fiind strâns legat de melodiile cântecului de nuntă de stil vechi din alte regiuni ale Transilvaniei; a fost documentat în toate culegerile etnomuzicologice ulterioare realizate în Ținutul Pădurenilor, până la cea mai recentă cercetare din 2017, deși diferitele variante întâlnite de-a lungul deceniilor prezintă diferite stadii de evoluție (Stan, 2021: 74–79, 82).

Discutarea cântecelor funebre este de asemenea mai elaborată în versiunea orală în comparație cu versiunea publicată. Pe când acolo pomenește această categorie numai în general și enumeră în note de subsol diferite denumiri ale cântecelor rituale, aici distinge două categorii principale ale repertoriului funebru: cea a cântecului de brad, respectiv a bocetului. În mod remarcabil oferă și o descriere scurtă a ceremoniei legate de cântecul bradului – cântec ritual caracteristic în special Ținutului Pădurenilor (vezi Stan, 2020; Bocșa–Stan, 2021: 23). Textul zice așa: „Dacă mortul este tânăr, la înmormântare se aduce un fir de brad mai mic, care este înfipt în pământ lângă mormânt. În timp ce flăcăii și fetele aduc bradul din pădure în sat, se cântă acest cântec de brad” (vezi Anexa). Este interesant că Bartók reia această descriere în formă aproape identică în monografia sa târzie (vezi Bartók, 1967/2: 27). Totodată, în lumina descrierilor ulterioare ale acestei tradiții străvechi și rezistente în timp, observațiile lui Bartók par să fie valabile chiar și astăzi (vezi Stan, 2020: 57-60). – Scurta observație referitoare la bocet este de asemenea interesantă: el remarcă faptul că acesta este cântat de femei, rude ale defunctului. De fapt, este pentru prima dată când Bartók distinge aceste două tipuri de cântece funebre: bocetul cu caracter personal și cântecul ritual executat în grup potrivit unei reguli stricte. Atât cântecul bradului, cât și bocetul au fost reprezentate la conferință cu câte o melodie înregistrată pe disc de gramofon (Gr. 13a–b; vezi 639a și 620 din *RFM/2*).

Prelegerea lui Bartók a continuat cu prezentarea colindelor, ilustrată cel mai probabil cu acele patru cântece care au fost înregistrate și pe disc, cântate de doi tineri – cel mai probabil de cei doi muzicieni, cimpoierul Lazăr Lăscuș și fluierașul Miron Drăgota (Gr. 8). Aceste patru cântece nu au fost incluse în monografia de colinde a lui Bartók¹⁵. În schimb, toate cele patru

¹⁵ Bartók le-a omis din monografia sa probabil din cauză că în timpul pregătirii volumului pentru tipar aceste discuri se aflau la Constantin Brăiloiu (vezi scrisoarea lui Bartók din 15 ianuarie 1934 către Constantin Brăiloiu în László, 1999: 411–413); este de remarcat însă că Bartók i-a trimis lui Brăiloiu o transcriere schițată – necunoscută în prezent – a acestor patru colinde imediat după apariția volumului *Colinde* (vezi scrisoarea lui din 30 iunie 1935, în László, 1999: 427).

colinde sunt variante apropiate ale exemplurilor culese mai înainte la Cerbăl, de la Vasile și Iosif Costa (vezi nr. 102c, 62r, 10a și 92b în Bartók, 1935). Textul conferinței nu conține din păcate nici un comentariu referitor la acest gen. Cunoaștem însă observațiile ulterioare ale lui Bartók cu privire la aceste melodii, întrucât într-o prelegere susținută în 22 ianuarie 1933 la Frankfurt, Bartók a folosit exact aceste discuri cu muzică din Cerbăl pentru a ilustra diferitele categorii de melodii ale muzicii tradiționale românești; iar aici a acordat atenție deosebită colindelor. După o discuție captivantă a genului în general – legat de textele de colinde, de referințe cultural-istorice, de modul de interpretare a cântecelor etc. (o secțiune în mare parte identică cu partea corespunzătoare din versiunea sa publicată, vezi Bartók, 1933a) – Bartók a propus spre ascultare cele patru colinde înregistrate pe disc, oferind în același timp o analiză a structurii, a scării tonale, a intonației specifice și a structurii metrice a fiecărui cântec în parte. Observațiile sale trădează faptul că Bartók a fost impresionat în primul rând de măsurile schimbătoare, frecvente în aceste cântece, „cântate de analfabeți cu cea mai mare siguranță și naturalețe” (Bartók, 1933b: 89, 364) – de fapt, el vorbește despre sistemul ritmic giusto silabic specific colindelor, care fără îndoială a avut un mare impact asupra lui Bartók, în primul rând din punct de vedere componistic. (Pentru o examinare a textului vezi László, 1985d). Printre manuscrisele acestei prelegeri din 1933 au supraviețuit de asemenea transcripțiile schematice ale unora dintre exemplele muzicale, inclusiv ale celor patru colinde, care ne pot oferi o idee despre modul în care Bartók interpreta aceste melodii la momentul respectiv (vezi reproducerea în facsimil a acestor transcripții în Bartók, 1933b: 97).

