

A SZOCIALISTA REALIZMUS ÉS AZ AUTENTICITÁS KÖZÖTT

A hivatásos népi együttesek kezdetei Magyarországon

A szocializmus felé haladó magyar népi demokrácia mind politikai, mind gazdasági és társadalmi életünkben kiküszöbölte a feudál-kapitalizmus maradványait, nem történt meg ez a könnyű- és szórakoztató zene területén. A szórakoztató szolgáltató szervek – elsősorban a rádió és a hang-lemez – még ma is közvetíti a feudál-kapitalizmus álromantikus, gyökértelen muzsikáját, nevezetesen a cigányzenés rubatózó magyar nótázást és a féktelenül felfokozott gyors-csárdásozást („síravigadás–hejehujzás!”).¹

A [Magyar Rádió] népzenei osztály legtöbb műsora cigányzenekarra készült feldolgozásokból áll. [...] Általában a cigányzenekarok nem tudják a hagyományos népdalokat eljátszani. Hogy a népzene el ne torzítsuk, zeneszerzőket kérünk fel, hogy harmonizálják, olykor hangszereljék azt a cigányzenekarok számára. De sokszor ez sem elég, hogy a népzenei darabnak a maga sajátos ízét megadjuk. Többször próbálkoztunk azzal, hogy lejátszottuk a népi előadók eredeti felvételeit a cigányzenekar tagjainak, és megkértük őket, hogy utánozzák azok előadásmódját. Ezzel a módszerrel néha jó eredményt értünk el. [...] Hogy a népzene a társadalom [többségével] elfogadtassuk, nagyon gyakran hivatásos cigányzenészekkel kísértetjük a népi énekeseket. Ez természetesen nem vezethet kielégítő eredményre, mert néha a kétféle előadásmód éles ellentétbe kerül, s így a népi előadó éneke paródiaként hat. Itt a „rekonstrukció” („restoring”) módszere bizonyult a legjobbnak. A nemhivatásos énekest

1 „Javaslat szórakoztató muzsika kérdésben”. A Magyar Rádió Levéltára Zenei Osztálya, 1949–1951. Dátum nélkül (1949?), 1–2.

nemhivatásos citerás kíséri. Hogy a citera hangját, amely csak orgonapontszerű hangzásra képes, élvezhetőbbé tegyük, hivatásos cimbalmos játszik hozzá [harmónia]kíséretet (Grabócz 1959: 82).

Mióta Bartók és Kodály a 20. század elején forradalmasította a népzene tudományos kutatását Magyarországon, az autenticitás, a népzenei hitelesség kérdése központi jelentőséget kapott. „Természetesen csak *népies* hangszerezen előadott, parasztkezekből származó zene érdekel bennünket” – írja Bartók 1911-ben ([1911] 1999: 46). Bartók, Kodály és az őket követő kutatók széles hazai és külföldi közönséggel ismertették meg a magyar falvak gazdag zenei hagyományát. Ugyanakkor kevesebb figyelmet fordítottak a magyar zene egyéb fontos formáira, jelesül a városi cigányzenére. Sárosi Bálintnak a magyar hangszeres zenei hagyománnyal foglalkozó hatalmas munkássága már mindkét területre kiterjed. Azonban míg a falusi zenészekről – főképp a cigányzenészekről – a 20. század második felében is gyűjtött adatokat, addig a városi cigányzenére vonatkozó kutatása csupán a 1960-as évekig tart, és „Étterem-monográfia” című tanulmányával lezárul (Sárosi 1966). A *cigányzenekar múltja* című, nagyszabású, kétkötetes történeti forrásgyűjteménye sem foglalkozik az 1944 utáni időszakkal (Sárosi 2004, 2012).

