

Cigányzenészek  
múltja, jelene és a jövő változatai

Koronczai Barbara  
ELTE TÁTK  
Kulturális Antropológia  
2004. tavaszi félév  
Témavezető: Prónai Csaba

*„Ti, akik annyi mosolyt varázsoltatok az ajkakra, annyi könnyet fakasztottatok a szemekben; ti, akik zokogó hegedűiteket annyi századokon át hűségesen megosztottatok a nemzet minden bújával és minden gyönyörűségével, dicsőségével, ti méltán megérdemlitek, hogy írásban és képben megörökítsenek benneteket, és kedveseinek legszebb emlékei között őrizzen meg a magyar.” (Blaha Lujza szavai a cigányzenészekhez)*

## Bevezetés

Ha Magyarország, akkor puszta, gulyásleves, és cigányzene. Ez az oka annak, hogy idegenvezetőként dolgozva én is rendszeres látogatója voltam olyan éttermeknek, ahol a külföldi vendég cigányzenész mellett költötte el vacsoráját. Így kerültem kapcsolatba először cigányzenészekkel. A meglehetősen gyakori találkozások eredményeképpen az eredeti munkakapcsolat jellege idővel megváltozott, és mára egy 3-4 éve tartó barátsággá alakult. Annak ellenére sem szakadt meg a kapcsolat, hogy az utóbbi egy évben már csak elvétve jártam náluk turistacsoporttal. Muzsikálás után továbbra is gyakran néznek be hozzám egy kis beszélgetésre. Mindeközben egyre bővült a megismert zenészek köre. Sorra mutatták be többi zenész barátjukat. Így cigányzenészek mellett klasszikus- és jazz zenészeket is megismertem.

Kezdetben a beszélgetéseink során tudatosan kerültem a „cigányság” kérdésére, tartva attól, hogy esetleg érzékeny pontra tapintok. Meglepetésemre azonban éppen ők voltak azok, akik ilyen témákkal előhozakodtak. Néhány elgondolkodtató megjegyzésük nyomán fogalmazódott meg bennem az elhatározás, hogy érdemes lenne őket antropológiai szempontból „megvizsgálni”. Abban a szerencsés helyzetben vagyok, hogy – Patrick Williamshez hasonlóan – nem én megyek a terepre, hanem a terep jön hozzám.

Az utóbbi évtizedek kutatásai elsősorban a cigányság szegényebb rétegei felé fordultak. „Mi nem vagyunk érdekesek. Mi rendesen felöltözve járunk, nem lopunk, nem járunk segélyért. Olyanok vagyunk, mint a magyarok.” – foglalta össze véleményét egyik barátom, amikor ennek okáról kérdeztem. Én azonban nem gondolom, hogy a cigányzenészek *nem érdekesek*. Legfőbb jellemzőjük a kint is, bent is állapot (Romano Rácz 2002: 80). Különlegességüket az adja, hogy egyszerre két világ mezsgyéjén egyensúlyoznak. A 19. században két, egymással élesen szembenálló cigánykép élt, amelyet a többséghez és az uralkodó társadalmi-gazdasági viszonyulás határozott meg.<sup>1</sup> A szabadságszerető, a társadalom értékrendjétől függetlenedő, a törvényeket nem tisztelő, csalásból és lopásból élő, a társadalom testén élősködő vándorcigányoktól élesen elkülönül a másik csoport, akik a társadalom hasznos tagjaiként igyekeznek beilleszkedni annak szerkezetébe. Őket általában a muzsikáló cigányokkal azonosították. A mai köztudatban azonban ez az oppozíció tompult, és a korábbi negatív jegyek erősödtek fel, melyeket már válogatás nélkül alkalmaznak valamennyi cigány csoportra. A társadalom leegyszerűsített felfogásával szemben a cigányságon belül az egyes csoportok között éles szembenállás figyelhető meg. Szimbolikus és valóságos eszközökkel igyekeznek is ezt kifejezésre juttatni. A muzsikosokat a közvélekedés a cigányság arisztokratáiként bár, de cigányként tartja számon, az oláh-cigányok azonban nem hogy nem ismerik el elsőségüket a cigányság hierarchiáján belül (erős megvetéssel „500 forintos embereknek” nevezik őket), nem is tartják őket igazi cigánynak, mivel nem beszélnek a nyelvet, és nem őrzik a hagyományokat. Már csak e miatt a kettőség miatt is érdemes lenne nagyító alá venni a zenész cigányok identitását.

Ez a dolgozat olyan fiatal, 25-35 éves cigányzenészekről szól, akik azért kezdtek el zenét tanulni, mert a szüleik a 60-70-es években megtapasztalt „jó világ” alapján úgy vélték, hogy van jövője ennek a szakmának. Az utóbbi idők változásainak következtében azonban jelentős szemléletváltás figyelhető meg náluk. Bármennyire is meghatározó szempont volt az ő életükben a cigányzenélés hagyománya, saját gyermekeiknek mégsem ezt a jövőt szánják. Ez az a pont, ami köré e dolgozat

<sup>1</sup> Részletesen lásd pl. Szuhay 2002: 9-31.

szerveződik. A zenész családok kiemelkedését, felszínen maradását évszázadok óta a zene biztosítja. A zene nem csak erős kohéziós erő, hanem a létfenntartás elemi feltétele is. A folyamat, aminek következtében a zenélés kezd egyre inkább háttérbe szorulni, a cigányzenészek eme csoportjának egészét alapjaiban változtatja meg. Kultúrájuk természetesen nem tűnik el, de biztos, hogy gyökeres átalakuláson megy keresztül. Hogy mi veszi majd át a zene helyét, ami mindennapjaik legmeghatározóbb eleme volt, arra természetesen jelen pillanatban még nem tudhatjuk a választ. Nincs értelme találgatásokba, jóslásokba bocsátkozni. Céлом ezzel a dolgozattal nem is ez, hanem hogy valamiképp ráirányítsam a figyelmet a cigányzenészekre, és bemutassam azokat a jellemzőket, amelyek meghatározzák jelenlegi helyzetüket, és kihatással lesznek majd a jövőjükre is. A mostani szituáció különösen értékes, ugyanis ez az utolsó lehetőség, hogy a cigányzenészek kultúráját ebben a formájában megfigyelhessük. Ezek a fiatal zenészek ebben nőttek fel, és ma is ez határozza meg életüket. Tanúi voltak a cigányzene virágzásának, és most kénytelenek megtapasztalni annak válságát is. Az ő gyermekeik, akik általában 10 év körüliek, vagy még fiatalabbak, egyre inkább csak az árnyoldalát látják ennek a szakmának, és ezért más irányba terelődik az érdeklődésük, más értékekre helyeződik a hangsúly. Hogy a cigányzenélés hagyománya és kultúrája milyen formában marad fenn, illetve határozza majd meg az ő életüket, arra az idő fogja megadni a választ.

A dolgozat elején olyan általános kérdéseket szeretnék tisztázni, mint a cigányzene fogalma, illetve a cigányzenészek csoportjai. Mivel egy jól körülhatárolható, foglalkozási alapon szerveződő csoportról van szó, bemutatom a házassági szokásokat, amelyek biztosítják a csoport egységét. Itt kitérek majd a rokonsági terminológiára is. A cigányzene történetét bemutató rész alapvetően Sárosi *Cigányzene* című könyvének alapszik. Nem érdektelen ez a talán hosszúnak tűnő történeti áttekintés, mert megmutatja, hogy a cigányzenészek és a cigányzene a történelem során honnan, hogyan és hová jutott el. A jelenlegi helyzet bemutatásához azokra az információkra hagyatkozom majd, amiket maguktól zenész barátaimtól hallottam kötetlen beszélgetéseink, illetve a diktafonnal rögzített, irányított mélyinterjúk során. Mindezeket igyekszem majd kiegészíteni a saját észrevételeimmel, amiket az éttermekben járva tapasztaltam. Engem is meglepett az a készségesség, ahogy segítségemre voltak ebben a kutatásban. Őket magukat is élénken foglalkoztatják ezek a kérdések, ezért szívesen beszélnek róla. Ezen tulajdonképpen nincs is mit csodálkozni, hisz ők saját bőrükön érzik mindezt nap mint nap. Éppen ezért örültek, hogy végre valaki mást is érdekel a sorsuk. Arra törekedtem, hogy az egyes egyének sorsán keresztül általános tendenciákat fogalmazzak meg az elmúlt években végbement folyamatokat illetően.

### *Források*

A téma forrásai után kutatva azt tapasztaltam, hogy azok elsősorban a cigány népzenevel foglalkoznak,<sup>2</sup> de nem állíthatjuk, hogy a cigányzenészekről soha nem írt volna senki. Egy korai munkaként Erdmann Doane Beynon, magyar származású windsori pap 1936-os dolgozata említendő, melyben bemutatta, hogy Detroitban hogyan alkalmazkodtak sikeresen a nem-cigány gazdasági környezethez zenészként a magyar cigányok. Svanibor Pettan (2002) a koszovói roma zenészek és roma, illetve nem-roma közönségük közötti kölcsönhatással foglalkozik. A Cigány Néprajzi Tanulmányok 11. kötetét (2002) a magyarországi cigányzene bemutatásának

---

<sup>2</sup> Lásd pl. Csenki-Csenki 1977, Kovalcsik 1988a, 1988b, 1993 stb.

szentelték. Felletár Béla és Benedek Zoltán tanulmánya városi cigányzenészek munkásságát mutatja be a történelmi események és a helytörténeti vonatkozások figyelembevételével. A további tanulmányok a falusi cigányzenészek tevékenységéről szólnak. Különösen értékes a kötet végén Bódi Zsuzsanna válogatott bibliográfiája a téma irodalmából, ami nem kevesebb, mint 365 tételt tartalmaz. Zenetudományi bibliográfiák, lexikonok, kutatók, elméleti kérdések mellett ezek legtekintélyesebb része almanach, életútleírás, interjú egykor élt és mai híres muzsikusokról, melyek túlnyomó többsége cigány lapokban jelent meg. Markó Miklós hírlapíró 1896-ban jelentette meg *Cigányzenészek albuma* című művét, ami sokéves gyűjtés eredménye. A könyv második kiadása, kétszeresére bővült szöveg- és képanyaggal, 1927-ben jelent meg (*A régi mulató Magyarországon*). Ennek, illetve Leszler József *Nótakedvelőknek* című könyve alapján készült Csemer Géza *Habiszti* című munkája, amely egyszerre szakácskönyv és olvasmányos bemutatása egykori és mai híres muzsikus cigányoknak, életüknek, ételüknek. A cigányzene legátfogóbb, és adatokkal alátámasztott történeti ismertetése Sárosi Bálint *Cigányzene* című munkájában található. Ez azonban nem antropológiai megközelítésű munka. Patrick Williams (1996) franciául megjelent könyve a magyarországi cigány zenéről az elemzés szempontjait tekintve antropológiai,<sup>3</sup> de talán annak okán, hogy semmiféle terepmunka nem kapcsolódik hozzá, Sárosi (1997) éles hangvételű, lesújtó kritikáján kívül a szakirodalomban meglehetősen visszhangtalan maradt.

Résztevő megfigyeléssel végzett terepmunkán alapuló írásként Agócs Gergely (2001) munkája említendő, aki szlovákiai magyar cigányzenészek között vizsgálta a zene elsajátításának módját, társadalmi intézményeit. Az ő informátorai koros zenészek, akik saját gyermekkori tapasztalataikról számoltak be. Vagyis semmiképpen sem a mai állapotot tükrözi. Az én témámhoz szorosabban Kállai Ernő kutatásai kapcsolódnak.<sup>4</sup> Szociológiai vizsgálataiban a játszott zene alapján három csoportot különböztet meg a zenészekben belül, és ezen csoportok migrációs potenciálját vizsgálja. Az ő irányítása mellett, illetve útmutatásai alapján készítettem az interjúkat, amik e dolgozat alapjául szolgálnak.

2003 végén jelent meg Békési Agnes *Muzsikások* című könyve, ami amellett, hogy használja például a szociológia eszköztárából a családmonográfia készítést, antropológiai jellegű is, hiszen arra szeretett volna választ kapni, hogy „...miként szervezik meg önnön létezésüket, és miként adnak értelmet az őket körülvevő világnak” (Descola-Lenclud-Severi-Taylor 1993: 6). Interjúkat készítettem három budapesti kerületben (VII.-VIII.-IX.), és három észak-magyarországi településen. Olyan családokat kerestem fel, amelyekben akár az előző, akár a jelenlegi fiatal és középkorú generációkban volt kávéházi, éttermi zenész. Interjúalanyai közül sokuknak az apja, nagyapja muzsikált csak étteremben, ők maguk komolyzenét vagy jazzt játszanak. A kritérium csupán annyi volt, hogy a családi hagyomány tudjon legalább egy éttermi zenésztől. Résztevő megfigyelést is végzett olyan rendezvényeken, ahol cigány származású zenészek léptek fel. A számos átfedés ellenére az általa vizsgált kérdés mégsem egyezik meg teljesen az enyémmel, hisz őt elsősorban az érdekelte, hogy hogyan alakul azoknak az élete, akik szakítani kényszerülnek az éttermi zenélés tradíciójával. 32 interjúalanya közül csupán egy az, aki kor és foglalkozás tekintetében bele illik az általam vizsgáltak körébe, vagyis 30 év körüli, aktív cigányzenész. Az ő megkérdezettjei vagy más műfajban, a klasszikus, az autentikus cigány vagy a lakodalmas zene, illetve a jazz területén tevékenykednek, vagy már teljesen szakítottak a zenéléssel (manager, kereskedő, rendező stb.). Akik

<sup>3</sup> Erről részletesen lásd Horváth Kata 2002

<sup>4</sup> Lásd *Bibliográfia*

pedig tényleg cigányzenészek, azok az idős generációhoz tartoznak, és ezért általában már nem is aktívak. Ez a könyv is jól mutatja, hogy a cigányzenészek életét milyen sokféle aspektusból lehet megközelíteni.

### *A módszer*

Dolgozatom anyagának alapját a zenész barátaimmal készített irányított interjúk alkotják. Az első interjúk vázát a Kállai Ernő által összeállított interjútervezet kérdéssora adta meg, és ezeket a beszélgetéseket diktafonnal rögzítettem. Egy kivétellel az én lakásomon került rájuk sor, mindig előzetes megbeszélés után. Később azonban, ahogy haladtam előre a kutatásban, és egyre újabb kérdések merültek fel bennem, már az egyszerű találkozásokot is felhasználtam, hogy választ kapjak ezekre. Miután készségesek voltak az első interjúnál is, így nem jelentett gondot a kérés, hogy „Ha már itt vagy, segíthetnél egy kicsit”. Ilyenkor a diktafon helyett inkább jegyzeteltem.

Nagyon sok információra tettem szert a kötetlen beszélgetések alkalmával is, amikor mintegy maguktól kerültek elő, vetődtek fel a témák, amiket később használni tudtam. Ha valami megütötte a fületem, akkor arra rákérdeztem, és ők készségesen el is magyarázták, mert tudták, hogy minden velük kapcsolatos dolog érdekel. Arra azonban törekedtem, hogy ettől még ne váljon minden beszélgetésünk interjú-szagúvá. A dolgozat készítésének még későbbi fázisában alkalmaztam azt a módszert is, hogy felolvastam nekik más cigány csoportokról szóló szakirodalomból, és abból kiindulva kérdeztem rá, hogy szerintük ez rájuk mennyiben érvényes. Volt, aki még aktívabban részt vett a dolgozat születésében. Elolvasta a nagyjából kész szövegrészeket, amiket a többiektől származó információk alapján írtam, és ezzel kapcsolatban javasolt kiegészítéseket, vagy fejtette ki a saját véleményét.

A kulturális antropológia alapvető módszerét, a résztvevő megfigyelést is alkalmaztam, hiszen idegenvezetői munkám során rendszeresen jártam éttermekbe, ahol cigányzenészek muzsikálnak, így lehetőségem nyílt őket munka közben megfigyelni. Továbbá eljártam a koncertjeikre, hogy egy másfajta közegben is lássam őket.

Itt szeretnék kitérni arra, hogy az én esetemben milyen mértékben jelentkeztek azok a problémák, amelyekkel Békési Ágnes került szembe interjúkészítései során (Békési 2003: 8-16).

Első interjúit szociális munkások, néprajzosok által ajánlott személyekkel készítette, és arra számított, hogy az ún. „hólabda” módszerrel bővítheti majd az interjúalanyok körét. Azonban azt tapasztalta, hogy beszélgetőpartnerei bár bizalmukba fogadták, és igen személyes jellegű információkkal látták el, attól azonban elzárkóztak, hogy további személyeknek ajánlják. Ezt a jelenséget „kapuőr”-effektusnak nevezte el, mert nagyon hasonlít a szituáció arra a képzeletbeli helyzetre, amikor az utazó a város kapujában álló őrral elegyedik szóba. Az őt alig várja, hogy beszélgethessen valakivel, hogy a másfajta, idegen világból híreket kapjon. Magáról is sokat és szívesen beszél. Bizalmas kapcsolat alakulhat ki köztük, bebocsátásról azonban mégsem lehet szó. Békésit is mindenki szívesen látta, azonban minden egyes interjúalanyt neki magának kellett személyesen felkérnie. Azt a kockázatot ugyanis senki nem vállalja fel, hogy beajánl a családba egy gádzsit, és az övéi közül valaki esetleg elégedetlen lesz vele. A személyes kockázatot mindenki vállalja, nyitott a külső kapcsolatokra, sőt még örül is neki. A közösségre vonatkozó kockázatot azonban elhárítják.

Az én esetemben ez a probléma nem jelentkezett, hiszen én csak olyanokkal készítettem interjút, akiket már évek óta, jól ismertem. Ez utólag visszagondolva egyértelműen annak a következménye, hogy valahol belül én is éreztem a „kapuőr”-effektust, annak ellenére, hogy konkrétan nem szembesültem vele. Soha, senkitől nem kértem, hogy mutasson be másoknak, így sikerült elkerülni a mindkettőnk számára kellemetlen helyzetet.

A másik kérdés az interjúk alatti semlegesség. Békési azt tapasztalta, hogy interjúalanyai igénylik az egyértelmű, szembetűnő metakommunikációt, az intenzív jelenlétet. „Kivétel nélkül hozzám beszéltek, kivárták a mosolyomat vagy a csodálkozásomat, kiprovokálták az elismerésemet vagy a fölháborodásomat. Addig nem folytatódott a beszélgetés, amíg én nem vallottam színt.” (Békési 2003: 13)

Tőlem senki nem várta el, hogy „színt valljak”, ugyanis jól tudták, hogy az ő oldalukon állok. (Pozitív elfogultságom remélem nem ment az objektivitás rovására.) Jól ismernek engem, és én is ismerem őket. Tudták, hogy amit mondanak, az ennyi év ismeretség után számomra nem nagyon lesz újdonság, és ezért abban sem kételkedtek, hogy nem fogom azt félreérteni. Nem hogy nem vártak tőlem különösebb viszont reakciót, inkább annak adtak hangot, hogy talán fölösleges is erről beszélni, mert mindketten pontosan tudjuk, miről van szó. „Tudod azt te nagyon jól, hogy van ez.” A helyzetem pontosan fordítottja Békésiének, aki készülődő könyvéhez keresett interjúalanyokat. Én nem azért kerestem meg őket, mert szükségem volt interjúkra. Már hosszú ideje ismertük egymást, amikor ezzel a kéréssel fordultam hozzájuk. Barátok voltunk már azelőtt is, hogy bennem egyáltalán felmerült volna egy róluk szóló dolgozat gondolata. Idővel egyszerűen „adta magát” a téma. Többször is viccesen „megfenyegettem” őket, hogy „Ha nem vigyáztok, ti lesztek a terepem”, és végül tényleg úgy is lett. A mi kapcsolatunknak nem ez a dolgozat a célja. Nem ezért kezdődött, és nem is fog megszűnni most, hogy már elkészült.

Békésit meglepte, hogy a korábbi tapasztalataival ellentétben minden alkalommal előkerült az ő motivációjának a kérdése, hogy miért pont ezt a kutatási területet választotta. A választ „ki gyermekes csodálkozással, ki gyanakvóan, ki szomorkás mosollyal” (Békési 2003: 9) fogadta. Nálam ez egyetlen egyszer sem merült fel. Tudták, hogy az egyetemi dolgozatomhoz gyűjtök anyagot, és ez elegendő indok is volt.

Békésinek súlyos dilemmát jelentett az anonimitás kontra névvel szereplés kérdése, mert számos hírneves zenész, akivel kapcsolatba került, természetesnek vette volna, hogy eredeti nevével szerepeljen. Volt, aki kérte, hogy küldje el neki az interjú szövegét korrigálásra, és feldúltan megtiltotta annak felhasználását, mert szavai írásban másként hatnak, mint elmondva. Békési végül azt a megoldást választotta, hogy minden interjút megváltoztatott adatokkal jegyzett le, és utólag nem adott kézbe szöveget.

Az én esetemben ez a kérdés egyáltalán nem jelentkezett ilyen intenzíven. Még az interjú megkezdése előtt tisztáztuk, hogy senkit nem fogok név szerint említeni, így nyíltan beszélhetnek. Dolgozatomban csak olyan esetben adtam meg a személy nevét, akitől az idézet származik, ha az interjút nem én készítettem, hanem valahol máshol már megjelent nyomtatásban, és én onnan idéztem. A dolgozatomat csak egyikőjük olvasta, akit valóban érdekelt, hogy mit sikerült „összehozni”. Ez egyébként is az én kérésemre történt, mert nem szerettem volna olyat leírni, ami nem igaz. „Lektoromat” egyértelműen a kíváncsiság vezérelte, és nem arról akart megbizonyosodni, hogy betartom-e a szavamat, és valóban nem szerepelnek nevek. Senki felől nem tapasztaltam bizalmatlanságot ebben a tekintetben. A dolgozat kimenetelével kapcsolatban az érdeklődésük kimerült annyiban, hogy „Na, hányast kaptál rá?”. Ezt

értelmezhetjük a belém vetett bizalomként is, de úgy vélem, hogy egy másik tényező is közrejátszott. Tudták, hogy írásom egyetemi dolgozatnak készül, nem kerül a könyvesboltokba, vagyis nem fogják „tömegek” olvasni. Ezáltal nem nehezedett rájuk teherként, hogy egyszer esetleg valaki majd felelősségre vonja őket a szavaikért.

Békési az interjúk közben tudatosan kerülte a „cigány” szó használatát, annak pejoratív felhangja miatt. Ismeretségünk elején a velük való beszélgetések alkalmával természetesen én is így tettem, és óvakodtam az identitásukkal kapcsolatos kérdésektől, de mire az interjúk készítésére sor került, addigra már voltunk olyan bizalmas viszonyban, hogy „megengedhettem magamnak” a „cigány” szó használatát. Rá is kérdeztem, hogy nem zavarja-e őket, és nem lenne-e jobb például a „roma” kifejezés, de mindenkitől nemleges választ kaptam. „Mindegy, ugyanazt jelenti mind a kettő.”

Az interjúk alatt egyetlen „félelmük” az volt, hogy valamit nem jól mondanak. „Nem biztos, hogy így van.” Azonban miután tisztáztuk, hogy ezekre a kérdésekre nincs abszolút értelemben vett helyes vagy helytelen válasz, és engem az ő személyes véleményük érdekel, sikerült eloszlatni ilyen irányú aggodalmaikat.

### *Cigány zene - cigányzene*

A dolgozat érdembeli részének kiindulásként mindenekelőtt tisztáznunk kell a két fogalom közti, árnyalatnyinak tűnő, de igen fontos különbséget. A cigányság zenekultúrájában ugyanis alapvetően kétféle zenélésről van szó. Az egyik a cigány közösségeken belüli zenei élet. Már ez is egy meglehetősen vitatott kérdés, hiszen vannak, akik úgy vélik, hogy nincsenek közös cigány hagyományok, ezért „közös cigány dal-, mese- és tánckincs sem létezik” (Vekerdí 1984: 55). Ezzel szemben Hajdú (1955, 1956) úgy gondolja, hogy igenis van önálló cigány népzene. Hiszen maga az állítás, hogy a cigányok csak az őket körülvevő népek zenéjét veszik át és „cigányosítják el”, implicite feltételez egy olyan zenei világot, ami „sajátosan cigány”. A dalok „elcigányosodása” éppen azért mutathat törvényszerűségeket, mert létezik olyan cigány népzene, amihez lehet „elcigányosítani”. Ehhez az állításához azonban nem marad következetes, mert később különbséget tesz „igazi” (oláh) és „nem igazi” (romungro és beás) cigány zene között. Úgy véli, hogy ez utóbbi csoportoknak nincsen sajátos cigány jellege (Hajdú 1958). Kovalcsik Katalin a magyarországi kutatásokat összefoglaló értekezésében (1988a) kifejti, hogy a cigány népzene esetében is jogos stílusegységről beszélünk. Wilkinson-Kertész Irén (1992) szintén azt az álláspontot erősíti meg, amely szerint a cigányok az átvett dalokat is átültetik saját stílusukra, vagyis feltételezhetjük, hogy van ilyen.

A zenélés másik típusa a „zenei szolgáltatás a külső, nem cigány hallgatóság számára” (Kovalcsik 1998: 419). A szolgáltatott zenét a hazai tudományos irodalom a köznyelvi terminus megtartásával cigányzenének hívja, megkülönböztetve az előbbiekből leírt, „belső használatú” zenétől, amit (autentikus) cigány népzene néveznek. Dolgozatomban ennek megfelelően *cigány zene* alatt az előbbi, *cigányzene* alatt pedig az utóbbi típust értem.

Ez így meglehetősen egyértelmű, azonban amikor magukat a zenészeket kérdeztem arról, hogy mi is a cigányzene, a válaszokból az derült ki, hogy az számukra sem teljesen világos. Annak meghatározása, hogy zeneileg mi is tekinthető cigányzenének, illetve mitől lesz valami cigányzene, nagyon nehéz kérdés, hiszen repertoárjukon nagyon eltérő műfajú darabokat találunk. Az ő megfogalmazásukban a definíció így hangzik: „cigány zenészek által előadott műzene”, a műzene fogalma alatt a „valaki által szerzett dolgok”-at érve. Azt ők is pontosan érzik, hogy ezt meg kell



különböztetni a cigány népzeneétől. „Az végül is műzene, amit mi csinálunk, és a hagyományos cigány zenét mi nem csináljuk. Azt ezek a kannások csinálják. Végül is az a cigány zene. Amit mi csinálunk, az egy műzene, csak cigányzenekarra van átdolgozva, vagy feldolgozva.” Attól lesz valami cigányzene, „hogy cigányok játsszák, tehát cigányzenekari összeállításban”. „Más töltetet kap. Igyekszem az eredeti formát megtartani, az eredeti lényegét a dolognak, de valami érzelmi dologgal megtölteni. Hozzáteszem azt, ami az én kultúrámból jön. Igyekszem olyan ritmikai dolgokkal megrakni. Van, amikor hozzárakok, mert az adott dolog nem elégít ki engem. Látok benne valami többet. Valamit próbálok sugározni az emberek felé, hogy ne csak azt az üres dolgot hallják.” „Számomra az igazi cigányzene a nóták, a csárdások, a friss csárdások. Valójában ez sem igaz, mert ez magyar népzene, csak cigányok csinálják. De ha cigány játszik egy zenét, akkor azt mondják rá, hogy cigányzene. Na most hogy az-e, azt hagy döntse el a közönség.” És a közönségnek valóban elég ennyi. A magyarok többsége valószínűleg a cigányzene szó hallatán Bangó Margit vagy Horváth Pista nótáira gondol, tehát megegyezik a zenészek véleményével. A külföldiek esetében azonban ez minden bizonnyal nincs így, hisz nem igen tudják mihez kötni. Amikor egy amerikai filmzláger szól, az számukra ugyanúgy belefér a cigányzene kategóriájában. „Amerikai filmzláger szól, de cigányok játsszák. Én nem adok ennek jelentőséget.” És ez az utolsó megjegyzés az, ami igazán számít. Teljesen mindegy, hogy vajon egyet jelent-e a cigányzene a zenész, illetve a közönség számára. Ha a hallgatóság úgy gondolja, hogy az, elégedett vele, akkor nincs min gondolkozni. Ezért mi is maradjunk annyiban a cigányzene meghatározását illetően, ahogy már Liszt is megfogalmazta, hogy az hivatásos cigány előadók által játszott zene.