Ultima temă abordată la conferința lui Bartók a fost muzica de joc și prezentarea în detaliu a cimpoiului. Această secțiune cuprinzătoare lipsește complet din versiunea publicată a textului; în schimb, aceasta a fost cea mai elaborată și mai importantă parte în prelegere. Am putea chiar afirma că pentru muzicianul Bartók a însemnat partea cea mai atractivă a conferinței. Protagonistul acestei părți a prezentării a fost tânărul cimpoier de 18 ani, Lazăr Lăscuș, un muzician remarcabil al cărui repertoriu consta în mare parte din melodii cu structură motivică – alcătuite din repetarea continuă a unor motive scurte –, un tip melodic care l-a captivat pe Bartók în mod deosebit datorită caracterului său arhaic. De fapt Bartók a întâlnit astfel de melodii deja la primele sale culegeri românești în Bihor în 1909–1910; apoi a abordat muzica de cimpoi maghiară într-o serie de articole din 1911–1912. Un impact considerabil – atât din punct de vedere științific cât și compozițional – a avut muzica de imitație de cimpoi cântată la vioară, din Maramureș și Oaș, un material pe care l-a tratat deja în studiul introductiv al monografiei sale dedicate folclorului din Maramureș, finalizată în prima sa versiune în decembrie 1913 (vezi scrisoarea lui Bartók din 18 decembrie 1913 către Ion Bianu în László, 1977: 76). Cu toate acestea, cazul Hunedoarei a fost și mai special, deoarece el a găsit aici muzică de cimpoi „încă în plină înflorire”. Căci

Bartók considera acest tip de muzică de structură liberă cea mai primordială formă a muzicii de dans, caracteristică mai ales muzicii de cimpoi. Și, după cum a observat el, în Ținutul Pădurenilor cimpoiul era încă principalul instrument care asigura „muzica pentru dansul de duminică”. El a adăugat totodată că cimpoiul poate fi înlocuit uneori cu fluierul, „care cântă însă altfel de melodii, și anume muzică de dans cu structură determinată”¹⁶. Comentariile lui Bartók cu privire la situația din partea de sud a județului, regiunea Hațegului, sunt de asemenea remarcabile, întrucât el atrage atenția asupra schimbărilor pe care, îndreptându-ne spre zone mai urbanizate, muzica de dans și instrumentele sale le reflectă: odată cu dispariția cimpoiului, rolul lui este ocupat de fluierul care cântă melodii cu structură mai evoluată, în timp ce de-a lungul căii ferate se folosește deja fanfara (vezi Anexa).

Examinarea muzicii de dans în general – cele două tipuri ale acestei muzici (cu sau fără structură determinată), diferitele feluri de chiuituri – a fost urmată de o descriere detaliată a structurii și tehnicii de interpretare a cimpoiului. Acesta este probabil cel mai amplu text al lui Bartók dedicat acestui instrument, ceea ce nu este surprinzător, având în vedere că aici el s-a ocupat de tehnica unui interpret individual, cu un talent remarcabil. Astfel, Bartók a explicat modul în care funcționează diferitele componente ale instrumentului și a evidențiat acele tehnici speciale pe care Lăscuș le folosea, cum ar fi „acordarea” bâzoiului – de fapt, în timpul cântării, după cum Bartók remarcă în altă parte –, sau ornamentarea și a celor mai rapide melodii cu staccaturi rapide și stridente ale notei celei mai înalte a instrumentului, sau modificarea înălțimii oricărei note a carabei. Aceste observații au servit totodată ca introducere la următoarea secțiune, analitică, a prelegerii, care aparent a precedat interpretarea lui Lăscuș, care probabil încheia conferința. Conform unor schițe cu comentarii analitice ale lui Bartók referitoare la anumite melodii ale cimpoiului din Cerbăl selectate din materialul cules în teren, Bartók plănuia să prezinte patru melodii cu o structură motivică din ce în ce mai complexă, adică pornind de la cele formate din repetarea unui singur motiv până la un exemplu care conține cinci motive diferite, sau de la melodii care folosesc scara naturală a instrumentului la cele care includ note alterate (vezi nr. 545, 588, 555 și 559 în *RFM/1*). Și mai interesant este că pe fișele de melodii ale acestor piese putem vedea însăși analiza motivică a lui Bartók, trecută cu creion roșu (vezi colecția de transcrieri manuscrise ale întregii culegeri românești a lui Bartók, proprietatea lui Gábor Vásárhelyi, BH I/144–191, fotocopie în BBA), o analiză similară celor pe care le putem vedea în melodiile cu structură motivică (clasa B) din monografia sa târzie *RFM/1*. Mai mult, pe

¹⁶ La acest punct manuscrisul autorului dă semne de ezitare, probabil datorită faptului că Bartók nu și-a putut face o imagine suficient de clară pe baza melodiilor culese în teren, ceea ce l-a determinat să documenteze ulterior repertoriul fluierașului într-o proporție mai mare: în materialul de la Drăgota înregistrat la Budapesta melodiile cu structură motivică sunt majoritare.

fișele acestea Bartók a trecut câteva notițe cu creionul la sfârșitul fiecărei melodii, sugerând că plănuia să își illustreze analiza cu notițe scrise pe tablă: conform acestora, el ar fi scris pe tablă notele produse de fiecare dintre cele trei fluieri ale cimpoiului în parte, precum și forma simplificată a unora dintre motivele prezente în aceste melodii (vezi reproducerea în facsimil a tuturor celor patru fișe de melodii în Bartók, 1914a). Pare foarte probabil că aceasta a fost prima dată când Bartók a făcut o analiză motivică a melodiilor culese de el¹⁷.