Látható tehát, hogy a magyar zene 20. századi történetének jelentős fejezetei még bemutatásra várnak, beleértve tanulmányom tárgyát, az amatőr és hivatásos színpadi népi együttesek történetét. Ezekkel a 20. századi magyar zene- és tánckutatás a legutóbbi időkhöz alig foglalkozott. A színpadi együttesek ugyanakkor egyértelműen fontos szerepet játszottak a háború utáni magyar kulturális életben, legyen szó akár falusi ünnepekről, harsány fővárosi bemutatókról vagy éppen nemzetközi kapcsolatokról és turnékról. Emellett ezek az együttesek voltak a korszak városi cigányzenészeinek fő foglalkoztatói is. Tanulmányomban megpróbálom felvázolni annak a folyamatnak az implikációit, melynek során a szórakoztató zenészek a vendéglő meghitt közegéből a színpad nagy nyilvánosságú, átpolitizált terébe kerültek.

SZOCIALISTA REALIZMUS ÉS CIGÁNYZENE?

A szocialista realizmus koncepciója terebélyes árnyékot vetett a szovjet érdekszférába tartozó országok – így Magyarország – kulturális életére, kivált a Rákosi-korszakban. Noha Marina Frolova-Walker meglátása szerint a fogalmat „sohasem dolgozták ki koherens elméletként”, mégis ki-

indulási alapként szolgált a sztálini jelmondat – „nemzeti forma, szocialista tartalom” –, amelyet többek között Andrej Zsdanov hirdetett (Frolova-Walker 1998: 368). A kapcsolódó zenetörténeti kutatásokból világosan látható, hogyan próbáltak a zeneszerzők eligazodni az állandóan változó, zavaros elvárások között – olyan környezetben, ahol az ideológiai kritériumoknak eleget nem tévők jelentős szakmai akadályoztatással vagy még rosszabb következményekkel számolhattak (Péteri 2007: 45–63; Fossler-Lussier 2007; Beckles Willson 2007; Fay 1999; Morrison 2008). A keleti blokk országai erőteljesen támogatták a komolyzenét, számos szimfonikus zenekart tartottak fenn, amelyeknek koncertjeire kifejezetten olcsók voltak a jegyek, hogy a tömegek számára is elérhetőek legyenek. Ugyanakkor, tekintve elitzene jellegét, történeti kapcsolatát az arisztokrata és polgári réteggel, bizonyos értelemben nem illeszkedett túl jól a kommunista ideológiához.

A színpadi néptánc ezzel szemben sokkal inkább megvalósította a szovjet vezetés által támogatott szocialista-realista esztétikai irányelveket. Formáját tekintve nemzeti jellegű volt, hisz a „népi dallamok és táncmotívumok gazdag tárházából” merített ([N.N.] 1948; Fosler-Lussier 2007: 96). A szimfonikus művekkel ellentétben – amelyek természetüknél fogva könnyen a „formalizmus” útjára tévedhettek – a néptáncokról azt tartották, hogy azok dallamait a közönség felismeri. A nemzeti formák megjelenítése egyúttal a szocialista tartalmat is szolgáltatta: a modern, optimista előadások kerülték azt az „érzelgős populizmust”, mely romantizálta a falusi hagyományok „hátramaradottságát”. A polgári kultúra reprezentációs eszközeivel ellentétben a nagy létszámú, gyakran amatőrökből álló táncsoportok és énekkarok előadásai megtestesítették a közösséget, és propagálták a közművelődésben való aktív részvételt.²

Ezek az együttesek a nemzeti hagyomány szocialista-realista verziójának közvetítői és a magyar kultúra nagykövetei voltak világszerte. A magyar együttesek a „béke és barátság” jegyében léptek föl közösen, vagy versenyeztek a baráti országok hasonló csoportjaival olyan eseményeken, mint a Világifjúsági Találkozó (VIT), valamint nyugati turnékon is bemutatták kultúrájuk gazdagságát. A Magyar Táncszövetség egy, az 1949-es VIT-ről szóló, a *Táncoló Nép* hasábjain megjelent beszámolója Igor Mojszejevnek, a Szovjetunió Állami Népi Együttese alapítójának üzenetével buzdította további koreográfiai és ideológiai fejlődésre a magyar táncsoportokat:

2 Taylor rámutat az előadás kollektív jellegének fontosságára (a passzív befogadással szemben) a szocialista népművelésben (2021: 95). A populizmus problémáihoz lásd Fosler-Lussier 2007: 98–99, ahol a szerző idézi az MDP Kultúrpolitikai Osztály Zenei Bizottságának 1948. decemberi jegyzőkönyvét, valamint a bizottság egyik tagja, András Mihály „Bartók és az utána következő nemzedék” című, 1949-es előadását.

