

Kovalcsik Katalin

A folklórzenészek, a hagyományőrök és az „elektromos cigányok”*

1990-ben a rendszerváltás eredményeként Magyarországon "roma" néven új hivatalos nemzeti kisebbség született különböző különálló, saját etnonímával rendelkező, de a többség által egységesen "cigánynak" nevezett etnikai csoportokból. A politikai folyamattal párhuzamosan nemcsak egyfajta belső igényként, hanem a magyar politikai elvárások szintjén is megjelent a közös, saját etnikus kultúra megteremtésének követelménye. Írásom első részében az etnikus népzenei kultúra fővárosi reprezentációja kialakulásának folyamatáról és főbb tendenciáiról adok rövid áttekintést, majd a második részben a fővárosi kezdeményezéseknek egy kiválasztott vidéki etnikai csoport reprezentációs folyamataira gyakorolt hatását ismertetem.¹

I . A fővárosi reprezentáció

A rendszerváltás óta megalkotott szimbolikus, közös cigány kultúra népzenei reprezentációját az egyik etnikai csoport, a korábban hivatásos zenéléssel csak elenyésző számban foglalkozó, cigány-magyar anyanyelvű oláh cigányok folklóregyüttese képviselik.² A legnagyobb hatású együttes kezdetben az 1978-ban alakult *Kalyi Jag* (Fekete Tűz) volt, amely zenéjében az északkelet-magyarországi oláh-cigány folklór dallamait és hagyományos előadásmódját ötvözte nemzetközi populáris és folklórzenei elemekkel.³ A 20. századi értelemben vett, azaz a médiumok által terjesztett populáris zene az 1950-es évektől kezdve fokozatosan épült be a magyarországi cigány népzenebe. E zenelajta átalakító hatása világszerte jelentkezett azokban a kultúrákban, amelyek tradicionális, illetve népzenei megértek a tömegkommunikációs eszközök elterjedését. A hagyományos és a populáris zenék állandó kölcsönhatásban vannak, amely a divatok révén mind újabb tradicionális elemeket hoz a nemzetközi populáris zenékbe, illetve állandóan új fúziókat eredményez a különböző zenefajták között.⁴ A *Kalyi Jag* stílusának követése így mintegy szabályozta, időlegesen egy bizonyos irányba terelte azt a természetes folyamatot, amely¹ a médiumok megjelenése, a cigányok tömeges városi munkásszállóra kerülése és a *beat* korszak gitárhasználatának meghonosodása révén már korábban megindult.

Bár az együttesek esztétikájában a rendszerváltás előtt, illetve az azt követő négy-öt évben az ún. autenticitásra, tehát a népi dallamok hagyományos előadására helyeződött a hangsúly, a populáris zene egyre nagyobb szerepet kezdett játszani a feldolgozásokban. Az együttesek közötti különbség az azóta eltelt időben elsősorban abból adódik, hogy honnan és milyen mértékben használnak fel populáris elemeket. Ezért az 1990-es évek közepén megindult egy polarizálódási folyamat. Egyesek igyekeznek a folklórt "tisztán" tartani, azaz lehetőleg nem tovább lépni a magyar táncmuzikális mintákon is nevelődött *Kalyi Jag* által járt, csak minimális populáris hangzást megengedő úton.⁵ Mások, elsősorban az 1985-ben alakult *Ando Drom* (Útközben) együttes tevékenysége nyomán, a cigányságot transznacionális etnikumként értelmezve, etno- és világzenei irányzatokhoz kapcsolódnak. A cigány zenekultúra folyamatossága ezzel a lépéssel az eddigieknél tágasabb színtereken tanulmányozható. Míg a korábbi zenetörténeti korszakokban a helyi kisközösségi és a népies értelemben vett populáris kultúrák cseréje volt a jellemző, gondoljunk a cigány

népzene és a városi cigányzene/magyar nóta állandó, kölcsönösen megtermékenyítő hatására, addig a *Kalyi Jag* és követői révén elsősorban a kelet- és közép-európai cigányzenék/regionális népies zenék, az *Ando Drom* révén pedig, a magyarországi cigányzene újraértelmezése mellett, nyugat-európai és amerikai, többnyire szintén népies zenei alapú populáris műfajok magyarországi verziói jelentek meg.⁶