Nu știm cum au răsunat aceste melodii în timpul conferinței, este posibil ca Bartók să le fi arătat de pe fonograf. În cazul în care i-ar fi cerut lui Lăscuș să le reproducă, în mod cert el nu ar fi cântat aceste piese pe scenă exact așa cum le-a interpretat mai înainte. Precum înregistrările arată, nu există două melodii identice, care să fie bazate pe aceleași motive, dar și în cazul în care un motiv se repetă într-o altă piesă, el variază considerabil de fiecare dată. În monografia târzie *RFM* Bartók exprima admirația sa față de competențele lui Lăscuș astfel: „Este cel mai bun cimpoier pe care l-am întâlnit vreodată. El a interpretat în total 31 de piese de dans care conțin 106 motive diferite, dintre care unul apare în cinci piese diferite, unul în patru piese, patru în trei piese, 16 în două piese și 84 folosite o singură dată. Le-a realizat cu o ușurință și o rapiditate aproape caleidoscopică, cu adevărat remarcabile.” (Bartók, 1967/1: 50). Melodiile lui Lăscuș primesc atenție specială și în partea muzicală a *RFM*-ului: în grupul melodiilor cu structură motivică fiecare subgrupă începe cu piesele lui, iar în tabelul sistematic al motivelor din Anexă sunt subliniate motivele cântate de el (vezi Bartók, 1967/1: 14, 659–669).

ECOURI

Conținutul bogat al prelegerii, în ciuda tuturor incertitudinilor și întrebărilor pe care le ridică, relevă cât de important a fost acest eveniment în primul rând pentru Bartók. Același poate fi motivul faptului că – așa cum aflăm din corespondența sa preliminară evenimentului – el a acordat atenție deosebită chiar și organizării publicului: a cerut 80 de invitații pentru cunoscuții săi. Iar rezultatul evenimentului a fost cu siguranță pe placul său, după cum sugerează remarca sa tipic concisă din scrisoarea către Bușiția din 24 martie 1914 (în care, de altfel, relatează mai ales despre timpul liber petrecut împreună cu invitații săi): „În sala festivă a academiei femeieșele au cântat fără nici o jenă: numai că au dojenit puțin parchetul, pentru că era prea alunecos pentru dans” (László, 1976: 104–105). Mult mai detaliate au fost însă

¹⁷ Cea mai recentă în timp este colecția sa din Maramureș, care prezintă un număr considerabil de melodii de dans cu structură motivică, și care conține deja astfel de analize motivice în versiunea finală publicată în 1923; totuși, în versiunea timpurie a introducerii din 1913 nu există nici o urmă a discutării modului de a indica structura motivică a melodiilor (vezi manuscrisul introducerii în BBA), spre deosebire de versiunea finală a acesteia (vezi Bartók, 1923: XXI).

cronicile din ziare, dintre care și Bartók a trimis lui Bușiția două exemple atașate scrisorii sale. Un articol publicat la 19 martie 1914 în cotidianul *Világ* [Lumea] relatează în felul următor (citat în László, 1985c: 106–107):

Poate că de ani de zile nu s-au adunat atâția oameni și nu s-au auzit aplauze atât de însuflețite precum acelea cu care au fost întâmpinați azi conferențiarul, Bartók Béla, și simpaticii săi cinci tineri români. [...] [Bartók] a identificat cinci tipuri melodice al cântecului popular românesc, toate melodii tradiționale ale diferitelor ocazii. Din toate acestea, două frumoase românce au cântat câteva exemplificări. În mijlocul eleganței monotone a domnilor și doamnelor din Pesta, ele au apărut în toată podoaba de cusături a portului lor popular și au obținut un succes mai mare și mai cald decât multe renumite cântărețe de concert. A răsunat și fluierul, a răsunat și cimpoiul, românii au dansat și au cântat [...] Este evident că munca lui Bartók – abstracție făcând de valoarea ei științifică – a fost un adevărat act de cultură.

Soarta mai târzie a eseului lui Bartók dedicat folclorului din Hunedoara este mult mai puțin norocoasă. Merită menționat faptul că Bartók dorea ca textul, în forma publicată, să apară în curând și în limba română, iar traducerea realizată de Constantin Pavel – eruditul profesor din Beiuș – a fost imediat acceptată de revista *Luceafărul* din Sibiu. Izbucnirea războiului mondial a zădărnicit însă acest plan, printre atâtea altele legate de cercetările folclorice ale lui Bartók¹⁸. Textul a apărut pentru prima dată în limba română în 1936 în traducerea lui Constantin Brăiloiu (*Muzică și Poezie*, I/4). Și mai regretabilă este însă polemica acerbă care s-a dezvoltat în 1920 în jurul publicării traducerii în germană a articolului: extrema dreaptă politică din Ungaria l-a acuzat pe autor de lipsă de patriotism (vezi László, 2003: 57). Cu toate acestea, rezultatele cercetărilor lui Bartók legate de muzica populară din Hunedoara, respectiv ale conferinței sale din 1914, au fost ulterior pe deplin valorificate și dezvoltate mai departe de el, după cum reiese din conferința sa din 1933 menționată mai sus, sau din concluziile sale incluse în monografia sa târzie – aceste aspecte ar necesita însă o discuție separată.

