

IV. A kultúrák mezsgyéjén.

A kalotaszegi cigányzenészek

kultúraközvetítő és -alkotó szerepéről

„Az etnográfusok előre isznak a medve bőrére, amikor azt képzelik, előregyártott gondolataikon túl elérték a bennszülöttekét is. A leírások ilyenkor gyakran csupán valamilyen fenomenológiára korlátozódnak. Mi szeretnénk tudományunkba egy további követelményt beiktatni: azon gondolat mögött, hogy az emberek társadalmuk „termékei”, felfedezni a „valódi” rendszer mozgatórugóit, vagyis a kutatást kiterjeszteni a tudat határain túl.” (Claude Lévi-Strauss)¹

A kalotaszegi cigányzenészek társadalmi és kulturális hálózatainak értelmezése felvet néhány további, a problémakör kulturális vetületét érintő kérdést. Ugyanis a kalotaszegi cigányzenészek nemcsak **örítették** és **közvetítették**, hanem közvetett és közvetlen módszerekkel **alkották** is a **tánczenei hagyományt**, ezáltal **befolyásolva magát az adott táncművészetet** is. Ezért a folyamatos változást valószínű, hogy ők maguk is előidézték, hiszen meg akartak, jobban mondva meg kellett felelni a piaci követelményeknek, s így meghatározó szerepük volt például az új dallamok terjesztésében, egyúttal közösségi elfogadtatásában, s ezáltal – természetesen az improvizatív készségüktől függően – a régi tánczenei hagyomány folyamatos újraalkotásában. És ezt, a kulturális hálózatokban funkcionáló őrző és közvetítő, valamint alkotó képességüket a szakmai tudásuk tükrözi.

1. A kalotaszegi cigányzenészek szakmai tudásáról

A kalotaszegi cigányzenészek szakmai tudása képezi voltaképpen azt a szellemi alapot, amire épül kulturális, s ezen belül működési hálózatuk, hiszen pontosan a tudás által lehet valaki specialista, azaz képezheti

¹ Claude Lévi-Strauss: 2001/II.: 60.

magát hivatásosnak. A különböző etnikus kultúrák és társadalmi csoportok mezsgyéjén elhelyezkedő cigánymuzikusok csakis tudatosan képesek egyrészt a hagyományhoz, másrészt az újabb divathullámokhoz viszonyulni, magyarul a muzsikát, a játéktechnikát, a stílusokat vagy éppen a tánczenéhez kapcsolódó szokáskörnyezetet adekvát és funkcionális tudással kezelik. (Megjegyzem: szakmai tudásról beszélhetünk akkor is, ha nem ismerik a kottát, vagy ha szakmai fogalmaik nem azonosak a műzene terminus technicsaival.)

De lehetséges-e ezt a tudást verbálisan megragadni? Lehetséges, amennyiben a hangszeres zenéről, a tánczenei anyagról (dallamkészlet, díszítések, motívumok, stílusok stb.), a muzsika rendjéről, az éneklésről, s nem utolsósorban a művelt zene és egyéb zenei formák viszonyáról kifejtett véleményeiket mint ennek a „tudásnak” szövegszintjén megfogalmazott közvetítéseként értelmezzük. Mert a hivatásos falusi cigányzenészek zenei tudásukról kiforrott véleménnyel rendelkeznek. Például, hogy mi a különbség a „dúros” és „mollós” zenei kíséret között: [Meg szeretném kérdezni, hogy Sanyi bácsi szerint ki a jó zenész?] *Hát... én akit' a... a jók meghaltak, a jók. [Értem.] Nincs. [De honnan lehet megismerni, hogy ki a jó és ki a rossz zenész?] Hát... [Ezt meg lehet ismerni így egyből, amikor elkezdi muzsikálni?] Hát... azok, aki érti a muzsikát, például attól függ, hogy vannak zenészek, hogy nem is tudják, hogy jól muzsikálnak. De nem tudja, hogy milyen hangból muzsikál, hogy mit muzsikál, milyen hangból. Tudod? [Igen.] Vannak olyan... [...] Na, tudod. Az, aki már tudja, hogy miből van, és különbözetet, hogy mi a, hogy például D-nek mi a mollja, és a moll és dúr. [Igen.] Különbözteti a dúrt s a moll. Na, de régebben nem voltak ezek a lapos pallos, mert úgy mondtuk nekik, lapos pallos. Az a három húros brácsás, az nem fogott mollt, ritka. [Négy húros brácsával volt?] A... négyhúros brácsa, az mollos. [S két húron kísérték akkor?] Igen, kettő. Ezek, ezek...² Vagy hogy mi a különbség a régi és a mostani, a falusi és városi muzsika között: [Sanyi*

² Kisbács, 2000. december 18. Különbözik a zenei kíséretre kapcsolódó a széles körben elterjedt nézet, hogy a cigányzenészek inkább érzésből, mintsem tudatos szerkesztés alapján muzsikálnak. Például idős Tóni Rudolf mérési brácsásról írta Nagy Zsolt, hogy a „moll és szűkített harmóniakat inkább »érzésből«, mintsem tudatosan használta (általában meg sem tudta nevezni őket).” (Nagy Zs.: 1998: 5.) Tóni Rudolf saját szavaival két terminust használt: a „nagy” fogás a dúr akkordot jelentette, a „kis” fogás pedig a moll, a szűkített és bővített akkordok gyűjtőneve volt, és szerintem ez is egyfajta tudatosságot feltételez.