Egy harmadik lehetőség a népies és a népzene szórakoztató zenévé alakítása. Míg a korábbi két választás tipikusan fővárosi és részben értelmiségi attitűdöket tartalmaz, addig itt a vidéki városi és a falusi embert körülvevő zenék iránti érzelmi kötődés az elsődleges. A népies zenék a keleteurópai térségben a 20. század elejétől kezdtek népzenei funkcióba kerülni.⁷ Populáris zenévé formálásuk a 70-es évek végén indult. Ilyen a románok *manelének* nevezett műfaja,⁸ amely főleg a soknemzetiségű Bánát népies zenéjére épül, és a volt Jugoszlávia *újjákomponált népzeneje*, amely olyan népies zenéken alapszik, amelyek a "szláv" elemek mellett a lakosság számára kedves ún. keleti zenei elemeket is tartalmaznak.⁹ Mindkettő kialakításában és terjesztésében fontos szerepük volt a cigány zenészeknek, akik azután az európai cigány etnikai-polgárjogi mozgalmak hatásán ezen műfajok cigány verzióit választották a helybeli cigány etnikus zenekultúra alapműfajává.¹⁰

A népies zene szórakoztató zenévé alakítása jelenségének magyar változata, az 1985-ben született *lakodalmás rock* (amelyet nem véletlen, hogy helyi mintára éppen egy jugoszláviai magyar együttes, a 3+2 kezdett el játszani) a magyar nóta populáris zenei köntösbe öltöztetésével biztosította a műfaj továbbélését a vidéki szórakozóhelyeken: a diszkóban és (más) vendéglátóipari létesítményekben.¹¹ Sikerének titka továbbá valószínűleg a generációkat összekötő és mindenevő, de mégis konzervatív természetű: régiesen populáris hangzásával biztonságérzetet kelt a pop divatokban is lassúbb tempót igénylő emberekben. Ehhez, a vidéki ember számára elfogadott környezethez már az 1980-as évek végén kapcsolódtak cigány éttermi zenekarok, amelyek az újabban *lakodalmás* zenének nevezett műfaj cigány változatait is játszották. A fővárosi folklóregyüttesek közül a *Nagyecsed* *Fekete Szemek* kezdte el az oláh-cigány népdalok ún. diszkósítását,¹² csatlakozva egyben a népzene szórakoztató zenévé formálásának ahhoz a keleteurópai divatjához is, amely a rendszerváltás után elsősorban szintén a balkáni térségben terjedt el.¹³ Az együttes ezzel a tevékenységével 1996-97-ben a cigány közönség érdeklődésének a középpontjában találta magát, mivel repertoárja és előadási stílusa az újonnan alakuló cigány báli zene központi magja lett.

II. A falusi beás reprezentáció

A fentiek ismeretében megfogalmazható számos kérdés közül most csak egyet tegyünk fel: *Vajon hogyan egyeztetik össze a nem oláh-cigány csoportok a domináns oláh-cigány zenekultúrát saját hagyományaikkal?* A kérdésre csupán részleges választ tudok adni 1998-99-ben, két dunántúli román-magyar anyanyelvű beás közösségkörben, résztvevő megfigyeléssel és irányított beszélgetésekkel végzett kutatásaim nyomán. A folklór zene, a saját hagyomány és a báli zene összefonódásának bemutatására alkalmas eszköz az ebben a közegben létező együttestípusok vizsgálata. A beás közösségek (zene)kultúrájának elemzése a változás folyamatában azért különösen izgalmas, mert a beásokról a 80-as években úgy tűnt, hogy hasonlítani szeretnének magyar környezetükhöz, és ezért nyelvüket és kultúrájukat elavultnak érzik.¹⁴ A rendszerváltás után azonban, a gyors társadalmi-gazdasági-politikai változásokkal, és nem utolsósorban munkahelyeik tömeges elvesztésével a minta is avulni kezdett, amelyet követni igyekeztek. Bár a beásoknak az ipari és mezőgazdasági munkához való kötődésük miatt nem ad mintát a környezetükben élő oláh cigányok foglalkozása, akik egy részének a rendszerváltás