CONCLUZII

Conferința lui Bartók despre dialectul muzicii populare a românilor din Hunedoara realizată în 1914 a fost fără îndoială un eveniment remarcabil în activitatea folcloristică a lui Bartók. Textul, cunoscut în principiu în versiunea sa publicată, este o sinteză foarte timpurie a unor observații esențiale ale lui Bartók legate de muzica populară românească, formulată încă sub directa impresie a culegerilor sale în teren. Însă posibilitatea să prezinte o temă legată

¹⁸ Manuscrisul acestei versiuni românești a articolului se află în posesia Muzeului Național al Banatului din Timișoara.

de folclor cu ilustrații furnizate de informatorii înșiși l-a inspirat pe Bartók să elaboreze un text cu adevărat complex și cuprinzător despre descoperirile sale recente legate de muzica populară românească în general, respectiv de muzica unei regiuni particulare. Totodată posibilitatea de a realiza înregistrări de gramofon cu muzică tradițională – pentru prima dată în Ungaria – l-a determinat să realizeze o selecție reprezentativă de melodii care, în același timp, oferă o imagine apropiată a tradițiilor muzicale ale unui sat românesc de dinaintea Primului Război Mondial. Textul conferinței, cunoscut anterior doar în limba maghiară, prezintă un interes deosebit, întrucât oferă o perspectivă complet diferită asupra cunoștințelor lui Bartók despre materialul în cauză, față de versiunea sa publicată.

ANEXĂ

Muzica regională (dialectul muzical) al românilor din Hunedoara

Stimată Audiență!

Înainte de a începe prezentarea subiectului propriu-zis al conferinței mele – adică: dialectul muzical al românilor din Hunedoara –, aș face câteva observații referitoare la caracteristicile muzicii populare românești în general.

Dintre toate popoarele țării noastre [adică: Ungaria antebelică], românii au păstrat în forma relativ cea mai neatinsă condițiile ancestrale ale muzicii lor tradiționale. Caracteristica unei muzici tradiționale încă neprefăcute de cultura urbană și de muzica cultă este împărțirea melodiilor în categorii clar delimitate, potrivit cu deosebitele prilejuri la care ele se cântă. Repertoriul melodic al românilor se împarte în următoarele categorii:

prima este grupul *melodiilor de colindă*, care se cântă numai la Crăciun, în cadrul obiceiului bine cunoscut al „colindatului”;

a doua: melodiile *cântecelor de nuntă*, care însoțesc, cum o arată și numele, ceremoniile nunții;


a treia: feluritele cântece funebre, cunoscute sub numele de „*bocet*”;

a patra: melodiile de dans, care se cântă instrumental numai pentru dans, sau din gură în timpul dansului (textul lor se aseamănă celor maghiare, se cheamă pe românește „strigături”); și în sfârșit

a cincea, categoria cea mai însemnată: așa-zisele *melodii de tip doină*, cântecele propriu-zise, care se cântă fără vreun prilej determinat, atât pe texte lirice cât și de baladă.

Fără îndoială că și noi, maghiarii, am avut asemenea categorii bine delimitate în vremurile vechi, a căror urmă este încă clar vizibilă în cântecele *regös* [cântece rituale maghiare legate de solstițiul de iarnă], în cântecele de nuntă, precum și în melodiile octosilabice *rubato* (de ex. diferitele melodii ale baladei lui *László Fehér*), care corespund melodiilor de tip doină românești. Dar tocmai aceste tipuri de melodii aproape că nu se mai cântă; însă melodiile

maghiare la modă azi se folosesc deopotrivă la petreceri, pentru joc, cât și pentru cântare, *independent de joc*.

Pentru forma textelor populare românești este îndeobște caracteristică, în primul rând, lipsa structurii strofice (spre deosebire de textele maghiare și slovace), precum și faptul că versurile sunt alcătuite aproape exclusiv din câte 8 silabe care se împart în două perechi de trohei: $\dot{\sim} \sim | \dot{\sim} \sim || \dot{\sim} \sim | \dot{\sim} \sim |$, care în note s-ar putea exprima astfel: . Ultimul troheu al rândurilor de text este deseori incomplet, în acest caz silaba lipsă se înlocuiește cu „u”, sau „ă”, sau cu „măi”, „le” sau „re”. Această întregire a silabelor este una din însușirile cele mai caracteristice ale cântării neaoș țărănești a românilor. Din nefericire, dascălii încearcă cu toate mijloacele să stârpească acest uz din popor, prin intermediul școlilor și mai ales al societăților corale; la fel este situația și cu pronunția dialectală.

(Exemple:)—

Rândul de 6 silabe, alcătuit din una și jumătate perechi de trohei, care poate fi trunciat la un rând de 5 silabe, este relativ mult mai rar, îl putem deci lăsa aici deoparte. (O astfel de formă are faimoasa baladă a Meșterului Manole.)

A treia însușire îndeobște caracteristică a textelor tradiționale românești este faptul că, în cadrul unei categorii, feluritele texte nu sunt legate fiecare de o melodie anume: pe orice melodie de doină se poate cânta orice text liric sau epic, pe orice melodie de colindă orice text de colindă. Puținele melodii de 6 silabe desigur pot fi cântate numai pe rânduri de 6 silabe.

Pentru împărțirea muzicii populare românești în dialecte teritoriale examinăm cea mai importantă categorie, cea a melodiilor de tip doină, fiindcă acestea arată diferențele cele mai specifice în diferitele regiuni. (Menționez că nu poate fi vorba aici decât despre dialectele muzicale ale românilor din Ungaria [antebelică], deoarece, în afară de teritoriul ei, nu s-a cules încă muzică populară în mod sistematic nici în Regat, nici în Bucovina.)

Înainte de a caracteriza dialectele muzicale în parte, trebuie să menționez că mai nou notăm melodiile vocale la o înălțime comună, și anume în așa fel, ca finala tuturor melodiilor să fie *sol*¹.