bátyám! Arról szeretném megkérdezni, mi a véleménye a régi meg a mostani zenéről, mi a különbség a kettő között?] *Hát fiam, megmondom neked, hogy mi a különbség. Az valóságos vót, a régi' muzsika. Asztat írta valaki és tanárok szervezték azt a muzsikát. Nem mint most! Mostan, most aki akar, mindenki csinál magának repertoárt is. Könnyűzenét! Csak ennyit akarok mondani, hogy én muzsikáltam... egy... Esz dúros legényest. Tudod te az Esz, Esz dúros legényest, most abból csináltak a pestiek ilyen... rókot! Ilyen seggbálost. [nevet] Na. [És mi a különbség a falusi meg a városi zene között? Sanyi bácsi szerint, amit mondjuk a vendéglőkbe kértek...] A vendéglőkbe kell... könnyűzenét muzsikálni, operarészletet' ha, ha tudsz. Vannak olyan emberek, hogy kérnek operarészleteket. [Az más, másképp kell?] Az más! [Más a stílus?] Az más a stílusa. Persze, más a stílusa! Faluhely?! Faluhelyt asztán kell muzsikálni csárdást, szaporát, legényest. S vannak a nóták! Mert ha kérnek, a falusiak kérnek sok nótákat. Sok nótát, és ha nem tudod, akkor azt mondják: „Hát, ezt a zenészt fogadtad?” Mert vannak részeg emberek: „Hát! Ez nem tud. Nem jó.” A zenész, már... Elveszi a másinak is a kedvét, mindegyik. Akkor már nem... megyen. De ha a primás, szóval, ha a zenekar tisztába van a nótákkal, minden, akkor mindenki szereti és tapsolja is, örvend neki.³*

De véleményt formálnak az új dallamok és stílusok követéséről is: [Hogy tanul egy új dallamot egy zenész? Ez hogy volt, Sanyi bácsi...] *Hát ahogy én tanultam meg... Jóska bácsitól!* [Hogy éneklük az emberek, és...] *Éneкли, igen! Vót úgy, vuót biza olyan dallamok is, hogy énekelték az asszonyok, és nem tudtam, és akkor odamentem már: „Legyen szíves még egy kicsit énekelje!”* [Albert Szilárd: De akkor a díszítéseket, azokat Sanyi bácsi a saját stílusába rakta oda, a dallamokhoz.] *Az igen! A dallamot lemuzsikáltam, de az, az én stílusomba! [...]* [És volt olyan, hogy mondjuk rendeltek Sanyi bácsitól olyan nótát, amikor fiatal volt, amit nem tudott, s akkor ott tanulta meg?] *Vót! Még hányszor vót, fiam.* [nevet] *Ajaj! Sokszor! Hát... vót, biza! Vót, biza, de hát legtöbbet ilyen falusi nótákat mindet üsmertem, ilyen' [...]* *Volt például mikor' vót az a híres Cseh Judit! Na! A, onnat is szereztem sok, sok dallamokat, mert kellett, kértek tőlem mikor lakodalomba vótam. Kértek tőlem, hogy muzsikáljam ezeket a, azokat is kellett. Most, most is vannak ezek az új stílusú*

³ Kisbács, 2001. január 31.

izék, hogy [éneкли] „*Piros vot a paradicsom*”, ilyen izé. Ezeket is kell tudjam, mindent. Mindent’ tudok, mindegyiket tudom!⁴ Meg a muzsika „lopásáról” és a hangszerjáték tanulásáról: [Volt olyan Sanyi bácsinál, hogy elment meghallgatni más zenészt? Tehát, hogy nem volt megfogadva, viszont tudta, hogy ott vannak a zenészek, és akkor elment meghallgatni őket.] *Nagyon sokat! Amikor nem voltunk muzsikáláson, és hallottam, hogy muzsikálnak, akkor mindig oda mentem.* [Az jót tesz a zenészeknek, ha meghallgatják a másikat?] *Az nagyon jó, hát igen ám.* [Főleg, ha jó a...] *A legrosszabbiktól is tanultam!* [Igen?] *Hogy nem vették senki se úgy számba. És így nem... izél. De olyan dógokat muzsikált, hogy én kibővíttem, hogy olyan lett,* [cuppant egyet a kezére] *cukor lett. [...]* [Mit kell megszeressenek, hogy jól muzsikáljanak?] *Aztán a tartást! A hegedűtartás, az a fontos. Az a... nagyon. A tartás, és a vonózás’ a vonózás, és akkor, persze hogy... na, tisztán rakja le az ujját.* [Fontos a tiszta muzsika?] *Az a tiszta muzsika, nehogy... mellék’ hangot fogjon, ha egy, egy nótát, az tiszta legyen!* [Igen.] *Igen. S a vonózás is’ ...lefelé!], van olyan, hogy felfelé is kell kezdeni a nótának.* [Igen.] *Hogy jöjjön ki a rendes ritmus, az... Most már ez függ, ez nagyon függ a tanítvány, aki hogy fogja fel a... [Igen.] Énnekem könnyű, ha olyan tanítványom van, hogy hamar fogja fel és iparkodik.* [Igen.] *Vagy van olyan, hogy: „Á, nem, nem, nem.” Sokat kell kínlódjak akkor, én kell kínlódjak vele.*⁵ Vagy például, hogy miként viszonyulnak – a városi táncházak kapcsán újabban megismert⁶ – más vidékek zenészeihez: [Sanyi bácsi! Így, Mezőség fele járt muzsikálni? Ismeri azt a zenét Sanyi bácsi?] *Ismerem! Ismerem. De megmondom az őszinteséget, tudok is muzsikálni egy párat. Nem mondom, hogy sokat, egy párat tudok, de... valahogy nem is folytatom. Nem folytatom, mert ha... kalotaszegit is, mezőségi, szíkit is, összezavarom, hogy a végén nem leszek semmi. Úgyhogy... [És mi a véleménye azokról a zenészekről, akikkel mostanában úgy találkozott? Táncház Találkozókon mondjuk...]* *Igen!*

⁴ Kisbács, 2001. január 31. (Ezen a gyűjtésen, beszélgetésen részt vett Albert Szilárd és Kostyák Márton kolozsvári zenésztársam, tanítványom is.)

⁵ Kisbács, 2001. május 7.