### *Cigányzenészek – zenész cigányok*

A cigányzene fogalmának tisztázása után nézzük meg, hogy a cigány származású zenészeknek milyen csoportjai vannak, és ezen belül kik azok a „cigányzenészek”, akikről ez a dolgozat szól.

Kállai Ernő már korábban említett munkájában (Kállai 2002: 72-90) az interjúiban szereplő alanyokat a játszott zene műfaja alapján három csoportra osztja. Természetesen ez a felosztás nem öleli fel az összes zenészt, de mindenképpen fontos kiindulási pontnak tekinthető, ezért induljunk ki mi is innen.

Az első csoportba a komolyzenét játszó fiatalok tartoznak, akik rendszerint több generáció óta a verbunkosból kinőtt klasszikus cigányzenével foglalkozó családok sarjai. Az, hogy ők már klasszikus zenét tanultak, részben saját indíttatásuk, de elsősorban szüleik tudatos döntésének következménye. Látva a „kávéházi” zene hanyatlását, a szülők úgy vélték, hogy a klasszikus zene műfajában, „igazi nagy művészként” több lehetőség, jobb élet vár majd gyermekeikre. Kár lenne a tehetségüket egy étteremben elpocsékolni. Így kialakult a zeneileg igen magasan képzett fiatal zenészek rétege, akik tudásukat gyakran külföldi (főleg bécsi, illetve németországi) kurzusokon, saját költségen, vagy ösztöndíjak segítségével csiszolják. Szimfonikus zenekarok tagjaként egyébként is gyakran járnak külföldre, a pódiumzenészek pedig a nagy nemzetközi versenyeken való részvétellel igyekeznek megalapozni karrierjüket. Van, aki a cigányzenéről váltott át a klasszikusra, míg nem

ritka, hogy aki nem tudja elviselni a főiskolával járó kötöttségeket, végül visszatér az éttermi muzsikáláshoz. Egyre gyakrabban hallani a Zeneakadémiát végzett zenészekről, hogy cigány származásuk hátrányt jelent az itthoni zenekaroknál való elhelyezkedéskor, mivel az általános sztereotípián alapján a cigányokat megbízhatatlannak tartják. Külföldön azonban ez a tendencia egyáltalán nem érvényes. A próbajátékon elsősorban a tudás számít, és senkit sem érdekel, hogy az illető milyen nemzetiségű vagy származású. Éppen ezért akinek csak módja van rá, a nagyobb anyagi és szellemi elismerés reményében igyekszik külföldi zenekaroknál elhelyezkedni.

Kállai a második csoportba a cigányzenét játszó, idősödő zenészeket sorolja, akik az 1960-70-es években a cigányzene utolsó virágkorának hasznélvezői voltak. Az Országos Szórakoztatózenei Központ működésének köszönhetően biztosítva volt a helyük, és nem bánták, ha nem volt túl magas a fizetés, mert a borralalóbból úgyszintén meg tudták keresni annak akár a többszörösét is. Azonban az olcsó gépzene megjelenése aláásta lehetőségeiket, sorra szűntek meg a cigányzenés éttermek, és váltak munkanélkülivé. Tragédiájuk, hogy a zenélésen kívül máshoz nem igen értenek, ezért helyzetük kilátástalanná vált.

Ezen a ponton érdemes egy kiegészítést tenni, hisz nem csak idősödő cigányzenészekkel találkozhatunk: vannak fiatalok is szép számmal. A ma 20-as éveik végén, 30-as éveik elején járó zenészek akkoriban voltak gyerekek, amikor a cigányzene „még nagyon ment”, ezért a szüleik akaratának megfelelően a családi tradíciót folytatva vált belőlük muzsikus. E szűkebb csoport alkotja dolgozatomban vizsgálódásának konkrét tárgyát.

A harmadik csoport tagjai az autentikus népzenei játszó, általában oláh-cigány származású zenészek. Korábban valamilyen vállalkozásból vagy kereskedelmi tevékenységből éltek, és azután fordultak komolyabban a zenélés felé, hogy az utóbbi 10-15 évben egyre nagyobb érdeklődés és igény mutatkozik irántuk. Rendszeres szereplőivé váltak az itthoni és külföldi roma- és nemzetiségi fesztiváloknak. Nem jellemző, hogy magasabb zenei képzettséggel rendelkezzenek.

Kállai 3 alapvető csoportját kiegészítendő megemlíthetünk még további kettőt. Az egyikbe az úgynevezett tánc- és szalonzenészek tartoznak. Ők voltak azok, akik a gépzene megjelenését kihasználva felváltották a nagyobb létszámú cigányzenekarokat. Akár egyedül is, szintetizátorral vagy harmonikával kísérve éneküket, vagy nagyobb létszámú például hegedű – zongora – bőgő, vagy szintetizátor – basszusgitár – dob stb. felállásban szórakoztatják a kisebb éttermek, szórakozóhelyek, bulik vagy lakodalmak közönségét. A funkciójuk ennek eredményeképp nagyjából megegyezik a klasszikus cigányzenészekével: változatos repertoárjukkal szórakoztatnak. Igyekeznek követni a divatot, és mindenben megfelelni a fiatalok igényeinek. Igazán stabil helye főleg az egyedül játszó szintetizátorosoknak, vagy bárzongoristáknak van, akik közül nem egy Zeneakadémiát végzett, de nem tudott máshol elhelyezkedni. E műfaj valamennyi képviselője egyébként jellemzően képzett zenész. A legtöbben főleg harkiznak, de vannak olyan szerencsések is, akiknek ismertségüknek köszönhetően önálló fellépéseik is vannak (pl. Váradi Roma Café). Külföldi munkát általában olcsóságuknak köszönhetően, szezonálisan sikerül szerezni éttermekben, ill. egyre népszerűbbek a nagy tengerjáró hajók, ahol legkevesebb 3-4 hónapot töltenek, és ahova rendszeresen vissza tudnak járni.

Az ötödik, egyben utolsó csoportba a jazz-zenészek tartoznak. Az ő őseik között is rendszerint cigányzenészeket találunk. A szülők itt is, akár csak az első csoport esetében, azt szerették volna, ha képzett zenész válik a gyerekből, aki azonban saját indíttatásának megfelelően a klasszikus műfajt felcserélte a jazzre. Jazz

konzervatóriumban, majd a Zeneakadémia jazz tanszékén képzik magukat. A legnagyobb nevek pódiumon érnek el önálló sikereket, rendszerint előbb és inkább külföldön, mint itthon. Találkozhatunk velük jazz klubokban, de nem ritka, hogy például a dobosok és a gitárosok a könnyűzenei műfajban, pop együtteseknél helyezkednek el.

Mindenképpen érdemes néhány szót szentelni annak, hogy ezek a csoportok milyen viszonyban állnak egymással. A kérdést alapvetően a cigányzenészek szemszögéből igyekszem láttatni, hiszen ez a dolgozat róluk szól.

Általánosságban elmondható, hogy a műfajbeli különbség bár elméletileg nem képez gátat, mégis létezik egyfajta távolságtartás. A rokoni szálak némileg enyhíthetnek ezen, de nem igen keresik egymás társaságát. Lehet, hogy elmennek meghallgatni valakit, de az érdeklődésük pusztán zenei indíttatású, nem törekednek közeli ismeretségre. Előfordul, hogy egy rendezvényen egymás után muzsikálnak, és váltanak is pár szót egymással, „de ennyi”. „A saját műfajomon kívül mást nem igazán érzek közel.”

A legnagyobb távolságot egyértelműen az autentikus népzenei zenészekkel, a „kannásokkal” szemben érzik. Az egész kultúrájukról alkotott elképzelésük erősen rányomja a bélyeget arra, ahogy a zenéjükéről gondolkoznak. „Nem tudjuk elválasztani a zenét a fajtabeli különbségtől. Nem merek hozzájuk közelíteni. Amíg ők meg nem teszik az első lépést, addig én biztos nem. A kinézetük rettent meg elsőre. Nem is ijedséget, hanem viszolygást vált ki. A hanghordozásuk. Emelkedettebb. Meg a kinézetük.” A zenéjük sem tudja igazán megérinteni őket. „Meghallgatom, de nem érzem a saját zenémnek.” „Szeretem a pattogós ritmusokat, a táncot. Ami jó, azt meghallgatjuk. Na jó, nem non stop, mint a Járókat. Nem egyfolytában. Már megint egy csapat indián táncol.” „Szakmailag most mondjam azt, hogy semmit nem látok benne.” „Igazából engem nem foglal le ez a zene.” „Ez az ő zenéjük, nem a miénk.” Nem tartják őket zeneileg képzettnek. „Ehhez a zenéhez nem is kell.” Míg például a hegedű esetében már ahhoz is kitartó gyakorlás szükséges, hogy ki tudjon valaki csikarni belőle akár egyetlen tiszta hangot is, addig az autentikus zenében használt hangszerekre ez nem érvényes. Ahogy az egyik televíziós show-műsor vezetője találóan megjegyezte a kanálról, hogy „Kívülről milyen nagy dolognak látszik, pedig csattog ez magától is!” A valóság show-k résztvevőinek sem kellett sok idő, hogy elsajátítsák az alapokat. „Nézd meg, fél óra alatt milyen jól csinálják. Jó, nem tökéletes, de elmegy. Pedig ezek nem is cigányok.” „Ha azt mondjuk, hogy a kanna hangszer, akkor nem tudom mi a hegedű vagy a cimbalom.” Ezen gyakran élcelődnek is. Nem ritka beszólás, hogy „Mennyit ér ez a mester kanna?” vagy „Ki kéne már hangolni azt a kannát, testvér!”. Mosolyogva mesélik, hogy „állítólag a múltkor bement a Kulacsba egy csapat oláh-cigány, és volt náluk egy kanna. Még valami nemzetiszínű szalagot is kötöttek rá. Amikor leültek, úgy támasztották le maguk mellé, ahogy mi szoktuk a hegedűtöket.” Tudatában vannak annak, hogy mostanában megnőtt az igény ez iránt a műfaj iránt is, jelentőségét azonban nem becsülik túl. „Most éli szerintem ez a zene azt, amit mi annak idején éltünk. Most ők turnéznak egész Európában. Fellendülőben van. De igazából akkora fellendülés soha nem lesz, mint nekünk, mert ők megállnak egy szinten. És igazából egy külföldi ember nem érti ezt a zenét, csak a ritmusát.” Vajon mi a véleménye az autentikus zenészeknek a cigányzenészekről? „A zenénket elfogadják, de nem néznek nagyba, mert nem beszélünk cigányul, nem tartjuk a hagyományokat.” „Sokat tanulnak is tőlünk. Van olyan cigányzenész, aki beáll közéjük muzsikálni.” „Muzsikailag azért elfogadnak, mert hívnak bálókba muzsikálni.” Azonban ez a helyzet sem mentes a feszültségtől,

megnyilvánulnak a „kulturális különbségek”. „Jó pénz, de veszélyes. Mindjárt elátkoznak, ha nem muzsikálunk el valamit. Vagy belevágnak egy kést az asztalba, és azt mondják, hogy 'Addig muzsikálj, amíg ez el nem dől'.” Senki nem megy szívesen oláh cigány temetésre muzsikálni. „Olyan az, mint a lakodalom. Esznek, táncolnak. Borral itatják a halottat. Utána meg odatartják ugyanazt a poharat a te szád elé, hogy igyál. Majdnem agyonütöttek, mert nem akartunk inni.” Életmódjuk és felfogásuk különbözősége miatt kölcsönösen nem próbálnak közeledni egymáshoz.

Szintén igen távolinak érzik maguktól a klasszikus zenészeket. Nem találják meg a közös hangnemet. Ennek oka egyértelműen az eltérő iskolákban rejlik. A klasszikus zenészek a konzervatóriumban és a Zeneakadémián főleg magyarok között voltak, ezért a viselkedésük is hozzájuk alakult. „Túl körülményesek. Azt nagyon megtanulták. Ők már ki vannak alakítva.” „Olyan kimérten viselkednek velünk szemben, nem olyan cigányosan.” „Nem ismernek minket eléggé, és mi sem őket. Szerintük mi úgy viselkedünk, mint az állatok. Tanult ember, nem beszélhetek vele úgy. Olyan beszédstílust veszek fel, hogy ne látsszak annyira bunkónak, mint amennyire ő gondolja.” A „szabad gondolkodás” hiánya a zenéjükre is érvényes. „A képzettségük miatt másképp látják a zenei dolgokat. Hozzászórtak a sok kötöttséghez, szabályhoz. Nem tudják kiélni a szabadságot.” „Az ő szemükben mi senkik vagyunk. Nem az adottságainkkal van a baj, hanem a képzettségünkkel. Képzettebbek, mint mi. Zeneileg ők vannak a csúcson. Olyan képzettséget birtokolnak, ami bennünk csak részben van meg. A mi műfajunk nem teszi szükségessé. Felnézek rá ezért, de ne nézzen le engem, mert ő is csak cigány, ne tartsa túl nagyra magát.” A leghevesebben arra reagálnak, ha valaki Farkas Gyula bácsival, nagy mesterükkel kapcsolatban tesz olyan kijelentést, hogy „fenntartással fogadnám, amit mondott”. „Rám mondhat, amit csak akar, de az Öreget ne bántsa!”

A tánczenészeket már jóval közelebb érzik magukhoz, mivel „ők is azt csinálják, amit mi. Ők is kalandoznak a műfajokban.” Ahogy már fentebb szó esett róla, nagyjából azonos feladatkört töltenek be. A közönség igényeinek megfelelően szinte mindent játszanak. A tánczenészekkel szemben felhozható egyetlen negatívum, hogy sok helyről ők szorították ki a cigányzenészeket. Ezért azonban nem magukat a zenészeket tartják felelősnek, hanem a körülményeket. Azok csak ügyesen éltek a lehetőséggel.

A jazz zenészekkel kapcsolatban nem alakult ki konkrét benyomás. „Talán nem néznek annyira le, mint a klasszikus zenészek. Talán értékelik az improvizációs készségünket. Azt persze megmosolyogják, ha jazzt próbálunk játszani. Azt mondják, 'Romás akcentussal játszotok mindent'. Ezért igyekszünk nem belenyúlni.” Ha valamilyen rangsort kell felállítani ezek között a csoportok között, akkor zenei képzettség tekintetében elismerik a klasszikus zenészek elsőségét. Őket követik a jazz zenészek, és csak a harmadik helyre teszik magukat. A tánczenészeket magukkal egy sorba, vagy inkább valamivel lejjebb helyezik el. A létra alján egyértelműen az autentikus zenészek állnak.

Folytassuk tovább az elemzést, és nézzük meg, hogy hol is találkozhatunk cigányzenét játszó muzsikussal. Először is leggyakrabban és legkönnyebben a magyaros hangulatot célzó éttermekben láthatjuk őket, ahol többé-kevésbé állandó felállásban muzsikálnak. Régebben voltak úgynevezett „repülő zenekarok”, akik mindig csak beugrottak, vagyis a szabadnapokon helyettesítették az állandó tagokat vagy akár az egész zenekart. A szűkös igény miatt ma csak ebből már nem lehet megélni.

A cigányzenészek legrepresentatívabb képviselői a koncertezésre szakosodott nagy zenekarok, mint a 100 Tagú Budapest Cigányzenekar, és a Rajkó együttes. Az átlagember talán csak annyiban látja a kettő közti különbséget, hogy a 100 tagúban „többen vannak”, azonban ennél természetesen jóval többről van szó. A két együttes között éles szemléletbeli különbség van, amit az előadások is jól tükröznek. A Rajkó zenekar tagjai egytől egyig a korábban a KISZ Központi Művészegyüttes, ma pedig a Talentum Művészeti Alapítvány keretein belül működő iskola egykori növendékei, akikből néhány évvel ezelőtt létrehozta egy profi zenekart. Az 50 éves magyar generáció fejében még élénken élnek az egykori felvételek képei, ahol színes mellényt, csizmát viselő cigánygyerekek muzsikáltak. Akkoriban a zenekar még valóban rajkókból, gyerekekből állt, akik miután elvégezték az iskolát, kikerültek az „életbe”. A mai zenekar tagjai már nagyrészt felnőtt emberek, akár már túl a harmincon is, de a zenekar folyamatosan bővül az iskolából kikerülő tehetséges fiatal növendékekkel is. Az alapítás óta eltelt 50 év alatt a magyar kultúra szerves részévé vált, és az embernek olyan érzése van, mintha mindig is létezett volna. „A Rajkónak sokkal nagyobb a múltja. Egy elfogadott tény.” Ehhez képest a 100 tagú maga kevesebb, mint 20 évével viszonylag új fejleménynek tekinthető. A Rajkó „egy intézmény, ahol folyamatos munka folyik”, minden nap próba van. „Nem az van, hogy ha nem vagyunk százan, akkor szóljunk valamelyik rokonnak”. Csak az kerülhet be, aki ott végzett, és megfelelő mind a zenei tudása, mind pedig a hozzáállása. A legtöbben gyerekkoruk óta együtt muzsikálnak, tehát mindenképpen egy jól összeszokott társaságról van szó. Mivel ugyanazzal a módszerrel, ugyanattól a tanártól tanultak, ezért egyenletes teljesítményt tudnak nyújtani. Természetesen itt is vannak, akik kiemelkednek a többiek közül, de nincs igazán nagy „szóródás”. Mindannyian hozzá vannak szokva a színpadhoz, az iskola mindenre megtanította őket, amire egy muzsikusnak szüksége lehet az életben.

A 100 tagú megalakításának ötlete idősebb Járóka Sándor temetése után vetődött fel, ahol a koporsót kísérve hatalmas számú zenész muzsikált egyszerre. Korábban ilyenre nem volt példa, hisz még a 19. század második felében is csak nagyjából húsztagú zenekarok játszottak. Látva, hogy „milyen jól szól együtt ennyi muzsikus”, néhányan úgy gondolták, hogy érdemes lenne létrehozni egy nagy létszámú zenekart. Így született a 100 tagú Budapest Cigány Zenekar, ami tulajdonképpen „egy kibővített Rajkó zenekar, legalábbis akik a szólamokat viszik, azok mind Rajkósok voltak”. Ettől még azonban tévedés lenne azt hinni – bár a 100 tagú vezetősége ezt előszeretettel hangoztatja – hogy a Rajkó a 100 tagú utánpótlása. A Rajkó nem a 100 tagú számára képez muzsikusokat, hanem egyszerűen cigányzenészeket nevel, akik majd képesek lesznek mindenhol megállni a helyüket. Azon pedig, hogy a 100 tagúban sok egykori Rajkós van, nincs mit csodálkozni, hisz a legjobb cigányzenészek nagy része mind ott végzett. A bejutáshoz mostanában felvételizni kell. Egy év próbaidő után – ami alatt nem jár próbapénz – lehet valaki rendes tag. A zenészek nagy része pesti, a vidékiek feljárnak a próbákra és a fellépésekre. „Akkor van próba, ha van pénz. Meg utak, nagyobb fellépések előtt. De azért hetente legalább egyszer.” „A jó zenéhez együtt muzsikálás, ahhoz meg próba kell. A Rajkóban azért tudnak együtt muzsikálni, mert együtt próbálnak. A 100 tagú nincs igazán finoman kicsiszolva. Heti egy próbával nem is lehet. Ezért nem változik, nem bővül a repertoárjuk sem.” A zenészek nagyon különböző háttérrel rendelkeznek, ezért nagyok a tudásbeli különbségek. „Van egy nehezebb futam, amit mondjuk a 40 hegedűből négy-öt jól kimuzsikál. Még tíznek nagyjából megvan, de a többinek fogalma sincs róla.” „Sokan vannak, akik előtte nem nagyon voltak színpadon.” Ennek ellenére a 100 tagú mégis sikeres. Ugyanis „a tömeg megszólal”. „Minden a

tálaláson múlik.” „Eladják.” A 100 tagú előadásai valóban nagyon látványosak. „Nagy előnye, hogy nem csak a zenéről szól a műsor, hanem egy show az egész: ez feláll, az kijön, a bekonferálások stb.” „Az átlag turista, aki látványt akar, aki az unikumra megy, az biztos ezt választja. Az benne az érdekes, hogy 100 roma muzsikál együtt. Önmagában a létszám még nem lenne nagy szám, mert egy átlagos szimfonikus zenekar is legalább 80 fő.” „A tömeg külföldön is vonzó.” A zenekart egy olyan karizmatikus egyéniség menedzseli, mint Raduly József, aki a feladatát valóságos missziónak tekinti. A jubileumi rendezvényre az ország összes megyéjéből meghívta a cigány önkormányzatokat, ingyenjegyeket küldött egyetemeknek, honvédeknek és nyugdíjasoknak, a Belügyminisztériumnak pedig 200 tiszteletjegyet ajánlott fel azzal a kikötéssel, hogy abból 150-et posztoló rendőröknek kell kiosztani. A zenekarból mintegy harminc embernek sikerült valamilyen állami kitüntetést elintéznie; ő maga a Magyar Köztársasági Érdemrend Kiskeresztjének birtokosa. A fellépéseken maga konferálja fel a zenekart, egyenként, név szerint kiemelve a kitüntetetteket. „Kicsit olyan az egész, mint ahogy egy boksz meccsen a konferanszié beszóli a versenyzőket a ringbe.” „Valahogy belsősegebb a hangulat. Mintha egy étteremben lennél. A Buffó [prímás, művészeti vezető] azért csak 40 éve étteremben muzsikál. Tudja, hogy kinek mi kell. A Rajkó, ha kimegy Franciaországba vagy Németországba, ugyanazt muzsikálja, mint mondjuk Japánban. Mert a Gerendási [az igazgató] nem muzsikus ember.” A Rajkó másfajta közönséget céloz meg: az igazán zeneértőket, akiknek nem a látvány számít. Az ő koncertjeiknek valóban koncert, nem pedig show hangulata van. Még egy említésre méltó különbség, hogy a Rajkó gyakran lép fel tánckarral közösen, mivel a Talentum Alapítványnak van saját tánckara is. Ilyen előadások tavasztól őszi meghatározott napokon zajlanak a Bábszínházban, illetve a Duna Palotában. A 100 tagúnak nincsenek ilyen „menetrendszerű” előadásai, és összességében is kevesebbszer lépnek színpadra.

Bár a két zenekar célközönsége jelentősen eltérő, mégsem állíthatjuk, hogy ne lenne közöttük rivalizálás. Az Operaházi karácsonyi hegedűgálát három éven keresztül a 100 tagú csinálta, utána viszont már a Rajkó (legutóbb pedig már senki, mert finanszírozási gondok miatt az egész elmaradt). Ezzel szemben a Tavaszi Fesztiválon eddig mindig szerepelt a Rajkó, most viszont a 100 tagú adott koncertet. Mindkét együttes szerepelt valóság show-ban is, természetesen más-más kereskedelmi csatornán.

A tánckarral közös fellépés, amit a Rajkóval kapcsolatban említettem, korábban általános volt. Saját cigányzenekara volt a Budapest, a Duna és a Törekvés táncegyütteseknek, de ma már csak az Állami Népi Együttesben és a Honvéd Táncegyüttesben van. A többi helyen kizsenekar, „paraszt banda”, „nyenyérés banda” muzsikál. Ha egy táncos előadáshoz kell cigányzenekar, akkor kifejezetten arra az alkalomra felkérnek egyet, rendszerint azt, amelyik régebben „stabilban” ott muzsikált. Most távolodjunk el egy kicsit térben és időben a mai Budapesttől, és nézzük meg, hogy mi volt a szerepe a cigányzenészeknek a hagyományos paraszti kultúrában. Tavasztól őszi a heti rendszerességű bállok, az őszi és téli időszakban pedig elsősorban a lakodalmak biztosították a zenészek megélhetését. A különböző táncmulatságokon kívül több más alkalom is adódott, amikor az emberek szívesen fogadták a zenekarokat. Ezek közé tartoztak a nevezetesebb névnapok, vagy például a karácsony és az újév, amikor a zenészek muzsikával köszöntötték névnapjuk vagy az ünnep alkalmából a falu jelesebb embereit – előjáróit, tekintélyesebb gazdáit, illetve a jó nótás, mulatós legényeket, férfiakat. A névestéken tartott házibállokba, keresztelőkbe, disznótorokba, vagy a lakodalom utáni hérészbe gyakran hívtak zenészeket. Jó pénzkeresetet jelentett a májusi szerenádozás is. (Ratkó 2002: 69-73.)

Napjainkra azonban az ilyen zenélési alkalmak nagy része megszűnt, vagy olyan erősen megritkult, hogy csak a zenélésből vidéken már nem igen lehet megélni. Talán akkor lehetséges, ha van a közelben egy csárda vagy étterem, ahol rendszeresen (legalább a szezonban) foglalkoztatják őket.

„*Muzsikushoz muzsikus való*”

A cigányságon belül a muzsikusok egy jól körülhatárolható, és élesen elkülönülő csoportot alkotnak, és az ehhez való tartozásban nem az etnikai tényező, vagyis a „cigányság” az elsődleges. „Nem kizáró ok, nem feltétlenül szükséges, hogy mindkét szülő roma legyen.” Ha jól belegondolnak, mindenki talál a családjában példát „keveredésre”. A „vér” szempontjából „elvileg az a fontos, hogy az anya cigány legyen”, de ez csak „elvileg” van így, a gyakorlatban nem tulajdonítanak neki jelentőséget. „A kultúra határoz meg minket leginkább, az köt össze. Az számít, hogy miben nőttél fel. Ha ugyanazt a viselkedési formát tartod, akkor befogadnak. A neveltetésed, a viselkedésed olyan legyen, mint az övék.” „A lényeg, hogy beálljon a sorba.” Tehát a muzsikus hagyomány és annak továbbvitele az, ami a legerősebb kohéziós erő ebben a csoportban. Nem feltétlenül szükséges, hogy valaki maga is gyakorló muzsikus legyen. Ahogy a szlovén romák között elengedhetetlen feltétele annak, hogy valaki *rom* legyen, hogy „felmenő rokonságában romáknak kell lenniük, ’akiknek *rom* vér folyik az ereikben’” (Piasere 2002: 245), úgy számukra is az a meghatározó, hogy az illető ilyen családból származzon. "Nem fontos egyáltalán, ha valaki csak félig cigány, de ha nem stimmel valami, akkor rögtön mondják, hogy hát azért van."

Egy ilyen tradíciókra épülő csoporton belül ezért egyértelmű a törekvés arra, hogy maguk közül válasszanak házastársat, vagyis endogámiáról beszélhetünk. Az endogámia ugyanis „az a szabály, amely szerint a házasságnak a csoporton (bármilyen is legyen az) belül kell végbemennie” (Bodrogi 1997: 286). Ahogy Williams (1994) szerint a kelderások társadalmának – az identitás kialakításának – a sarokköve a házasság, úgy az a cigányzenészek között is fontos szereppel bír. Ezért a következőkben azokat a szempontokat és tendenciákat szeretném vizsgálni, melyek meghatározzák, illetve befolyásolják a házastárs kiválasztását. Először álljon itt néhány más cigány és nem cigány csoport példája, ahol párhuzamokat fedezhetünk fel, és ezzel hozzájárulhatnak a kérdés jobb megértéséhez.