În ținutul locuit de români al Ungariei [antebelice] putem distinge două regiuni cu totul diferite una de alta: teritoriul dialectal de nord, al cărui centru este Maramureșul și Ugocea [adică: Oaș] (nu știm cât de departe spre sud se întinde acest teritoriu, deoarece în județele Satu-Mare, Sălaj și Bistrița-Năsăud nu s-au făcut încă cercetări). Teritoriul de sud cuprinde zona de la sud-vestul liniei dintre județele Bihor și Făgăraș, și se întinde, după cât se pare, și peste partea învecinată a Regatului. Mai trebuie amintit un al treilea teritoriu, anume cel „cu caracter maghiar” din vecinătatea secuilor, cuprinzând Câmpia Transilvaniei și poate și județele cu populație mixtă Târnava Mică și Târnava Mare, care arată o puternică influență maghiară și secuiască, și care are puține

în comun cu teritoriul de nord și de sud. Despre acest al treilea dialect nu va fi vorba aici.

Melodiile de doină ale celor două teritorii amintite sunt atât de diferite unele de altele, încât s-ar părea că avem în față melodiile a două popoare fără nici o înrudire. Teritoriul cu mult mai mic al dialectului de nord pare a fi unitar. Cel de sud se împarte iarăși în trei sub-dialecte și anume: dialectul *bănățean*, sau dialectul *refrenului*, care se mărginește la ținutul Banatului, *dialectul bihorean*, și dialectul care se întinde peste județele Alba de Jos, Hunedoara și Sibiu, și pe care l-aș numi dialectul *cadenței frigice*.

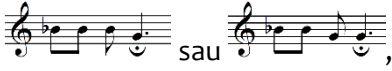
Cele două sub-dialecte din urmă au foarte multe asemănări. Caracteristicile lor comune sunt următoarele:

1) Melodiile se mișcă pe următoarele sunete: fa^1 , sol^1 , la^1 , si *bemol*¹, do^2 , re^2 , uneori și mi^2 sau mi *bemol*² și fa^2 . Dintre sunetele mai acute pot lipsi chiar patru, cele patru grave nu lipsesc însă niciodată.

[2]] Din punct de vedere structural melodiile (1) sunt alcătuite din trei rînduri; (2) cezura principală se află după rîndul al doilea, după care se face o pauză fermă; (3) sunetul pe care se cântă ultima silabă a rîndului al doilea, adică sunetul precedent cezurii principale, este întotdeauna fa^1 . Sunetul din urmă al rîndului întâi este cel mai adesea tot fa^1 , eventual *si bemol*¹.

[3]] Schema ritmică a strofei melodice constă din: optimi egale, interpretate *parlando*, ultima optime a celui de al doilea și al treilea rînd melodic este prelungită prin coroană. (exemplu: cu triluri) Fiecare optime corespunde unei silabe de text. Viteza optimilor exprimată în numere MM este aproximativ între 120 și 160, acest ritm însă poate fi mult schimbat printr-o execuție *rubato* oarecum împietrită, precum vom vedea din melodiile care urmează să fie prezentate.

Dialectul bihorean se deosebește de dialectul *cadenței frigice* mai ales prin faptul că în melodiile celui dintâi domnește tendința puternică de a intona *si natural* în loc de *si bemol*; iar în melodiile celui de-al doilea, adică celui care urmează să fie prezentat, există o tendință puternică spre o cadență numită *frigică*. De asemenea, melodiile de doină din Bihor sfârșesc obișnuit cu

 , pe când în melodiile teritoriului *dialectal frigic* ultimul *si bemol* se preface într-un *la bemol* aproximativ.

Dialectul *bănățean* se deosebește de celelalte două [sub]dialecte de sud prin faptul că melodiile prezintă o structură de patru rînduri; și că există o tendință de a intona *la bemol*¹-*si*¹ în loc de *la*¹-*si bemol*¹. Caracteristica cea mai însemnată, și comună cu cea a celor precedente, este că cezura principală (finala rîndului al doilea) este de asemenea fa^1 .

Ritmul melodiilor este la fel ca al celor două subdialecte descrise mai înainte. Numim acest dialect drept dialectul *refrenului*, fiindcă pe al patrulea sau al treilea și patrulea rînd melodic se cântă anumite refrene de text cu

înțeles de sine stătător, care sunt caracteristice numai pentru acest [sub]dialect.

Teritoriul mai restrâns hunedorean, care va fi prezentat aici, aparține de dialectul muzical al cadenței frigice; însă arată o puternică influență melodică bănățeană. De fapt, chiar satul Cerbăl nu a păstrat destul de clar cadența frigidă caracteristică, încât în loc de *la bemol*¹ găsim adeseori *do*².

Vă prezint câteva exemple:

care: ?

Să vedem și cântecul miresei.

Aceeași melodie se cântă și în Alba de Jos, ba chiar și în raionul Aleșd al județului Bihor. În celelalte părți ale județului Bihor se folosește o melodie strâns înrudită cu aceasta.

Cântece funebre au de două feluri; unul este cântecul bradului; dacă mortul este tânăr, la înmormântare se aduce un fir de brad mai mic, care este înfipt în pământ lângă mormânt. În timp ce flăcăii și fetele aduc bradul din pădure în sat, se cântă acest cântec de brad.

Celălalt: bocetul, este cântat la casa mortului de obicei de femei (rudele defunctului).