⁶ Könczei: 1997: 37: „A táncházmozgalom másik nagy meggondolatlansága, minden eredeti jó szándéka ellenére, hogy egy helyre összegyűjtve különböző tájegységek zenészeit, új körforgást teremt a hangszeres népzene dallamkészletében. (Például el lehetne azon elmélkedni, hogy miért tudnak a kalotaszegi zenészek olyan mezőségi táncdallamokat húzni, amelyek azelőtt nem tartoztak a repertoárjukhoz.)”



4. Czilika Gyula primás és Czilika Ödön harmonikás

Hát én... Azok is muzsikálnak az ők... az ők... részin! [Igen.] Ott, ahol vannak, de már... mert, itt erre nálunk felé Kalotaszegen nem, nem tudnának, mert más a stílusik, más a muzsikájuk.⁷

Czilika Gyulát az új dallamok, szerzemények begyakorlásáról, valamint az ének és a muzsika kapcsolatáról is kérdeztem: [És ezt lopni lehet, ezt a muzsikát?] *Ezt, ezt igen!* [Ezt csak úgy lehet megtanulni?] *Ezt csak úgy lehet meg, hogy szeresse!* [Volt olyan, hogy csak úgy magadnak muzsikáltál, mert úgy volt kedved, tehát...] *Vót! Reggel fele! Buliból mikor...* [Igen? Szoktatok?] *Szoktunk, igen.* [És gyakorlás? Így zenekarral külön, volt?] *Igen! Vot. Testvéreimmel gyakoroltam, a bátyáimmal, igen.* [Ilyen újabb számokat kellett begyakorolni, vagy...] *Hát újabb számokat, igen mert meg kellett tanulni... Tangót kell muzsikálni, vagy keringőt. [...]* [Szerinted, hogy van az ének és a muzsika kapcsolata, melyik megy melyik után?] *Hát... a zene... én kell menjek az énekes után.* [Szövegeket, azokat...] *Szövegeket, igen.* [S szoktál te is énekelni? Van olyan, hogy énekelisz?] *Nem!*

⁷ Kisbács, 2001. január 31.

Ezt akarok ezentúl. [Igen?] [nevetés] *Hát...* [De muzsika közben nem lehet énekelni, vagy lehet?] *Lehet muzsika közben is...* [És a román énekeket is ismered?] *Igen.* [Cigány énekeket is? Ha kérnek.] *Igen, ismerem.*⁸

Sárosi írja, „hogyan az igazi hangszeres zenész – a jó hivatásos zenész – hangszeres zenét játszik akkor is, amikor »a nép dalait« játssza. Számára az egész repertoár úgyszólván nyersanyag. Azáltal válik zenévé, **ahogyan** azt megszólaltja. A hivatásos zenész nem törődik a dallamok szövegeivel a szövegeket csak nagyon hiányosan, vagy egyáltalán nem ismeri.⁹ Nem éneklés helyett, – hanem kimondottan **hangszeres funkcióban** (leginkább tánchoz) játssza a dallamokat. Ezért azokat sokféleképpen átalakítja (variálja), tekintet nélkül a szövegre.”¹⁰ Tehát a tánczenei hagyomány őrzése és közvetítése, azaz „megszólaltatása” tulajdonképpen a tárgyalt szakmai tudáson alapuló alkotói folyamat, ezért a cigányzenészek nemcsak előadó-, hanem egyúttal alkotóművészek is.

2. A cigányzenész mint alkotóművész

„Közös hagyományban és – összhangban a hagyománnyal – saját gyakorlatában kialakult stíluseszközei vannak, melyek segítségével rögtönzötten tudja a zenélést helyzethez és igényekhez alkalmazni.” – írja Sárosi, aki szerint: „Ez a **teremtő beavatkozás** a zenélésbe – ez az, ami a hivatásos népzenezt a nemhivatásostól elsősorban megkülönbözteti. Nem mindig művészi »teremtésről« van szó: közepes, sőt már kezdő szinten is így kell zenélnie a hivatásos népzeneésznek.”¹¹ A Sárosi által „teremtő beavatkozásnak” nevezett alkotási folyamat nemcsak a tehetségtől, hanem legalább olymértékben a szakmai tudástól függ. Mert a falusi hivatásos cigányzenészek, s ezek közül is elsősorban a prímások, általában fejlett improvizációs készséggel rendelkeznek, „tudatosabban és nagyobb ambícióval variálnak, mint a vokális zene művelői. A variálás része az előadásnak, hiszen az

⁸ Egeres Gyártelep, 2001. október 29.

⁹ Az a tény, hogy a kalotaszegi cigányzenészek közül többen is igen jó énekeltek (például a mérai Berki Ferenc Árus), illetve hogy adatközlőim beszélgetéseink során többször is énekeltek, s énekszövegek alapján felismertek dallamokat, ellentmond Sárosi Bálint idézett megállapításának.

¹⁰ Sárosi: 1980: 82.

¹¹ Sárosi: 1980: 83.



5. Fodor Sándor „Netti” primás. Hadházi Ilona fotója

improvizáló zenész nem annyira dallamhangok egymásutánjában, mint inkább modellekben gondolkozik. A modellnek egyes szakaszai a zenész tudatában dallam-alkatrészként élnek. Egy-egy alkatrésznek több, a hagyományban kialakult egyenrangú változata is lehet; ezek számát tehetsége szerint maga a zenész is gyarapíthatja. Az alkatrészeket sokféleképpen lehet kombinálni, emellett nemcsak egyetlen dallamtípusnál lehet felhasználni, hanem mindenhol, ahová csak beilleszthetők. Egyetlen dallamban is keveredhetnek különböző típusok alkatrészei, régebbi és újabb alkatrész-modellek. Így jön létre a sokirányú szerves összefüggés, mely sok esetben a dallam típus- és stílusbeli hovatartozásának eldöntését is megnehezíti. E keveredés lehetőségeit ismerve értjük meg, miért tud az átlag zenész is alkotva – sőt, ha rutinosan látja el feladatát, nem is tud másképp – előadni.”¹² Így a kalotaszegi cigányprimások is – jól ismervén

¹² Sárosi: 1996: 112.