A csoportok a tájegységi jelleget és hangulatot, a nemzeti sajátosságot egyöntetűen, egységesen fejezzék ki. [...] Valamennyi élcsoporthoz számukra legyen irányelv Mojszejev elvtárs tanácsa, „nem gyorsan és sokat műsorra dolgozni, hanem komolyan elmélyíteni minden megragadott témát.” [...] Minden remény megvan arra, hogy most gyors lendülettel fejlődik majd a népi táncmozgalom, és rövid időn belül kitűnő eredményeket mutat fel, hazánkban is betölti a művészet legmagasabb hivatását: nevel-lelkésít-felemel (N.N. 1985: 137).

A magyar művészeket a szovjet megszállók melletti elköteleződésre ösztönző törekvések ismeretében nem meglepő, hogy a magyar táncélet vezetői a legfontosabb szovjet együttesekre hivatkoztak példaként. Hiba volna ugyanakkor azt gondolni, hogy ezek az együttesek csupán a szovjet irányítást követően jöttek létre. A néptáncsal foglalkozó államszocialista intézmények és szervezetek motorjai olyan csoportok és szakemberek voltak, akik szakmai tevékenységüket már évekkel korábban megkezdték. Az alábbi két példa jól mutatja a két korszak összefonódásának komplexitását.

A háború utáni táncélet egyik befolyásos csoportosulása Muharay Elemér (1901–1960) színházi rendező és koreográfus nevéhez köthető, aki „feladatának tekintette a drámai értékű m[agyar] néphagyományokat az új nemzeti színjátszó formának megfelelően színpadra hozni”.³ Az 1930-as évek végén, Fóton alapított Faluszínpada az akkoriban induló falusi színjátszó mozgalom egyik kiindulópontja volt, amíg 1940-ben meg nem szüntették. Ezután Muharay „figyelmét az ifjúság felé fordította”: 1942-től a Levente Központi Művészegyüttest vezette. Bár Muharay értékei ellenkeztek a Horthy-rendszer elveivel, mégis elfogadta a kínáló lehetőséget; így csoportja „a demokráciáról és a népművészet társadalmi szerepéről vitázó, néptáncos fiatalokból álló szűk kör”, sőt „a földalatti náciellenes mozgalom egyik sejtje” is lett (Taylor 2021: 74). A harcok megszűnése után Muharay azonnal „összeszedte embereit”, hogy a Nemzeti Parasztpárt 1945. márciusi rendezvényén részt vegyenek az 1848-as forradalom évfordulójára összeállított műsorban.⁴ Muharay először Szabó Ivánnal közösen vezette együttesét Népi Ének-, Tánc- és Játékegyüttes néven; később az együttes beolvadt a Népi Kollégiumok Szövetségébe (NÉKOSZ).⁵ Sajat

3 „Muharay [sic!] Elemér”, *Magyar Életrajzi Lexikon* <https://mek.oszk.hu/00300/00355/html/index.html>, utolsó megtekintés 2021. 07. 26.

4 Vitányi Ivánt idézi [N.N.] 1985: 114–115; az együttes és más tánc csoportok háború utáni működéséről lásd még: Kaposi 1985: 212–215.

5 Vitányi életrajza (<https://www.parlament.hu/kepviselo/elet/vo47.htm>) szerint a NÉKOSZ „bekebelezte” a Népi Ének-, Tánc- és Játékegyüttest 1947-ben.

együttesének vezetése mellett Muharay a Népi Együttesek Művészeti Kollégiumát is irányította. Rajk László 1949-es kivégzése után a vele összefüggésbe hozott NÉKOSZ (és a hozzá tartozó táncegyüttes) megszűnt, ám Muharay folytatta tevékenységét a Népművészeti (később Népművelési) Intézetben, ahol 1951-től osztályvezetőként dolgozott. Táncosai között a Kádár-korszak kulturális életének olyan prominens szereplőit találjuk, mint Jancsó Miklós filmrendező (1921–2014) és Vitányi Iván szociológus, kulturális szakember (1925–2021), akit 1972-ben a Népművelési Intézet igazgatójává neveztek ki, és ebben a minőségében tudósított a táncmozgalmról, valamint támogatta annak elindulását (Taylor 2021).