Colinda. –

Terminând descrierea melodiilor cu caracter de doină [recte: melodiilor vocale] specifice dialectului, putem trece la prezentarea muzicii de dans a românilor din Hunedoara.

De obicei găsim două feluri de muzică de dans la români, unul este muzica fără structură determinată, constituită din repetarea continuă a unor motive scurte, cealaltă este muzica cu formă determinată, constând aproape totdeauna din melodii de patru secțiuni.

Prima este mai veche. Atunci când muzica de dans era furnizată pretutindeni numai de cimpoi, doar o astfel de muzică putea să existe. Caracterul acesteia probabil nu prea prezenta diferențe esențiale în cadrul unor teritorii dialectale. De altfel, până acum numai în Maramureș și Ugocea [Oaș], în Bihor și în Hunedoara am întâlnit această formă arhaică a muzicii de dans. Deși în Maramureș cimpoiul deja a dispărut, violoniștii țigani și fluierașii români reproduc cu cea mai mare fidelitate și acum melodiile de dans cu structură motivică. În Bihor pe alocuri cimpoiul este pe cale de dispariție, dar în Hunedoara, și anume în Ținutul Pădurenilor este încă în plină înflorire. Adică aici lăutarul țigan nu uzurpă încă rolul vechiului muzician țaran; aici încă cimpoiul furnizează muzica pentru dansul de duminică sau alte ocazii de dans. Câteodată și fluierașul poate înlocui cimpoierul¹⁹, care cântă însă altfel de melodii, și anume muzică de dans cu formă determinată. În zona Hațegului cimpoiul își trăiește ultimele sale zile; acolo în satele mai îndepărtate de calea ferată fluierașul cântă pentru dans, însă deja melodii cu structură determinată,

¹⁹ Originar, șters ulterior de Bartók: „dar el cântă tot melodii motivice fără structură determinată”.

pe când în locurile aflate de-a lungul căii ferate deja fanfara este în practică. Deci aici, în mod surprinzător, lipsește pasul intermediar, adică apariția țiganului.

Celălalt tip al muzicii de dans, cea cu formă determinată, este fără îndoială o evoluție mai recentă. Timpul, cauza și locul de origine este necunoscut. Aceste melodii s-au răspândit odată cu răspândirea civilizației, înlocuind treptat vechiul cimpoi, care nu prea este potrivit pentru interpretarea acestor melodii mai complicate. În răspândirea lor au avut un rol considerabil lăutarii țigani deveniți din ce în ce mai proeminenți.

La dans, de obicei se recită chiuituri în ritmul muzicii de dans – mai ales de flăcăi. În anumite zone această recitare se acomodează pe deplin melodiei cântată de muzician, oarecum oferă o formă simplificată a acesteia. De exemplu, în Ugocea [Oaş] motivele melodiilor de dans cu structură motivică se cântă drept chiuituri, iar în Bihor forma simplificată a melodiilor cu formă determinată servește la acest scop. În cele mai multe locuri, precum și în Hunedoara, chiuiturile însă sunt doar strigate ca un fel de recitare, exact în ritmul muzicii; în ambele cazuri o silabă vine pe câte o optime a melodiei.

Înainte să răsunе cimpoiul, trebuie să vă prezint structura instrumentului.

Componentele lui cele mai însemnate sunt cele trei fluieri, făcute de regulă din lemn: cea mai mare se numește dârloni, iar cele două mai mici, făcute dintr-o singură bucată, se numesc împreună cărabă (cuvânt de origine slavă; rutenii o numesc la fel).

Fluierile sunt asemănătoare clarinetului, adică conțin o mică bucată de ancie cu o limbă tăiată în ea.

Burdiful cimpoiului are același rol ca și suflătorul la orgă. La deschizătura pentru admisia aerului este un ventil, orientat în așa fel ca să împiedice recurgerea aerului.

Fluierul cel mai lung și grav produce un singur sunet, nu are deschizături pentru degete care ar permite modificarea înălțimii sunetelor. Pe cimpoiul acesta [al lui Lazăr Lăscuș] ea produce sunetul *mi bemol*. Acesta este sunetul fundamental al instrumentului.

Acest fluier poate fi desfăcut la mijloc; prin răsucirea părții de sus mai mult sau mai puțin în interior și exterior putem modifica ușor înălțimea, adică o putem „acorda”.

Pe fluierul mai grav al carabei este o deschizătură spre mijloc și o gaură de acordare la capăt. Acoperirea acesteia din urmă va da tonul fundamental al carabei, care este cu o cvintă (octavă și cvintă) mai înaltă decât sunetul fundamental al cimpoiului. Dacă lăsăm gaura liberă, sunetul fluierului se ridică cu o cvartă (care este [a doua] octavă a fundamentalei cimpoiului).

Fluierul principal al cimpoiului este fluierul mai acut al carabei; pe acesta se cântă melodia. Are șase deschizături pentru degete de mărimi obișnuite. Dacă muzicianul acoperă toate deschizăturile, sună sunetul

fundamental al fluierului, care este identic cu sunetul mai înalt al fluierului de mijloc, adică *mi bemol*². Scara care poate fi produsă pe acest fluier este următoarea: *mi bemol*² *fa*² *sol*² *la bemol*² *si bemol*² *do*³ *mi bemol*³.