és kezelvén a zenei szocializáció során elsajátított, majd később begyakorolt és az adott primáskézhez és egyéniséghez formált alkatrész-modelleket – folyamatosan képeket repertoárjukat előadás-módozatokban és dallamvariálásokban megújítani. Sőt, a tehetségesebbek olykor képesek az alkotás magasabb szintjére, a „zeneszerzésre” is! Ez lehetett alkalmi, amikor szükséges volt, avagy Czilika Gyula szavaival: rögtönözni „kellett”. [Neked van-e saját szerzeményed? Van-e olyan dallam, amit te találtál ki?] *Hát vot amikor... Vot amikor... én is’ [nevet] Kellett!*¹³ És volt, amikor a rögtönzött dallam új dallamként beépült a primás későbbi repertoárjába, mint például Fodor Sándor Netti „koncert” legényese.¹⁴ [Van Sanyi bácsinak az a szerzeménye, az a legényes, amit Sanyika koncertjéből...] *Igen!* [Az hogy volt?] *Sanyika járt a zeneiskolába, és... jött haza. Gyakorolt, ha... Egeresen laktunk, mind csinálta a návétát [‘ingázást’]. S gyakorol, gyakorol, s én hallom, hogy gyakorol. Hát én nem tudtam belésszólani, hogy nem jó, vagy nem tudom, én beszédtem a begyembe, hát... gyakorol, gyakorol. S akkor gondolom magamba így: „Te! Ez milyen jó vona egy legényesnek.”* [nevet] *Asztán nekifogtam, hogy csináljam. Jött osztán Józsi. Mondom: „Te, néz meg, hogy... Hallgasd meg, hogy csinálja a fiú, és néz meg, hogy csinálom én.” Na! Meg, meghallgatta a fiút, hogy hogy csinálja. „Na, gyere, most’ csináljuk ketten.” Úgyhogy osztán abból csináltam’ a legényest. De, finom legényes, tudod!*¹⁵ (Az alkotás sikeres voltát bizonyítja, hogy Fodor Sándor Netti „koncert” legényese fián és tánc házas tanítványain keresztül továbbhagyományozódott!)

Az alkotás, a „teremtő beavatkozás” ugyanakkor jelentősen hozzájárult a vidék hangszeres zenéjének amúgy természetes differenciálódásához is: a tehetségesebb és tehetségtelenebb primások nem birtokolták egyforma szinten a szakmai tudást, ezért mondhatni, hogy ahány kalotaszegi cigányprimás, annyiféle kalotaszegi muzsika.

¹³ Egeres Gyártelep, 2001. október 29. A dallamvariációt általában „javításként” fogják fel: [Van olyan dallam, amit Sanyi bácsi talált ki?] *Vannak! Legényeseket, sokat.* [Igen?] *Sokat.* [S ez hogy, úgy jön fejből?] *Tehát így! Én! Én... javítottam ki, és én csináltam.* Kisbács, 2001. január 31.

¹⁴ ...*Van egy, amelyik ezt az utolsó, amelyik Sanyika...vót...vót neki koncertje mikor tanulta az iskolában, aztán áttettem és csináltam még valamit bele...* (Könczei Árpád és Könczei Csilla gyűjtése, Kisbács, 1987. augusztus 5.) Ifj. Fodor Sándor Netti az elemi osztályokat a kolozsvári Zeneiskolában járta, valószínűleg egy általa otthon gyakorolt hedgedűkoncert lehetett a forrása az említett legényes dallamnak.

¹⁵ Kisbács, 2001. január 31.

3. Cigánymuzsikus a hangszeres tánczene és a tánc kapcsolatában¹⁶

A fentiekben körülírt szakmai tudás birtokában a kalotaszegi cigányzenészek tehát nemcsak művelték, hanem alkották is a tánczenei hagyományt, ezáltal befolyásolva magát az adott tánc kultúrát is. Tették mindezt az általuk megszólaltatott hangszeres tánczene és a muzsikájukra a kiszolgált közösségekben funkcionáló, viszont általuk is igen jól ismert és használt tánc kultúra kapcsolatában. Az a tény, hogy a tradicionális népzenei játékos hivatásos falusi zenészek többsége jó táncos is egyben, közismertnek tekinthető a magyar néptánc kutatásban. Minden tánc megtanulásának egyik előfeltétele a táncdallamok ismerete, és ez a zenei tudással rendelkező muzsikások számára eleve adatott. Mivel a táncdallamok ismerete elsősorban a táncbéli záratok helyének felismerése, illetve a tánc tagolása miatt fontos, megállapítható, hogy a zenészek ritmikailag mindig rendkívül pontosan táncolnak, és táncszerkesztésük az átlagosnál bonyolultabb, fantáziadúsabb. Így általában a falusi muzsikások tánc tudása kiemelkedő volt, és megbecsülésnek örvendett saját közegében. Gyakori látvány volt bizonyos táncalkalmak esetében, hogy a zenész – önként vagy kérésre – felállt táncolni. Ezért is vált szokássá a gyűjtések alkalmával – bevált módszerként – a zenész megtáncoltatása.¹⁷

A zene és tánc összefüggéseire vonatkozó népi tudásanyag vizsgálatának fontosságára először Martin György hívta fel a figyelmet.¹⁸ Martin egyrészt kiemeli, hogy a kérdéskört nem a hivatásszerűen muzsikáló cigányzenészek szemszögéből közelíti meg,¹⁹ másrészt hiányolja, hogy kora népzene kutatása „nem adott még megfelelő képet a zenei hagyományban élők általános zenei ismereteiről, különösen arról nem, hogy milyen zenei fogalmak milyen terminusokkal élnek parasztságunk körében. A népi ze-

¹⁶ Ez az alfejezet *A kalotaszegi cigánymuzsikások táncalkotó és -alakító szerepének vizsgálata*ról. Szempontok az erdélyi hagyományörző cigányzenészek tánc tudásának kutatásához címmel megjelent tanulmányom ártírt változata, lásd Kőnczei: 2007: 191–201.