Miközben Muharay együttesvezetői pályája a NÉKOSZ megszűnésével tulajdonképpen véget ért, Rábai Miklósi (1921–1974) felívelőben volt. Rábai a cserkészmozgalmában kezdett táncolni, és 1946-ban, még békéscsabai középiskolai tanárként, az iskola tanulóiból megszervezte a Batsányi Együttest. Az együttes a Rábai által rendezett műsorral szerepelt az 1947-es, Franciaországban rendezett dzsemborin.⁶ 1948 őszén Rábai a Testnevelési Főiskola tánc tanszékének vezetőjeként megalapította a Magyar Egyetemisták és Főiskolások Szövetsége (MEFESZ) táncegyüttesét, mely később a Magyar Ifjúság Népi Szövetsége (MINSZ), majd annak névváltoztatása után a Dolgozó Ifjúság Szövetsége (DISZ) tánc csoportjává vált. Vélhetően az itt végzett sikeres munkája nyomán nevezték ki Rábait a Magyar Állami Népi Együttes (MÁNE) alapító igazgatójává 1950-ben (Overholser 2010: 64–65). A DISZ előadóművészeti csoportokat fenntartó szerepe Rábai kinevezése után is megmaradt, s utódszervezete, a Kommunista Ifjúsági Szövetség (KISZ) is több együttest, egyebek mellett szimfonikus és szórakoztató zenekart, énekkarokat, színjátszó- és pantomimtársulatokat működtetett. Ezek közül a legismertebb a KISZ Központi Művészegyüttes Rajkó Együttese volt, amely bejárta a világot, és napjainkban, jóval a KISZ megszűnése után is aktív.⁷

Áttekintéséből kimaradt a kor többi fontos együttese, mint a Magyar Néphadsereg Központi Művészegyüttese (később Honvéd Művészegyüttes), a Fővárosi Népi Zenekar, a Vasas Művészegyüttes vagy a BM Duna Művészegyüttes. Azonban a tárgyalt két együttes történetének e rövid vázlata is jól illusztrálja, hogy az egyes művészek és együttesek a politikai és intézményi változások mellett is folyamatosan kulcsszerepet töltek be a kulturális életben.

6 „Rábai Miklós”, *Magyar Életrajzi Lexikon* <<https://mek.oszk.hu/00300/00355/html/index.html>>; Kaposi 1985: 209.

7 <<https://kkme.hu/az-egyuttesrol/tortenet/>>

„ZENEKÍSÉRETÜNK REJTELMEI”

Az együttesek történetírói főképp a táncosokra, koreográfusokra, igazgatókra helyezik a hangsúlyt, a zenészekről viszont jóval kevesebb adatot közölnek. Maáczi László (1929–1998) táncukutató, a MEFESZ/DISZ és a MÁNE egykori tagja visszaemlékezésében az együttesek zenei háttéréről szóló fejezetnek a „Zenekíséretünk rejtelvei” címet adta (Maáczi 1981: 163). A fejezet rövidsége ellenére kivételes betekintést enged az együttesek korai szakaszának zenei életébe, különös tekintettel Gulyás László (1928–1995) debreceni zongorista és zeneszerző szerepére, aki előbb Rábai Miklós koreográfiáinak zenekíséretéért volt felelős a MEFESZ/MINSZ/DISZ Központi Táncegyüttesnél, majd 1950-től a MÁNE művészeti vezetője lett. Ahogy Maáczi írja, Gulyás zenekarának tagjai kezdetben „mind akademisták voltak, pontosabban nem cigánymuzsikusok, hanem kottisták”, s a zenekarban sokszor a népzeneben hagyományosan nem használt hangszerek is helyet kaptak:

már a korai időben is, ha módja volt rá, dehogya mondott volna le egy trombita, dob vagy más hangszer használatáról. Alkalmazásukban a hajmeresztő kockázatokig elment. Egyszer a Gellérthegy oldalában lévő szabadtéri színpadon készülődtünk előadásra, amikor kiderült, hogy nincs bőgősünk. „Semmi baj – jelentette ki Laci, a rá jellemző vérfagyasztó derülátással –, hoztam egy fagottost, majd lefújja a bőgőstimmet”. Igaz, ami igaz, mindkettő basszushangszer. Mindamellert Rábai a bajuszát rágva rohagált, mi pedig a mártírok halálraszántságával indultunk a színpadra. Mert mondani se kell, a fagottos akkor látta először a kottát (Maáczi 1981: 165).

Habár Gulyás ezzel az előadással „nagyon meg volt elégedve”, a kezdeti időkre jellemző, hevenyészett összeállítású zenekarok a műsorokat általában vegyes eredménnyel tudták csak lekísérni; a zenekari produkciók némelyikét Maáczi – mint akkori táncos – „groteszknek” minősíti. A korai nehézségek egyértelmű jelzése mellett viszont dicséri Gulyás zenei készségeit – melyeket „tudatos komponálással és ezernyi »vagány« rögtönzéssel” csiszolt – és „elvitathatatlan tekintélyét”, mellyel a „már nagy profi-pályára visszatekintő cigányzenészekből” álló MÁNE-zenekart vezette 1950-től, mikor „alig huszonkét évesen” a zenekar élére került (Maáczi 1981: 167).

A több mint két tucat cigányzenésszel készített interjúim alapján egyértelmű, hogy a tárgyalt együttesek virágkorában a zenekarok túlnyomórészt cigány muzsikusokból álltak. Szegfű Károly csellista (1953–2016) így emlékezett a Honvéd Együttes zenekarának 1970-es évekbeli működésére:

Sz. K. Megszüntették [a szimfonikus zenekart]. Akkor utána már csak a népi zenekar – nem cigányzenekar volt, hanem népi zenekar – maradt, azok kísérték a táncosokat.

L. H. De ebben [a népi zenekarban] ki volt benne? Ez inkább...

Sz. K. Ez romákból állt. A fuvolista, Pászti Gyuri [...] zsidó volt. Aztán voltak még hegedűsök, akik gádzsók voltak, tehát nem romák. De a zöme, a cimbalmosok, bőgősök, brácsosok [romák voltak]. A klarinétos se, Nagy Balázs, az is gádzsó volt. De az annyira tudott klarinétozni, hogy nem igaz. A [roma származású klarinétoshoz,] Burka Sándorhoz járt tanulni variációkat.⁸

Megállapítható tehát, hogy ezek az állami együttesek nagy arányban alkalmaztak cigányzenészeket, s ez további kérdéseket is felvet az állam-szocialista Magyarország korai időszakának zenei életével kapcsolatban. Ezek közül háromra fogok kitérni a következőkben.

Az első kérdés, hogy miért a cigányzenészeket tartották a legmegfelelőbbnek az új állami együttesek céljaira. A magyarországi szórakoztató zene történetének ismeretében kézenfekvő volt, hogy a táncosokat és énekeseket cigányzenekar kísérje. Az egész térségben a zenészmesterség – néha problematikus – megítélése a sajátos történeti kontextusból fakad. Az egyház a lélekre kártékony tevékenységként tekintett rá, a parasztság és a munkásság nem tartotta valódi munkának, az arisztokrácia pedig rangon aluliként kezelte. Az egyik Károlyi gróftól 1900-ban meglátogató német főkonzul kérdésére, hogy a családban miért nem játszik senki hangszeren, a válasz ez volt: „Miért kellene? Hisz erre valók a cigányok.”⁹ Amellett, hogy a cigányoktól a nem cigány patrónusok elvárták a zenei szolgáltatást, kevés nem cigány rendelkezett a megfelelő zenei tudással. Később a népzene iránt érdeklődő, nem cigány táncmuzikánsok főképp az 1950-es évektől elinduló, Kodály által életre hívott magyar zeneoktatási modellből érkeztek. A Muharay-együttes kísérletet tett nem cigányokból álló zenekar megalapítására közvetlenül a háború után, ám ez Vitányi Iván szavai szerint „nem működött” (Taylor 2021: 121).¹⁰ A népies zenében és a magyar nótában jártas zenészek ugyanis az éttermekben, kávéházakban dolgozó, tudásukat a családban és a közösségben megszerző cigányok voltak (Békési 2003: 65–66; Hooker 2013: 13–14).