Kezdjük először néhány afrikai példával. (A következő információk Füssi Nagy Gézával folytatott személyes konzultáción alapulnak.) Bantu Afrika jelentős részén a kovácsok privilegizált helyzetben vannak, mert az emberek isteni kötődést tulajdonítanak ennek a foglalkozásnak. A laikusok számára felfoghatatlan, hogy látszólag semmiből, a folyóparton összegyűjtött kötörmeléből egyszer csak kapa lesz, ezért a kovácsnak szerintük valamilyen varázserővel kell rendelkeznie. Tehát a társadalom önmagából hoz létre egy sajátos elitet, ami nem feltétlenül egyezik meg a mindenkori politikai elittel, inkább rituális elitnek tekinthető. A kovácsok csoportja igyekszik elkülönülni mind spirituálisan, mind társadalmilag, mind pedig helyileg. Rendszerint a településen kívül élnek, aminek praktikus oka is lehet, úgymint a tűzveszély elkerülése, bár ez európai belemagyarázásnak is tűnhet, ismerve a kelet-afrikai szórványtelepülések szerkezetét. A kovácsmesterség nemzedékről nemzedékre adódik tovább. Szigorúan őrzik a „titkot”, ezért egymás között házasodnak. Azonban azokon a területeken, ahol érkezett egy hódító népesség, ami rátelepedett az adott közösségre, a kovácsok helyzete gyökeresen megváltozott. A mindenkori hódítók minden vonatkozásban alacsonyabb rendűnek tekintik, lekezelik a meghódítottakat.

Vallásukat, ideológiájukat hamisnak, hazugnak állítják be. Így lesz a kovács, a pozitív varázsló, gyógyító ember csaló, sarlatán. A termékeire továbbra is szükségük van, de a perifériára szorítják, a páriák szintjére süllyeszti őket. Ezt könnyen meg is tehetik, mivel eleve jellemző volt az elkülönülés tendenciája. Innentől kezdve az egymás között házasodás már inkább kényszerűség, mintsem önkéntes választás.

A nílusi pásztorkultúrák hajlamosak függőségbe vonni földműves csoportokat, de nem jellemző, hogy keverednének velük. Ennek egyetlen formája a nőrablás. Például egy maszai rabolhat magának csagga feleséget, de maszai férfi vagy nő soha nem házasodik be csaggák közé. Itt a foglalkozási csoport és az etnikum összekapcsolódik.

Uganda déli részén, Ruandában és Burundiban hármastagolódású társadalm szerkezettel találkozunk. Az eredetileg ott élő pigmoid népekre időszámításunk első évezredének derekán bantu nyelvű népek telepedtek rá, egy sajátos kettős kultúrát alakítva ki. Néhány évszázaddal később a kettős kultúrájú és antropológiai összetételű helyi lakosságra észak felől pásztorkodó életmódot folytató nílusi népek telepedtek rá, és az így keletkezett hármastagolódású struktúra mind a mai napig fennáll. A társadalmi hierarchia csúcsán a nílusi eredetű, főleg állattenyésztéssel foglalkozó tutszik állnak. Utánuk következik a bantu nyelvet beszélő hutuk szélesebb földműves rétege, amely a pásztorkodók jóváhagyásával foglalkozhat ugyan állattartással, de állattenyésztéssel már nem. Ugyanis kaphatnak marhákat tartásra, de bikákat már nem, így nem tudnak tenyészteni. A társadalom legalsó, szinte kasztszerűen elkülönülő rétegét az őslakos tvák (pigmeusok) alkotják, akik gyakorlatilag a legközelebbi időkig megőrizték zsákmányoló életformájukat. Az egyes rétegek gazdasági tevékenysége egymást kölcsönösen kiegészítve sajátos laza egységet alkot, de antropológiai sajátosságait megőrizték, mivel a legkritikább esetben házasodnak egymás között (Füssi Nagy 1982: 38-39).

Philippe Lemaire de Marne a kelderás romák rokonságának tanulmányozása során azt találta, hogy „Egy kelderásnak lehetősége van egy másik alcsoportból vagy más csoportból kérni a fiának feleséget, de lányát nem adja csak egy másik kelderásnak” (1966: 323). Ebből az is következik, hogy bizonyos családokban – ahol nem akarják „idegenbe adni” lányukat, és ezért „nem is kapnak idegen feleséget” – „meglehetősen súlyos endogámiát találunk”. A francia antropológus ebből azt a további megállapítást vonja le, hogy a cigány társadalmi szerkezet a kasztrendszerkéhez hasonlatos, amelyben minden csoport egy kasztot alkot, minden alcsoport egy alkasztot. A szintök, a romák és a zsitánok – mint különböző kasztok – teljesen idegenek egymástól, de „a nők áramlásából” adódóan mindegyikükben hierarchizált alkasztok vannak jelen (Prónai 1999c: 4-6). Ezt az álláspontot kritizálta Patrick Williams 1984-es doktori disszertációjában. Szerinte minden csoportban endogám tendencia, és nem endogámia érvényesül. A párizsi körzetben élő kelderásokkal kapcsolatban – akiket 1947 óta erős lakóhelyi állandóság jellemez – azt láthatjuk, hogy minden leánykéréskor összejön a családfők „tanácsa” (ott ülnek az asztal körül), és szorgalmazza a normának megfelelő megegyezést. Ez a két apa egyenlőségének elvi tiszteletben tartását jelenti, ami egyébként azok jól elfogadott érdeke is: presztízshez jutnak általa, garanciát kapnak a reciprocitás betartására a házasság során, és a házasulandók közötti szolidaritást is biztosítja. Az ilyenfajta szabályszerűség a hosszabb ideig egyazon helyen lakó csoportok esetében idővel egyre jobban kidomborodik, a szabálytalan házasságok mind ritkábbakká válnak. A lakóhelyi csoport apránként olyan csoporttá válik, ahol az embereket vérségi és affinális kapcsolatok kötik össze. A kötelékek ilyenfajta egymásra épülése – tehát az endogámia – vezet a csoport „összesűrűsödéséhez” (Williams 1994).



A *Mare roma* (Piasere 2002) szerint a szlovén romák cselekedeteinek legfőbb meghatározója az a törekvésük, hogy cigányok maradjanak a nem cigányok között. E feladat megvalósításának egyik eszköze az endogámia, amelynek értelmében a romák elsősorban egymás között „cserélik ki az asszonyokat”.

Piasere (1995a: 23-24) két nem cigány foglalkozási csoportot is említ, ahol szintén találkozhatunk az endogámia stratégiájával. A 14. századtól kezdve Franciaországban jelentős áruszállítási tevékenység fejlődött ki a belső vízi utakon, amely elősegítette a hajósok (*battellieri*) szakmai kategóriájának megszületését. Három korszak különíthető el. A „hosszú folyami korszak” a 14. századtól a 18. század elejéig tartott, amikor is csak folyókon történt a szállítás. A „csatornák korszakában”, a 19. század első feléig, számos csatornát építettek, hogy összekapcsolják több folyó vízgyűjtőterületét. Az 1850-től napjainkig tartó „általános motoros hajózás korszakában” a motoros hajózás rohamos fejlődésnek indul, és ezzel egyidejűleg a hajósoknak kezd leáldozni (Watteau 1989: 360). Ez az eset példaértékű, mert jól mutatja, mennyire labilis, tehát nagymértékben manipulálható a „gazdasági kategória”, és az „etnikai csoport” közti viszony. Annak ellenére, hogy a hajósok egyértelműen francia „eredetűek”, mégis elkezdtek kiépíteni különálló identitásukat, amiben nem sok szerep jut származásuknak. Relativista nézőpontból: ők a *gens de l'eau* (vízi emberek) a *gens d'á terre*-rel (földi emberekkel) szemben; életmód szempontjából: a vízi emberek állandóan hajóikon laknak, mely egyszerre szolgál szállítóeszközként és mozgó lakhelyként. Kisebb-nagyobb családjuk is a hajón él. Saját névadási és örökösödési rendszert fejlesztettek ki maguknak. Általában endogámok, tehát tudatosan újratermelik saját közösségüket, hogy fenntartsák különállásukat a félelmetes külvilággal szemben: „Megszokásból vagy hagyományból, az iskolázottság és a földi munkához szükséges szakképzettség hiánya miatt, a *gens d'á terre*-től való félelmükben, és a szakma folytatásának szükségszerűsége okán, a család és a közösség nyomására egy hajós fia, ha teheti, mindig egy hajós lányát fogja elvenni feleségül (Watteau 1989: 355). Itt vagyunk tehát a „szakmai kultúra” (amit Gian Paolo Gri definiált 1991: 17-19) és az „etnikai csoport” kultúrájának (elmosódott) határánál. És ha a vízi embereknek végül is nem sikerült egészen önálló identitást létrehozni, és ma válságos időszakot élnek, az azért lehet, mert nem sikerült megszabadulniuk attól a szigorú szakmai specializációtól, ami kezdetben összekovácsolta őket.

A francia hajósok szinte kozmikus (föld/víz) szembenállása helyett a körhintasok (Andreta 1985) inkább a mozgáshoz fűződő viszonyuk alapján különülnek el: a „mások” azok, akik „állnak”; ők állnak szemben a saját csoportjukkal, amely *drittó*kából (becsületesek) áll. A legérdekesebb, hogy a körhintasok között gyakran előforduló *álló* kifejezés helyett inkább az amúgy is sokatmondó *contrasto* (ellentétes) szót használják. Egy *dritto* magyarázza a kutatónak: „Mi azt mondjuk *contrasto*, velem ellentétes. Elmegy egy ember, és erre mi, körhintasok: 'Nézd a *contrastót!*', a cigányok azt mondják: 'Nézd a gádzsót!’” (Andreta 1985: 50). Azért is fontos ez a tanúságtétel, mert jól mutatja, hogy az auto/heteropoézisnek nincs szüksége egyetlen teremtési aktusra, hanem folyamatos is lehet: az interjúalanyunk csak az anyja volt *dritta*, az apja és a férje *álló* volt. A *contrasto* teremtésekor csak az adott alkalmi helyzet számít, a *hic et nunc* körülmények, és nem az *ab origine* aktus. Ebben az esetben például hogyan lehetne eldönteni, hogy a *drittók* szakmai vagy etnikai csoportot alkotnak-e? Azt mondhatjuk, hogy elmosódott határú kontinuum egy bizonyos pontján állnak, amit ők saját maguk számára a *contrasto* megteremtésével próbálnak megosztani.

Térjünk rá végre konkrétan a cigányzenészek esetére. Miután egy meglehetősen zárt közösséget alkotnak, ezért ha nem is személyesen, de legalább hallomás szintjén ismerik egymást. Sokféle muzsikálnak, gyakran változó felállásban, ezért sok emberrel találkoznak, és az információ gyorsan terjed. Rövid időn belül mindenki tud róla, ha valami jelentősebb esemény történik, legyen az házasság, gyermekszületés, halálozás vagy bármilyen botrány. Mindig elképeszt, hogy mennyire átlátják azt a hálót, ami összekapcsolja őket. Nem csak azt tudják, hogy ki kinek a fia (ezt egyébként jelentősen megkönnyíti, hogy az elsőszülött fiú rendszerint az apja nevét viseli), de sokadik unokatestvér szintjéig képesek visszavezetni és összekapcsolni az egyes családokat és személyeket. Nem túlzás azt mondani, hogy ha leültetnénk két vadidegen cigányzenészt, akik addig sosem találkoztak, néhány perc alatt képesek lennének valamilyen kapcsolatot felfedezni maguk között, legalább olyan szinten, hogy ismertek valakit, aki valahol együtt muzsikált valamelyik rokonukkal. Mindenkit el tudnak helyezni ebben a bonyolult hálóban, és ez nagy segítség a megfelelő házastárs kiválasztásakor. A családok között fennálló rokoni és baráti szálak egyfajta garanciát is jelentenek. A szülők számára megnyugtató, ha ismerik a családot, ahonnan gyermekük jövődöbelije származik. Régebben a cigánybálok szolgálták fő ismerkedési alkalmként. Ilyenkor a szülők előszeretettel hívták fel fiuk figyelmét egy általuk megfelelőnek vélt lány iránt. „Mondták, hogy 'Szép kislány, miért nem foglalkozol vele egy kicsit?' Ezt nagyon utáltam.” Egyébként is már korán igyekeztek tudatosítani gyermekükben, hogy milyen körben kell majd keresnie. „Mondták, hogy ne foglalkozz oláh-cigánnyal meg magyarral sem, csak a zenésszel.” Mi is motiválja a szülőket? Mint minden szülő, ők is azt szeretnék, hogy a gyerekük boldogan és jólétben éljen. „Ma már nem annyira, de régen nagyon jó élete volt a muzikusoknak, ezért fontos, hogy a lányt ilyen vegye el, hogy neki is jó élete legyen.” „Egy muzikus lány tudja, hogy él egy muzikus, mi kell neki.” Így biztosítva van, hogy a fiuk azt az életet éli majd, amit otthon megszokott, és nem kell tartani attól, hogy a felesége olyan irányba befolyásolja, ami esetleg eltértené a családi tradícióktól. „Ha a fiam például magyart venne el, akkor az unokáim már csak fél-cigányok lennének. És ha azok is magyart, akkor az ő gyerekeik meg már teljesen magyarok lennének. Csak legyintenének arra, hogy a családban volt valamikor muzikus.”

Van két visszatérő elem, amit mindenki említett, amikor erről kérdeztem. Ez pedig a lelki világ és az életmód. Úgy vélik, hogy a cigányzenészeknek olyan sajátos lelki világa és életmódja van, amit csak egy közülük való érthet meg. „Ők élik ezt az életet, ők értik meg. A többi nem úgy nevelkedett, nem olyan közegben, ezért nem érti a mi életünket. Más az életfelfogása.” „Nem is annyira a közös származás a fontos, hanem hogy a feleség értse a férjét. Megértse, hogy ha elmegy külföldre, Bécsbe, és a legjobb szállodában fog lakni, és a legjobb ételeket fogja is enni, az neki nem szórakozás, hanem a legkeményebb munka. És ha megjön, akkor pihennie kell, hogy tudjon gyakorolni. Hogy otthon csöndnek kell lenni. Hogy nem lehet apró-cseprő ügyekkel megterhelni, zavarni. Az az asszony, akinek az apja is ezt csinálta, mindezt természetesnek tartja” (Békési 2003: 96).

A lányok is szívesen választottak maguknak muzikus férjet, mert otthon látták apjukat és fivéreiket, és ezért tudták, hogy mire számíthatnak. Amellett, hogy ez biztonságérzetet nyújtott, vonzónak találták ennek az életmódnak a külsőségeit is. Egy muzikus nem gürcöl hajnaltól estig egy gyárban, és nem piszkosan jön haza. Reggel sokáig alszik, egész nap otthon van, és csak úgy délután 4 óra után kezd el készülödni. Megtisztalkodik, felveszi a hófehérre mosott és levasalt márkás inget, a fényesre pucolt cipőt, a haja hajolajtól, zselétől fénylik, és 5 óra magasságában drága parfüm illatfelhőjébe burkolva fogja a hangszerét, és elindul muzsikálni. Mindig jól ápolt,

tiszta, a keze finom, puha tapintású. És persze nagyon jól keres. A muzsikusok feleségeinek hagyományosan nem kellett dolgoznia. Rájuk nehezedett ugyan a háztartás, és nem volt könnyű egyedül a gyerekekkel, amikor a férj akár hosszú hónapokig külföldön volt, de ez természetes volt. Tudták, hogy nem szórakozásból, hanem jó pénzért, és végül is értük teszi. A rendszeres pénzküldemények mellett a férj soha nem tért haza üres kézzel. A gyerekeknek játékokat, a feleségének drága ékszereket, cipőket, bundákat hozott. A muzsikus feleségeket már messziről fel lehetett ismerni elegáns ruháikról, ékszereikről. Mára ez utóbbi tényező egyre inkább kezd háttérbe szorulni, mivel jóval kevesebb a külföldi lehetőség, ami az igazán „nagy pénzt” hozza, és itthon is sokan vannak munka nélkül. A muzsikus szakma fénye erősen megkopott, de „a nők általában buknak a zenészekre, merthogy más, finomabb lelkiviláguk van”. Hogy ez elégséges motiváció lesz-e a jövőben, az majd elválik.

A fenti, nagy súllyal bíró szempontok ellenére azért találkozni vegyes házasságokkal. Ezen belül is inkább a magyarokkal kötött házasságok dominálnak, oláh cigányokkal nagyon ritka. Szinte elképzelhetetlennek tartják. „Olyan nincs.” „Annyira más az életmód.” „Nem tudnám magam otthon érezni. Mászt esznek, másról beszélnek, mint mi.” A szülők egyik fél részéről sem fogadnák szívesen. „A zenészek lenézik, az oláh cigányok meg kinézik.” Egy magyar házastárs még mindig a „kisebbik rossz”, bár annak sem örülnek. „Nem is az, hogy meg van tiltva, de nem nézik jó szemmel.” „Meggzólják, leszólják, akinek gádzsó felesége van. A kis megjegyztést azért hozzáteszik.” „Úgy van ez, mint az arisztokratáknál. Azok is maguk között házasodnak. Az valahogy cikis, ha nem az [muzsikus].” „Nézd meg a fiait [egyik kollégájára utal, akinek magyar a felesége]. Már nem olyanok, mint mi. Mások. Azt se tudom, hogyan szóljak hozzájuk. Nem értenék. Nem úgy beszélnek, ahogy mi.” Egy idegen feleség nem feltétlenül jelent szakítást a zenész életmóddal, bár „ha oláh cigányt vett el, akkor inkább abbahagyta a muzsikálást. Ha gádzsót, akkor gyakran idővel az is olyan lett, mint a cigányok. Mert a férj megtanítja arra, amit egy muzsikus elvár.” „A fontos az, hogy megértsük egymást, hogy elfogadja az értékrendemet.” Ezért a muzsikus tradíció megőrzését fontosnak tartó családokra is érvényes az, amit Piasere Észak-Olaszországban élő szlovén romákkal kapcsolatban megfigyelt, vagyis hogy „dominánsabb a hajlandóság, hogy idegen nőket fogadjanak be annál, hogy a saját csoportbeli nőket adják idegeneknek” (Piasere 2002: 265). Azért, mert valakinek magyar a felesége, még nevelheti a gyerekeit jó muzsikusnak, de ugyanerre már kevés esélyt látnak, ha a lányuknak gádzsó férje van. „Ha a fiú vesz el magyar lányt, attól még ő a férfi, nem változik az életmód.” Akinél nem elsődleges szempont, hogy folytatódjon a muzsikus tradíció, az könnyebben választ magyar házastársat. „Én cigányt vettem el. Így alakult. A testvéreim egy se cigányhoz ment. Én azzal együtt, ha olyan magyart láttam volna, akkor azt vettem volna el. Nekem ez így alakult és kész. [A testvérei közül egyedül ő zenész, a fiát már azonban ő is klasszikus zenésznek taníttatja.]”

A muzsikus szakma jelentős átalakulásával egyre erősödik ez a tendencia, tehát nagyon fontos az időbeli tényező. Erre hívja fel a figyelmet Reyniers (1994) is egy észak-franciaországi szintő közösségben végzett vizsgálaton keresztül, ahol egyszerre alkalmazta az antropológus résztvevő megfigyelő módszerét és a történész levéltárosi munkáját. Rekonstrukciója szerint a 19. század végén keletkezett közösség két generáción keresztül ismétlődő keresztházasságok során keletkezett, amikor is ezek a családok leginkább exogámok voltak. A következő generációban megnőtt az endogám típusú házasságok száma, még ha nem is került túlsúlyba. A családok egyszerre törekszenek arra, hogy már meglévő szövetségeiket biztosítsák, és új szövetségek felé

nyissanak. Hogy a két dimenzió közül melyik dominál, azt egyrészt egy adott terület kiaknázásának a lehetősége, másrészt a szövetségre lépett családok viszonya határozza meg. Az endogámia létét azonban előbb vagy utóbb mindig újra és újra megkérdőjelezi az exogámia gyakorlatának visszatérése.

A cigányzenészek esetében is megfigyelhető, hogy gyengül az endogámia tendenciája. „Már csak a szakma miatt is.” „Már nincsenek cigányzenészek. A harmincas korosztály már nem taníttatja éttermi muzsikusként a gyerekeit.” „Nem akarnak zenészek lenni, ezért már nem olyan fontos.” „A gyerekek már más pályát választanak, ezért már más szempontok alapján mérlegelnek. Ma már más a sláger.” Hogy mi is ma a „sláger”, arra konkrét választ nem tudtak adni, de abban mindenki biztos volt, hogy ezen a téren is változások mennek végbe. A fiatal lányt, aki számára nem is kérdéses, hogy muzsikushoz fog férjhez menni, még továbbra is ugyanazok a szempontok motiválják. Csak a gyermekkor óta megszokott életmód, felfogás és értékrend nyújt számára biztonságérzetet, bár már ő sem akarja cigányzenésznek nevelni gyermekét. Egy „rendes szakma” mellett azonban mindenképpen taníttatni fogja majd zenére, mert ettől az élménytől nem szeretné megfosztani. „Ne mondja majd azt felnőtt fejjel, hogy milyen jó lett volna valami hangszeren tanulni.”

### A rokonsági terminológia

Piasere az *Études Tsiganes*-ban megjelent 1982-es tanulmányában megpróbálta „megtalálni a kapcsolatot a nyelv és a társadalom között”. Azt mutatja be, hogy „miként osztályozzák a kelderások és a horohánók rokoni kapcsolataikat, valamint azt, hogy miként hatottak az osztályozási rendszerükre azok a különböző, nem cigány társadalmak, amelyekkel a két csoport kapcsolatba került.

Jól tudja, hogy a „rokonsági terminológia nem egyenlő a rokonsági rendszerrel”. Azzal a nézettel azonban nem ért egyet, miszerint „a terminológia egyáltalán semmit nem árul el az általa kifejezett társadalomról”. A cigányság mind nyelvi, mind pedig a házassági szokások értelmében „a legmélyebbre nyúló indoeurópai hagyomány hűségese követője”. Ugyanakkor mind a konzangvinikus terminológia, mind az affinális terminológia vizsgálata „a cigány rendszereknek azon törekvésére mutat, hogy azok az európai népek rendszereinek mintáját kövessék (...): az őket körülvevő gádzsók terminológiáját ’másolták le’ maguknak.”

Az igaz, hogy a cigány rokonsági terminológia rendszerei a nem cigány rendszerek közül történő „szelekcióval” jönnek létre, ezért az egyes terminológiai rendszerek felépítésében alapvetők azok a viszonyok, amelyeket a történelem során egy csoport a környező nem cigányokkal létesített. Mégis kimutatható, hogy a cigány rendszerek két ellentétes erő befolyása alatt állnak. Az egyik belülről szabályozza a cigány közösség belső viszonyait és a megszólító kifejezések közötti kapcsolatot. A másik egy külső erő, ami a cigány – nem cigány viszony és a hivatkozó kifejezések közötti összefüggést koordinálja. Ez utóbbi esetben hibás lenne pusztán nyelvi akkulturációról beszélni, a nem cigány terminológiák nem egyszerűen „megtűrték”. Ezekből a „terminológiai táruk”-ból az egyes cigány csoportok időről időre merítenek. A nem cigány terminológiából a cigány terminológiába való átmenet sohasem automatikus, mindig szelekció kíséri (1994). Piasere válasza úgy tekinthető, mint Kroeber 1948-as megállapításának a rokonsági rendszerre való alkalmazása. Az amerikai antropológus e népcsoport elkülönültségét a nyugati civilizációban abban vélte felfedezni, hogy a cigányság bizonyos kulturális elemeket átvesz, míg a többit elveti, saját ethoszt alakítva ki ezzel (Kroeber 1948: 279). Judith Okely (1983: 77) az angol vándorcigányokat – Lévi-Strauss kifejezésével élve (1966: 16-22) –

„bricoleur”-öknek, mindenféle apró munkát végző, „barkácsoló” (Baudrillard 1994: 58) személynek tekintette, akik a legkülönbélebb dolgokat képesek az őket körülvevő kultúrából átvenni, míg másokat elutasítanak. Piasere vizsgálatai megmutatták, hogy ez a rokonsági terminológia esetében is érvényesül: így válnak a cigányok nála rokonsági terminológiák „bricoleur”-jeivé is.

A cigányzenészek által használt rokonsági terminológia első ránézésre szinte teljesen megfelel a magyarok által használatnak, ezért úgy tűnhet, hogy nem is érdemes szót vesztegetni rá, azonban ez nincs így. Maga a terminológia kétségtelenül megegyezik a magyarral, de a használatában már megfigyelhetők „cigányos” vonások. Ez a „báty” szó esetében a legszembetűnőbb, aminek jelentése jóval sokrétűbb, mint a magyarok nyelvhasználatában. Amikor valaki azt mondja, hogy „a bátyám”, akkor az elsősorban az édestestvérét jelenti, ugyanakkor vonatkozhat a nagybátyjára és az unokatestvéreire is, tehát az apján és a nagyapján kívül valamennyi egyenes és oldalági férfirokonára. Ugyanez érvényes az „öcsém” kifejezésre is. Tehát különbséget tesznek fiatalabb és idősebb testvér között, ami nem jellemző az oláh-cigány csoportokra (Stewart 1994, Williams 1984: 141), és akkor használják a semleges „testvérem” szót, ha például az unokatestvéreikkel kapcsolatban nem biztosak abban, hogy az illető idősebb vagy fiatalabb-e tőlük, vagy nem tulajdonítanak jelentőséget a korkülönbségnek. Ez egyértelműen annak a következménye, hogy a magyar nyelv terminológiáját használják. A szinonim jelentésű „fivérem” kifejezést viszont soha nem hallottam. Érdemes kitérni a „testvérem” szó, mint megszólító terminus használatára, ami távolról sem annyira általános, mint az oláh-cigányoknál, ahol „a csoport egysége a testvériség (fivérség) jelszavában fejeződik ki” (Stewart 1994: 119), és ahol ezért a csoport valamennyi férfi tagjára vonatkozhat. A cigányzenészek esetében ez a használat sokkal árnyaltabb, és nagyok az egyéni különbségek. Van, aki szerint „túl romás”, és ezért sosem használja. „Lecsórt oláh-cigány szöveg, kamu az egész. Próbálnak kedveskedni, de nem igazán.” Aki használja, annak célja a bizalomkeltés, a bensőséges hangulat megteremtése. Idősebb embernek is mondhatják, ha tegező viszonyban vannak, de inkább a „bátyám” a jellemző. (Ez utóbbira egyébként a magyar paraszti kultúrában is gyakran találunk példát.) Vannak, akiknél a „testvérem” már szinte köztérző gyakorisággal fordul elő. Hogy ki, kinek és milyen helyzetben mondhatja, arra nincs általános érvényű szabály, ezt „érezni kell”. „Ha hallom valakitől, hogy használja, akkor én is mondom neki, de van, akinek sosem mondom.” Például szinte soha nem mondják az édestestvérüknek. Ha mégis, akkor az egyfajta incselkedés, ugratás, célja semmi esetre sem a köztük fennálló vérségi viszony megerősítése. „Azt úgyis tudjuk mindketten.” Ezenkívül van, akinek olyan az egyénisége, a személyes kisugárzása, hogy „neki egyszerűen nem tudom mondani.” És ez nem feltétlenül jelenti azt, hogy az illetőt nem szereti. Sőt. Nem ritka, hogy olyan embernek mondják, akit tulajdonképpen egyáltalán nem éreznek magukhoz közel, de a bizalmas hangnem eszközeként hozzájárulhat, hogy elérjék a céljukat. Főleg ilyenkor találkozni a tovább fokozott „drága szép testvérem” változattal, illetve alkoholmámoros helyzetben, amikor is „már mindenki testvér, még a gádzsók is”. Egyetlen megfogalmazható szabály, hogy a „testvérem” kizárólag a férfiak egymás közötti beszédében fordul elő. A nőket mindig a nevükön szólítják, nem használják az oláh-cigány „shej” megfelelőjét, a „lányt”. A nők egymás közötti beszédében is a keresztnév használata az általános, mert a „testvérem” a férfiak világához tartozik, „olyan férfi dolog”.