után sikerült bekerülnie a féllegális kereskedelmi szférába és hirtelen meggazdagodott, a szociális segélyekből és háztáji gazdálkodásból épp, hogy megélő beások szemében az oláh cigányok presztízse természetesen nagyot emelkedett. Nyilván ez is hozzájárult ahhoz, hogy a beások az új, "roma" identitás megszerzését presztízsnövekedésként élték át és elfogadták az oláh cigányok által kínált reprezentáció több aspektusát. Nincs ma Magyarországon egyetlen cigány csoport sem, amelyik olyan szívesen emlegetné magát "romának", mint a beások. Ugyanakkor az ő kulturális vezetőik azok, akik rendezvényeik szervezésekor igyekeznek összeegyeztetni a magyar és a cigány színpadi folklór sztenderdjait.

A tárgyalt beás közösségek új közösségi együttléti, illetve szórakozási alkalmi a helyi kisebbségi önkormányzatok által megalakulásuk, 1995 óta szervezett ún. Roma Napok. A Roma Napok két zenekulturális eseménye a hagyományőrző együttesek fellépése és a bál. Korábban mindkét rendezvénytípus ismeretlen volt: Hagyományőrző együttesek - néhány korábbi kezdeménytől eltekintve¹⁵ - csak az 1990-es évek első fele óta léteznek a beásoknál, a magyar lakosságtól független báli alkalmi pedig a családi eseményeken (pl. a nagyon ritka lakodalmakon) kívül nem voltak. A hagyományőrző együttes kifejezést a cigányok a magyar paraszti mintából ismerik. A hagyománynak a helyi zenei repertoár tradicionális előadását megkövetelő purista felfogását már a roma kultúrát reprezentáló folklóregyüttesek sem követték, hiszen kezdettől fogva törekedtek egyfajta populáris hangzás kimunkálására. A falusi beás hagyományőrzők elsődleges mintái a fővárosi oláh cigány folklóregyüttesek. Ezt a szemléletet készítette elő a beásoknak a rendszerváltás után alakult első folklóregyüttese, a Nagykanizsa környéki *Fráclor* (Testvériség), majd annak felbomlása után kb. 1995 óta egy másik, a *Kanizsa Csillagai*, amelyek beás és oláh cigány népdalokat dolgoztak fel, az oláh cigány együttesektől tanult minták szerint.¹⁶

A beás hagyományőrzők mind fiatalok. 1999 volt az első év, amikor a hagyományőrző programok műsora jelentős elmozdulást mutatott a beás dalok irányába. Ebben a szülők korosztálya igényeinek volt szerepe, akik a beás nyelv és kultúra fennmaradására tett értelmiségi kezdeményezések nyomán újra értékkel kezdtek tekinteni kultúrájukra. A korábbi években a fiatalok egy része szinte kizárólag a divatos oláh cigány kazettákról tanult, míg mások a helyi beás dalokból készítettek gitárkíséretes féldolgozást és ezek mellé játszották a kazettákról tanult, ún. oláh cigány "számokat".