Cinci deschizături sunt pe partea superioară a fluierului, iar a șasea, care servește la producerea celui mai înalt sunet, este pe partea inferioară; muzicianul acoperă aceasta din urmă cu degetul mare. Această plasare a deschizăturilor permite ca a șasea deschizătură să fie utilizată complet liber, oarecum independent de mișcarea celorlalte degete. Astfel cântărețul poate presăra foarte rapid staccatouri ale notei celei mai înalte chiar și în melodiile cele mai rapide. Tocmai aceste sunete scurte și stridente fac ca cimpoiul să sune atât de grotesc. Vizavi de deschizătura a șasea, pe partea superioară a fluierului este o gaură mică de aproximativ 2 mm; deschizând-o cimpoiul poate ridica orice notă a scării cimpoiului cu un semiton, cu excepția notei celei mai înalte. Această gaură mică este folosită mai ales pentru triluri; de aici vine numele său onomatopeic: *lili*.

Deci cu ajutorul acesteia se poate produce *sol bemol* din *fa* (terța mică), *la* din *la bemol* (cvarta mărită), *re bemol* din *do*. Fundamentală și cvinta nu se alterează niciodată.

Exemple de prezentat:

Cântec:

[...]

Cimpoi:

- 1) 917a) [=RFM/1, nr. 545] „de doi”[:] repetarea constantă a unui singur motiv, cu mici modificări; lungimea motivului (de 2/4) este de două măsuri; viteza în numere MM: pătrimea = 160; adică cu alte cuvinte, 160 note de o pătrime, respectiv 80 de măsuri vin pe un minut.
- 2) 914a) [=RFM/1, no. 588] „de danț”[:] la fel repetarea unui singur motiv; lungimea motivului este de 4 măsuri; viteza este ca a piesei precedente.
- 3) Notele celor două exemple prezentate până acum au fost *mi bemol fa sol la bemol si bemol* și *do*, adică notele scării majore obișnuite. Acum vă prezentăm o piesă în care scara este în mare parte *mi bemol fa sol bemol la si bemol* și *do*; câteodată auzim și *sol la bemol* în loc de *sol bemol la*.
914b) [=RFM/1, nr. 555] „de doi”²⁰
- 4) În sfârșit, să ascultăm o piesă în care cinci motive alternează; frecvent auzim *la* în loc de *la bemol*-ul scării majore:
916) [=RFM/1, nr. 559] „de doi”.

Notă asupra ediției:

²⁰ Originar, șters ulterior de Bartók: În această piesă două motive diferite însă strâns înrudite alternează fără plan și ordine.

Traducere din maghiară pe baza manuscriselor aflate în Arhivele Bartók (conceptul lui Bartók: BAN 3964a; copie în curat făcută de Márta Ziegler: BAN 3964b). În pregătirea acestei traduceri, m-am străduit să urmăresc cât se poate de fidel formularea și tipografia originală a versiunii orale (Bartók, 1914a), însă am luat în considerare și traducerea lui Constantin Brăiloiu a versiunii publicate a textului (Bartók, 1914b). Unele observații sau completări editoriale sunt semnalate în paranteze drepte, iar corecțiile mai semnificative în manuscris sunt reproduse în note de subsol.

REFERENCES

- Bartók, B. (1914a), A hunyadi román nép tájzenéje (zenedialektusa) [The regional music (music dialect) of the Hunedoara Romanians]. *Bartók Béla Írásai* [Béla Bartók Writings], vol. 3, ed. Vera Lampert and Dorrit Révész. Budapest: Editio Musica, 1999, 393–405.
- Bartók, B. (1914b), A hunyadi román nép zenedialektusa [The music dialect of the Hunedoara Romanians]. *Ethnographia*, 25/2 (March 1914), 108–115. More recent edition: *Bartók Béla Írásai* [Béla Bartók Writings], vol. 3, ed. Vera Lampert and Dorrit Révész. Budapest: Editio Musica, 1999, 76–86. In English: *Béla Bartók Essays*, ed. Benjamin Suchoff. London: Faber & Faber, 1976, 103–114. In Romanian: *Bartók Béla. Însemnări asupra cântecului popular*, ed. Zeno Vancea. București: Editura de Stat pentru Literatură și Artă, 1956, 143–159.
- Bartók, B. (1923), *Volksmusik der Rumänen von Maramureș*. München: Drei Masken Verlag.
- Bartók, B. (1933a), Rumänische Volksmusik. *Schweizerische Sängerschaft*, 23/17–20 (September–October 1933). More recent edition: *Bartók Béla Írásai* [Béla Bartók Writings], vol. 4, ed. Vera Lampert, Viola Biró, and Dorrit Révész. Budapest: Editio Musica, 2016, 79–86. In English: *Béla Bartók Essays*, ed. Benjamin Suchoff. London: Faber & Faber, 1976, 119–127. In Romanian: *Bartók Béla. Însemnări asupra cântecului popular*, ed. Zeno Vancea. București: Editura de Stat pentru Literatură și Artă, 1956, 160–169.
- Bartók, B. (1933b), Volksmusik der Rumänen in Siebenbürgen. *Bartók Béla Írásai* [Béla Bartók Writings], vol. 4, ed. Vera Lampert, Viola Biró, and Dorrit Révész. Budapest: Editio Musica, 2016, 87–97, 361–368.
- Bartók, B. (1934), *Népzenénk és a szomszéd népek népzeneje* [Hungarian folk music and the folk music of neighboring peoples]. Budapest: Somló Béla, 1934. More recent edition: *Bartók Béla Írásai* [Béla Bartók Writings], vol. 3, ed. Vera Lampert and Dorrit Révész. Budapest: Editio Musica, 1999, 403–461. In English: *Béla Bartók Studies in Ethnomusicology*, ed. Benjamin Suchoff. Lincoln and London: University of Nebraska Press, 1997, 174–240. In Romanian (only the parts related to Romanian folk music): *Bartók Béla. Însemnări asupra cântecului popular*, ed. Zeno Vancea. București: Editura de Stat pentru Literatură și Artă, 1956, 176–190.
- Bartók, B. (1935), *Melodien der rumänischen Colinde (Weihnachtslieder)*. Wien: Universal Edition.