¹⁷ Kőnczei: 2000: 294.

¹⁸ Martin: 1977a.

¹⁹ Martin: 1977b: 357: „Egy monografikus táncos egyéniség vizsgálat fejezeteként két összefoglaló – eddig elhanyagolt – kérdéshez nyújtunk adalékokat: 1) **A zene és tánc összefüggésére vonatkozó paraszti tudatanyaghoz** és 2) az ezzel kapcsolatos **népi terminus technikusokhoz**. E kérdéseket nem a hivatásszerűen muzsikáló cigányzenész szemszögéből közelítjük meg, hanem a hangszeres zene legfőbb közönségét jelentő paraszttáncos véleményei és gyakorlata alapján.”

nei terminológia kutatásának szükségességére utaltak ugyan, s az egyes monográfiák tartalmaznak is erre vonatkozó elszórt adatokat, de nagyobb terjedelmű, rendszerezett közlés még nem történt. **Különösen hiányolható ez a vizsgálat a muzsikálással hivatásszerűen, tudatosan foglalkozó zenészek körében**, de a nem zenész közönség vizsgálata sem érdektelen.²⁰ Az általam kiemelt szövegrésszel teljesen egyetértve, úgy gondolom, hogy a zene és tánc összefüggéseire vonatkozó tudásanyag vizsgálatában elengedhetetlen kitérni a hivatásos falusi zenészek szemszögéből való láttatásra is, és nemcsak a paraszti tudásanyagra támaszkodni. És hatványozottan érvényes ez a kitűnő tánc tudással rendelkező, táncos egyéniségeknek tekinthető cigánymuzikusokra.

A hagyományörzés elméleti és gyakorlati alapvetéseinek kutatása tisztázhatja a cigánymuzikusok szűkebb és tágabb közösségekre kiható hagyományörző és egyben -újító szerepét. Az előző fejezetben már idéztem Pávai István megállapításait, amelyek szerint a hivatásos falusi zenészek a saját közösségükön belül „anyagi érdekeltségüknél fogva jobban őrzik a zenei hagyományt: olyan dallamokat is megtartanak emlékezetükben, amelyeket a közösség többsége már nem ismer, hátha még kérni fogja mulatság alkalmával valaki. Ugyanakkor ők veszik át elsőként az újonnan megjelenő darabokat is, mert ha nem tartják a lépést a »divattal«, többet nem fogadják meg őket muzsikálni.”²¹ Sárosi Bálint erről a kérdéskörrel pedig így fogalmaz: „A cigányzenész szakmában minden iskolázásnál és módszerességnél többet ér, hogy generációkon át öröklik a mesterséget, s azt a velejáró megélhetési kockázattal együtt is szívesebben vállalják, mint egyéb foglalkozást. Ismereteiket pedig leginkább magából az élő gyakorlatból merítik. Az új dolgot gyorsan ellesik, ha van kitől; vagy sietnek azt akár külső segítséggel elsajátítani. E gyorsaságukban előnyt biztosít számukra a célszerűség: csak azt tanulják, amire szükségük van, nem többet annál.”²²

²⁰ Martin: 1977a: 358.

²¹ Pávai: 1993a: 173.

²² Sárosi: 1996: 50. Itt ismét megjegyzem, és a családrekonstrukciós módszerrel végzett bogártelki kutatásaim bizonyítják, hogy – a jelenlegi népzene kutatásban (és a köztudatban is) élő elképzelésekkel ellentétben – a cigánymuzikus életpálya éppen úgy egy válsztott életpálya, mint bármelyik más, tehát egy cigányzenész családban sem születik mindenki eleve zenésznek, még akkor sem, ha természetesen a feltételek adottak. Ezért a piaci követelmények (esetünkben például zenészfölösleg vagy -hiány megléte) sokkal fontosabbak az életpályák alakításában, mint egy adott szakma hagyományozódása.

„A kelet-európai cigánység tánc- és zenefolklórja az itt élő népekével több évszázados szimbíózisban alakult. Hagyományaik a kelet-európai népek kultúrájának akkor is szerves részét jelentik, ha szétszórt településeik, etnikai nyelvi sokféleségük, sajátos társadalmi helyzetük miatt nem alakíthattak ki önálló nyelvi, kulturális, területi egységet, s így nem szólhattak bele e viharos történelmű táj amúgy is bonyolult nemzetiségi kérdéseibe.” – írja Martin György, aki szintén hasonlóan értékelte a cigánység hagyományörző és egyben -újító szerepét: „A cigánység mégis fontos és többrétű – megőrző, színező és összekötő – szerepet játszott a befogadó népek kulturális életében. Nemcsak a régibb, feledésbe merült hagyományok hű őrzői, hanem az újkori nemzeti kultúrák képezéséhez, színezéséhez is hozzájárultak, s emellett még kulturális összekötő, közvetítő szerepük is figyelemre méltó.”²³

Az idézett megállapításokkal bizonyos mértékben egyet érthetünk, sőt ez az együttes hagyományörző és -újító jellege meghatározza a cigánymuzsikusként való tudását is: általában olyan táncokat is ismernek, amelyeket közösségük már rég elfelejtett, viszont minél polgárosultabb, „modernebb” muzsikusként, annál kevesebb a valószínűsége, hogy tudnak táncolni. Azonban szerintem ezen megállapítások csak egy bizonyos mértékig tekinthetők érvényesnek: az elmúlt évtizedekben felgyorsuló modernizációs folyamatok, a hagyomány szinte teljes körű bomlását az általam kutató zenészgenerációk már nem tudták követni. Ez azt jelenti, hogy sokkal szélesebb és összetettebb társadalmi és kulturális folyamatok határozzák meg a hagyományörzést és -újítást, mint ahogyan azt a kutatás magyarázni próbálta: ezért nem biztos, hogy mindig a periférián tárgyalt hivatásos cigányzenész egy adott kutatási mintán a leghagyományörzőbb, vagy éppen ellenkezőleg, a legújítóbb.