Tehát összefoglalva a cigányzenészekről is elmondhatjuk, hogy a rokonsági terminológia „bricoleur”-jei, hiszen az alapvetően magyar terminológia mellett a cigányból is átvettek bizonyos elemeket, míg másokat elutasítottak. Miután megismerkedtünk a cigányzenészekkel, mint csoporttal, a következőkben tekintsük át a cigányzene történetét.

### *A cigányzene története*

A köztudatban a *cigány* és a *zene* fogalma Európa-szerte szorosan összekapcsolódik. Hivatásos zenészként nemcsak Magyarországon találkozunk velük: jelentős szerepet töltenek be Dél-Európa, a Balkán, az Ibériai-félsziget hangszeres népzenejében is. Észak-Afrika nagy részén ugyancsak ők a hivatásos népi zenészek. Talán ez az oka annak, hogy a magyar közvélekedés a muzsikálást tekinti a legősibb cigánymesterségnek, és hozzá kapcsolja a legtöbb mítoszt. A valóságban azonban Magyarországon a 18. század második feléig a muzsikálás a cigányok megélhetésében nem játszott igazán jelentős szerepet. Az 1770-es években végrehajtott három egymást követő összeírás adatai szerint például Baranya megyében a cigányok közel egyharmada élt kovácsmunkából, és csak 2-3 százaléka muzsikálásból. Az 1782. évi statisztika összesen 1582 cigány zenésztől tud (Havas 2000: 86-87).

Tinódi az *Erdélyi história* (1553) 3. részében említi egy Kármán Demeter nevű hegedűst<sup>5</sup>, akit előszeretettel szokás az első név szerint ismert cigányzenésznek tekinteni, de valójában semmi sem utal arra, hogy ő cigány lett volna. A 16. századi források – királyi és fejedelmi számadáskönyvek – ha egyáltalán említenek cigányzenészeket, akkor elsősorban érdekes *idegenségüket* emelik ki.

A 19. századi romantikus hagyomány Thököly, és főleg II. Rákóczi Ferenc udvarát is cigányzenészekkel népesíti be, de a történeti dokumentumok erre semmilyen bizonyítékokkal nem szolgálnak. Még a Dankó-féle kuruc nóta Bercsényijénél is hiába keresünk cigányzenészeket. A 17. században ahelyett, hogy szaporodnának, inkább eltűnnek a cigányzenészekre vonatkozó adatok. Számuk ez alatt az idő alatt ugyan feltűnően szaporodott, de *már* nem keltettek különösebb feltűnést sajátosan idegen zenéjükkel, viszont *még* nem tudták magukra vonni a figyelmet a mi zenénkben betöltött szerepükkel. Az 1683-ban kinyomtatott *Simplicissimus* így ír: „majdnem minden magyar nemes embernek van egy hegedűs vagy lakatos cigánya”.<sup>6</sup>

A reformáció után az egyházak még a középkor papjainál is nagyobb ellenszenvvel nézték a táncos szórakozást, és annak zenész kiszolgálóit. A mulattató zenészek közül a cigányok féltek legkevésbé az egyházi átoktól, és a városok szigorú rendeleteitől<sup>7</sup>, és maga a társadalom is jobban elnézte nekik a szórakoztató zenélést, amelynek lenézése egyébként Európa-szerte jellemző volt. Ez a szemlélet nagyban elősegítette a cigányoknak a szórakoztató zenében való hatalomra jutását. Ami a társadalom tagjai számára megalázkodásnak, lecsúszásnak számított, az a cigányok viszonyai között a társadalomba való bejutás, az érvényesülés legjobb útját jelentette. Mindezzel, ha némileg közvetve is, de párhuzamba hozható az, amit Joseph C. Berland (1982: 57) a „peripatetikus niche”<sup>8</sup>-ról mond. A Pakisztánban és Észak-Indiában élő, medvék és

<sup>5</sup> „Sok hegedős vagyon itt Magyarországra / Kármán Demeternél jobb nincs az rác módba”

<sup>6</sup> *Simplicissimus* 1922: 330. Sárosi 1971: 52.

<sup>7</sup> „Az pedig, ki hegedűl, cimbalmol, kobzol, lantol, sípol vagy háznál vagy korcsmán vasárnap, és ha rajtakapják, tőle az hegedűt elveszik és a földhöz verik, és magát is az kalickában [ti. kalodába] teszik.” Idézi Takács 1926 után Sárosi 1971: 54.

<sup>8</sup> A „niche” ökológiai fogalom, „egy csoportnak a környezetben elfoglalt helye, valamint e csoport kapcsolata az erőforrásokkal és a vetélytársakkal. Barth 1956: 1079.

majmok idomításával foglalkozó vándor kolenderek közösségét vizsgálva azt írja, hogy egy-egy adott területen a letelepedett közösségek részéről időnként – és nem állandó jelleggel – igény mutatkozik bizonyos javak és szolgáltatások iránt. Így ezeken a „helyeken” egy olyan niche jön létre, amelyet olyan csoportok foglalhatnak el, akik képesek arra, hogy térbeli mobilitásukat úgy mozgósítsák, hogy ki tudják elégíteni az adott területen élő közösségek időszakos igényeit. Természetesen nem áll szándékomban azt állítani, hogy a cigányzenészek egy peripatetikus közösséget alkotnának, hisz azok a kritériumok, amiket Aparna Rao (1985: 100) feltételként felállít, csak részben, vagy egyáltalán nem érvényesek rájuk. E kategóriák szerint először is: a szabályos térbeli mozgás gazdasági stratégiából adódik, és a család legalább egy része évente néhány hónapig utazik. Az valóban igaz, hogy a zenészek térbeli mozgása gazdasági stratégiából adódik, hisz gyakran otthonuktól távol muzsikálnak, de ez nem tekinthető sem szabályosnak, sem pedig vándorlásnak. A vidéki vagy külföldi hankik helyszínének kiválasztása nem esetleges vagy önkényes, mint pl. a vándorcirkuszosok esetében, ahol a szerencsén múlik, hogy lesz-e közönség, vagy nem, hanem konkrét meghívás vagy felkérés okán kerekednek fel egy bizonyos koncertre, rendezvényre vagy lakodalomba, és annak végeztével rögtön haza is térnek. Vannak olyanok, akik a nyári turista szezonra akár több hónapra is leutaznak a Balatonhoz, a Velencei-tóhoz vagy a pusztára, de ők is mindig előre lebeszél, biztos helyre – éttermekbe, csárdákba – mennek, ahonnan ősszel, a szezon elmúltával hazaköltöznek. A második kategória, mely szerint elsődleges megélhetési forrásuk a javak és szolgáltatások értékesítése, és adott nagyságú vásárlóerővel rendelkező ügyfelektől függ, érvényesnek tekinthető. Valóban abból élnek, hogy egy szolgáltatásért, a muzsikálásért pénzt kapnak. Hogy mennyit, az nagy mértékben függ az ügyfelek, vagyis a közönség vásárlóerejétől, jóindulatától. Az endogámia kritériumának való megfelelés nem egyértelmű. Ahogy később részletesen lesz még róla szó, létezik egyfajta törekvés az endogámiára, de ez a tendencia nem kizárólagos. Az kétségtelenül igaz, hogy mindig kisebbségben vannak (4. kategória), azonban ha az etnikumot úgy definiáljuk, mint az együttműködésnek az élet egészét átfogó, a számontartott rokonsági vagy fiktív rokonsági csoportnál szélesebb körű szervezete, amely népként összetartozásának tudatában van, és ezt a ténytet etnonim alkalmazásával kifejezésre juttatja (Sárkány 2000: 95), a cigányzenészek nem képeznek önálló etnikai egységet (5. kategória). Mindezek alapján a szükséges kiegészítések megtétele mellett mégis erős párhuzamot érzek a Berland által leírt kolenderek és a cigányzenészek között, mégpedig annyiban, hogy a letelepedett közösség, vagyis esetünkben a magyarok (illetve a külföldiek) részéről fellépő igényt a szórakozásra, a muzsikára mobilitásuk segítségével képesek kielégíteni, hiszen akár egyetlen lakodalom kedvéért is képesek több száz kilométert utazni. Ez az igény pedig kétségtelenül nem állandó. E kis elméleti kitérő után térjünk vissza gondolatmenetünk eredeti fonalához, és kövessük tovább a cigányzenészek sorsának alakulását a történelem során.

A 18. század végére a cigányok számára is – a korábbi kovácmesterséggel szemben – a zenélés lett a legrangosabb, legvonzóbb foglalkozás. A társadalmi helyzetük mellett a rátermettség és a megfelelő hajlam játszotta a fő szerepet nagyfokú érvényesülésükben. Már az imént idézett *Simplicissimus* is kiemeli, hogy „természetüktől hajlamosak a zenére”, de zenei tehetségük fő titka a *beleszületés*, vagyis hogy náluk a mesterség nemzedékeken keresztül, apáról fiúra öröklődik, és a velejáró megélhetési kockázatot is szívesebben vállalják, mint egyéb foglalkozást. Ismereteiket leginkább magából az élő gyakorlatból merítik. Az új dolgot gyorsan

ellesik, és mindig csak annyit tanulnak meg, amennyire szükségük van, nem többet annál. Az egészen kiváló zenei tehetség közöttük is ugyanolyan ritka, mint bármely más népnél.<sup>9</sup>

A 18. század első felében végre megszületik az első, megörökítésre érdemes cigányzenész: Barna Mihály. Négytagú zenekarával (ő hegedült, mellette volt egy kontrahegedűse, egy hárfása és egy bőgőse, akik egyébként nem voltak született cigányok) a Csáky grófok udvarában szolgált. Az olyan legendákat, mint a Czinka Pannával való rokonság, a kuruc mozgalommal való kapcsolat, vagy a Rákóczi-nóta szerzősége, a múlt század romantikus fantáziája kapcsolta hozzá.

1800 tájára állandósult az a négytagú, hegedű, kontra, cimbalom, bőgő együttes, mellyel először Czinka Panna bandájában találkozunk. Maga a prímásnő Lányi János gömöri földbirtokos támogatásával tanult a „legjobb tanároktól”, majd hozzámment bandája későbbi bőgőséhez, egy kovácshoz. A szépségéről, drága ékszereiről és vele temetett Amati hegedűjéről szóló legendáknak szintén nincs sok valóságalapja. Bőre erősen sötét és himlőhelyes volt, nyakán pedig óriási golyva éktelenkedett. Fiára tekintélyes vagyont hagyományozott ugyan, de ez annak volt köszönhető, hogy ha nem hegedült, akkor a férjének segített a kovácsműhelyben, a megkeresett pénzt pedig nem herdálta el.

A 18. század utolsó harmadától erősödő nemzeti öntudat a zenében – akárcsak a nyelvben –, korszerű magyart kívánt: olyan zenét, ami az európai zenéléshez szokott füllel is elég érthető és hatásos eszköz ahhoz, hogy nemesi és polgári törekvéseket is méltóan kifejezzen. Erre a célra a paraszti hagyományban megőrzött népdal és a primitív hangszereken – dudán, furulyán – előadott táncdallamok nem voltak alkalmasak. Csakis a hagyományos hangszeres zene jöhetett szóba, ami elsősorban a cigányzenészek hegedűjén szólalt meg. Már csak azért is, mert jórészt vonósokra épült a bécsi klasszicista stílus is, ami akkoriban élte diadalmas korszakát. A 18. század utolsó éveitől nem egészen a 19. század közepéig tartó 50-60 évet a magyar zenetörténet *verbunkos* korszaknak nevezi. A német eredetű *Werbung* (toborzás) szó eredetileg azokat a virtuóz férfitáncokat jelöli, melyeket a Habsburg Birodalom országaiban az állandó tömeghadsereg megszervezésétől az általános hadkötelezettség bevezetéséig olyan alkalmakkor táncoltak, amikor fiatalokat próbáltak meggyőzni a katonaelet szépségeiről, és rábeszélni őket a kalandosnak feltüntetett katonaelet önkéntes vállalására. A tánchoz a kísérőzenét többnyire a katonatoborzó egységekhez rendelt helyi cigányzenészek játszották. Egyre nagyobb igény volt olyan emberekre, akik megfelelő színvonalon tudják szolgáltatni hozzá a zenét, és egyre többször igényelték a gazdagok is szórakozásaikhoz ezt az újfajta muzsikát. Ez az időszak a cigánybandák végleges kialakulásának és a „cigányzene” kifejlődésének, diadalra jutásának nagy korszaka.

A verbunkos zene virágzó korszakában, amely nagyjából az 1820-as évek végéig terjed, viszonylag sok magyar és idegen (főleg német) verbunkos szerző neve bukkan fel, de már akkor is leginkább csak annak a négynek a nevét tartották számon, akik egyben hegedűvirtuózok is voltak: Csermák Antal (1774-1822), Lavotta János (1764-1820), Bihari János (1764-1828) és Rózsavölgyi Márk (1789-1848). Négyük közül a cigány származású Bihari érte el a legnagyobb népszerűséget. Ő volt a reformkor kétségkívül legnagyobb és leghíresebb prímása. „Bihari emelte delelőre a cigány művészetet. A magyar arisztokrácia pártfogolta és magasztalta őt. Valóságos fontos része lett a nemzet életének; a pozsonyi országgyűlésnek ünnepei nélküle nem

---

<sup>9</sup> Vö. Blacking 1992: 303.



eshettek meg, a koronázáskor rendezett bálon, mint a nemzeti művészet megtestesülése szerepelt, szóval a legdrágább kincs, nemzeti büszkeség volt. Még Bécs is lelkesedett érte.”<sup>10</sup> Az első cigányzenész volt, aki körül valóságos sztárkultusz alakult ki. Tisztelői között találjuk Lisztet, Kazinczyt, Berzsenyit. „... fejedelmek és főurak épp úgy nem tudtak ellenállni hegedűje varázsának, mint a szegény mesterlegény, ki utolsó keresményét is odadobta a nagy cigány körülhordott kalapjába”.<sup>11</sup> Muzsikájával hatalmas összegeket keresett, de „időnként ellenállhatatlan belső kényszert érzett a tékozlásra, így aztán a leggazdagabb jövedelem mellett is gyakran koldusbotra jutott.”<sup>12</sup> Különösen, miután 1824 végén egy szerencsétlen balesetben felborult a szekere, és bal karja úgy megsérült, hogy nem tudott többé hegedülni. A kottaíráshoz nem értett, szerzeményeit mások jegyezték le, de korántsem abban a virtuóz pompában, ahogy ő játszotta, hanem leegyszerűsítve, és többnyire emlékezetből. E szerzemények nagy része nem egyéb kora népszerű dalainak feldolgozásánál, melyekkel sikerült közelebb hoznia a verbunkos új műzenei stílusát a nép szélesebb rétegeihez, ugyanakkor új, mélyebb elemekkel is gazdagította azt.

A verbunkosra, annak virágzó korszakában, leginkább nyugati műzenei elemek hatottak. Már a kezdetektől erős törekvést tapasztalunk benne a nyugat-európai műzenéhez való hasonulásra. Nemcsak Csermák Antal, aki talán csehországi származású volt, és pályafutását bécsi hegedűtanárként kezdte, és a magyar nemesi származású Lavotta János, hanem maga Bihari is arra törekedett, hogy zenéje minél jobban hasonlítson az akkor csúcspontján lévő európai klasszikus műzenéhez; hogy kompozíciójába és játékába minél többet átvegyen belőle.

Ugyanakkor megtaláljuk a verbunkos zene hatását a nyugat-európai zenében is: Haydn, Beethoven, Schubert, Brahms, Csajkovszkij és még sokan mások is többször fordultak témáért és ihletért hozzá.<sup>13</sup> A legnagyobb propagandát azonban kétségkívül Liszt *Magyar rapszódiai* szolgáltatották. Liszt a maga zeneszerzői és zongoravirtuózi lehetőségeihez mérten ugyanazokat a zenei ideálokat igyekszik megvalósítani, amiket a korábbi legjobb verbunkos szerzők és előadók. A feldolgozott témának itt is az a legfőbb hivatása, hogy alkalmat adjon a hagyományosan kötelező stíluselemek minél virtuózbab megcsillogtatására.

A cigányzenészek ebben a legtöbb idegen elemet megtűrő hangszeres korszakban tudtak zenei hagyományunkba határozottan és tömegesen bekapcsolódni. Zenei hagyományuk szempontjából többé-kevésbé még maguk is idegenek lévén, nem kötötte őket túlságosan a néphagyomány, könnyebben tudtak közreműködni abban a törekvésben, mely a sokféle zenéből végül is létrehozta a verbunkos egységes stílusát.

A cigányzenekarok tömeges elterjedése, a leghíresebb primások megjelenése a 19. század közepére tehető. Kivívták maguknak az általános elismerést, a köztudat számára a nemzeti zene képviselőivé váltak, összeforrtak a magyar nemzeti mozgalommal. Legnagyobb diadalukat furcsa módon az elveszett szabadságharc hozta meg. Ott voltak a cigánybandák az 1848-49-es szabadságharc katonái között, és a kiegyezésig mindvégig segítették a nemzeti ellenállás ébren tartását. A nemzeti felemelkedés sodrában főszereplőkké lettek abban, hogy a német lakosságú, német nyelvű, német mentalitású Pest-Buda a 19. század végére mégiscsak magyarrá kezdett lenni. A nóta, a magyar dal, a tánc többet ért ebben a folyamatban minden versnél, szónoklatnál, pártprogramnál. A sírva vigadásban egymásra talált a cigányzenész és

<sup>10</sup> Idézi Lisztet Csemer 1994: 19-20.

<sup>11</sup> Evva Lajos 1875-ös írását idézi Sárosi 1971: 75.

<sup>12</sup> Idézi a győri *Das Vaterland* c. újság 1845. dec. 16-i számát Sárosi 1971: 76.

<sup>13</sup> Részletesen lásd Prahács 1943.

úri-polgári közönsége, mely a zenészeknek minden udvaronci alávetettség mellett is közszeretet és a legjobbaknak közmegbecsülést hozott. A következőkben vegyük sorra azokat, akikről a legtöbbet tudunk (Csemer 1994: 21-30).

Pityó József (1790-1888) a napóleoni háborúk idején 24 évig katonáskodott Milánóban és Velencében; katonazenekarokban játszott vadászkürtösként. A szabadságharc alatt Görgey csapatában szolgált bandájával együtt. A 6 láb magas, térdig érő ősz szakállú, daliás cigány az egész Felföldön nagy népszerűségnek örvendett. Híres volt arról, hogy szólójátéka még a legsivárabb lelkeket is könnyekre fakasztotta.

Dombi Marci (1801-1869) atyja Czinka Panna egyik segédzenésze, és közeli rokona volt. Állandó zenésze volt a Draskóczy, Fáy, Szentmiklóssy és Soldos családoknak, Gömör vármegye követei a pozsonyi diétára is magukkal vitték. A szabadságharc alatt 16 tagú zenekarával a gömöri nemzetőrség mozgó csapataihoz állott be. 1857-ben a király felvidéki körútján Rimaszombaton az udvari ebédeknél muzsikált.

Sági Balogh Jancsi (1802-1876) kezdetben Bihari bandájában játszott, majd saját zenekart alakított. Régi, zamatos magyar nótáit Koburg Ágost herceg annyira kedvelte, hogy a nagyobb ebédek alkalmával maga mellé ültette, miközben bandája játszott. József főherceg is elismeréssel nyilatkozott róla, hogy „művelt ember vala”. Az összehasonlító cigány nyelvtan összeállításánál nagy segítségére volt Balogh Jancsi, és együtt csinálták a cigányimádságot is.

A debreceni Boka Károly (1808-1860) a századerék egyik legklasszikusabb cigányzenész figurája. Kedvenc zenésze volt Kossuth Lajosnak is. Úri pártfogói megfestették a portréját és a Nemzeti Múzeumnak ajándékozták. Temetésén több mint 10 ezer ember vett részt.

Nagyon változatos pályát futott be Kálozdi Jancsi (1812-1882). Eszterházy Pál herceg támogatásával a bécsi konzervatóriumban tanult, majd tábori zenészként vett részt a szabadságharc több csatájában. 1851-ben Londonban hangversenyezett, és ott is maradt 2 évig, mint színházi karmester. 3 évig működött a kínai császári hadseregben fő katonai karmesterként. Innen az angol királyi udvarhoz került vissza. Számtalan darabja közül csak az Eduárd-csárdást adta ki, melyet az angol trónörökös tiszteletére szerzett.

Bunkó Ferencet (1813-1891) kortársai Bihari után a legjobb zenésznek tartották, mert kevés primás játszott olyan zamatossággal és tüzzel a magyar nótákat, mint ő. Sokat utazott külföldön, mindenhol nagy sikert aratva. A „Bunkó” nevet egy füleki kántor ragasztotta az apjára, az átlagosnál nagyobb feje miatt.

Bár már megjelentek a nagy primás-egyéniségek, azonban mindent összevetve még csekély a száma azoknak a cigánybandáknak, akik minden szinten ki tudják elégíteni a közönség igényeit. A nagyjából német nyelvű fővárosban a bandák száma az úri pártfogók számának gyarapodásával leginkább vidékről növekszik, ahol a magyar zenének mélyebb gyökerei és nagyobb számú hívei is vannak. Az 1850-es években mindössze három bandáról tudunk név szerint: Sárközi Ferencéről, Kecskeméti Józseféről és Patikárus Ferencéről.

Sárközi Ferenc (1820-1890) a pesti és a bécsi konzervatóriumban rendszeres zenei képzésben is részesült. A szabadságharc idején Kossuth hadnaggyá és a szabadságharcban részt vevő összes cigányzenészek főkarmesterévé nevezte ki. Választékos külseje, elegáns, szabatos, fegyelmezett játékmódora miatt a „le Európából cigány”-ként emlegetik, bár ugyanez miatt bírálatok is érik.<sup>14</sup> A magyar zene európai úttörőjeként tartották számon kortársai.

<sup>14</sup> „...amilyen modorban a Sárközi zenekara játszik, az nem magyar; az inkább úgy mondhatom olyan coquettirozása az universalis nagy úri bon tonnak s az eddig inkább külföldinek mondhatott magyar

Patikáros Ferenc (1827-70) bandájában négy testvér játszott. Apjuk rövid ideig Vörösmartyt tanította hegedülni. Eredetileg Dudásnak hívták. A „Patikáros” név úgy ragadt rá, hogy egy „lelki beteg” úr az ő bűvös játékatól gyógyult meg. Boka Károly gyönyörű Róza nevű lányával tartott lakodalma valóságos társadalmi ünnepség számba ment Debrecenben.

A 60-as években emelkedik a pesti primás-hírességek közé Rácz Pali (1830-1886). A szabadságharc után hosszú ideig Milánóban katonáskodott, őrmesterségig vitte. Délceg, jóképű ember lévén gazdag olasz lányt sikerült feleségül vennie. Hazaköltözése után azonban a hozományt hamar elszórta, így vissza kellett térnie eredeti foglalkozásához. Öntudatos cigány volt, aki cigányul köszöntötte József főherceget annak 70. születésnapján, bandájába pedig nem vett fel cigányul nem tudó zenészt. Temetésén 120 cigány játszott az általa szerzett, máig egyik legkedveltebb nótát, a „Lehullott a rezgő nyárfa...” kezdetűt. Jókai róla mintázta Fekete vér című regényének főhősét, Barkó Pált.<sup>15</sup>

A színvonalas cigányzene iránti igényt jelzik a legnépszerűbb kávéházakban (Parragh, Zrínyi, Licinus, Két Pisztoly, Európa, Beleznay kert) sorra megrendezésre kerülő hegedűs párbajok. 1864-ben a Licinus vendéglőben Rácz Pál és Patikáros Ferkó „népzenetársasága” mérte össze tudását. A verseny rangos zsűrijében ott találjuk többek között Erkel Ferencet, Mosonyi Mihályt, Ábrányi Kornélt és Mátray Gábort. A versenyzők érzékenységére való tekintettel mindkét primásnak és együttesének sajátos erényeit erősen hangsúlyozva hozták meg a Patikáros javára szóló ítéletet: Patikárosnak a hagyományőrzés és a tüzes játék a fő erénye, Rácz Pálé a nagyobb zenei műveltség és a művészi nyugalom.

Ahogy a cigányzene egyre nélkülözhetlenebb kellékévé vált a mindennapi szórakozásnak, úgy váltak a zenészek a „cigányság arisztokratáivá”. Egyre jobban megkülönböztették magukat a cigányság többi csoportjaitól, akikkel a „keveredés” szinte elképzelhetlenné vált. Tudásukat átörökítették utódaikra, és kialakultak a zenészdinasztiák. Az 1893-as összeírás csaknem 17 ezer zenész cigányt regisztrált (Havas 2000: 88).

A cigányzenészek a velük foglalkozó cikkekben, vitákban szinte kizárólag „úri”-zenészként szerepeltek. Mivel a zenélésből kellett megélniük, nem csoda, hogy elsősorban azokhoz szegődtek, akik biztosították számukra ezt, vagyis azokhoz, akik jobban meg tudták fizetni a zenészt: a gazdag paraszttól a módosabb városi polgáron át az arisztokratákig. Ebben a szakmában a zenei tudás mellett a fő követelmény a kiszolgáló alkalmazkodás – hagyományokhoz, körülményekhez, de mindenekelőtt a mulató emberek kívánságaihoz, szeszélyeihez. „A cigányprimás a magyar úrnak utolsó, fel nem szabaduló jobbágya” – írja 1903-ban az akkor leghíresebbekkel kapcsolatban A Hét újságírója.<sup>16</sup> Ennek megfelelően bántak bele, de gondoskodtak is róla. A hagyományos feudális kapcsolatnak és sztárkultusznak sajátos keverékét lehet tapasztalni abban, ahogy Magyarországon a 19. század második felétől az elit közönség és a híres cigányzenészek viszonya alakult. Az urak nem az önálló gondolatot, hanem a rendkívüli alázatot és alkalmazkodó készséget kívánták meg és értékelték. „...keseregjen helyettünk a cigány. Rájuk bizzuk ezt a mesterséget, mivel hogy urak vagyunk. Vagy van-e nagyobb uraság annál, hogy az érzést is a szolgára hagyjuk!” – jegyzi meg ironikusan Tóth Béla a századforduló-kori öreg urak nevében.

---

aristocratiának”. Liszkay, Sándor (1860) *Néhány szó a magyar zenéről*. Debreczeni Közlöny. 1860. szept. 8. 91. o.

<sup>15</sup> Rácz Pali életéről és a kor hangulatáról részletesen lásd Erdős (2002)

<sup>16</sup> *A Hét*. XIII. évf. 641. lap. Sárosi 2000: 60.

(Sárosi 1971: 173) Lehet a zenész gazdagabb, tekintélyesebb is, mint akit kiszolgál, de munkája közben hagyományos kötelessége az alázatosság. Az odaadó szolgálatkészséget a legjobbak fő erényeként emlegették. A zenész nem csak játszik – gyakran ő maga is játékszer. Kicsit a hajdani udvari bolond utóda, akinek sok minden meg van engedve, de akivel sokféle tréfát is lehet űzni. Egyik-másik alkoholos mulató szívesen enged az uralkodás vágyának, és ha ezt a pénztárcája is bírja, számíthat a zenészek engedelmességre. Szerény keretek között folyt tanyai mulatáson is előfordult, hogy a tekerő-klarinet duó klarinetosának hanyatt fekve kellett játszania. Húsvéti locsolás alkalmával megtörtént, hogy a duó kíséretével locsolni járó legény a kiszemelt tanya előtt földbe szúrta botját, rátette a kalapját, és a zenészek annak játszottak, amíg ő locsolt. Nem volt ritkaság, hogy lakodalom idején valaki budira kísértesse magát a zenekarral, és azok körülállva a deszkaépítményt a megfelelő pillanatban tussal kísérik a benti eseményt. A fiatal Dankó bandájának primását egyszer leeresztették egy kútba, és ott kellett muzsikálnia, hogy a kesergő még szomorúbban szóljon. A 19. századi éttermi zenészek leginkább tényezőzással gyűjtötték össze a zenéért járó honoráriumot, de bőkezű mulatók részéről jutott a pénzből a nagybögőbe is. Innen a mondás: „Dől, mint bögőbe a húsas”. Bankók kerültek a primás vonójába, izzadt homlokára (esetenként nyállal felragasztva, hogy jobban tapadjon), a pénzürmét pedig boros pohárba tették, hogy le kelljen innia róla a bort, mielőtt kiveszi. Az úri mulatságon már a hazafiasság is megkívánta, hogy a zenészek honoráriumuk túlzott legyen. Így aztán a zenész „sok magyar családot muzsikált ki a világból, legalább vagyoniilag” (Sárosi 2000: 61).