- Bartók, B. (1967), *Rumanian Folk Music*, vol. I: Instrumental Melodies, vol. II: Vocal Melodies, ed. Benjamin Suchoff. The Hague: Martinus Nijhoff.
- Bartók, B. (2016–2021), *Béla Bartók Collections at the Museum of Ethnography*, online database of Bartók's phonograph recordings: <https://bartok.neprajz.hu/english.start.php>
- Bartók, B., Jr. (ed., 1981), *Bartók Béla családi levelei* [Béla Bartók Family Letters]. Budapest: Zeneműkiadó.
- Bartók, B., Jr. (2021), *Chronicles of Béla Bartók's Life*, ed. Gábor Vásárhelyi. Budapest: Magyarországi Intézet.
- Bocşa, I., and Stan, A. (2021), *Muzică vocală tradițională din Ținutul Pădurenilor, Hunedoara* [Traditional vocal music from Ținutul Pădurenilor, Hunedoara]. Cluj-Napoca: Editura MediaMusica.
- Comișel, E., and Rodan-Kahane, M. (1955), Pe urmele lui Béla Bartók în Hunedoara [In the wake of Béla Bartók in Hunedoara]. *Muzica*, V/9, 9–23.
- Comișel, E. (1964), *Antologie folclorică din Ținutul Pădurenilor (Hunedoara)* [Folklore Anthology from Ținutul Pădurenilor (Hunedoara)]. București: Editura Muzicală.
- Cooper, D. (2015), *Béla Bartók*. New Haven and London: Yale University Press.
- Demény, J. (1955), Bartók Béla művészi kibontakozásának évei (1906–1914) [The years of Bartók's artistic development]. *Zenatudományi tanulmányok* [Studies in musicology], vol. III. Budapest: Akadémiai Kiadó, 286–460.
- Demény, J. (ed., 1976), *Bartók Béla levelei* [Béla Bartók letters]. Budapest: Zeneműkiadó.
- Lampert, V. (2008), *Folk Music in Bartók's Compositions: A Source Catalog*. Budapest: Helikon.
- László, F. (ed., 1976–1977), *Bartók Béla: Scrisori* [Béla Bartók: Letters], vol. I–II. București: Kriterion.
- László, F. (1985a), Între Bihor și Maramureș. Culegerea românească din Banat a lui Bartók Béla [Between Bihor and Maramureș. Béla Bartók's Romanian collection from Banat]. In László, F., *Béla Bartók: Studii, comunicări, eseuri*. București: Kriterion, 68–80.
- László, F. (1985b), Încă odată despre geneza volumului maramureșean [Once again on the genesis of the Maramureș volume]. In László, F., *Béla Bartók: Studii, comunicări, eseuri*. București: Kriterion, 81–98.
- László, F. (1985c), Muzica Cerbălului în opera lui Bartók Béla [The music of Cerbăl in Béla Bartók's oeuvre]. In László, F., *Béla Bartók: Studii, comunicări, eseuri*. București: Kriterion, 99–113.
- László, F. (1985d), Frankfurt pe Main, 22 ianuarie 1933. Conferința radiodifuzată a lui Béla Bartók despre muzica populară românească din Transilvania [Frankfurt am Main, 22 January 1933. Béla Bartók's broadcast lecture on the Romanian folk music of Transylvania]. In László, F., *Béla Bartók: Studii, comunicări, eseuri*. București: Kriterion, 312–316.

- László, F. (1999), 36 Bartók-Briefe aus dem Nachlaß von Constantin Brăiloiu. *Studia musicologica*, 40/4, 391–457.
- László, F. (2003), *Béla Bartók și muzica populară a românilor din Banat și Transilvania* [Béla Bartók and the Romanian folk music of Banat and Transylvania]. Cluj-Napoca: Eikon.
- Révész, D. (1996), Text, Versions, and Recycling in Bartók's Writings: A Progress Report. *Studia musicologica*, 37/1, 5–20.
- RFM/1–2 → Bartók, B. (1967)
- Stan, A. (2020), Cântecul bradului în Ținutul Pădurenilor, Hunedoara. *Lucrări de muzicologie*, XXXV/2, 55–68. DOI: 10.47809/LM.2020.35.02.05. In English: The Song of the Fir Tree in “Ținutul Pădurenilor”, Hunedoara, *Musicology Papers*, XXXV/2, 56–70. DOI: 10.47809/MP.2020.35.02.05
- Stan, A. (2021), Cântecul ritual de mireasă din Ținutul Pădurenilor, Hunedoara. Evoluția unui tip melodic distinct. *Lucrări de muzicologie*, XXXVI/1, 71–86. DOI: 10.47809/LM.2021.36.01.05. In English: The Bride's Ritual Song from the Land of Pădureni, Hunedoara. Evolution of a Distinct Melodic Type. *Musicology Papers*, XXXVI/1, 72–90. DOI: 10.47809/MP.2021.36.01.05