A beás fiatalok hajlandósága arra, hogy egy számukra ismeretlen nyelven énekeljenek, fontos adalékkal szolgál ahhoz a jelenséghez, amit a szociolingvisztikai szakirodalom Jane Hill (1980) nyomán latin típusú kétnyelvűségnek nevez. Ez az alulról jövő és a ritualizált regiszterben történő nyelvcsere típus etnikai-politikai mozgalmak hatására is létrejöhet, és vannak egyéb példái is annak, hogy a kétnyelvűség kezdetleges, tehát az új nyelvet a beszélők más szituációban nem képesek használni. Az oláh cigány gazdaság és kultúra sikeressége révén társadalmilag helyessé vált, és a beások hajlandóak az oláh cigányok zenéje mellett a nyelvüket is "helyesnek" elfogadni. A fővárosi folklóregyütteseknél a dalok cigány szövegű éneklése elsősorban azért vált kötelezővé, mert ez a nyelv korábban nem részesült társadalmi elismerésben. A beás közösségek fiataljai viszont úgy érzik, a problémát természetesen erősen leegyszerűsítve, hogy a divatos oláh cigány dalok cigány nyelvű éneklésével részesei lehetnek egy sikeresnek tartott csoport kultúrájának a "romává válás" folyamatában.¹⁷

A beás bálók zenei szolgáltatóinak magját azok az elsősorban különböző cigány etnikai csoportokból (és így a beások közül is) származó hivatásos zenészek képezik,

akik a rendszerváltás előtt vagy jelenleg is éttermekben játszottak, illetve játszanak. A beás népnyelv a báli zenészeket tréfásan "elektromos cigányoknak" nevezi a szintetizátor és az erősítők használata miatt. Ezek a zenészek korábban elsősorban magyar és nemzetközi populáris zenét és emellett magyar népies műzenét játszottak. Zenekari felállásuk az áttenni pop zenekarok mintáját követi: elektromos gitáron és szintetizátoron kísérik éneküket. Az oláh cigány "számok" megtanulása azok számára vált kötelezővé, akik a cigány bálókra specializálódtak. A gazdag oláh cigány kereskedők ugyanis presztízs okokból gyakran rendeznek bált és így már képesek arra, hogy egy-egy zenekar megélhetéséhez hatékonyan hozzájáruljanak. A beások ezeket a profikat hívják meg, akik nekik is közvetítik az oláh cigány divatot.

A három zenész csoport, a folklórzenészek, a hagyományőrök és a báli zenészek között csak részben van átjárás. A folklórzenészek egy kis része, üzleti okokból, vállal báli zenélést, de a több órán át tartó folyamatos zenélésben való rutintalansága miatt mindig szüksége van egy kiegészítő, lehetőleg báli zenekarra is. A folklóregyüttesek szerepe elsősorban az, hogy feldolgozásokat publikáljanak, mindig újabb nyersanyagot szolgáltatva mind a divathullámnak, mind az alapvetően utánjátszó típusú báli zenekaroknak.¹⁸

A hagyományőröknek kevés esélyük van a folklórzenésszé válásra. Nem elsősorban az ahhoz szükséges kreativitás esetleges hiánya miatt, hanem főleg azért, mert falusi környezetükben nem jutnak hozzá a fővárosiak számára adott szereplési és felvételt készítési lehetőségekhez. Egyes hagyományőrök álma ezért ezekben az ínséges, munkanélküliséggel sújtott időkben a báli zenésszé válás. Ebbe hajlandók befektetni is: szintetizátort szereznek és ügyesebb barátaikkal gyakorolnak. Természetesen a piac telített. A leginkább foglalkoztatott báli zenekar azért tud sok szereplést vállalni, mert a magyar és részben a beás közönség tagjai kevésbé aktívak a dalok rendelésében és ritkán állnak fel a színpadra énekelni, tehát az is megfelel nekik, ha a zenekar hosszú órákon keresztül csak a lemezeket cserélgeti a számítógépben. Szintén konkurenciát jelent az olyan élelmes magyar popzenekar, amely cigányul tudó énekest szerzöttet annak érdekében, hogy részesülhessen a cigány közösségek kínálta piaci lehetőségekben. Hátrányt jelent továbbá, hogy nincs ki mellett eltölteni a tanulóéveket: míg régen a cigány gyerekek a rokonok zenekaraiban készültek fel a felnőtt életre, manapság sem a vendégösök, sem a vállalkozói alapon szerveződött együttesek sem engedhetik meg maguknak, hogy "felesleges" zenekari tagokat fizessenek.