Már a régi időkben is volt rá példa, hogy a megfelelő rátermettségű cigányok – zenészek és nem zenészek – befogadta a társadalom, megszerezhették maguknak az anyagi függetlenséget. A cigányzenészek társadalmi érvényesülésének – sőt az úri rendbe való bejutásának – egyik jellemzője, hogy a múlt század közepétől kezdve nem ritka a jómódú polgárokkal, sőt arisztokratákkal kötött házasságuk. Radics Lajosnak francia gyáros lánya, Erdélyi Nácinak gazdag szegedi polgárlánya, Bogár Patikárus Ferencnek párizsi milliomos csokoládégyáros lánya a felesége. Berkes Marci primás felesége bárónő, Rigó Jancsi pedig egy belga herceg feleségét, amerikai milliomos lányát csábította el és vette feleségül. A cigányvirtuózok olyan tekintélyt szereztek, hogy urak sem szégyelltek tőlük tanulni, őket utánózni, velük együtt zenélni.

A szabadságharc utáni években a közönség valósággal kényezteteti a néhány kiemelkedő cigányzenészt, akik országos körutakat tesznek, melyekre többnyire egy-egy nevezetesebb magyar úriember is elkísérte őket. A külföldi utazások is hamarosan mind gyakoribbá váltak. Nemcsak Európa országaiban voltak szívesen látott vendégek, hanem Amerikába, sőt Észak-Afrikába is eljutottak. Ettől az időszaktól kezdve nem is számít valamirevaló együttesnek, amely néhány diadalmas külföldi úttal nem dicsekedhet. Külföldjárásukról már egészen korai adataink is vannak. Bécsben – ami akkor ugyan nem számított külföldnek – már 1787-ben feltűnt egy cigánybanda,<sup>17</sup> s nem is ők az elsők, mert már korábban is jártak ott egy erdélyi gróf cigányzenészei. 1840-ben Párizsban is megjelentek. A század második felétől az itthoni újságok<sup>18</sup> is nagyjából számon tartják a cigányzenészek külföldi útjait. Még ha az égisz magasztalják is az elhangzott muzsikát, a primás nevét rendszerint nem tartják fontosnak megemlíteni. Amikor Rácz Pali zenekara Londonban a királynő előtt játszik,

<sup>17</sup> „Egy fekete hajú, fehér fogú, öt főből álló muzsikabanda érkezék Galánta környékéről Bécsbe, kiknek kóta nélkül való muzsikálását mindenek bámulva hallgatják.” – írja a *Magyar Kurir* 1787. jún. 13-i száma. Sárosi 2000: 55.

<sup>18</sup> Lásd. pl. *Pesti Napló*, *Szegedi Híradó*, *Fővárosi Lapok*, *Magyar Zenészek Lapja*.

és hangversenyeivel a város szenzációja lesz, a pesti lapokban csak annyi jelenik meg, hogy egy tizenöt tagú magyar cigánybanda zsinóros, szép díszruhában fantasztikus sikereket, tomboló tapsviharokat arat a hűvös ítéletű londoni polgárok körében is...(Erdős 2002: 19).

Külföldi sikerük egyik titka, hogy zenéjük valamelyest egzotikus volt ugyan, de nem annyira, hogy érthetetlen legyen a hallgatóság számára. A kotta nélkül való muzsikálás erős kontaktust biztosított a közönségükkel. A rögtönző játékmód és a hallgatóság igényeihez való jó alkalmazkodó képesség ugyancsak növelte népszerűségüket.

Az emlékezetből való játszás, az „élő partitúra” mivoltuk magukat a zenészeket is büszkeséggel töltötte el. Egyszer gróf Teleki Sándor egy fiatal cigányzenész pártfogoltját elvitte Bécsbe Johann Strausst hallgatni. Véleményét kérdezve az így válaszolt: „Nem ér ez semmit, méltóságos gróf úr, tessék csak eloltani a gyertyákat [ti. hogy ne tudjanak kottát olvasni], akkor lássuk majd, hogy mit tudnak.”

Mégis mind többen beszéltek a cigányzene „hanyatlásáról”. Ennek legfőbb okát abban látták, hogy az egyre tanultabb, képzetesebb zenészek már klasszikus zenét, operakivonatokat, egyvelegeket is játszanak, vagyis „idegen elemekkel” hígítják fel az általuk őrzött régi magyar zenei hagyományt. Azt azonban mindenképpen el kell ismernünk, hogy a század közepe táján a cigányzenészek nagy lépést tesznek előre a zenei művelődés útján. Főleg a harmonizálás mestersége az, amit el kell sajátítaniuk. Ehhez elsősorban cseh és német zenészek segítségét vették igénybe. Ekkor, vagyis a 19. század közepén jelenik meg és állandósul az igény a harmonizáló, nehezebb új darabokat betanító „cigánykarmesterekre”. A legjelentősebb közülük Ellenhogen Adolf, Linka Kamilló és Parádi Sándor. Partitúráik széles körben terjedtek a cigányzenekarok között, erősen hozzájárulva a városi cigányzenész-repertoár uniformizálódásához.

A 19. század utolsó harmadáig nem rögzült, és nem vált kizárólagossá a „cigányzenekar” vagy „cigánybanda” név. Helyette, különösen a század első felében hangász társaság, zenetársaság, muzsikus banda, nemzeti zenekar, leginkább pedig népzene-társaság volt az együttesek szokásos megnevezése.

A nemzeti zenéhez való vonzódás a társadalom csaknem valamennyi rétegében feltűnően erős volt, ugyanakkor az ellenérzés sem kicsi. Versegly Ferenc a cigányok hitvány szimfóniáiról írt. Kölcsey a maradi magyarság szimbólumának tartotta ezt a zenét. Széchenyi a polgárosodáshoz szükséges energiák, gazdasági eszközök elherdálásának tüneteit írta a cigányzene számlájára (Erdős 2002: 111).

1859-ben Párizsban jelent meg Liszt nagy meghökkenést és felzúdulást kiváltó könyve, *A cigányokról és a cigányzenéről Magyarországon*, mely tulajdonképpen a Magyar Rapszódia bevezetéseként és magyarázatoként készült.<sup>19</sup> A több mint 300 oldalas könyvben, romantikus-terjengős, de vitathatatlanul szuggesztív stílusban, tulajdonképpen lelkiismeretesen benn van minden, amit az akkori ismeretek és felfogás alapján a cigányokról tudni lehetett. Érveléseihöz, adatainak felsorolásához abból a meggyőződésből indult ki, hogy a magyar nemzeti zene megteremtői a cigányok. A cigányok által játszott hangszeres magyar zenét eredeti cigány örökségnek, a cigányok alkotásának tekintette. A magyar közönséget nagy általánosságban meglepte és felháborította Liszt elmélete. Sokan és igen élesen bírálták, de konkrét érveket nem igen tudtak felhozni a könyv jóindulatú, bár

---

<sup>19</sup> A könyvnek a zenével közvetlenül nem foglalkozó nagyobb részét nem is maga Liszt, hanem élettársa, Carolyne de Sayn-Wittgenstein írta, de Liszt egyetértésének bizonyítéka, hogy a nevét adta hozzá.

lényegbevágó tévedésével szemben.<sup>20</sup> Külföldön egyébként már korábban is kezdett meggyökeresedni az a gondolat, hogy kizárólag a cigányok a magyar zenei hagyomány mindenesei. Nyugaton a legutóbbi időkig alig vettek tudomást a Magyarországon kívüli cigányzenészekről, hiszen azok a köztudatban albán, szerb, román, görög stb. népzenei népként szerepelnek, vagyis annak a népnak a nevének, melynek zenéjét képviselik. Egyedül a tudós kolozsvári professzor, Brassai Sámuel (1860) vállalkozott arra, hogy részletesen elemezze Liszt könyvét, és annak tévedéseivel szemben tényeket sorakoztasson fel. Azonban neki sem sikerült tárgyilagos hangot találnia, még kevésbé a cigányzene kérdésére megnyugtató választ adnia. A köztudat számára máig tisztázatlan a cigányzenészek zenénkben betöltött szerepe; külföldön pedig még a zenetudomány művelőinek egy részét is nehéz meggyőzni arról, hogy a „cigányzene” voltaképpen tipikusan magyar zene, s nem tévesztendő össze a cigányok *saját* zenéjével, de egészében nem azonos a magyar *népzene*vel sem. Bartók így fogalmazta meg tömören: „...amit önök cigányzenének neveznek, az nem cigányzene. Nem cigányzene, hanem magyar zene: újabb magyar népies műzene.”

A 19. század közepén jelenik meg a verbunkos hagyományaiból is táplálkozó új magyar műfaj, a magyar nóta, vagy más néven népies műdal. Hasonló társadalmi igény teremt meg ennek is az alapját, mint annak idején a verbunkosnak. A magukat haladó szellemiségűnek tartó magyar felsőbb réteg igényli egy sajátosan magyar műfaj létrejöttét.<sup>21</sup> Olyan valamire van szükségük, amelyre egyszerre lehet mulatni és szomorkodni. Nem véletlen, hogy Egressy Bénit, a Szózat szerzőjét tekintik a magyar nóta atyjának, aki felismerte az igényt az új műfaj iránt. A magyar nóták kezdettől fogva zongorakísérettel jelentek meg, bár mindenki számára egyértelmű volt, hogy a dalok igazi terjesztői a cigánybandák. A sikerültebb nótákat már kottában való megjelenésük előtt divatba hozták a cigányzenekarok, s egy időben a nótakiadványok címlapján a szerző neve és kompozíció címe mellett azt is szívesen feltüntették, hogy ki játssza. A lelkes kezdőkorszak után a magyar nóta alig vett fel újabb nyugat-európai műzenei elemet, és ezzel kimaradt az európai műzenei fejlődés vérkeringéséből. Ugyanakkor ennek köszönhető az, hogy a következő évtizedek során zavartalanabban talált összeköttetést a népdallal, s egy időre mindenki által elismerten a zenei magyarság hordozójává tudott válni. Míg a verbunkos zene virágzó korszakára az volt a jellemző, hogy sok szöveges dalból hangszeres zene lett, most ennek éppen a fordítottja történt: a hangszerre készült darabokat látták el szöveggel.

A magyar nóták születésében Pestnek nem jutott kiemelkedő szerep. A nótaszerzők túlnyomó többsége vidéki városokban élt. Néhányuk ugyan meggyökeresedett a fővárosban is, de csak felnőtt vagy idősebb korban. A magyar nóta felfelé ívelő korszakának legjelentősebb alakjai – Simonffy, Szentirmay és Dankó – mellett „egynótájú szerzők” egész sorát említhetnénk meg. Ugyanakkor nagyon sok olyan nóta is akad, amelynek nem ismerjük a szerzőjét.

Az első igazán sikeres nótaszerző Simonffy Kálmán (1832-1889), ceglédi főjegyző, később országgyűlési képviselő volt. Kevés zenei műveltségét autodidakta módon szerezte. Dalainak harmonizálását, melyek egy része élő népdalként máig fennmaradt, mások végezték. A „magyar Schubert”-ként emlegették.

Szentirmay Elemér (1836-1908) magyar nemesi családból származott. Naturalista zongorista volt, dalainak szövegét is többnyire ő készítette. Emellett novellákat,

<sup>20</sup> A Liszt-vitáról részletesen lásd még Kovalcsik (1995a, 1995b, 1995c), Sárosi 1971: 127-135.

<sup>21</sup> Kodály szerint „a népdalkultúrából már kinőtt, de a magaskultúráig el nem jutott átmeneti embertípus” zenéje. „Városi műzene, de falusi népkultúrai formák közt”. Sárosi 1971: 136-37.

színműveket is írt. Dalai és hangszeres darabjai nagyobb részben népszínművekhez készültek, betétszámnak. Mintegy 400 dala közül leghíresebb az 1873-ban komponált „Csak egy szép lány van a világon” kezdetű. E dalt a világhírű spanyol hegedűművész, Sarasate is felhasználta „Cigánymelódiák” című művéhez.

Dankó Pista<sup>22</sup> (1858-1903) előtt is voltak cigány származású nótaszerzők, de ő volt az első, aki a dalszerzésben történelmi nevet, s a néhány legjobb magyar szerző között is megkülönböztetett helyet vívott ki magának. Szeged mellett született, apja is cigányzenész volt. Ő maga primásként nem igazán vitte sokra – nem volt meg hozzá a kellő virtuózi és előadói tehetsége. A kottairáshoz nem értett, dalai mások feldolgozásában jelentek meg. Népszínművekhez betétdalokat, sőt néhány hangszeres darabot is írt. Néhány dalát, főleg az egyszerűbb csárdás-jellegűeket országszerte úgy dalolják, mint népdalt. Jól jellemzi a körülötte kialakult kultuszt, hogy miután 45 évesen tüdőbajban meghalt, országra szóló gyásszal és pompával temették el Szegeden, ahol 1912-ben szobrot is emeltek az emlékére.

Fontos kiemelnünk, hogy a nótát nem az választja el a népdaltól, hogy szerzőjét nem ismerjük. Sok olyan nóta van – ahogy fentebb már említettük –, amelynek mindeddig nem sikerült kideríteni a szerzőjét, bizonyos stílusjegyek alapján a legtöbb esetben mégis meg tudjuk húzni a határt nóta és a szó szoros értelmében vett népdal között. A múlt században nem tettek különbséget a kettő között. A mindennapi használatban a nótatermés javát – akár volt szerzője, akár nem – valóban népdalként kezelték. Nem kottában, hanem hangzó formában, szájról-szájra terjedt, mindenki magáénak érezte, ha úgy tetszett, szabadon változtatott rajta, sőt – ha nem tudott az eredeti szerzőről – saját neve alatt ki is nyomtathatta. A vitatott szerzőség miatti nótapereknek se szeri, se száma. A túlnyomó részben dilettánsok által, zeneszerzői tudatosság nélkül készült dalok legnagyobb százaléka azonban már születésében életképtelen volt.

Az 1850-es években „divatba jöttek a rettentőnél rettentőbb csárdások”. Azok a szerzők, akik valamelyest hangszeres nyelven is ki tudták fejezni magukat, ontják a minden lehető alkalomnak<sup>23</sup> emléket állítani szándékozó, nagy többségben zeneileg jelentéktelen csárdásokat. Gyakori volt, hogy az akkor éppen nemzetközileg is népszerű keringő ritmusát beleerőltették a csárdásba.<sup>24</sup> A sikerültebb csárdásdallamokból az erős daligénynek köszönhetően hamarosan dal lett. Bizonyos csárdásdallamok népszerűségét jelzi, hogy rövid időn belül több változatban és több szerző neve alatt is megjelentek. A dalszerzők és csárdászerzők csoportja nagyjából megegyezik. A különbség annyi, hogy egy részük több dalt, másik részük több csárdást komponált. Voltak kimondottan „fütyös” szerzők, akiknek a képességéből eleve csak dalra futotta. Egyes becslések szerint a 20. század közepéig mintegy 30 ezer nóta született (Kállai 2002: 76).

A nóta csak hangszerkísérettel előadva igazán hatásos. Ennek a műfajnak is a városi cigányzenészek váltak a legstílusosabb előadóivá. Az ő hangszereiken a nóta valóban a verbunkos zene folytatója lett. Megkapta mindazt a díszet és fűszert, ami már a jelentéktelen verbunkos-témát is érdekessé tette. Előadásukban a hallgató-nóta a hajdani kötetlenül csapongó „fantáziák” és „lassúk”, a csárdás a régi tüzes „frissek” benyomását keltette. A szöveges dal kezdettől fogva idegen volt Magyarországon a cigányzenészeknek. A szöveg negligálása és a verbunkos korszak vívmányainak zökkenő nélküli átmentése a szöveges magyar műfajra egyben a „cigányzene” fogalmának a magyar nótára való akadálytalan kiterjesztését is jelentette.

<sup>22</sup> Dankó Pista életéről részletesen lásd Csemer Géza, *Szövény Dankó Pista*. PolgART Kiadó, 2001.

<sup>23</sup> Pl.: Döme József: *1865. évi löverseny csárdás*; Farkas Miska: *Bölcsődal csárdás* stb.

<sup>24</sup> Brahms a Magyar táncokban két ilyen csárdást is feldolgozott.

A fővárosi cigányzenésznek afféle zenei mindenesnek kellett lennie, akitől vegyes közönsége nemcsak a „magyar” repertoárt, hanem minden mást is követelt, amit a divat felszínre sodort: polkát, valcert, operarészletet. Minél előkelőbb volt a közönsége, annál inkább vigyáznia kellett arra is, nehogy régies magyarsággal a maradiság, műveletlenség látszatát keltse. A 20. század első felétől kezdve általánossá vált, hogy az éttermi repertoár kibővült operett- és operaslagerekkel, valamint magyar és nemzetközi populáris dalokkal. A legjobb cigányzenekarok már Liszt Rapszodiáit és Brahms Magyar táncait, a Monti csárdást, valamint Reményi Ede Röpülj, fecském című feldolgozását is játsszák. Ilyenek előadásához legalább 7-10 tagú, sőt ennél is nagyobb együttes kell: a két vagy három hegedűből, valamint cimbalomból és bőgőből álló alapösszetétel további vonósokkal – brácsával, csellóval –, valamint klarinéttal is kiegészült. Az alapműfaj, a magyar nóta is jelentős változáson ment keresztül. Míg a kb. a századfordulóig tartó ún. klasszikus korszakában a magyar nóta termés legjavára a színes változatosságra való törekvés volt a jellemző, addig a 20. század elejétől születő nóták stílusukban erős homogenitást mutatnak. Becslések szerint csupán a két világháború között több, mint 20 ezer nótát „csináltak” – jórészt olyanok, akik az egyszerű dallamot sem tudták lekottázni. A nótaszerzés „úri kedvtelés” volt, minden nótakedvelő megpróbálkozott vele, s ha akár egyet is saját költségén levelezőlapra tudott nyomtatni, akkor már nótaszerzőnek tekinthette magát. A 20. században többnyire már nincs szükségük a cigányzenekaroknak nem-cigány betanítókra. A legjobbak, csekély kivétellel, jó kottaolvasók, és megfelelő számban állnak rendelkezésre kitűnő „cigánykarmesterek” is. Önmagára valamit is adó mai budapesti zenekar arra büszke, hogy a kottából megtanult virtuóz darabot is kotta nélkül, de ahhoz hű pontossággal adja elő.

Az első világháború végén 12 ezernél több cigánymuzsikus élt Magyarországon, ezeknek legalább egynegyede nem volt alkalmazásban. A cigányzenélés rangja azonban ebben az időben sem lett kisebb. A cigányprímáság nimbusza éppen a két világháború között emelkedett odáig, hogy esetenként urak sem szégyelltek közönség előtt cigányprímásként fellépni.<sup>25</sup> A legjobb cigányprímások szabad vállalkozóként működtek, szerződést kötöttek az étterem vagy kávéház tulajdonosával napi 100 pengőért. Ennek fele a prímásé, másik felét felosztotta a zenekar többi tagja között. A prímás szigorú rendet és fegyelmet tartott. Zenészeinek akár egyik napról a másikra is felmondhatott. Az esti éttermi zenélés mellett délelőtt, hetente rendszerint háromszor próbáltak. Ezeken a próbákon tanulták meg akár meghívott karmester segítségével az igényesebb darabokat. A hagyományos repertoár átlagát minden zenésznek egyformán, közös gyakorlás nélkül is tudnia kellett.

A századforduló tájára és századunk első évtizedeire a külföldet járó és itthon is híressé vált cigányzenészek száma annyira megnőtt, hogy itt csak a legjelentősebbek felsorolására szorítkozhatunk. Berki Flóris (1855-1900) Gömör megyében az Andrássy grófok udvari zenésze volt. Belátva hiányos neveltetését saját szorgalmából megtanult franciául és németül, értékes könyvtárral rendelkezett. Czutor Béláról (1863-1910) írta Pósa Lajos azt a nótát, amit Dankó Pista zenésített meg: „Vásárhelyi sétatéren Béla cigány muzsikál”. Radics Béla (1867-1930) muzsikája hallatán Debussy így nyilatkozott: „Így képzeltem el az igazi cigánymuzsikát!” (Csemer 1994: 188) Temetésén százezres tömeg, ötszáz cigányzenész gyűlt össze. Id. Magyar Imre (1899-1940) elsőként muzsikált a Magyar Rádióban 1925. dec. 2-án. Egykori legendás játékaról sok hanglezem maradt fenn. Nótaszerzőként is jelentős sikereket

<sup>25</sup> A pesti muzsikusként a két világháború közötti életéről lásd Péliné Nyári Hilda önéletrajzát (1996).



ért el. 36. Rácz Laci (1867-1943) a cigányok királyának nevezte magát. A legenda szerint híres fekete hegedűjét mindig külön fiákerrel vitette maga után.

1933-ban a Rádió megszavaztatta a közönséget a különböző műsorokról. A cigányzene melletti szavazatok aránya volt a legmagasabb: 93%. Ekkoriban jelenik meg Bartók Cigányzene? Magyar zene? Című cikke, melyben főleg azok ellen szól, akik a cigányzenének nevezett magyar népies műzenét „magasabb rendű zenének” igyekeznek feltüntetni és más, igazán komoly és magasabb rendű magyar zenének lépten-nyomon elébe helyezni.”<sup>26</sup> Később azonban elismerte, hogy „a magyar falunak...kevés kivétellel ők a zenészei, ...hogya a falusi cigány többnyire «paraszti» műsort játszik, népzene népi stílusban” és őrzője a paraszti hagyománynak.<sup>27</sup>

A cigányzenészek társadalmi rangjukat és anyagi jólétüket – ha egyre csökkenő mértékben is –, de egészen a 20. század második feléig meg tudták őrizni. Sárosi Bálint becslése alapján 1968-ban még 7-8 ezerre volt tehető a hivatásos cigányzenészek száma. A külföldi turnék alatt egyre több zenei stílust ismertek meg, ami megalapozta a következő cigányzenész nemzedék benyomulását a jazz és a klasszikus zene területére is.

A második világháború után a fél-feudális, egykori polgári világ létformáit megtestesítő kávéházakból, éttermekből fokozatosan állami és szövetkezeti vendéglátóipari egységek váltak, s a korábbi patinás nevek helyett számozott italboltokban találta magát a vendég. Kiment a divatból a mulatozás, a nótázás, és vele együtt a cigányzene is. Miután állami rendelettel bevezették a zenedíjat, egyre több helyen döntöttek úgy, hogy megszüntetik ezt a szolgáltatást. Csak mutatóban, egy-egy híres kávéház, patinás étterem foglalkoztatott cigányzenekart. A muzsikus romák közül, akinek lehetősége volt rá, hangszerrel váltott, vagy a legkiválóbbak Budapestre költöztek, azt remélve, hogy a fővárosban még rangja van a magyar nótának, a cigányzenének, a valóságban azonban keveseknek termett babér. Szűkös megélhetési forrásként csupán a családi, ünnepi események maradtak meg. A muzsikusok többsége nehéz fizikai munkára kényszerült, hivatásukat csak a hétvégeken, alkalmi rendezvényeken gyakorolhatták. Megszakadt a régi nagy úri cigány generációk sora.

Ebben az időben, pontosan 1952-ben szerveződött a jelenlegi Rajkózenekar, Farkas Gyula, az Állami Népi Együttes művésze vezetésével. A cigányzene megújítását tűzte ki célul annak színpadi, hangversenyszerű előadásával. A KISZ Központi Művészegyüttes keretében lehetősége nyílt a tehetséges cigányzenész gyerekeknek, hogy felkészüljenek leendő hivatásukra, s mellette általános jellegű és zenei iskolázásban is részesüljenek. Jelenleg Talentum néven működik a művészegyüttes és az iskola. Maga az ötlet, hogy cigányzenész gyerekekből zenén kívüli hatáskeltés céljából koncertezzenek, nem új. Rigó Gábor, a neves cigánykarmester mesélte, hogy amikor a 30-as években rajkókkal külföldön turnézott, az egyik kis rajkó a színpadon elsírta magát, és nem tudta végigjátszani műsorszámát. Ez a kis baleset a külföldi közönségből óriási szimpátiát és tapsvihart váltott ki. Attól fogva a menedzser előírása szerint a rajkónak mindig el kellett sírnia magát, mert szereplése így sokkal hatásosabb volt, mintha hegedült volna... (Sárosi 1971: 211) Az első igazán szervezett együttes 1935 őszén alakult, az Ostende kávéházban. Vezetőjük, Szilágyi Jenő, az utcán kóborló és a kávéházak előtt ácsorgó gyerekekből verbuválta össze azt a 220-at, akikből végül kikerült az a 24, aki az együttest alkotta. A gyerekeknek külön tanterem volt a kávéházban, ahol mint magántanulók, rendszeres oktatásban

<sup>26</sup> Bartók Béla *összegyűjtött írásai*. Zeneműkiadó Vállalat, Budapest. 624.

<sup>27</sup> Bartók Béla *összegyűjtött írásai*. 845.

részesültek. Zenei továbbképzésükre tanárt szerződtettek. Minden gyerekkel külön foglalkoztak. 1939-ben már előbb Dél-Amerikában, majd az Egyesült Államokban turnéztak.

Az 56-os eseményeket követő enyhülés következtében tömegesen jelentek meg a nyugati turisták, lökést adott a magyar vendéglátó- és szórakoztatóiparnak, és vele együtt a cigányzenének is. Nemcsak itthon szaporodtak a munkahelyek, hanem külföldön is újra keletje lett a magyar cigányzenének. Magyar éttermek nyíltak Németországban, Ausztriában, Hollandiában, Belgiumban, Svédországban, Kanadában, az Egyesült Államokban, majd a Közel- és Távol-Keleten is. A hirtelen nagyra nőtt kereslet miatt a fiatalok újra kedvet kaptak ősük mesterségéhez, és sorra iratkoztak be az Országos Szórakoztatózenei Központ Stúdiójába tanulni.

Az 1980-as évek közepére ért be a gondolat, hogy a cigányzenének és előadóinak a presztízsét növelni kell. Ezzel a céllal alakult meg 1985-ben a Budapesti Száztagú cigányzenekar nevű reprezentatív együttes, amely előadásmódjában a cigányzenéből ismert improvizáló zenélés eszményét ötvözi a klasszikus zenei együtthangzás eszményével. Ezzel a lépéssel a zenészek az identitásukat a legnagyobb presztízsű hagyományos cigány foglalkozás és egy szintén hagyományos műfaj csúcsteljesítményében kívánták kifejezni.