A hagyományozódás kérdéskörével kiemelten foglalkozik a jelenlegi magyar történelmi és összehasonlító néptáncstudomány „főáramának” tartott egyéniségvizsgálat is. Ismét Martint idézve: „A népi alkotások életének, funkciójának és jelentésének vizsgálata keretében egyik fontos feladat a hagyományozó-alkotó egyéniség tudati megnyilvánulásainak, vélekedéseinek

²³ Martin: 1980: 67. Martin ugyanakkor megkülönbözteti a nem-zenész és a zenész cigányok hagyományörző és -újító szerepét: „A régi magyar zene- és táncművelés bizonyos archaikus rétegeit, típusait sokszor az elmaradottabb nem-zenész cigányok őrizték meg napjainkig s a zenészek pedig az új magyar zene és táncművelés kialakításában és gyors népszerűsítésében vállaltak jelentős szerepet. Hasonló a funkciójuk a román, délszláv, szlovák és orosz hagyományok megőrzésében és alakításában is.” (Martin: 1980: 67)

vizsgálata is. A folklór-alkotásokkal kapcsolatos intencionális adatanyag nemcsak az egyéniség és közösség viszonyának általános kutatásához vagy a paraszti tudat egyes tartományainak feltárásához nélkülözhetetlen forrás, hanem az egyes alkotások elemzéséhez is. A hagyományozó-alkotó-előadó véleményeinek – vagyis a reprodukáló és újraalkotó folyamat tudati tényeinek – vizsgálata nélkül az egyes alkotások értelmezése is mellékvágányra futhat.²⁴ A hagyományozódás kérdéséhez kapcsolódik tehát a „tudás” átadásának a problematikája is, vagyis a felvetett kutatás esetében, hogy a zenei tudás átadásának folyamata milyen mértékben befolyásolja a táncos tudás átadását. Ennek megválaszolásához szükséges először ismertetni magát a vizsgálat tárgyát képező „tudást”, azaz feltenni azt a kérdést, hogy mit is táncoltak a kutatás tárgyát képező cigánymuzsikusok?²⁵

Cigánytáncokat? Martin György szerint „Erdélyben nincs olyan mély és éles fejlődési fáziskülönbség, s társadalmi elszigeteltség a cigányság és a parasztság között, mint a Kárpát-medence más részein. Az erdélyi kultúra fejlett, de sokáig zárt, hagyományos keretében a cigányság tánc és zenehagyománya a parasztsággal szorosabb összefüggésben és szervezettebb, egymást gazdagítóbb kölcsönhatásban fejlődött, mint a Kárpát-medence más, az újabb divatok számára nyitottabb, gyorsabban átalakuló tájain. A cigányság Erdélyben a parasztság minden tánc típusát és zenestílusát ismerve mintegy sajátjaként alkalmazza. Sokszor virtuózabb, gazdagabb változatokban, vagy éppen az archaikusabb formákat tovább őrizve alakította ki a táncok és dallamok cigányos előadású verzióit, amelyek felismerhetően megtartották rokonságukat az erdélyi román és magyar tánc- és dallamtípusokkal. Az erdélyi táncnevek és a zenei terminológia jól tükrözi, a népi tudat hogyan regisztrálja a cigányság szerepét a tánc és dallamkészlet megőrzésében, gazdagításában. Az erdélyi parasztság által használt tánc- és műfaj-elnevezések között gyakoriak pl.: cigányos, lassú és sűrű cigánytánc, cigány legényes, cigány verbunk, cigány csárdás, cigány keserves, țigăneasca, țigănește rar, țigănește iute, bărbunc țigănesc, ceardaș țigănesc stb.”²⁶ Ugyanakkor Martin is az erdélyi cigányság jellegzetes tán-

²⁴ Martin: 1977: 357.

²⁵ Az elmúlt évtizedekben folyamatosan változó és gyakorlatilag napjainkra felbomló tánc hagyományról lévén szó, a kalotaszegi cigánymuzsikusok tánc kultúrájáról immár csak múlt időben beszélhetünk.

²⁶ Martin: 1980: 71–72.

csaként a sok helyen „csingerálásnak” nevezett cigánycsárdást említi: „a cigánycsárdás főleg a friss – régies, összefogódzás nélkül táncolt, gazdagon figurált formája. Erdélyben a cigányok jellegzetes táncaként cigányos dallamokra járnak. A Mezőségen és Marosszéken a cigánycsárdás elnevezést a magyarok és románok is (țigăneasca) alkalmazzák páros táncukra. A cigánycsárdás korábban másutt is (pl. Kalotaszegen és Alsó-Fehér megyében) a páros tánc régibb formáit jelölte, miként a 18–19. sz. fordulójának történeti forrásai is olykor így említik.”²⁷

Martin kiemeli, hogy az erdélyi cigányság tánc- és zenekultúrája – a régió multietnikus és multikulturális vonatkozásai miatt – eltérő a Kárpátokon túli, illetve a magyar alföldi cigányokétól, külön kihangsúlyozva a jellemző hangszeres zenekultúrájukat.²⁸ „Az erdélyi cigányok táncaihoz a fejlett erdélyi hangszeres zene cigány verziói, műfajai és dallamtípusai járulnak, s ebből csak kevés a közös még a szomszédos Alföld-széli, partiumi oláh cigányokéval.” – írja,²⁹ majd ismét értékeli az erdélyi cigánymuzikusok hagyományörző szerepét: „A magyarországi és erdélyi zenész cigányok dallamkészletének, előadásmódjának részleges egyezése elsősorban az új magyar tánczenei stílus – a verbunk és csárdás zene – tekintetében nyilvánul meg. Az erdélyi cigányok a régiesebb, műfajilag sokrétűbb hangszeres stílusok és típusok ismerői, nem úgy mint csupán az új magyar zenestílusra korlátozódó magyarországi zenésztársaik.”³⁰

²⁷ Martin: 1977b: 425.