8 Az interjú készült: Budapest, 2012. 04. 12. Ahogy interjúmban több zenész említette, köztudomású volt, hogy a népinek nevezett zenekarok valójában cigányzenekarok voltak. A névváltoztatásról lásd Riskó 2020: 109–132.

9 Az anekdotát idézi Hanák 1998: 53. Lásd még Sárosi 1971: 171 – 181; Hooker 2007: 61–62.

10 Taylor (2021) szerint a magyarországi zeneoktatás fejlődése hozta létre a táncmuzikánsok „zeneileg felkészült generációját”, egyrészt a társas népdaléneklés közös alapjának megteremtésével, másrészt a táncmuzikánsok létrehozására alkalmas, komoly amatőr hangszerekek elindításával.

A második kérdés az, hogy milyen okból hagyták ott a cigányzenészek éttermi zenekaraikat az együttesekben vállalt állás kedvéért. Ebben a kérdésben több forrásra támaszkodhatunk: a zenészek nyilatkozataira, a korabeli sajtóra és az intézmények dokumentumanyagára is. Sok zenész szívesebben játszott vendéglátósként, mint együttesekben, azonban az éttermi zenélés lehetőségei a második világháború után radikálisan beszűkültek. A háború nehézségei miatt természetesen csökkent az étterembe járók száma, de ezen kívül kialakult egyfajta ellenállás is a kávéházak és éttermek korábbi társadalmi szimbolikájával szemben, s ezzel együtt a cigányzenei szcénával szemben is, amelynek alapja – egy korabeli írás szavaival élve – „a régi patriarchális viszony a cigányok és az úri mulatozók között” (Sárosi 2012: 104). A Magyar Rádió zenei osztálya ideológiai alapon ítélte el „a feudál-kapitalizmus álromantikus, gyökeretlen muzsikáját, nevezetesen a cigányzenés rubátózó »magyar nótázást« és a féktelenül felfokozott gyors-csárdásozást (»síravigadás-hejehujzás!«)” (lásd az 1. lábjegyzetet). Az 1950-es években sok éttermet, kávéházat bezártak, s a cigányzenészek állásai is megszűntek. Eközben az új együttesek zenekarainak szervezői a lehető legjobb cigányzenészekkel akartak dolgozni. A nagyobb együttesek vezető prímásai sokszor valóságos sztárok lettek, hisz játékukat a rádió, a televízió és számos fajsúlyos intézmény népszerűsítette.

Az utolsó kérdés, amire kitérek: hogyan oldották meg a cigányzenészek a táncelőadások kíséretének új feladatát. Ebbe a témába betekintést nyújtanak Gulyás László írásai. A Hajdú-Bihar Megyei Tanács Népi Együttesének egyik 1951-es műsoráról írt kritikájában kiemeli az új számokban hallható „rendkívül tömören zengő cigányzenekari effektusokat és hangzást”, hangsúlyozva, hogy „minden olyan régiebb és újabb zene, amely a néphagyományokhoz, a nép életének bizonyos mozzanataihoz kapcsolódik, rögtönző és variáló jellegű” (Gulyás 1951: 4). A „Néptáncaink zenéjéről” címmel 1954-ben publikált írásában a „ritmikus, motívikus, [...] sorszaporítási vagy csökkentési” lehetőségek ismertetésénél felhívja a figyelmet arra, milyen fontos „Bartók Béla sokszor hangoztatott igéje: népdalfeldolgozásnál a helyszíni gyűjtés, a »milió« élményét semmi sem pótolhatja” (Gulyás 1954: 118–119). Míg Gulyás korai munkái főképp a zeneakadémiai diáktársakból alakított zenekarra írt feldolgozások voltak, az idézett írások keletkezése idején, a MÁNE zenekarvezetőjeként már arra törekedett, hogy ne „papirosról”, hanem „a népi alkotásmód szellemében” készítse feldolgozásait, a népzeneire jellemző improvizációs sajtárságokat is figyelembe véve (Gulyás 1954: 120).