A falusi cigányzenészek múltjáról összehasonlíthatatlanul kevesebbet tudunk, mint az urak szolgálatában állókéról. Itt csak néhány szóban érintjük őket, mert jelen esetben minket is inkább a városi zenészek érdekelnek. Czegei Vass László 18. század eleji naplójából értesülünk kocsmában megforduló cigányhegedűsről („...az hegedűsömnek az fejét betörték...”). Bár itt is úri szolgálatban álló hegedűsről van szó, a szöveg mégis arra enged következtetni, hogy az ott megforduló népnek is játszott. Mária Terézia idejére már jellemzően hozzátartozhattak a kocsma világához, ahol „sokszor bizony ezerféle bajt kell elszenvedniük” (Csaplovics 1829, idézi Sárosi 1971: 185). Nagyobb piacok, vásárok alkalmával a múlt század első felében már természetes, sőt elmaradhatatlan a cigányzenészek közreműködése. Csak ezután kapcsolódhattak be az olyan intimebb zenélési alkalmakba, mint a lakodalom, a keresztelő, sőt a temetés. Így bizonyos idővel ott, ahol gyakran volt szükség rájuk, a csak zenével foglalkozók is meggyökeresedhettek, s lassan a helyi zenei hagyomány alapos ismerőivé, őrzőivé, fejlesztőivé váltak.

Talán túlon túl hosszúnak tűnhet ez a történeti bevezető, de úgy gondolom, hogy mindezek ismerete nélkül nem érthetjük meg azt, hogy miért épp olyanok napjaink cigányzenészei, amilyenek. A fent leírt történések és események valamilyen szinten mind a mai napig éreztetik hatásukat a zenészek életében, viselkedésében. Most azonban már ideje rátérnünk a jelenlegi helyzet elemzésére. Mindezek alapvető forrásául az interjúk, valamint a kötetlen beszélgetések során maguktól a zenészekről szerzett információk szolgálnak.

## *Hogyan lesz valakiből zenész?*

„Én nem akartam zenész lenni. Én zenésznek születtem.” Ebben a rövid kijelentésben benne is van szinte minden. Egy zenész családban nem igazán volt kérdéses, hogy mi lesz a gyerekből. „Amikor megszülettem, akkor a nagymamám azt mondta, hogy ez a kisfiú cimbalmos lesz. Mivel az ő apukája az volt, ezért azt mondta, hogy én is az leszek. És az is lettem.” Ez teljesen a szülők akarata és döntése volt. „Én ugye kisgyerek voltam ahhoz, hogy ezt eldöntsem. Hát eldöntötték helyettem. Hogy nekem kell. Hát a tradíció.” Indokként ennyi bőven elég is volt. „Nem halhat ki a családi tradíció.” „Ezt nem lehet megtenni a családdal.” „Olyan közegben nőttem fel, hogy más nem is igen válhatott belőlem.” Akkoriban a muzsikálás még úri foglalkozásnak számított, jobban meg volt becsülve. Cigányként ebben a szakmában könnyebben lehetett érvényesülni, mint bármelyik másiban. Nehéz munka ez is, sok tanulást igényel és nem kis feladat minden nap jókedvűen muzsikálni hajnalig, de távolról sem jelent akkora fizikai megterhelést, mint a kétkezi szakmák. A zenészek elegánsan járnak, mindig tiszta fehér ingben, és olyan emberek között forognak, akiknek másképp a közelébe sem jutnának. Azért ez nem elhanyagolható vonzerő volt. Volt olyan is, akit az alkata vagy valamilyen szervi betegsége eleve alkalmatlanná tett a nehéz fizikai munkára. Nekik tényleg nem maradt más választásuk. Természetesen azért nem minden gyerekből lett zenész, még ha a szülők azt akarták is. Ha valakinek nem volt meg hozzá a kellő tehetsége, az idővel úgyis kiderült, és ő más pályát választott magának.

Hogy ki milyen hangszeren játszik, abban nagyon sokféle tendencia tapasztalható. Alapvetően ez is a szülők döntése, hiszen ők adnak először egy bizonyos hangszert a gyerek kezébe. Lehet, hogy azért, mert a családban már sokan játszottak rajta, vagy éppenséggel pont azért, mert ilyen még nem volt a családban. Sokan szerették volna, hogy a fiuk primás legyen. Mivel a primás a zenekar vezetője, ezért egyértelműen az ő presztízse a legnagyobb. Egy olyan családban, ahol az apa és a nagypapa is primás, a fiú sem adhatja lejjebb. Ha belőle „egyszerű” tagember válik, az a család számára tekintélycsökkenést jelent.

Egyébként ebbe a kérdésbe már a gyerekek is lehetett némi beleszólása. Volt, aki már eleve kijelentette, hogy min szeretne játszani. Nem volt ritka a hangszerváltás sem. Ha valaki nem bizonyult elég tehetségesnek az egyik hangszeren, akkor mással próbálkoztak. Így lett például cimbalmosból bőgős, vagy hegedűsből brácsás. Előfordult az is, hogy a választás teljesen a külső tényezőkön múlt. „Hegedülni akartam, de abban az évben nem volt már hely a zeneiskolában a hegedűs osztályban. A klarinéton még volt. Így lettem klarinétos.”

Azokban az időkben, illetve ott, ahol nem volt zeneiskola, „kézről tanultak. A gyerek kezébe adták a hangszert és megmutogatták rajta a dolgokat, vagy elvitték egy idősebb romához, akiről tudták, hogy tanít, vagy foglalkozik ilyesmivel. Nem mindenkinek volt elég tehetsége vagy türelme, hogy a saját fiát elkezdje tanítani. Ha a környéken volt valaki jó muzsikus, ahhoz vitték el. Az tanítgatta egy ideig, aztán bevitte a gyereket az étterembe, és akkor ott volt, mint tanuló. Ott tanulta meg a szakmát. A dallamokat, a motívumokat ott tanulta meg. Vannak dolgok, amiket igazán csak az étteremben tanulhat meg az ember. Hogy hogyan megyünk oda egy asztalhoz, tehát úgymond az éttermi etikettet. Vagy olyan zenekar-vezetési dolgokat, hogy a zenekar is értse, amit te játszol, és hogy hangulatot tudjál teremteni. Hogy az étteremben azért odafigyeljenek rád.” A tanulás másik gyakorlati színtere a lakodalom volt. „Egy lagziban rengeteg ember van, mindnek más nótája van, mindnek van egy kis dolga, amit a másik nem ismer. Automatikusan megtanulja az ember.” „Nagyon

sok cigányzenész családból származó zenész, hiába megy klasszikus útra, otthon azért apuka a nótákat gyűri. Abban nő fel, kénytelen abban felnőni. Hát automatikusan is hozzátevéődnek ezek az Az a szép, meg Akácós út, meg ezek. Aztán azon veszi észre magát, hogy lagziban muzsikál.” Tehát tulajdonképpen belenevelődésről beszélhetünk. A cigányzene műfajának intézményesített formában történő tanítására hozták létre a Rajkó-zenekart, ahova csak szigorú felvételi útján lehetett bekerülni. Farkas Gyula idejében ez egy hatalmas mozgalom volt, a zenekar létszáma meghaladta a százat. Az ő személyisége zenészek generációi számára volt meghatározó. Megjelenése és stílusa egyaránt félelmet keltett a növendékekben. „Végül is neki muszáj volt. Ő nem csak tanította a gyerekeket, hanem nevelte is egyben. Mert ugye egy nap vele töltöttünk hat órát körülbelül.” „Gyula bácsi megkövetelte azt, hogy elegánsan menjünk be a próbára. Nem mehettél be farmernadrágban, nem mehettél be topisan. Fehér ing kellett, hogy rajtad legyen, zakó, öltöny, nyakkendő. Különben hazazavart.” „Szigorú volt. A zenekarral szemben nagyon szigorú, és nagyon éles fülű, zseniális elme volt. Több száz ember közül megmondta, hogy ki mit csinál, ha odafigyelt. És ki mikor játszik rosszat. Magántanítványokat is vállalt. Az ország összes tájáról jártak fel hozzá. De volt is miért, mert tényleg nagyon jól csinálta. Mindenkinek tudott mutatni valamit ebben a szakmában. Tudta, hogy kit mire kell alkalmazni, hogy ki a tehetséges. Aki tehetséges volt, azt azért nyúzta rendesen.” Természetesen ő sem volt tökéletes. „Amíg magánórákra jártam hozzá, addig primásként szerepeltem a zenekarban, aztán miután nem, már nem igazán alkalmazott engem, mint primást. Szóval meg voltak neki ezek a kis dolgai, amiért lehetett rá haragudni, de így is csak csodálni tudom.” A növendékek egymás között is szigorú rendet tartottak. „A kollégiumban és a zenekarban is volt egyfajta hierarchia. Az, hogy én az idősebbnek nem köszöntem előre, az egy szinte megbocsáthatatlan bűn volt. Ez valahol felkészített bennünket a művészi életre is, mert megtanultad a rendet. Mit illik, és mit nem illik csinálni.” Ez egy híres zenekar volt, ahova nem akárkit vettek fel. Elismerés volt, ha valaki oda járhatott. „Nagyon sokat utaztunk, világot láttunk, és még pénzt is kaptunk érte. Együtt voltam a mai napig jó barátaimmal. Nagyon jó gyerekkorom volt. Nem szeretnék más gyerekkort magamnak. Nem tudok jobbat elképzelni. A baj ott kezdődik, amikor ezek a bizonyos évek letelnek, és ki kell jönni.”

Régebben az elhelyezkedés hivatalos működési engedélyhez volt kötve, ami nélkül senki sem dolgozhatott. Ezt az ún. előadóművészi engedélyt az OSZK, vagyis az Országos Szórákóztatózenei Központ adta ki. Ennek megszerzéséhez vizsgát, ún. kategóriavizsgát kellett tenni. Pontosan meg volt határozva, hogy az egyes szinteken melyek a kötelező darabok, amiket egy ismeretlen zenekarba beülve kellett elmuzsikálni. Az ott nyújtott teljesítmény alapján döntötték el, hogy ki kap A, B ill. C minősítést. Ennek a jelentősége abban rejlett, hogy a nagyobb szállodákba és éttermekbe csak A-kategóriás zenészeket vettek fel. A magasabb minősítéssel rendelkezőknek természetesen magasabb volt a fizetése is.

Az OSZK másik feladata a zenés szórákózhelyek és a zenészek (nemcsak a cigányzenészek, hanem a tánczenészek stb.) nyilvántartása volt. Afféle munkaközvetítőként működött. Ha valahova zenészt kerestek, akkor az OSZK kiközvetített egy arra megfelelő személyt. A szerződés sem közvetlenül a zenész és az üzletvezető között született, hanem azt az OSZK-val kötötték. Természetesen itt is nagyon sok minden múlt az ismeretségen. Ha valakinek volt ismerőse a Központban, akkor nagy valószínűséggel ő jutott a jobb munkákhoz. Azt a határozott előnyt azonban nem szabad elfelejteni, hogy megvoltak a szabott árak, ami alatt senkit sem lehetett dolgoztatni. Az OSZK még a mai napig is létezik, de a cigányzenészek

életében már nem játszik szerepet. Ezért olyan is van, aki szerint már meg is szűnt.  
„Munkahelyet nem tudnak csinálni. A semmiből nem tudnak munkát adni.”

„Kell még a cigányzene?”

Felmerül a kérdés, hogy ma ki hallgat cigányzenét. Szükség van-e erre a műfajra egyáltalán? „Ez a műfaj egy halott dolog. Akkor halt meg, amikor nem újítottak rajta. Pedig kellett volna. Ha meghallgatsz régi, 50-es, 60-as évekbeli filmek alatt menő zenét, mindenhol cigányzenekarok játszottak. Ugyanazokat muzsikálják a mai napig is. Ugyanaz a cigányzene most, mint ami régen volt. Ez nem lenne baj, mert ez egy egyedülálló dolog, ilyen nincs máshol, de így már a mai világban nem igazán eladható. A mai fiatalok biztosan nem hallgatják. Az idős emberek még hallgatják, de azok se úgy, hogy minden nap. Talán nosztalgiából. De nagyon ritka dolog, hogy valaki éjjel-nappal tényleg azt hallgatná. Én se hallgatom.” Ez a vélemény egy cigányzenész családból származó, de tánczenét játszó zenésztől származik. Meglehetősen élesen és kisarkítva fogalmaz, de állításaival általában maguk a cigányzenészek is egyetértenek. A rádió és a televízió elterjedése előtti időkben gyakorlatilag ez volt az egyetlen szórakozási lehetőség. „Akkoriban csak mi voltunk. Ne menjünk messzire. Az én szüleim egy olyan generáció volt, hogy abban a fiatal gyerek is tanulta a cigányzenét, ugye a középosztály játszotta, hallgatta, az idősebb korosztály meg csak azt ismerte. Nézzünk vissza 50 évet. Nem volt más élő zene. Aztán eljött a következő generáció, akit lefoglalt ez a pop, rock, ilyesmi. Ugye ők már arrafelé irányultak. Szép lassan feledésbe merült.” „A fiatal magyar korosztály nem vevő a cigányzenére. Egyrészt nem ismeri, a másik dolog meg az, hogy máson nőttek fel. Nem kíváncsiak rá. Nem folyik a nóta a televízióból minden nap. Régen voltak órás nóta műsorok. Már nincsen. Fél órát, ha sugároznak.” A fiatalok által leginkább nézett kereskedelmi csatornákon egyáltalán nem sugároznak cigányzenét. A közszolgálati adókon azért még találkozhatunk vele. A Duna TV minden vasárnap dél körül fél órás műsort sugároz Nótacsokor, ill. Csendül a nóta címmel, amelyekben rendszerint legalább 10 éves felvételeket játszanak le. Némi szerencsével a Budapest TV-n is láthatunk cigányzenét. A szerencse azért szükséges, mert a tévéújságban soha nem szerepel. A másik probléma, hogy még ha szerepel is egy műsor az újságban, az olyan címmel történik, amiből nem derül ki egyértelműen a műfaj. A Vigadalom megnevezés még a szerencsésebbek közé tartozik. Amikor azonban csak annyi áll az újságban, hogy Együtt, erősen kétlem, hogy sokan rájönnének arra, hogy ez a Rajkó Zenekar 50 éves jubileumi koncertje kapcsán készült riportfilmet takarja. Tavaly karácsonykor az Operaházban adott koncertet a zenekar, amit az élő nemzetközi közvetítésnek köszönhetően közel 20 országban nézettek egyenes adásban. A műsor Hegedűgála néven fut már évek óta, csak eddig a 100 tagú Budapest Cigányzenekar volt az előadó. Az elnevezés nem túl szerencsés, mivel az embereknek a hegedűről általában inkább a klasszikus zene jut az eszébe, nem beszélve arról, hogy egy cigányzenekarban egyáltalán nem csak hegedűsök ülnek. A televíziós műsorújság szerkesztője nem tartotta fontos információnak, hogy a Rajkó Zenekar játszik, míg az, hogy ki a házigazda, vagyis ki mondja a koncert elején és végén a két-két mondatos sablonos köszöntőt, az már szerepel az újságban...

A Petőfi Rádió mind a mai napig sugározza Jó ebédhez szól a nóta című műsorát, bár az már kérdéses, hogy mennyien hallgatják. Kállai Kis Ernő, a neves klarinétos azt mondta, hogy amíg magyar ember van, addig van magyar nóta is. Sajnos ezt az optimista hozzáállást már a legtöbb cigányzenész nem osztja. Az idősebb generáció a régi szép időkre emlékezve még szívesen meghallgat egy-két nótát, de már az ő életükben sincs jelen mindennapi szinten. Az én nagyszüleimnek is megvan Horváth Pista és Kovács Apollónia összes lemeze, és régen valóban egyfolytában ezt

hallgatták, de már az idejét sem tudják megmondani, hogy mikor tették fel utoljára. Ha maguktól már nem is játsszák le őket, és tudatosan nem keresik a lehetőséget, hogy a rádióban vagy a televízióban hallgathassák, de ha valamelyik csatornán véletlenül ilyen zene szól, akkor legalább nem kapcsolják el onnan.

A fiatalokkal már biztosan nem ez a helyzet. A legfiatalabbak még iskolában vannak a Jó ebédhez szól a nóta idején, ugyanakkor bár sok munkahelyen szól rádió, nem valószínű, hogy az pont a Petőfi lenne. Ha valamilyen véletlen folytán egy fiatal mégis cigányzenés műsorra találkozik, már nyúl is a távirányítóért, hogy máshova kapcsoljon. Ez már nem az ő zenéjük. Sem a dallamvilág, sem a szöveg nem felel meg az igényeiknek. A régi paraszti világból vett életképek és az ezek segítségével leírt érzelmek már nagyon messze állnak az ő világuktól. „Igazából nem tudja, nem ismeri az értékét ennek a zenének. Ha kapna egy érzelmi alapot, információt a szülőktől, nagyszülőktől, vagy valahonnan, akkor nem érezné magát cikiben, ha bemegy egy helyre és muzsikálnak neki.”

„Vidéken, a lakodalmakon még ismerik a dolgokat, és a fiatalokat ráveszik, hogy táncoljanak, de itt a nagyvárosban már nem.” Azonban már a vidéki lakodalmakon sem egyértelműen ez a zene szól. „Bejött ez a Lagzi Lajcsi féle dolog. Nekünk nagyon rossz, megmondom őszintén.” „Amíg nem volt Lagzi Lajcsi, csak mi voltunk. Ő végül is tőlünk lopta el ezeket a dolgokat, és átmodernizálta. Gépzenére vitte, leolcsósította, hogy úgy mondjam. Mert cigányzenekar öt fővel, hat fővel tudott menni kb. egy lakodalomba. Lagzi Lajcsi ezt megcsinálta maximum kettővel, hárommal, sőt van, amikor egyedül is.” „Ő ezzel nagyon sok cigányzenészt, meg a tánczenészeket is, kiszorította. Mert ugye nem mindegy, hogy a házigazda vagy a vendéglátós kifizet egy estére 5 ezer forintot, vagy kifizet 20 ezer forintot. És ma mindenki azon van, hogy minél kevesebbet fizessen.”

Az 1984-ben, majd 2000-ben megrendezett ún. Vonópárbajnak az egykori híres primásversenyekből merítve az ötletet az volt a célja, hogy ráirányítsa a figyelmet erre a műfajra, és lehetőséget adjon a fiatal primásoknak a megmérettetésre. 1984-ben ez sikerült is. „Ugyan más időket éltünk, de ahhoz képest sokkal jobban megrendezett volt, és akkor volt még rá igény. Nézték, kíváncsiak voltak rá, és várták.” Máig is sokan tudják, hogy az akkori győztes Puka Károly volt. A 2000-es versenynek azonban már messze nem volt ekkora visszhangja. Hiába közvetítette a televízió a döntőt, és szerepelt rá 2-3 hónapra az egyik napközbeni televíziós szórakoztató műsorban az első helyezett egy néhány perces beszélgetés erejéig, a legtöbb magyar ember nem hogy az ő nevét nem ismeri (pedig ő nyerte a 100 tagú Cigányzenekar primásversenyét is), de azt sem tudja, hogy volt egyáltalán ilyen verseny. Résztevézőként, belülről szemlélve is más volt a hangulata. „Akkor ugye még a közönség is szavazott. Azokból az emberekből állt a zsűri egyik része, akik kísérték a primásokat. Nekik is volt beleszólásuk a döntésbe. Most meg rég nem erről szólt. Az volt, hogy jöttek ezek a politikus emberek. Jó, voltak köztük jó nevű roma primások is, de igazából nem tetszett nekem ez az egész. Követelmény sem volt akkora. Ha ugyanakkora lett volna a követelmény, akkor még kevesebben jöttek volna el. Szóval nem éreztem magam igazán jól. (...) Tervezték talán, hogy lesz újra. Nem is tudom, melyik politikus úriember mondta, hogy lesz, ez már országos lesz, meg ide küldünk meghívókat, meg oda szórólapokat, meg minden. Most ott tart a dolog, hogy egy árva hang sincs róla. Igazából, ha lenne, én már nem szívesen indulnék el.” Ezen nincs is mit csodálkozni, hisz például az első díj egy önálló lemezfelvétel volt, ám az a mai napig is csak ígéret.





## *Cigányzene = turistalátványosság?*

Az utóbbi években a cigányzene egész műfaja óriási változáson ment keresztül, bár az emberek hajlamosak ezt nem észrevenni. „Mind a mai napig, ha megkérdezel egy hétköznapi embert, tízből nyolc biztosan arra gondol, hogy van egy cigányzenekar, kocsma, és akkor nóta. Azért ez már nem az. Most már lassan csak turistákból áll a közönségünk, és azokat ki kell elégíteni, teljesen mindegy, hogy milyen nemzetiségű.” „Nekem az a feladatom, hogy felvidítsam a vendéget, vagy ha bánata van, akkor azt is tudjam úgy tálalni, hogy könnyebben viselje. Nekünk ez a feladatunk, és a mai napig ennek kéne lenni, csak ma már ez nem így működik.” Mára az egész műfaj kezd pusztán turistalátványossággá válni. Gerendási István, a Talentum igazgatója egy újságcikkben igen élesen fogalmazott: „Meggyőződésem, hogy a magyarországi cigány zenét a külföldi turisták tartják életben. Főleg a külföldiek járnak azokba az éttermekbe és szállodákba, ahol cigány zenészek játszanak. Ha ők nem mennének be, ha ők nem hívnák meg külföldre ezeket a műsorokat, akkor ma már azt lehetne mondani, hogy abba kell hagyni a cigány zenész szakmát, mert ebből csak éhen lehetne halni” (S. Kállai 1999: 26). „Lassan már ott fogunk taratani, hogy minket is múzeumban fognak mutogatni. Ez egy olyan dolog, hogy minket nem súlyt le különösebben, mert kenyérharc van. A turizmusból élünk. Csak annyi a fájó dolog benne, hogy a magyarok nem kíváncsiak erre. És ez minden muzsikust hátról, valahol a belsőjében, elszomorít.” „Tulajdonképpen ez a zene a magyaroké, nem a cigányoké. Magyar nótát játszunk, magyar zenét játszunk. Csak azért hívják cigányzenének, mert cigányok művelik.” „A nóták nagy részét nem romák, hanem magyarok írták. Ha mi nem vesszük fel ezeket a dolgokat, népdalokat, más népek dalait, filmzenéket, meg minden, ha ezt nem vesszük föl, elvész.” „Egyre inkább az a tapasztalat, hogy ha van is magyar vendég, az mindig a zenétől távol ül, vagy ha különtermet kérnek, akkor nem ezt a zenét teszik be oda, hanem betesznek egy billentyűst vagy egy énekest.” És ez az, ami őket a leginkább elszomorítja, ugyanis elsődleges közönségüknek mindig is a magyarokat tekintették. „Amíg magyar ember van a földön, addig a magyar nótának is kell, hogy legyen jövője. Mi zenészek azt az időt várjuk, amikor a családok anyagilag megengedhetik maguknak, hogy beüljenek egy étterembe cigányzenét hallgatni” (Boros Lajost idézi Baranyi 2002: 21). „Hogy sorra zárnak be a cigányzenés helyek, nem azt jelenti, hogy igény nincs rá, hanem azt, hogy fizetőképes kereslet nincs. Ha kitermelődik egy fizetőképes magyar középosztály, ezek a helyek újra meg fognak nyílni. Mert márpedig mulatni igazán a cigányzenére lehet. Csak az a baj, hogy a cigányzene már csak nagyon elit, és ezért nagyon drága helyeken van, ahol nem vennék jó néven, ha az ember amolyan klasszikus értelemben vett mulatozásba kezdene. Ráadásul olyan csillagászati összegű számlát tesznek az ember elé, hogy kétszer is meggondolja, hogy bemenjen-e. Egy régi vágású kisvendéglő, ahol lehetne mulatni, mára már nem tud eltartani egy tisztességes zenekart” (Baranyi 2002: 21).

Tehát marad a külföldi vendég, akinek a fejében Magyarország neve összekapcsolódik a pusztával, a gulyáslevessel és a cigányzenével. Éppen ezért, ha már egyszer ellátogatnak ide, mindenképpen szeretnék azt hallani. A cigányzenészek híresek arról, hogy mindent el tudnak játszani. A vendégek pedig kérnek is mindenfélért. „Nagyon sok képtelen dolog van, ami nem oda tartozik. A kemény rocktól kezdve a nagy hegedűversenyekig. Azért kérik ezt, mert ezt ismerik. Hogy kérjen olyat, amit nem ismer? Néha kérik, hogy játsszanak magyar zenét. Ezt is meghallgatják, de mivel nem ismerik, nem tudják hova tenni, nem élvezik igazán.” „Nincs akkora igény, sablonos lett ez az egész zene. Tehát magyar nótákat egy este

nem igazán hallasz. Végig ezek a turista jellegű dolgok. Erre vagyunk kényszerülve.” Ezért van, hogy a fiatal primások már nem is nagyon ismerik a nótákat. „Tisztelet a kivételnek, de a nagy többsége már fél a magyar vendégtől. Kérnek nyolc nótát, és abból négy nem megy. Valahol megértem őket, mert nincs rá igény.”

„Én most már nem igazán gyakorolok otthon. Ha valaki nem fejleszti magát otthon, egy étteremben nem igazán lehet. Lehet fejlődni, mint zenekar, de egyénileg szerintem nem igazán. Őszintén megmondom neked, nem is tudom, mikor nyújtottam igazán a magamhoz mérten legjobb színvonalat. De viszont egy a lényeg, addig jó a dolog, amíg nem veszi észre a másik. A zenekarom meghallja, hogy most éppen nincs kedvem játszani, de a vendég nem. És addig ez szerintem belefér.” Amikor a vendég például a Bolerót kéri, nem várja el, hogy az úgy szóljon, mint egy igazi szimfonikus zenekar előadásában, ahol fúvósok és ütősök is vannak. Nem is lenne reális, hisz egy alapvetően vonósokból álló zenekar erre nem képes. De nem is fontos. A vendég csupán annyit szeretne, hogy visszahalljon néhány ismerős taktust valamelyik kedvenc darabjából. „Még nem jött el az idő, hogy a cigányzenészeket valóban művészeknek tekintsék. Csak arra használják őket, hogy mulassanak, jól érezzék magukat.”

E szemlélet miatt – nem igazán elítélhető módon – a zenészek nem mindig veszik „komolyan” a munkájukat. Amikor azt látja, hogy a szinte még gyerekekből álló külföldi diákcsoport szódásüvegből spricceli egymást, miközben ő a színpadon mondjuk Liszt rapszodiát muzsikál, akkor érthető, hogy nem „strapálja magát”. Hiába bővült ki a repertoár örökzöldekkel, filmslágerekkel, operettek vagy operák betétdalaival, a különböző országokra jellemző kedvenc számokkal, mégis monoton a muzsikálás. „Mindig ugyanazt a 20-25 számot kérik. Muszáj néha egy kicsit dilizni, különben belebolondulnánk az unalomba.” Az idősebb muzsikások ezt nem feltétlenül így látják. „Nagyon sokszor igénytelenek a mai fiatalok, tisztelet a kivételnek. Viccelődnek a zenével. Ami szerintem helytelen, mert mindig akad a 100 vagy 200 ember között egy, aki ért a zenéhez. Nem játszanak komolyan, nem veszik komolyan a szólamokat, nem azt játsszák, ami van, hanem hozzátesznek, vagy elvesznek belőle. Vannak számok, amikben nem lehet improvizálni. Nem nézik komolyan a közönséget, vagy nincs úgy pénz. Ma már ez is számít. Mert olyan kevés a fizetés, hogy ha a vendégek nem honorálják, akkor persze az embernek nincs úgy kedve.”

A cigányzenész munkája során szerepet játszik. Neki azonban nincs szüksége a „láthatatlanság” stratégiájára, ahogy azt például a párizsi kelderások teszik (Williams 2000: 185-93). Ahogy az angliai cigány jósnőnek (Okely 1996), úgy neki sem kell elrejtienie cigány identitását, hiszen ő pontosan abból él, azért van ott, mert cigány. Azonban természetesen a viselkedését ahhoz a képhez kell igazítania, ami a vendégekben egy cigányzenésztől él. Hogy milyen is ez? Először is alázatos, kedves, udvarias, semmiképpen nem tolakodó. „Ez egy szolga szerep. Mi csak így mondjuk. Amikor odamegyek a vendéghez, akkor mindig úgy kérdezem, hogy 'Szabad valamit játszani? Valami szép dalt a hölgyeknek?' Szóval nagyon alázatosan.” Ezt a hatást erősíti közben a mosolygás, a meghajlás. Magában a játékban a virtuozitásra törekednek. „Gyors ujjmozdulatok, vagy az egész hegedűt átjátszom, variációzgatok, üveghangon játszom.” Ugyanakkor szintén nagy hatást lehet elérni lágy, érzelmekkel teli melódiákkal, amit mondjuk kifejezetten csak egy vendégnek játszanak, a fülébe muzsikálnak.