Összegzés

A beások hagyományait saját környezetükben három szinten élik meg. Először az otthoni éneklés, zenélés szintjén, ahol a saját dalváltozatok a divatos stílusokhoz hasonulnak, és előtérbe kerül a cigány folklór és a magyar és a cigány pop kazetták hallgatása, valamint azok repertoárjának éneklése. Másodsor a hagyományőr rendezvényeken, amelyekről úgy tűnik, hogy jelenleg ezek azok az események, amelyeket leginkább elfogadottnak tartanak a saját folklór nyilvános megjelenése számára.

Harmadsor a báli alkalmakon, ahol a két vizsgált közösség abban egyetértett, hogy a mai cigány bálókban szintetizátoros zene mellett kell zajlaniuk, és a repertoár mintegy felénekharmadának oláh cigány "számokból" kell állnia, de a beás zene iránti igényei között különbség mutatkozott. Míg az egyik közösség az éjszaka folyamán kétszer-háromszor is elvárta a *Fráclor* dalokból előadott válogatást és alkalmanként rendelt is beás dalokat, a másik közösség többször is kifejezetten elutasítóan viselkedett, amikor a zenészek beás dalválogatással akartak kedveskedni neki. A

különbség okai között elsődleges lehet, hogy az előbbi nagyobb és zártabb közösség kivételesen már a 80-as években működtetett hagyományőrző együttest, amelyben a mai vezetők is tevékenyen részt vettek, ezért magabiztosan vállalják a helyi hagyományokat. A másik közösség ellenben nemcsak kisebb, de nyíltabb is, és közelebbi kapcsolatot tart fenn oláh cigányokkal. Az oláh cigány vendégek rendszeres beás báli részvétele és öntudatos dal-rendelése méginkább az oláh cigány ízlés felé billenti a repertoárt.

Keith Negus igen pesszimista véleménye szerint csupán az amatőr zenészek alkalmasak arra, hogy a nemzetállami és a szórakoztatóipari érdekek ellenében a szolidaritás kifejezésére vállalkozzanak.¹⁹ A cigányoknak egyelőre elemi élményük, hogy valamelyes részt kaptak e két érdekszféra alakításában. A szolidaritás is működik, hiszen például a magyarországi cigány himnusz éppen egy beás dal feldolgozásával keletkezett a *Kalyi Jag* előadásában.²⁰ Az eltérő hagyományú cigány csoportok kultúrái egymással való kölcsönös elfogadtatásának heroikus feladatát különböző színtereken, eltérő kondíciók mellett, és a szűkebb és tágabb környezet kultúráival való összeegyeztetés révén próbálják meg végrehajtani. Így fordulhat elő, hogy míg a budapesti együttesek egy része azon kortársi magyar és nemzetközi (beleértve a cigányt is) folyamatokban igyekszik a helyét megtalálni, amelyek a környezet elitjének szimpátiáját is élvezik, mások azokon a színtereken kísérleteznek, amelyek a cigányságot körülvevő kelet-európai népek zeneileg ugyancsak képzetlen tömegei kívánják nemzeti-etnikai identitásukat összeegyeztetni a modern kultúra kihívásaival.

* A tanulmány eredeti megjelenése: *Kritika* (29) 2000. 4; pp. 9-11. Hivatkozásokkal bővített formában keiül most újraközlésre.