²⁸ Martin: 1980: 72: „Az erdélyi cigányság tánc- és zenekultúrája éppúgy különbözik a Kárpátokon túli (munténiai, oltniai, moldvai) cigányokétól, mint a magyar alfölditől. Az erdélyi román és magyar kultúrával való szoros összefonódás és kölcsönhatás miatt az erdélyi oláh cigányság minden nyelvi és etnikai rokonsága ellenére eltér a déli-keleti és nyugati-északi rokonaitól. A javarészt hangszeres zenekultúrájú erdélyi cigányok pl. nem alkalmazzák azt a virtuóz vokális éneklési-pergetési és szájbőgőző technikát, ami a tánczenei kíséret kezdetleges, önállótó fokát megtartó alföldi és magyarországi oláh cigányokra oly jellemző. Emellett táncdallam készletükben is csekély – vagy igen újkeletű – az érintkezés.”

²⁹ Noha a téma etnikus vonatkozásaival külön foglalkozik a jelen fejezet, itt, az idézett Martin szövegekkel kapcsolatban megfogalmazódott bennem néhány kérdésfeltevés: ha „a fejlett erdélyi hangszeres zenét” az elmúlt másfél évszázadban dokumentálhatóan túlnyomó többségben cigány etnikumúak muzsikálták, azaz őrizték és alakították, akkor milyen lehet ennek a hangszeres zenének a „nem cigány” verziója? És mi és miért tekinthető az általuk muzsikált erdélyi tradicionális hangszeres népzeneben „cigányos” dallamnak? Egyáltalán lehetséges-e az erdélyi hangszeres népzenei kultúrában külső, akár tudományos szempontok alapján is „tisztá” etnikus verziókat megkülönböztetni?

³⁰ Martin: 1980: 72.

Vagy kalotaszegi táncokat? Mivel a zene-tánc, a zenész-táncos viszony kölcsönös és szoros kapcsolatokat feltételez, természetes, hogy egy cigánymuzsikus táncstudását meghatározza az általa kiszolgált kisebb-nagyobb közösség tánc kultúrája is. Például „egy falusi zenész táncstudását meghatározza a saját közössége is, hiszen elsősorban vizuális úton tartva a kapcsolatot a táncosokkal, igen sokat tanul tőlük. Így megállapítható tény, hogy egy zárt közösségekben élő cigánymuzsikus táncbeli improvizálását, táncszerkesztését sokkal jobban meghatározza az adott hagyományos táncélet, mint például egy nagyobb közönségnek, avagy több közösségnek muzsikáló cigánymuzsikus táncstudását.”³¹

Kalotaszeg táncfolklorisztikai leírásában Martin, miután röviden összefoglalja a kalotaszegi tánckészlet főbb jellemzőit és törzsanyagát,³² közlésre bocsát néhány, a felvetett téma szempontjából fontosnak tekinthető adatot: „A tánckészlet további darabjai nem minden falura jellemzőek, s csupán egyéni vagy alkalmoszerű az előfordulásuk. A verbunk nem önálló tánc típusként, hanem egyes elemeivel épült be a kalotaszegi tánc kultúrába: a lakodalmi kíséző, a hérészes dallamai mindig jellegzetes verbunkdallamok, a lassú csárdás zenekíséretét is gyakran színezik. Önálló táncként csak úgy fordul elő, **hogy a negyedes metrumú verbunkzenére mintegy ráhúzzák a legényest (Méra).** A kalotaszegi románság lassú férfitáncát (feciorește rară) a vegyes lakosságú volt kismemesi falvak magyarsága (pl. Szucság), **valamint a cigányság is táncolja.**”³³ Az általam kiemelt adatok azért fontosak, mivel – noha Martin konkrétan nem nevesíti, viszont a magyar történeti tánc kutatás empirikus tapasztalatai ezt mutatják – a sűrű legényes verbunkzenére való rátáncolása Mérán a helybeli Árus cigánymuzsikus család tagjaihoz (elsősorban Berki Ferenc Árushoz)³⁴ kapcsolható, úgyszintén a Nádas menti román ritka legényes cigányok általi táncolása is főképp a (például

³¹ Kőnczei: 2000: 300.

³² Martin: 1990: 433.

³³ Martin: 1990: 433–434.

³⁴ Például Fodor Sándor „Netti” szavaival: *Ez a kicsi Árus... legé... ízéje. Verbunkja!* [Melyik? Melyiknek?] *A, ez a, ez a fiatal, hát erre, erre járja... a verbunkot!* [Igen?] *Így táncolja!* [mutatja, csapja a lábát, közben nevet] [S azt az elsőt, a...] *Az apja muzsikálja!* [Azt mikor szokták még húzni?] *Mi, miko lakadalom van, miko(r) má mennek be a kapun' a... a lakodalmos háznál!* Kőnczei Árpád és Kőnczei Csilla gyűjtése, Kislábcs, 1987. augusztus 5.



6. A legényest táncoló mérái Berki Ferenc „Árus”

említett) cigánymuzsikusokra vonatkoztatható. És ezek adatok rávillantanak a kalotaszegi cigánymuzsikusok tánc kultúrájának egyik alapvető sajátosságára: az etnikus összetevő másodlagosságára.