Amikor Gulyás az improvizatív játék jelentőségét hangsúlyozza, voltaképpen épp a hivatásos együttesek cigánymuzsikusainak erősségeit

Tempo I in Allegretto

Tempo I in Allegretto

-15-

1. faksimile
Teljes partitúra
a MÁNE kottatárából.
HH_MANE_
K_0095_15

ismeri el. Ezek a zenészek a vendéglátós keretek között „szabad, improvizatív játékhoz szoktak”, ám az új együttesekben – a MÁNE-ben legalább is mindenképpen – „homogén, dísztelen stílust” vártak tőlük (Gulyás 1974: 21–22). A két játékmód kontrasztját jól megvilágítja, ha összehasonlítunk két részletet a MÁNE zenekari kottatárából, amelyet ma a Hagymányok Háza Martin Médiatára őriz. Némelyik kotta teljes egészében igazodik a klasszikus notációhoz; ezt mutatja az 1. faksimile, Csenki Imre *Patak partján* című művének egy oldala – a darabot Farkas Gyula, a Rajkó

2. faksimile
 Vázlatos parti-
 túra a MÁNE
 kottatárából.
 HH_MANE_
 K_0053_01

Ugrások

Clarinet I & II

Cymb. I. Col. I. Hegő ↓

Cymb. II. Col. II. Hegő ↓

Hegő

Viola F / C / G / C

Estambul

Cello Col. Basson ↓

Bőgő

-1-

Együttes alapító zenei vezetője hangszerelte. Más partitúráknál viszont „lókottás” gyorslejegyzéssel vagy a szólók és a variációk számára üresen hagyott szakaszokkal találkozhatunk. A 2. faksimile Berki László *Botos táncok* című darabjának első oldala. A partitúra tartalmazza a hegedű, a klarinét és a bőgő szólamát, ám a többi szólam kiírása helyett a zeneszerekre bízza, hogy a dallam és a basszus alapján maguk harmonizálják a kíséretet.

Bármilyen viszonyban is álltak a tényleges népi kultúrával, a népi együttesek meghatározó szerepet játszottak a keleti blokk országaiban a 20. század derekán. Fontos megismernünk, hogy a városi cigányzenészek miként töltötték be új szerepüket az együttesek zenekaraiban, hiszen ennek tükrében kaphatunk teljesebb képet az együttesek működéséről, az államszocializmusnak a „cigányzeneiparra” gyakorolt hatásáról, és arról is, hogy a zenészek miképpen alkalmazkodtak ehhez. Hála a Hagymányok Háza által gondozott dokumentumoknak, valamint az olyan, az archívumban jártas és a külsős kollégákat nagylelkűen támogató kutatóknak, mint Pávai István, lehetőség nyílik arra, hogy a magyar zene múltjának ilyen izgalmas, ám tünékeny fejezeteiről is bővíthessük ismereteinket.