1. A kutatást 1999-ben a Soros Alapítvány támogatta (540/1317). Köszönetemet szeretném kifejezni továbbá elsősorban Ignác János beás tanárnak, aki a terepmunka szinte egész folyamatában részt vett és Bartha Csilla szociolingvistának, aki a kétnyelvűséggel kapcsolatos kérdésekben nyújtott segítséget.
2. Ld. KOVALCSIK 1998, és rövidített változata: 2000.
3. KOVALCSIK 1987, 1987a, 1996: 88-90. A hangfelvételeket ld. KALYI JAG 1987, 1989, 1992, 1993, 1998.
4. Részletezve ld. az. 1980-as évek közepéig: MANUEL 1988.
5. Ld. pl. a Temipe és a Rományi Rota együttes felvételeit. TERNIPE 1992, 1993, 1998, ROMÁNYI ROTA 1995, 1999.
6. ANDO DROM 1992. 1995, 1997, 2000, KHANČI DOS 1998. ROMANO DROM 1999.
7. SÁROSI 1971.
8. GARFIAS 1982.
9. VIDIČRASMUSSEN 1991.
10. Ld. pl. SILVERMAN 1996.
11. A műfaj megjelenéséről ld. LANGE 1996.
12. Első diszkó felvételük 1995-ben jelent meg, amelyet 1997-től folyamatosan követett a többi: NAGYECSEDI FEKETE SZEMEK é.n. [1995], 1997, 1998, 1999, 2000.
13. Ld. pl. BUCHANAN 1999.
14. Ld. pl. KOVALCSIK 1988.
15. Pl. a babócsai (Somogy) együttes Lengyel Imre tanító vezetésével az 1950-es években.
16. A Fráclor együttesről ld. KOVALCSIK 1996: 90-91. A két együttes felvételei: FRÁCILOR 1991, é.n. [1993], KANIZSA CSILLAGAI 1997, 2000.
17. A jelenség egyik magyar változatát ld. a *beat* korszak idején, amikor a fiataloknak a nyelvtudás hiányában többnyire érthetetlen, angol szövegű dalok éneklése a szabadság és modernség élményét adta.
18. Ilyen típusú zenekar pl. a Nagyecsed Fekete Szemekével vetekedő népszerűségű Csóré Duó, amely változó néven és felállással az 1990-es évek elejétől évente több kazettát is kiad. Ld. pl. CSÓRÉ DUÓ 1991, é.n. [1994?], 1995, 1998, 1999.

19. NEGUS 1996: 220.

20. Ld. KALYI JAG 1989. SLPX/MK: B/9.

Katalin Kovalcsik

Folklore Musicians, Traditionalists and "Electronic Gypsies"*

As a result of the political transformation in Hungary in 1990 a new official national minority was born under the name "Roma", from the independent ethnic groups having their own ethnonymy, but uniformly referred to as "Gypsies" by the majority society. Parallel with the political changes, the demand for the creation of a common, separate ethnic culture appeared not only as an internal need, but also on the level of Hungarian political expectations. In the first part of my essay I would like to give a brief overview about the development and main trends of the Budapest representation of ethnic folklore music. As for the second part I present the impact of a capital based initiative on the representation process of a specific rural ethnic group¹.

I. Capital Representation

The folk music representation of the symbolic, common Gypsy culture formed after the political changes is provided by one of the ethnic groups: the Hungarian-Romani bilingual Vlach Gypsies, who rarely dedicated themselves to professional music earlier². At the beginning the most powerful band was *Kalyi Jag* (Black Fire), established in 1978, which alloyed melodies of the Vlach Gypsies of North-Hast Hungary and their traditional way of performing with elements of international popular music and folklore³. Popular music - in the sense it has acquired during the 20th century - propagated by the media, infiltrated into Hungarian Gypsy folk music gradually from the 1950s. The transforming impact of this kind of music can be detected worldwide in those cultures where traditional and folklore music survived through the spread of mass media instruments. Traditional and popular music are in constant interaction, and this - due to different trends - brings along new traditional elements to international popular music, and also produces new fusion among the different kinds of music⁴. This way the imitation of *Kalyi Jag's* style regulated, and for some time turned to a specific direction the natural process already initiated by the appearance of mass media, mass accommodation of Roma workers in city hostels and the implantation of the use of guitar of the *beat* era.