A színpadon is különböző eszközök állnak rendelkezésre ahhoz, hogy felhívják a közönség figyelmét, hogy ők „mennyire tudnak”. A látvány érdekében a prímás eltúlzott mozdulatokkal vezeti a zenekart, járkál a színpadon, „ring” a zenére, hogy lássák, mennyire „érzi”, átérzi a muzsikát, hogy „együtt él” a zenekarral. A női vagy gyerek prímásokat nagyon kedveli a közönség. „Produkcó!”, „Cimbalomszóló!” stb. kiáltásokkal lehet felhívni a figyelmet a virtuózabb vagy szóló részekre. Mindig osztatlan sikert arat, amikor bekötik a cimbalmos szemét, vagy lekapcsolják a villanyt, és a zenekar a sötétben muzsikál. Ilyenkor „az emberek zenei tudatlanságára manipulálunk. Az évek során a sok gyakorlás által az már természetessé vált, hogy én sötétben is tudok muzsikálni.” A laikus közönség azonban ezt nem tudja. Sokaknak már az is nagy dolog, hogy valaki egy olyan hangszeren tud játszani, ahol nincs „segítség”, ami megmutatná, hogy hol vannak az egyes hangok. A zeneileg általában nem túl képzett közönség „nem hallja ki, amikor egy stílusban nem oda illő dolgot muzsikálunk. Hasonlít az eredetihez, de nem az. Vagy lehet, hogy stílusban odaillik, viszont a szerző nem írta. De látványos, jól mutat.” És ennyi bőven elég a sikerhez. A csak a látványról szóló darabok mintapéldánya Dinicu Pacsirtája. „A Pacsirta, az úgy ahogy van, az egész kamu. Eredetileg egyáltalán nincsen benne csicsergés, sem üveghang. Más szerzők által szerzett román folklórral töltjük ki. A nézők meg azt hiszik, hogy ez így van.” Ez a darab némi színészkedésre is lehetőséget ad. Amikor az egyik prímás int a másiknak, hogy menjen ki szólózni, az úgy tesz, mintha nem is neki szóltak volna, eljátssza, hogy ő nem is akar, vagy hogy nagyon beteg, úgy kell kitámogatni a színpad közepére. A pacsirta csicsergése mellett lehet utánozni a harkályt vagy a kakukkot is. A „berekedt” pacsirta után soha nem marad el a nevetés és a lelkes taps.

Az ilyen színészkedés persze alapvetően a közönségnek szól, de maguk a zenészek is élvezik. Viszont sok olyan dolog van, amit bár a közönség szeme előtt, de a saját maguk szórakoztatására tesznek. A repertoár széles, a muzsikálás azonban idővel nagyon monotonná válhat. „A dilizés egyfajta végső elkeseredés, unalomból való kitörés, hogy felvidítsuk magunkat, hogy jó kedvünk legyen.” Ahogy a karazsa indiánok városi eredetű kelmébe burkolt agyagszobrai alatt megtaláljuk a törzsi jeleket (Boglár 1989), úgy az alapvetően a közönségnek szóló előadásokban is felfedezhetjük azokat az elemeket, amiket csak ők értenek. Ezek egyik leggyakoribb formája, amikor „kidiliznek” valakit, vagyis utánozzák egy valamennyiük által ismert zenész sajátos testtartását, mozdulatait, vagy ahogy a hangszert tartja. Ha valaki például nem tud egy nehezebb futamot megoldani, és azt ezért leegyszerűsítve vagy másképp játssza, akkor biztos lehet benne, hogy mindig lesz valaki, aki direkt őt utánozva a későbbiekben ugyanúgy fogja azt muzsikálni. Amikor a prímás szándékosan kivár, a Pacsirtában később kezd el a szólót, azt a közönség feszültségkeltésként értelmezi, vagyis hogy most valami nagy és nehéz dolog fog következni, amire fel kell készülni. A valóságban csupán arról van szó, hogy „hagy szakadjon le a brácsások és a bőgősök keze”. (Itt ugyanis nagyon fárasztó és hosszú a basszus szólam.) Nem is marad el a válaszul eldörmögött „Hogy rohadnál meg!” Egyébként is gyakoriak a beszólások az előadás közben. Ilyen lehet például, amikor a prímás szólója alatt valaki hátulról elváltoztatott hangon, „oláhcigányosra véve a formát” megjegyzi, hogy „Istenem, de tud!” – és már gurul is az egész zenekar a nevetéstől. A tánckari számokat „agyonművészkedik”, vagyis olyan, kifejezetten a klasszikus darabokra jellemző futamokat használnak, amik nem illenek oda. A cimbalomszólóba beleékelnek diszkó elemeket, vagy akár halotti éneket is. Ezeket a kis „megmozdulásokat” szerencsés esetben a vendég nem is veszi észre. Olyan is van, ami bár a szeme előtt zajlik, a közönségnek mégsem tűnik fel. A cimbalomszóló alá

gyakran énekelnek abban a pillanatban kitalált szöveget, vagy tűzdelik meg a vendég által kért cigány nótát obszcén kifejezésekkel. Hisz „a külföldi úgyszem érti.” Régen hagyomány volt, hogy nagyobb turnék, vagy a szezon végén az utolsó koncert „temetés” volt. Fordítva vették fel a mellényt, bajuszt festettek a fiatalabbaknak, hangszert cseréletek és csak imitálták a játékot, „piásan” mentek be vagy „kamu” szöveggel végigénekeltek az egész előadást. „Ilyen durva dolgokat ma már nem csinálunk”, de az alázatos és egyben bravúros zenész szerepét játszva mégis mindig igyekeznek önmagukat adni.

### *Az étteremben*

Az egész vendéglátóiparban jelentős változások történtek. Korábban ott is jellemzőek voltak a vendéglátós dinasztiák, családok, ahol a helyiséggel együtt a szaktudás is apáról fiúra öröklődött. Nekik ez volt az életük. Aki egy ilyen családba született, az már gyerekkorától kezdve bejárt az étterembe, ott sajátította el a vendéglátós mesterséget. Mivel nagyon sok helyen szolt a muzsika, ezért természetes módon kialakult egy bizonyos szintű zenei hozzáértés is. Mára ezek a családok eltűntek, és az éttermek gyakran olyan emberek kezébe kerültek, akik nem tanulták ezt a szakmát. Csak anyagi befektetésnek tekintik, az egyetlen dolog, ami számít, az a haszon. „A mai üzletvezetők nem értenek hozzá. Pénzük van, mondjuk asztalusból lett étterem igazgató. Nem ért a csoportokhoz, nem ért a konyhához, nem ért az emberekhez, nem ért a zenéhez, semmihez nem ért, de pénze van, és ezért ő az igazgató.”

Kétségtelen, hogy nem könnyű ma sikeres éttermet üzemeltetni. „Esetleg a turistákra még lehet alapozni ezt a dolgot, de amúgy olyan ismeretségi kör kell, hogy ellássa az éttermet. Itt gondolok a turista irodákra. Ezért vannak ezek a kis éttermek. Voltak régebben is kis éttermek, mégis volt cigányzene. Most már csinálnak ilyen 5 asztalos éttermet. Nem egyet tudnék mondani, ahol nemhogy cigányzene, de zene sincs. Magnó, CD, sőt találkoztam olyannal, ahol rádió szolt. Igazából nem a zenére alapoznak.” Ha szól is élő zene, szívesebben alkalmaznak például egy szintetizátorost, aki egymagában majdnem úgy szól, mint egy egész zenekar, a költség mégis töredéke annak.

A turistákra épülő, kifejezetten magyaros hangulatú éttermekből azonban nem hiányozhat a cigányzenekar. Ugyanúgy része a magyaros „feeling”-nek, mint a gulyásleves, a paprika fűzér, a karikás ostor, vagy a Miska-kancsó a falon. „Ezt a zenét most már igazából aláfestésnek használják. Végül is ennyi erővel nyugodtan játszhatnék play back-ről is, csak a kép miatt. Szóval szerintem a kép miatt van, nem elsősorban a zene miatt.” Ezek az éttermek sincsenek könnyebb gazdasági helyzetben, ezért igyekeznek spórolni ott, ahol csak lehet. Ennek egyik kézenfekvő lehetősége a cigányzenekar létszámának lecsökkentése. Mivel a zenei minőség már nem elsőszámú szempont, megelégszenek a legfeljebb öt, de gyakran csak háromfős zenekarral is. Szinte bármilyen felállás elképzelhető. „Van, ahol egy szál gitár van, egy szál cimbalom, egy szál hegedű. Ez most micsoda? Egy szál hegedűvel próbál jókedvet teremteni?” Hiába nem tud tökéletes hangzást nyújtani, attól az már cigányzenekarnak számít, vagyis általa az étterem magyaros hangulatúvá válik. „Egy 2-3 tagú zenekar is cigányzenekar, a külföldinek az is megfelel.”

Úgy érzik, hogy nem csak a létszám, de már a zenei tudás sem igazán számít. „Ma már nem az a lényeg, hogy ki milyen szinten játszik, hanem hogy minél kevesebbet kelljen a zenére költeni. Inkább azt választják, aki rosszabbul játszik, de kevesebbet kell érte fizetni.” Abban, hogy ez a helyzet kialakult, némileg maguk a zenészek is hibásak. „Volt úgy, hogy odamentek délelőtt az üzletvezetőhöz, mert tudták, hogy én

délután muzsikálok, és azt se tudták, hogy én mennyiért, de azt mondták, hogy fele pénzért eljönnek dolgozni. Az üzletvezetők így vérszemet kaptak. Mert neki mindegy, csak legyen rajta mellény. Ez is cigány, az is cigány, a többi nem érdekes. Miért fizessen kétezret, ha ezerből is megúszhatja.” „A vendéglátósok nem jelentik be a zenészek nagy részét a hatalmas adó- és társadalombiztosítási terhek miatt. Vannak üzletek, ahol fizetés nélkül, csak a borraivalért játszanak. Rengeteg a főként Romániából érkező feketemunkás: felkészültségük ellenőrizhetetlen, tevékenységükkel viszont elveszik a munkahelyet a magyar zenészek elől.” (Ignác 1997: 18)

A főnökkel való viszony egyébként sem mentes a feszültségektől. „Ha az üzletvezetőnek nem úgy jött ki a lépés, akkor egyértelműen a zenekar a hibás. A múltkor megy el a csoportvezető, és meg volt elégedve, mert mondja, hogy akkor majd jövőre találkozunk, mert idén nincs több csoport. Elmegy, és akkor odajön a főnök, hogy nem jön a csoportvezető ide, mert nem jól játszottunk.” Egyébként is hajlamosak lekezelően bánni a cigányzenészekkel. „Van, ahol teljesen segéd munkásnak nézik a zenészeket. Különösen a cigányzenészeket. Én is voltam apukámmal, aki tánczenész, basszusgitárral muzsikálni, és csodálkoztam rajta, hogy teljesen másképp viszonyulnak hozzá az emberek, a főnök. Például mi kaptunk rendesen vacsorát, a másik teremben játszó cigányzenekar meg abszolút nem.”

A személyzet többi tagja is gyakran ellenséges a zenészekkel. Úgy ítélik meg, hogy ők nem dolgoznak meg a pénzükért. Sokak számára ugyanis a zenélés nem munka, hanem szórakozás. Ezt a felfogást sugallja már a mindenki által jól ismert mese a hangyáról és a tücsökről is. A felszolgálókat irritálja az, amikor a zenészek alig 10 percnyi muzsikálás után nagyobb összegeket keresnek. „Az ő szemükben mi kevesebbet dolgozunk, meg az semmi, amit mi csinálunk. Az nem munka.” „Jobban kíváncsiak rá, hogy mennyit adott a vendég, mint mi saját magunk. Ezt nem tartom fair dolognak, mert ők akkor húzzák le a vendéget, amikor akarják, és amikor félre nézünk. Mondjuk egy kétnapos levessel megetetik őket, és kész.”<sup>28</sup>

Míg korábban elsősorban a borraival volt a zenészek fő bevételi forrása, addig ma arra már nem igen lehet számítani. „Van, hogy beesik egy jobb vendég, vagy jobb csoport van, de nagy általánosságban sajnos nem.” A borraivalót „régén jobban odaadták. Kevesebbet, de sűrűbben. Azért majdnem minden vendég odaadta azt a kis pénzt. Olyan vendég nem volt, aki ne adta volna oda a 100-200 forintját. Ma már szintén adnak 200 forintokat, csak hát ugye öt vendég közül egy. És nem mindegy. Régén a 200 forintnak volt vásárlóértéke, ma már nincsen.”

Nagyon sok útikönyvben, repülőgépen olvasható prospektusban, vagy az idegenvezetőtől tájékozódhat az ide érkező külföldi a borraivaló szokásáról. Tájékoztató jellegű összegként rendszerint a 200 forint szerepel, lévén ez a legkisebb papírpénz. „Most nagyon nagy divat lett a 200 forint. Nagyon rossz, hogy bejött ez a papírpénz, mert most többnyire ezeket adják.” „Az, hogy 200 forintot adnak egy Monti csárdásért, hát szegény Monti úgy forog a sírjában, mint a ventilátor. Hogy csak ennyit ér az ő darabja.” És sokszor még ennyit sem. Gyakran előfordul, hogy kifordítják a zsebüket, és a benne lévő aprót adják oda.

A magyar vendéggel kicsit más a helyzet. Sokaknak már maga az éttermi számla is meglehetősen nagy megterhelést jelent, nem hogy még a zenészeknek is adjanak. „A magyar vendég már szégyelli, hogy 100 forintot ad. Többet meg nem tud adni, úgyhogy inkább azt mondja, hogy köszöni szépen, nem kér semmit.” Nem csak nem

<sup>28</sup> Két értékrend szembenállását figyelhetjük meg. A „paraszt”-hoz (esetünkben a „nem cigány”-hoz) és a „cigányhoz” társított etika konfrontációjáról részletesen lásd Stewart (1994: 244).

hívják már oda a zenekart, hanem előre kijelentik, hogy ők nem kérnek muzsikát. Így mentesülnek a borraivaló fizetésének „kötelezettsége” alól.

A borraivaló „megszerzésének” egyik gyakori módja az ún. kosarazás. Ezt elsősorban olyan éttermekben, csárdákban alkalmazzák, ahol egyszerre nagy számú, akár több száz vendég is ebédel vagy vacsorázik, viszont a zsúfolt program miatt nem töltenek el ott egy- másfél óránál többet. Vagyis arra nincs idő, hogy a zenekar lemenjen minden egyes asztalhoz, és ott külön muzsikáljon. „Azt szeretnék elérni, hogy minél gyorsabban, minél nagyobb összeghez jussanak. Csak gyorsan körbeszaladnak. Ezt hívják csálózásnak. Körbeszaladok, és úgymond gyorsan leveszem őket. És jöhet is a következő csoport.” Ez egy kényszermegoldás. Kétségtelenül egyszerűbb, mint minden vendégnek a fülébe muzsikálni, viszont igazán nagy összegeket nem lehet vele keresni. A legtöbb vendég azért kellemetlennek érezné a prímás kezébe adni az ötvenest, a körbejáró kosárba viszont minden gátlás nélkül beledobja. Nagy ritkaság, ha a sok fémpénz között van ötszáz, netán ezres is. Senki sem dob bele a közös kosárba ötezrest. Ha valamennyit azért mégis szeretnének keresni a muzsikások, akkor ez az egyetlen lehetséges megoldás. Mindenki tudja, hogy nem jó, de másként nem lehet.

A színvonalas helyen játszó, képzett zenészek azonban rendszerint elutasítják, megalázónak tartják ezt a módszert. „Olyan, mintha koldulnál. Odaállok és csörgetem a kosarat.” „A kosarazás az, amit én úgy hívok, hogy utcai zene. Azért vannak bizonyos határok. És ha én olyan darabokat játszok fent a színpadon, hogy Carmen fantázia, vagy teljesen mindegy, akármelyik nagy művet, és akkor lemegyek egy csárdással, és végigviszem a kosarat? Az nekem nem oké.” Legtöbbször maga az étterem vezetősége köti ki, hogy nem lehet kosarazni. Ha valahol megengedik, akkor az azért van, mert erre hivatkozva alacsonyan tartható a zenészek napidíja. Egy nívós helyen azonban ez ártana maga az étterem színvonalának is. Azzal, hogy a prímás körbejárja az asztalokat, általában nincs problémájuk. Egyfajta pluszszolgáltatás az, hogy a vendégnek az általa kért darabot a fülébe húzzák. Ezt a szolgáltatást a vendég, ha akarja, külön honorálhatja, de nincs rá kötelezve. Amint azonban behúzzák a vonóba a pénzt, az önkéntességnek már a látszata is eltűnik. Ezért rendszerint ezt sem engedik. Ugyanígy tilos a CD árulása is. Az olyan éttermekben, ahol bár cigányok játszanak, de nem „magyart”, hanem inkább szalonzenét vagy tánczenét, már azt sem tűrik, hogy egyáltalán lemenjenek a vendégek közé. Az indok: aki akar, az úgymint utána odamegy a zenekarhoz, és ad. A tapasztalat azonban azt mutatja, hogy ez csak a legritkább esetekben fordul elő.

Gyakran éri a cigányzenészeket az erőszakosság vádja. Hogy nagyon „rámennek a jatra”. „Nekünk élnünk kell. (...) Az ezres a vonóba azért van, hogy a vendég vegye észre magát. A pincérek meg a főnökök szemszögéből ez erőszakosságnak tűnik, nekünk viszont egy vérre menő kenyérharc. Én vagyok a prímás, de mögöttem nem csak egy bőgőst kell látni, egy brácsást, egy cimbalmost, hanem valakit, akinek családot kell eltartani. Hát miből, ha nem abból, amit a kedves vendég ad? Rá vannak kényszerülve, erre a modern koldulásra. Az, hogy néha elszalad velük a ló, hogy erőszakosnak tűnnek, az mind abból adódik, hogy az előző napok sokkal rosszabbak voltak, és nem jött be annyi pénz. Kellene lennie egy arányaiban jó fizetésnek. Mennyivel kényelmesebb lenne, ha nem azzal kéne törődni, hogy milyen összeget adnak a kezembe.”<sup>29</sup>

---

<sup>29</sup> A cigány gyerekek szocializációjával kapcsolatban szintén gyakran felmerül az erőszakos kérdés. Formoso (2000) ezt azzal magyarázza, hogy ami a gádzsók felől nézve szükségtelen követelőzésnek és élőködésnek tűnik, az a cigányok felől nem más, mint „természetükből fakadó”

A magukat valóban művésznek tekintő muzsikuskok igyekeznek még a látszatát is elkerülni az erőszakosságnak, nem feltűnősködnék. „Az öreg Lakatos Sándor mondta nekünk, amikor fiatalok voltunk, hogy se az üzletben, se a vendég előtt nem szabad felválni. Pedig volt neki több kiló aranya, de soha nem hordott gyűrűket, nyakláncot vagy karkötőt. Mindig egyszerűen, normálisan járt. Úgy vette el a pénzt is a vendégtől, hogy ne lássák. Sok vendég csinálta, hogy a hegedűbe, meg a primás homlokára tette a pénzt, de az Öreg ezt nem engedte. Vagy ha bele is tették, abban a pillanatban ki is vette. Tehát nem látták, nem volt feltűnőség.”

### *A primás*

Itt ejtsünk néhány szót a primásról, aki tulajdonképpen a zenekar lelke. Ő a zenekar vezetője, ezért kötelességei több irányúak. „Elsősorban a vendégnek kell megfelelni, mert azért vagyunk ott, hogy ő jól érezze magát.” „Tudni kell, hogyan menjen oda a vendéghez. Odamegy, belenéz a szemébe, odamuzsikál a fülébe. Nagyjából már tudni kell, hogy mit fog kérni. Látni kell, hogy mit igényel a vendég.” Az étteremvezetőnek is az elsődleges célja, hogy a vendég jól szórakozzon, de ő ezt még szigorúbban ítéli meg. Hisz a finom ételek mellett a hangulat, és ezzel az étteremről alkotott összbélyomás nagymértékben a zenészeken múlik. Mivel a primás rendszerint maga válogatja össze zenekarát, ezért felelősséggel tartozik érte. Bárminemű probléma merüljön is fel velük kapcsolatban, például ha az étterem vezetője szerint túl sokat „szünetelnek”, rajta kérnek számon. Ha a főnök nem nézi jól szemmel, hogy valamelyik zenész túl sokat jár hagnizni, és emiatt mindig helyettest küld be maga helyett, akkor a primásnak kell beszélni az illetővel. Vagy nem engedi el a hagnikba, vagy végső esetben más embert keres a helyére. A primásnak szigorúnak kell lennie, mert az egyes emberek nem megfelelő viselkedése miatt az egész zenekar könnyen az utcán találhatja magát. Ez különösen őt érintené kellemetlenül, mert míg egy tagember csak-csak talál magának másik helyet, addig primásként ez szinte lehetetlen. A nívós helyek mind foglaltak, ezért óriási szerencse kell ahhoz, hogy egy jobb hely után valaki presztízsveszteség nélkül találjon magának újat. Talán ennek következménye, hogy egyes primások háttérbe szorítják a saját zenekarukkal szembeni kötelességeiket, amiknek pedig talán az első helyen kellene állni. Ugyanis „ha van egy jó zenekarod, akkor a többi már nem probléma. Elégedett lesz a vendég, és a főnök is. Akkor marad, hogy eltartsd a zenekart.” „Azt várják tőle, hogy odamenjen, és kiszolgálja a vendéget, mert így tud pénzt keresni.” „Elvárják tőle, hogy keresse meg a pénzt, ha lehet, ha van kitől.” Mert „ha nincs vendég, nincs jó primás.” A zenekar azért neheztel a leginkább, ha hagyja elmenni a vendéget anélkül, hogy lemenne az asztalhoz, és legalább megpróbálna keresni tőlük. „Elenged nyolcvan embert, és ne legyen ideges?!” Előfordul, hogy a primás a fent említett okok miatt nem áll elég erősen a sarkára, amikor a főnökkel szemben kellene a zenekar érdekeit érvényre juttatni, például egy fizetésemelés kapcsán. „Ő a főnök, elvárható, hogy elintézzon mindent, ami a zenekarnak kell: hogy legyen vacsora, meg cigi szünet.” Ezért gyakran zúgolódnak is egymás között, hogy az a primás „nem csinál semmit”. Ettől függetlenül elismerik, hogy rajta több felelősség van, ami a kereset elosztásakor konkrétan is megnyilvánul. A primás fizetése rendszerint már eleve magasabb, és a borralalóbból is több jár neki. Ez a több általában dupla részt jelent. Az egyes éttermekben nagyon változó, hogy a primás milyen arányban részesül a borralalón belül a valutából, a CD-pénzből vagy az „italból”. (Ez utóbbi azt jelenti, hogy amikor a vendég meghívja a zenekart egy

---

habitus, amelynek gyökerei egy olyan társadalmi környezetben találhatók, ahol kérni mindennapos gyakorlat.

italra, akkor ők csak kólás vizet isznak, és az ital valódi árát, amit a vendég kifizetett, utána megkapják az étteremtől.) Ezt maga a primás dönti el, ezért nagyon sok múlik az ő személyiségén. „Jó minőségben lehet már másoltatni CD-t 600 forintért is, de mi onnét vesszük, ahol kétezer, mert akkor ő [a primás] még a terjesztésért vagy miért plusz pénzt kap. Nem elég, hogy az eladás után duplát vesz ki.” Bár nem tartják jogosnak, hisz „Próbálna meg nélkülünk muzsikálni! Álljon ki egyedül, és meglátjuk, mire megy magában!”, mégis eltűrik. „Most mit csináljunk?” A fiatal primásokra ez a fajta hozzáállás már nem annyira jellemző. „Ők is ugyanannyit dolgoznak, mint én.” „Nem tudnám megtenni, hogy olyanoktól vegyem el a pénzt, akikkel együtt nőttem fel.”

Egy meglehetősen sajátos helyzet az, amikor valaki második vagy harmadik zenekar primásaként muzsikál. Ilyen eset akkor fordul elő, amikor egy étterembe a nagy vendégszám miatt a stabil zenekar mellett más zenekarokat is behívnak, hogy egyszerre több teremben is szóljon a zene. Vajon milyen a pozíciója a primásnak ilyenkor? Ez éttermenként és személyenként nagyon változó lehet, de az ezzel kapcsolatos egyéni érzéseket alapvetően a pénz határozza meg. Van, ahol megkapja a primásoknak járó magasabb alapfizetést, és bár ez nem jelent igazán jelentős többletbevételt (500-1000 forinttal több, mint a tagembereké), mégis összességében úgy érzi, hogy jobban meg van becsülve. „Végül is én primás vagyok.” Ettől függetlenül ha szokás, hogy a stabil primás a keresetből dupla részt vesz ki, az rá már nem vonatkozik. Máshol a privilegizált helyzet már az alapfizetésben sem mutatkozik meg. A zenekar tagjai felőli tisztelet természetesen megvan, de a fizetés minden „beugrónak” azonos, függetlenül attól, hogy milyen hangszeren játszik. „Úgy érzem magam, mintha tagember lennék. Persze, mert nincs rajtam felelősség. Ha valami gond van, nem nekem fognak szólni, hanem annak a primásnak, aki stabilban ott van.” Ahogy a saját állandó zenekaráért, úgy a kiegészítő emberekért is őt terheli a felelősség, hiszen ő szólt nekik. Ebből a szempontból ilyenkor a kiegészítő primás nem sokban különbözik a tagemberektől.

A primás és a tagember szerep a Rajkó Zenekar esetében érdekesen kapcsolódik össze, ugyanis az együttesnek négy primása van. Amíg az egyikük vezet egy számot, addig a többiek beülnek a hegedűsorra a többi tagember közé, és ott muzsikálnak. Régebben ez a 100 tagúnál is így volt, ma azonban a vezető primások már kimennek a színpadról, miután lemuzsikálták a számukat. „Ők már nagy sztárok. [gunyorosan] Már nem ülnek le egymásnak muzsikálni”.

Mint látható, a primás feladata nagyon sokrétű, ezért sajátos képességekkel kell rendelkeznie. Ez nem feltétlenül a tökéletes zenei tudást jelenti. Azért, mert valaki jól muzsikál, még nem biztos, hogy primásként is megállja a helyét. Koncert szituációban, egy nagy zenekart vezetve természetesen a zenei tudás a döntő, azonban egy étteremben már sokkal inkább az emberi tényező a meghatározó. Fontos, hogy „intelligens legyen, beszéljen valamilyen szinten nyelveket, tudjon kommunikálni a főnökkel, az impresszárióval.” „Legyen karaktere, egyénisége. Szeressék, de tartsanak is tőle. Tiszteljék. Ezt meg is kell követelnie. Ha feláll muzsikálni, és 2-3 órát muzsikál egyfolytában, akkor se merjen senki szólni neki.” „Magabiztosság kell. Nincs olyan muzsikus, aki minden számot ismer. Nem lehet, hogy azért ne menjek oda egy asztalhoz, mert ha olyat kérnek, amit nem tudok, akkor az leégés lesz a zenekar előtt.” A jó primás ügyesen kivágja magát az ilyen helyzetekből is. „Ha nem tudom, akkor meg kell kérni, hogy énekelje. Akkor rögtön beugrik. Ha tényleg nem ismerem, akkor éneklő, mi meg kísérik. Kétszer eléneklő, és már tuti megvan. Egy jó muzsikusnak egy átlagos nóta egy meghallgatás után 60%-ig már megvan.”