Angolból fordította Salamon Soma

Irodalom

- Bartók Béla. [1911] 1999. „A hangszeres zene folklórja Magyarországon”. In BBÍ 3: 46–64.
- Beckles Willson, Rachel. 2007. *Ligeti, Kurtág, and Hungarian Music during the Cold War*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Békési Ágnes. 2003. *Muzsikuskok*. Budapest: Pont.
- Fay, Laurel E. 1999. *Shostakovich: A Life*. New York: Oxford University Press.
- Fosler-Lussier, Danielle. 2007. *Music Divided: Bartók's Legacy in Cold War Culture*. Berkeley: University of California Press.
- Frolova-Walker, Marina. 1998. „»National in Form, Socialist in Content«: Musical Nation-Building in the Soviet Republics.” *Journal of the American Musicological Society* 51/2: 331–371.
- Grabócz Miklós. 1959. „Folk Music Developments in the Hungarian Radio.” *Journal of the International Folk Music Council* 11: 81–82.
- Gulyás László. 1951. „A Megyei Tanács Népi Együttesének munkájáról”. *Hajdú-Bihari Néplap* február 10.: 4
- . 1954. „Néptáncaink zenéjéről.” *Táncművészet* 4/4: 118–120.
- . 1974. „The Orchestra”. In *The Hungarian State Folk Ensemble*, 21–22. Budapest: Corvina.
- Hanák, Péter. 1998. „The Image of Germans and Jews in the Hungarian Mirror of the Nineteenth Century.” In *The Garden and the Workshop*, 44–62. Princeton NJ: Princeton University Press.
- Hooker, Lynn M. 2007. „Controlling the Liminal Power of Performance: Hungarian Scholars and Romani Musicians in the Hungarian Folk Revival.” *Twentieth-Century Music* 3/1: 51–72.
- . 2013. „Hungarian Music Education in the Twentieth Century: Voices, Instruments, Classicism and Ethnicity in the Kodály and Rajkó Methods.”

- Hungarian Cultural Studies: E-Journal of the American Hungarian Educators Association* 6: 1–20. <<http://ahea.net/e-journal/volume-6-2013/14>>, utolsó megtekintés 2021. 07. 30.
- Kaposi Edit. 1985. „Függelék: A kötetben szereplő táncesemények kronológiája, a rövidítések mutatója”. In *Táncművészeti dokumentumok 1985*, szerk. Kaposi Edit és Kővágó Zsuzsa, 212–215. Budapest: Magyar Táncművészek Szövetsége.
- Maácz László. 1981. „Találkozások a tánccal I”. In *Táncművészeti dokumentumok 1981*, szerk. Maácz László, 134–185. Budapest: Magyar Táncművészek Szövetsége.
- Morrison, Simon. 2008. *The People’s Artist: Prokofiev’s Soviet Years*. New York: Oxford University Press.
- [N. N.] 1948. „Muradeli’s Opera: The Great Friendship, Decision of the Central Committee, C.P.S.U. (B.) February 10, 1948.” In *Decisions of the Central Committee C.P.S.U.(B.) On Literature and Art (1946–1948)*, 29–38. Moscow: Foreign Languages Publishing House. Online: <http://www.revolutionarydemocracy.org/rdv12n2/muradeli.htm>, utolsó megtekintés: 2021. 06. 30.
- . 1950. „A MINSZ tánccsoportja Berlinbe utazik a Szabad Német Ifjúság nagy pünkösdi találkozására”. *Világosság* 6/121: 4.
- . 1985. „Sajtóválogatás az 1945–1950 között megjelent cikkekből”. In *Táncművészeti dokumentumok 1985*, szerk. Kaposi Edit és Kővágó Zsuzsa, 29–191. Budapest: Magyar Táncművészek Szövetsége.
- Overholser, Lisa. 2010. *Staging the Folk: Processes and Considerations in the Staging of Folk Dance Forms*. PhD disszertáció, Indiana University.
- Péteri Lóránt. 2007. „Zene, oktatás, tudomány, politika. Kodály és az államszocializmus művelődéspolitikája (1948–1967)”. *Forrás* 39/12: 45–63.
- Riskó Kata. 2020. „A cigányzenekartól a népi zenekarig. Rácz Zsigmond és a zene-politika változásai”. In *A magyar populáris zene története(i). Források, módszerek, perspektívák*, szerk. Ignác Ádám, 109–132. Budapest: Rózsavölgyi.
- Sárosi Bálint. 1966. „Étterem-monográfia”. *Magyar Zene* 7/6: 587–598.
- . 1971. *Cigányzene...* Budapest: Gondolat.
- . 2004. *A cigányzenekar múltja 1776–1903. Az egykorú sajtó tükrében*. Budapest: Nap Kiadó.
- . 2012. *A cigányzenekar múltja az egykorú sajtó tükrében II. (1904–1944)*. Budapest: Nap Kiadó.
- Taylor, Mary N. 2021. *Movement of the People: Hungarian Populism, Folk Dance, and Citizenship*. Bloomington IN: Indiana University Press.