Ugyanis az erdélyi hivatásos falusi zenészek több nemzetiség tánczeneigényét is ki tudják elégíteni, függetlenül attól, hogy ők maguk milyen nemzetiségűek, így tulajdonképpen mind a zenei, mind a táncos tudásuk révén különböző kultúrák közvetítői, kapcsolattartói és nem utolsósorban alkotói is. Ugyanakkor ezeknek a muzsikusoknak túlnyomó többsége cigány etnikumú, ezért fontos megvizsgálni azokat az etnikus sajátosságokat is, amelyek befolyásolják és formálják ezt a közvetítő szerepet, és amelyek meghatározóak mind zenei, mind táncos tudásukra.

Ahogy az előző fejezetben megállapítottam, az általam kutatt kalotaszegi cigánymuzsikusok nyelvileg három (cigány, magyar,

román), zeneileg négy (zsidó is), és táncban is három „nyelvet” beszélnek, anyanyelvi szinten. S ezt egy adott cigánymuzsikus is, meg környezete, szűkebb-nagyobb közössége is tudatosan és jól megállapíthatóan teszi: így, ha egy cigányzenész (például Berki Ferenc Árus vagy a testvére, Berki Béla Árus) Mérán magyar legényest táncol, akkor ő magyarul táncoló cigány, ha meg román ritka legényest, akkor ő románul táncoló cigány, ha meg csingerál, akkor cigányul táncoló cigány.³⁵

Ez a tényállás felvet egy kettős irányultságú kérdést: egyrészt, hogy van-e és ha igen, akkor mi tekinthető „etnikus” táncnak? A jelen kötet szerzője szerint annyiban etnikus egy tánc, amennyiben azt a táncoló személy vagy közösség (vagy, sajnos, adott esetekben maga a külső szemlélő, akár kutató is!) annak tartja. A zene- és tánc kultúrában nem léteznek „fajtiszta”, „ősi”, csak egy bizonyos etnikumra vonatkoztatható és „visszavezethető” népzenei darabok vagy táncok, hiszen ezek vagy időben, vagy térben folyamatosan keverednek, Bartók Béla szavaival élve „kereszteződnek”.³⁶ Másrészt, hogy pontosan egy többnemzetiségű és multikulturális közegben – ahol elsősorban pontosan az említett cigányzenészek működése által – biztosítva van az állandó átjárhatóság és kölcsönhatás,³⁷ beszélhetünk-e egyáltalán etnikus táncról, vagy inkább csak helyi, regionális, bizonyos esetekben nagyobb tájegységet felölelő táncokról, táncdivatokról, táncdialektusokról?

És akkor végül mit is táncolnak a kalotaszegi cigánymuzsikusok? Elsősorban azt mondhatjuk, hogy saját, egyéni táncfolyamataik révén saját, egyéni táncukat, ugyanúgy, mint akármelyik táncos Kalotaszegen.³⁸ Ugyanakkor zenészként egyrészt ismerve és „beszélve” a vidék valamennyi

³⁵ A MTA Zenetudományi Intézet Néptánc Osztályának Archívumában tárolt kalotaszegi táncdokumentumfilmek jegyzőkönyveiben olvastam több hasonló bejegyzést: „ezt a figurát egy cigánytól tanulta...”, ezért úgy vélem, hogy a kérdéskör egyik érdekes további kutatási területe lehet megvizsgálni a cigánymuzsikusok táncának visszahatását a magyarok vagy románok táncára.

³⁶ Bartók: 1942: 86.

³⁷ Pávai: 1993b: 7.

³⁸ A vizsgált cigánymuzsikusok tánc tudásával szemben megállapítható, hogy a kalotaszegi nem zenész cigányok tánc kultúrájára nem igen jellemző a különböző etnikumok tánc típusai közötti könnyű átjárhatóság, mint a muzsikusok esetében: érdemes volna a továbbiakban megvizsgálni és összehasonlítani a kalotaszegi nem zenész és zenész cigányok tánc tudását, tánc kultúráját, táncalkotási folyamatait.

tánc típusát (függetlenül annak etnikus voltától), másrészt otthonosan mozogva a tudatos alkotás és rögtönzés talaján,³⁹ egyben talán a legfontosabb (és ez idáig kevésbé, vagy csak kísérőjelenséggként kutatott) alkotói is voltak ennek a szűkebben kalotaszegi, tágabban közép-erdélyi tánchagyománynak.⁴⁰

³⁹ Erről lásd részletesen Könczei: 2000: 294–300. Hivatkozott írásomban a népzenei és néptáncbeli improvizációk összefüggéseit a következőképpen foglaltam össze: „Egy táncolni tudó falusi zenész táncbeli improvizálásában nyilvánvalóan érvényesül a zenei improvizálás ismerete, mivel magától értetődően érzékelné tudja a zenei, illetve táncbeli periódusok (sorok-pontok) közötti kapcsolatokat. Ugyanakkor a már említett dallamalkatrészek és zenei modellek általi alkotás szintén meghatározó tényező lehet egy muzsikusi táncszerkesztési folyamatában.” (Könczei: 2000: 297)

⁴⁰ A tárgyalt kalotaszegi cigánymuzsikusok közül többen is, mint például a mérai Berki Ferenc Árus primás-bőgős vagy Berki Béla Árus kontrás-harmonikás, a győrővásárhelyi Nónika Miklós Hítlér primás, a bogártelki Boros Gyula bőgős vagy Gyurka Berci primás-kisbőgős igen kiváló tánc tudással rendelkező táncos egyéniségnek számítottak. Ezért az etnokoreológia fontos feladata lehet nemcsak a vidék magyar vagy román, hanem cigánymuzsikusi táncos egyéniségeinek kutatása is, hiszen elengedhetetlen megvizsgálni ezeknek hatását közösségük tánc kultúrájára. Egy ilyen jellegű kutatás alapja, kiindulópontja és forrásértékű modellje lehet Martin György tudománytörténeti jelentőségű monográfiája: *Mátyás István „Mundruc”. Egy kalotaszegi táncos egyéniségvizsgálata*, Budapest, 2004.



7. Tóni Rudolf „Kormos” brácsás. Hadházi Ilona fotója