Azonban mára a primások nimbusza is erősen megkopott. „Nem szeretem ezt a szót. Ez meghalt. Elvesztette a jelentőségét. Már eleve a szakma miatt is. Hírnevet te ezzel már nem tudsz szerezni. Nem is feltétlenül a primás a zenekarvezető. Például azt mondják, hogy 'Balogh Kálmán és zenekara', pedig ő cimbalmos.”

*Megéri ezt még csinálni?*

Egy apró kitérő erejéig érdemes foglalkoznunk a szükséggazdaság elvével, vagyis Formosónak azon állításával, miszerint „a cigányok választott tevékenységei általában nem kívánnak bonyolult eszköztárat” (2000: 72). Formoso csak a cirkuszi mutatóanyagokat tartja kivételnek, akik nagyobb vállalkozást irányítanak, de véleményem szerint ez a cigányzenészekre sem érvényes. Már maga a hangszer is komoly értéket képez. Egy minőségi hangszer ára a több százezer, vagy akár -millió forintot is meghaladja. Es a hangszer megvásárlásával még nem értek véget a költségek. Rendszeres kiadást jelent a vonósoknak a húrok, a gyanta és a hangszertisztító folyadék vétele, a vonó szőrzése, a klarinétosoknak a nád, a cimbalmosoknak a verő és a hozzá való vatta. Ez utóbbi kettő még nem is annyira drága, viszont ha a hangszerrel bármi történik, például szállítás közben megsérül, annak javítása már nagyon komoly összeg. Egy klarinét generáloztatása sem olcsó dolog. Ezért Formoso általánosítása – ahogy erre Piasare (1997: 162) is felhívja a figyelmet – mindenképpen pontosításra szorul. Most pedig térjünk rá a megélhetés kérdésére.

Azáltal, hogy egyre kevesebb a cigányzenés hely, nagy harc folyik a megszerzésükért. Ha valaki végre bejutott egy jó helyre, akkor foggal-körömmel igyekszik azt megtartani. Mivel a tulajdonosok gyakran egyáltalán nem értenek a zenéhez, ezért a bejutás alapvető feltétele az ismeretség. Nem kérnek se működési engedélyt, se kategóriavizsgát. „Ma már nem létfontosságú, hogy jól játssz. Régebben azért megnézték, hogy mit tudsz. Tehát a szakmai oldal dominált. Ma megfordult a helyzet. Ha ismernek, ha barátod van ott, ha szimpatikus vagy, akkor ott vagy a jobb helyeken. Sok esetben most már a képre mennek az üzletvezetők is. Azt mondják, hogy fiatalokat hozzon. Időseket már ne. Ez az igazság. A képre mennek, a látványra. Valahol megértem, mert egy 70 éves ember már nem igazán színpadképes, de a fiataloknál nincs meg az a rutin, ami a vendéglátóba kell.” „A főnökök 90%-a nem érti, nem is konyít hozzá. Ha értenének hozzá, sokan nem is muzsikálhatnának.”

Van, akinek sikerül úgymond a nevéből megélni. Budapest egyik legpatinásabb éttermében például már ugyanannak a családnak a harmadik generációja muzsikál. „Nem az számít, hogy szakmailag ő azt a szintet üti, mint a nagyapja, mert azt az életben nem fogja, mert a fia sem, nemhogy az unokája. Attól függetlenül a név után megél.”

„Én abból próbálok megélni, hogy több helyen muzsikálok.” Sajnos kevesen vannak, akik olyan szerencsések, hogy egyszerre több helyük is legyen. A nagy többség elsősorban a fizetésre alapozva próbál megélni, esetleg kiegészíteni azt valami másfajta tevékenységből származó jövedelemmel. Sokan kereskednek hangszerekkel, üzletelnek, mások piacoznak, árulnak. A legnehezebb helyzetben az idősek vannak, akik a zenélésen kívül máshoz nem értenek. Sem energiájuk, sem anyagi tőkájük nincs arra, hogy valami újba kezdjenek. „Régen mindig az volt, hogy az asszonyok nem dolgoztak. Most már nagyon sok asszony dolgozik. Nagyon sok olyan ember van, aki évek óta nem muzsikál, és nem csinál mást helyette, hanem a felesége dolgozik. Nem ért semmi máshoz. Egyébként nagyon nehéz az, hogy valaki azt mondja, hogy

akkor mást csinállok. Mit tud csinálni, amikor nem ért semmihez? Mondj egy munkahelyet, ahol egy képzetlen embert, aki másképp néz ki, mint a többi ember, fekete a bőre meg a haja, szívesen fogadják. Jöjjön és dolgozzon nálunk! De mit? Most takarítani el lehetne menni, de hát az azért egy kicsit túlzás.”

A Rajkó profi zenekarának tagjai éppen a vendéglátós helyek bizonytalansága miatt választották inkább az együttest. A főszezonban általában egy étteremben nagy valószínűséggel jobban lehet keresni, de még ilyenkor sincs semmi garancia arra, hogy minden nap egyformán jól fognak osztani. A szűkös téli hónapokra, amikor az egész idegenforgalom pang, ez fokozottan érvényes. Ezzel szemben az együttesben minden hónapban garantált a fizetés, az előadások, koncertek számától függetlenül. Ez még kiegészül a CD-kből befolyt pénzekkel, illetve a külföldi szereplésekért kapott plusz napidíjakkal. „Idegesített a bizonytalanság. Elkésérített az, hogy én tényleg rá vagyok szorulva arra, amit a vendég odaad. Hogy én arra vagyok rászorulva.”

Már maga a színpadon szereplés is sokak számára vonzóbb az étteremnél. „A színház olyan, mint egy templom. Ott az embernek, a közönségnek és nekünk is valamilyen alázatot kell mutatni. Már eleve az, ahogy bemész, nem az a milió van, mint az étteremben. Hogy csörögnek a tényérok, esznek, isznak, nem mindig figyelnek oda az emberre. A színházban nem. Azért ülnek oda, azért fizetnek, hogy téged lássanak. Már ez egy megtisztelő dolog. És ha én kiállok a színpadra, igyekszem magamból a leges-legnagyobb művészi dolgot kihozni.” „A színpadon jobban megbecsülnek. Ott művész vagy. Ha felmész a színpadra, ott művész vagy. Vendéglátóban viszont nem vagy. Ott cigány vagy. Bármennyire is művészi fokon csinálod, rögtön azt mondják, hogy cigány vagy. Ez a különbség a színpad és a vendéglátó között.”

Egy étteremben is érheti elismerés a zenészeket, de „az attól függ, hogy milyen a közönség. Ha látom azt, hogy tetszik annak a vendégnek, kultúrált ember, akkor szívesen játszom vendéglátóban.” „Az étteremben közelebb vagy az emberekhez, picit elengedheted magad. Jólesik, hogy tapsolnak, vagy elismerik, hogy jó volt. Sokszor az jobban esik, mintha odaadnak egy pár forintot, ami megalázó tulajdonképpen.” „De amikor látod, hogy abszolút nem foglalkoznak veled, oda se figyelnek, meg érdektelen emberek vannak, akkor nincs kedvem játszani.” „Kit érdekel? Hát egy Kék Duna keringőt ki muzsikál ilyenkor végig?” „Én nem érzem magam annak, hogy odaüljek, felveszem a piros mellényt, és akkor vagy odadobnak pénzt, vagy nem. Én ennél szerintem többet érek. Szóval nekem ne dobáljanak.”

*Mit hoz a jövő?*

Lesznek-e még cigányzenészek a jövőben? Valószínűleg lesznek még, mert a turisták továbbra is igénylik majd. „Egyre kevesebb helyen lesznek. Lesz 4-5 étterem, amin bemutatják, hogy ezek voltak a cigányzenészek. A turistának meg a külföldinek kell, mert ez egy olyan kuriózum.” Titkon még reménykednek, hogy ha már nem is lesz olyan fénye a dolognak, mint egykor volt, azért szükség lesz rájuk. Amikor azonban jobban belegondolnak, már egyre kevesebb esélyét látják ennek.

Nagyon megváltozott a mindennapjaik hangulata. Régen az éttermen kívül is szólt a muzsika, összejöttek és együtt gyakoroltak otthon is. Az étteremben játszó muzsikások már nem gyakorolnak otthon, és nem fordul elő, hogy csak azért összejönnek, hogy muzsikáljanak egyet. Nem igen bontják ki a hangszert pusztán a zene örömeért. „Most már nem arról szól a dolog. Arról szól, hogy megéljük, és eltartsuk a családot. Más jelleget kapott. Most már munkának hívom.” Régen

muzsikálás után az aluljárókban beszélgettek, de ma nincs ilyen fórum. Az éttermek a város legkülönbözőbb pontjain, gyakran a külső részeken állnak, ezért gyalog már nem megközelíthetők. Ha vége a munkának, mindenki beül az autójába, és egyenesen hazahajt. „Régen elmentek egyik helyről a másikra, hogy meghallgassák egymást. Körbejárták a helyeket, és ha már minden bezárt, akkor felmentek valakinek a lakásába, és ott muzsikáltak reggelig.” Ma már ilyen sincs.

A kérdés az, hogy ilyen körülmények között ki neveli majd a fiát cigányzenésznek. Erre egyértelmű választ jelen pillanatban nem adhatunk. Akiket erről kérdeztem, mind azt mondták, hogy majd elvállik, még nem tudják. Ők még fiatal emberek, akiknek vagy még nincs gyereke, vagy ha van is, még kicsi ahhoz, hogy ez aktuális kérdés legyen. Tehát itt egy hatalmas kérdőjel áll. A következőkben megpróbálom felvillantani azokat a fő szempontokat, amik a döntést befolyásolják, de az igazi választ majd csak az idő hozza meg.

„Apám büszke volt arra, hogy zenész családból származik. És ez a család nem halhat meg. Ez a tradíció nem halhat meg, ezt valakinek tovább kell vinnie. Engem eleve így neveltek.” De vajon így van ez ma is? Míg régen a hagyományon, a nagyobb megbecsülésen túl ez a szakma biztos megélhetést is nyújtott, ezért a zenész családokban nem volt kérdéses, hogy ezt a tradíciót folytatni kell. Ma azonban már nem ilyen egyértelmű a helyzet. Szép dolog a hagyomány, de ha nem lehet belőle eltartani a családot, akkor kénytelenek átgondolni, hogy csak a zenész tradíciók továbbörökítése céljából érdemes-e azt folytatni.

Valahol él bennük a vágy, hogy majd egyszer a fiukkal muzsikáljanak együtt. Ez az egyetlen dolog, amihez igazán értenek, ezt a tudást szeretnék átadni nekik. „Ez az, amit én tudok neki adni. Ha azt mondja, hogy műszaki pályára szeretne menni, abban én sajnos nem tudok segíteni. Ebben viszont igen, így neki már sokkal könnyebb.”

Ezért általában elkezdik őket zenére taníttatni. „Az kell az általános szintű intelligenciához. Egy embernek kell zenét tanulni. Teljesen másképp éli meg a világot egy olyan ember, aki tanult zenét.” Hogy meddig folytatja azt, az a gyerek tehetségén múlik. „Nem azért muszáj neki zenésznek lenni, mert hogy én is az vagyok, és hogy ne haljon ki a szakma. Ha nem lenne tehetsége, azt mondtam volna, hogy ne tanuljon.” Tehát elsősorban a tehetség az, amitől függővé teszik a kérdést. Valamilyen szinten tanuljon a gyerek, mert az kárára nem válik, de csak akkor válassza ezt hivatásának, ha valóban nagyon tehetséges, és ő is akarja.

Ha így van, akkor felmerül a következő kérdés, hogy milyen műfajban. Itt általában a klasszikus zenét preferálják. „Biztos, hogy nem nevelem cigányzenésznek.” „Ne engeddd, hogy cimbalmos legyen! Ez csak szenvedés. Néhány év múlva már sehol nem lesz cimbalom.” „Ez nem kenyér. Ez kereszt.” Szeretnék megkímélni a gyerekeiket attól, amin ők keresztülmentek. Ők látták, a saját bőrükön tapasztalták azt a folyamatot, aminek következtében a cigányzene oda jutott, ahol most van. A fiuknak ezt nem kívánják. „Hogy csinálnék-e a gyerekemből cigányzenészt? Ugyan már! Hát miért akarnék rosszat a saját fiamnak?”

Ha valami miatt mégis úgy döntenének, hogy cigányzenészt nevelnek majd belőlük, akkor egy újabb problémával találják szembe magukat: kitől, hol tanuljon a gyerek. Korábban erre egyértelmű volt a válasz: a Rajkóban. Farkas Gyula bácsi szaktudását és tekintélyét mindenki elismerte. A jelenlegi vezető, Mészáros Tivadar is hasonló kaliberű személyiség, de már ő is 75 éves. „Nagyon komoly felelősséggel jár. Végül is egy napból rengeteget együtt vannak. Az ember, aki ezt irányítja, az vállalja a felelősséget a zenekarért. Ha valami nem jól sikerül, akkor az a művészeti vezető felelőssége. De itt nem ez a baj, hanem az, hogy most nincs igazán ember erre a

feladatra. Sem korosztályban, sem igazán tehetségben. Igazából nem tudom eldönteni, hogy mi a Rajkónak a sorsa, de hogyha nincs egy jó tanár, akkor teljesen mindegy, hogy milyen a zenekar. Szerintem kottákat fognak kapni, és lesz egy zenei vezető, akit úgy is nevezhetnénk, hogy karmester, aki magába a hangszeres dolgokba nem tud igazán beleszólni és javítani, csak az összhangba.”

Nem csak tanár nem lesz, de már az életben sem áll igazi minta a fiatal generáció előtt. A régi primások a maguk idejében valódi sztárok voltak. „Kihaltak ezek a régi muzsikuskok, akiktől nem csak a zenét, de a viselkedést is meg lehetett tanulni. Beszélni tudtak, viselkedni tudtak, muzsikálni tudtak, és ezt ők megtanították a fiataloknak. És ma már nincs ez. Kihaltak, és ma már nem tudnak kitől tanulni.” Sok mai primás „feláll, és azt sem tudja, hogyan kell viselkedni az üzletben, hogyan kell odamenni egy üzletvezetőhöz, hogyan kell tárgyalni vele, vagy egy vendéggel, vagy egy zenekarral.”

Mi lesz tehát a cigányzene és a cigányzenészek sorsa? Egyelőre nem tudhatjuk. „Ha 20 év múlva újra így beszélgetünk majd, akkor talán lesz rá válasz. Nem tudom.”

## Bibliográfia

Agócs Gergely

2001 A mesterség elsajátításának társadalmi intézménye a cigányzenészek körében (Szlovákiai magyar példák). *Fórum Társadalmi Szemle* 3 (1): 1-9.

Andreta, Nevina

1985 Nel paese dei dritti. In: *L'albero del canto* (szerk. Sordi, I.): 55-61. Pavia: Formicana

Baranyi Béla

2002 „Sohasem cigánynak, hanem művésznek tekintettek”. A régi cigányzene – ma. *Andro Drom* 12 (2): 20-21.

Barth, Fredrik

1956 Ecological relations among ethnic groups in Swat, North Pakistan. *American Anthropologist* 58: 1079-89.

Baudrillard, Jean

1994 Az orgia után. *Liget* 7 (1): 44-59.

Berland, Joseph C.

*No five fingers are alike. Cognitive amplifiers in social context.* Cambridge, Massachusetts / London, Harvard University Press

Beynon, Erdmann Doane

1936 The Gypsy in a Non-Gypsy economy. *American Journal of Sociology* 42 (3): 358-370.

Békési Ágnes

1986 Cigány zenészek? Zenész cigányok?

In: „*Egyszer karolj át egy fát!*” *Cigányalmanach* (szerk. Murányi Gábor): 190-168. Budapest: TIT Országos Központ Cigány Ismeretterjesztő Bizottság

2002 Szocializációs minták átörökítése cigány-zenész családokban.

*Educatio* 11 (3): 431-446.

2003 *Muzikusok*. Budapest: Pont Kiadó

Blacking, John

1992 The Biology of Music. *Ethnomusicology*: 300-312.

Bodrogi Tibor

1997 *Mesterségek, társadalmak születése*. Budapest: Fekete Sas Kiadó

Boglár Lajos

1989 Börben az igazság. In: *Sub Minervae Nationis Praesidio. Tanulmányok a nemzeti kultúra kérdésköréből Németh Lajos 60. születésnapjára*. 7-8.

Budapest: ELTE Művészettörténeti Tanszék

1996 *Mítosz és kultúra*. Budapest: Szimbiózis

2001 *A kultúra arcai*. Budapest: Napvilág Kiadó

- Brassai Sámuel  
1860 *Magyar- vagy cigány zene?* Kolozsvár
- Brauer-Benke József  
A magyar cigányzenészek és társadalmi kapcsolatrendszereik.  
*Valóság* 46 (1): 57-65.
- Csemer Géza  
1994 *Habiszti*. Budapest: A szerző kiadása  
2001 *Szögény Dankó Pista*. Budapest: PolgART Kiadó
- Csenki Imre - Csenki Sándor  
1977 *Cigány népdalok és táncok 1-2*. Budapest: Zeneműkiadó
- Descola, Ph. - G. Lenclud - C. Severi – A. Ch. Tylor  
1993 *A kulturális antropológia eszméi*. Budapest: Századvég Kiadó
- Diósi Ágnes  
2002 *Szemtől szemben a magyarországi cigánysággal*. Budapest: Pont Kiadó
- Erdős István  
2002 *Messze kéklík a Duna*. Budapest: B-Humanitas Stúdió
- Farkas Kálmán  
2000 *Elnémult hegedűk. Memoár a Csisznyikói zenészekről*.  
Szolnok: Oktatási és Továbbképzési Központ Alapítvány
- Formoso, Bernard  
2000 Cigányok és letelepültek. In: *Cigányok Európában 1. Nyugat-Európa*. (szerk. Prónai) 29-180. Budapest: Új Mandátum
- Fraser, Sir Angus  
2000 *A cigányok*. Budapest: Osiris Kiadó
- Füssi Nagy Géza  
1982 *Bevezetés az afrikanisztikába. Nyelvi problémák a harmadik világban*.  
Budapest: Tankönyvkiadó
- Gri, Gian Paolo  
1991 *Cultura di mestiere e trasmissione del sapere tecnico*.  
In: *Tessitori de Carnia* (szerk. Morandini, C., Romeo C.): 17-40. Gorizia: Ed. Goriziana
- Hajdú András  
1955 *Van-e cigány népzene?* *Új Zenei Szemle* 6 (10): 20-25.  
1956 *Még néhány szó a cigány népzeneről*. *Új Zenei Szemle* 7 (1): 25-28.  
1958 *Les Tsiganes de Hongrie et leur musique*. *Études Tsiganes* 4 (1): 4-28.
- Havas Gábor

- 2000 Hagyományos mesterségek.  
In: *A magyarországi romák* (szerk. Kemény István): 85-90. Budapest: Press Publica  
Hollós Marida  
1995 Bevezetés a kulturális antropológiába. *Szimbiózis* (5)
- Horváth Ágota, Landau Edit, Szalai Júlia (szerk.)  
2000 *Cigánynak születni*. Budapest: Új Mandátum
- Horváth Kata  
2002 *Cigányzene – cigány zenék. (Az antropológiai interpretáció lehetőségei)*  
Kézirat
- Ignác Tünde Anna  
1997 Haldokló hagyomány? Zenész cigányok munka nélkül.  
*Amaro Drom* (7): 18-19.
- Juhász Júlia  
1999 Mindent elővarázsolunk a kis kalapból.  
In: *Találkoztam boldoguló cigányokkal is*: 105-116. Budapest: Osiris Kiadó
- Kállai Ernő  
2000 Cigányzenészek és külföldi lehetőségeik. *Mozgó Világ* 10: 96-101.  
2002 Cigányzenészek. In: *Roma migráció* (szerk. Kováts András): 72-90. Budapest: MTA Kisebbségkutató Intézet – Nemzetközi Migrációs és Menekültügyi Kutatóközpont
- Kovalcsik Katalin  
1988a Hazai írások a cigány népzeneéről.  
In: *Műhelymunkák a nyelvészet és társtudományai köréből* (4): 101-115.  
1988b A beás cigány népzene szisztematikus gyűjtésének első tapasztalatai.  
In: *Zenatudományi dolgozatok*: 215-233. Budapest: MTA Zenatudományi Intézet  
1993 A beás cigányok népzenei hagyományai.  
In: *Cigány néprajzi tanulmányok 1. Cigány népi kultúra a Kárpát-medencében a 18-19. században* (szerk. Barna-Bódi): 231-244. Budapest: Magyar Néprajzi Társaság  
1995a Liszt Ferenc a cigányokról. *Amaro Drom*. 5 (9): 20.  
1995b Liszt Ferenc a cigányzenéről. *Amaro Drom*. 5 (10): 20.  
1995c A Liszt-vita. *Amaro Drom*. 5 (11): 96-101.
- 1998 A cigány zenekultúra tegnap és ma.  
In: *Tanulmányok a cigányság társadalmi helyzete és kultúrája köréből*. (szerk. Kovalcsik) 419-437. BTF-IFA-MKM
- Körössy P. József, szerk.  
2001 *Könnyező fák. Magyar írók cigány novellái*. Noran Könyvkiadó
- Kroeber, Alfred Louis  
1948 *Anthropology*. London: George G. Harrap
- Lemaire de Marne, Philippe

1966 Premieres approches des Rom sedentaires de la Banlieu-Est de aris.  
*Arts et traditions populaires* 14 (4): 319-358.

Leszler József

1986 *Nótakedvelőknek*. Budapest: Zeneműkiadó

Lévi-Strauss, Claude

1996 *The savage mind*. London: Weidenfeld and Nicolson

Liszt Ferenc

1859 *Des Bohémiens et de leur musique en Hongrie*. Párizs

(Magyarul Székely József fordításában *A cigányokról és a cigány zenéről Magyarországon*. Pest, 1861.)

Markó Miklós

1927 *A régi mulató Magyarország*. Budapest

Okely, Judith

1983 *The Traveller-Gypsies*. Cambridge: Cambridge University Press

1996 Fortune-tellers. Fakes or therapist. In: *Own or other culture*. 99-114.  
London/New York: Routledge

Osztojkán Béla

1999 Itt nem lehet vakerázni! Beszélgetés a 100 Tagú Budapest Cigány Zenekar elnök-producerével, az OCÖ alelnökével. *Világunk* (12): 19-24.

Péliné Nyári Hilda

1996 *Az én kis életem*. Budapest: T-Twins

Pettan, Svanibor

2002 *Roma muzsikuskok Koszovóban: kölcsönhatás és kreativitás*.

Budapest: MTA Zenetudományi Intézet

Piasere, Leonard

1982 La terminologie des parents consanguins chez deux groupes rom.

*Études Tsiganes* 28 (2): 1-24.

1984 Sistemi rom e sistemi gagé terminologia dell' affinita. *Lacio Drom*, 20 (1): 6-26.

1994 Approche dénotationniste ou approche connotationniste: les terminologies de parenté tsiganes. *Études Tsiganes*, új sor. 2 (2): 138-208.

1995a Introduzione. In: *Piasere*, 1995b: 3-38.

2002 Mare roma – Az emberek osztályozása és a társadalmi szerkezet.

In: *Cigányok Európában 2. Olaszország* (szerk. Prónai): 213-382. Budapest: Új Mandátum

Piasere, Leonard szerk.

1995b *Comunita girovaghe, comunita zingare*. Napoli: Liguori

Prahács Margit

1943 *Magyar témák a külföldi zenében*. Budapest



Prónai Csaba

1995 *Cigánykutatás és kulturális antropológia*. Budapest-Kaposvár

1999a Bernard Formoso, mint cigánykutató. In: *Menyeruwa*. (szerk. Kézdi Nagy Géza): 205-223. Budapest: Szimbiózis

1999b A kulturális antropológiai cigánykutatások 1987 után Nagy-Britanniában, Franciaországban és Olaszországban. *Regió* 10 (1): 156-177.

1999c *A franciaországi kulturális antropológiai cigánykutatások története*.

Szociológiai Ph.D értekezés, ELTE

2000 A cigány közösségek gazdasági tevékenységeinek kulturális antropológiai megközelítései. In: *A romák / cigányok és a láthatatlan gazdaság*. (szerk. Kemény István): 176-198. Osiris – MTA Kisebbségkutató Műhely

Prónai Csaba, szerk.

1997 *A ciganológusok szerelmei. Válogatott tanulmányok*.

Budapest: ELTE BTK Kulturális Antropológia

2000 *Cigányok Európában 1. Nyugat-Európa*. Budapest: Új Mandátum

2002 *Cigányok Európában 2. Olaszország*. Budapest: Új Mandátum

Rao, Aparna

1985 Des nomades méconnus. Pour une typologie des communautés péripatétiques.

*L'Homme* 25 (3): 97-120.

Ratkó Lujza

2002 A cigányzene szerepe a nyírségi falvakban.

In: *Cigány néprajzi tanulmányok 2002*. (szerk. Bódi Zsuzsanna): 63-83. Budapest: Magyar Néprajzi Társaság

Reyniers, Alain

1994 Le rôle de la parenté dans la formation d'une communauté manouche.

*Etudes Tsiganes*, új sor. 2 (2): 139-168.

Romano Rác Sándor

2002 A roma kisebbség és a társadalmi kohézió.

In: *A cigányság társadalomismerete* (szerk. Reisz Terézia, Andor Mihály): 70-89.

Pécs: Iskolakultúra

S. Kállai Szilvia

1999 Kiszolgáltatottak az egykor szolgáltató cigány zenészek. *Világunk* (12): 25-6.

Sárkány Mihály

2000 *Kalandozások a 20. századi kulturális antropológiában*. Budapest:

L'Harmattan

Sárosi Bálint

1971 *Cigányzene...* Budapest: Gondolat

1996 *A hangszeres magyar népzene*. Budapest: Püski

1997 Párizsi ítélet: a magyar népies zene a cigányoké. In: *Muzsika* (3) 3-6.

1998 Mindennapi magyar zene Pesten és Budán.

In: *Az egyesített főváros. Pest, Buda, Óbuda* (szerk. Gyáni Gábor): 351-370.  
Budapest: Városháza

2000 Cigányzenészek – „cigányzene”.

In: *A magyarországi romák* (szerk. Kemény István): 49-62. Budapest: Press Publika

Stewart, Michael

1994 *Daltestvérek. Az oláh cigány identitás és közösség továbbélése a szocialista Magyarországon*. Budapest: T-Twins / MTA Szociológiai Intézet / Max Weber Alapítvány

Szuhay Péter

2002 Akiket cigányoknak neveznek: akik magukat romának, muzsikusként vagy beásnak mondják. In: *A cigányság társadalomismerete* (szerk. Reisz Terézia, Andor Mihály): 9-31. Pécs: Iskolakultúra

Vekerdi József

1984 Nemzetiség vagy életforma? *Forrás* 16 (3): 44-65.

Wateau, F.

1989 „Gens se l'eau”. Structure famille de la batelleire artisanale du Nord de la France.

*Ethnologie Française* 19 (4): 350-61.

Wilkinson-Kertész Irén

1992 Egy „eredeti” és egy „átvett” dal összehasonlító vizsgálata az oláh cigány repertoárból.

*Magyar Zene* 33 (3): 259-82.

Williams, Patrick

1984 *Mariage Tsiganes. Une cérémonie de fiançailles chez les Rom de Paris*.

Paris: L'Harmattan-Selaf

1994 Structure ou stratégies? Le mariage chez les Rom Kelderás.

*Etudes Tsiganes*, új sor. 2 (2): 169-182.

1996 *Les Tsiganes de Hongrie et leurs musiques*. Cité de la musique / Actes sud

2000 A párizsi kelderások láthatatlansága.

In: *A cigányok Európában I. Nyugat-Európa* (szerk. Prónai): 183-205. Budapest: Új Mandátum