Although the aesthetics of the bands emphasized authenticity and traditional performing of folklore melodies before the political changes and during the subsequent 4-5 years, popular music continued gaining a bigger role in different interpretations. The divergence among the groups during the past ten years can primarily be identified as the differing proportion of popular elements they use and their sources. So in the middle of the '90s a polarization process started. Some strive to keep the folklore "pure", trying not to move forward on the route chosen by *Kalyi Jag*, educated on Hungarian folk revival movements patterns, admitting the smallest quantity of popular elements⁶. Others interpreted the Gypsy community as a transnational one, so they joined ethno-and world music tendencies - following principally the activity of *Ando Drom* (On the Road), a band established in 1985. The continuity of Gypsy music at

this stage became studiable in a wider context. While earlier musicological periods could be characterized by the exchange of culture of the small local communities and the popular one (a good example for this is the continuous and mutually fruitful exchange between Gypsy folk music and Hungarian popular tunes (named in Hungary Gypsy music), whereas *Kalyi Jag* and its followers produced the Hungarian version of the Eastern and Central European Gypsy music/regional folkish music) and with the help of *Ando Drom* - alongside the re-interpretation of the Gypsy music in Hungary - the West European and American, mostly folk based popular formats appeared .⁷

A third option is the transformation of folk and folkish music into entertainment music. While the first two choices reflect typical capital based attitude and partly that of the intelligentsia, in this case the emotional affection for the music of countryside towns and villages is decisive. From the beginning of the 20th century folkish types of music started to gain the status of folk music in the East European regions⁸. Their transformation into popular music initiated in the end of the '70s. A typical example for this is the Romanian *manele*⁹, which is mostly based on the folkish music of the multiethnic Banate region; and also the *newly composed folk music* of the former Yugoslavia, which is basically built on folkish music constituted by "Slavic" and so-called "Oriental" elements¹⁰, the latter much beloved by its inhabitants. Gypsy musicians had a key role in the creation and diffusion of both genres, and - influenced by the European Roma ethnic and civil rights movement - later they chose the Gypsy version of these genres to become the basis of local Gypsy ethnic music .¹¹

The Hungarian version of this phenomenon - the transformation of folkish music into entertainment music - is the so-called *Lakodalmas [Wedding] Rock* a genre born in 1985 (and it is not a mere coincidence that it was launched by an ethnic Hungarian band in Yugoslavia called 3+2 following local examples). The *Lakodalmas Rock* assured the survival of the genre in countryside entertainment facilities by dressing *Hungarian tunes* up in popular vestment: in discotheques and other catering facilities.¹² The secret of its success might be its character of linking generations and being omnivorous, and at the same time conservative: with its archaizing popular tone it provokes the feeling of comfortableness in those who adapt slower to the new waves of fashion in pop music as well. Gypsy restaurant bands were already linked with this atmosphere back in the end of the 1980s, who played the Gypsy version of this genre today called *Lakodalmas Music*. Among capital based folklore bands first *Nagyecsed Fekete Szemek* (Black Eyes from Nagyecsed) started the "discothequization" of Vlach Gypsy folk songs,¹³ joining the East European trend of developing folk music into entertainment music, mostly characteristic of the Balkan region of the political changes.¹⁴ With this activity the group suddenly found itself in the center of interest of the Gypsy audience in 1996-97, because its repertoire and performing style became the seed of Gypsy ballroom music on the way of formation.

II. Countryside Boyash representation

Let us ask just one of the questions logically deriving from the above described facts: *How do non-Vlach Gypsies reconcile the dominant Vlach Gypsy musical culture with their own tradition?* I can only give a partial answer to the question on the basis of my research undertaken in 1998-99 -by participating observation and directed dialogues -, in two Transdanubian Boyash communities of Hungarian-Romanian mother tongue. By presenting the different types of bands existing in this ambience we can demonstrate the alloying of folklore music, own tradition and ballroom music.

The analysis of the (music) culture of the Boyash community within the frames of the political changes can be especially relevant because in the end of the '80s the

Boyashes seemingly wanted to assimilate to the Hungarians surrounding them, and considered their language and culture antiquated.¹⁵ After the fall of the communist regime, however, this model also started to be obsolescent due to the quick social, economic and political changes, and also because of the mass dismissals from the work places. Although the close connection of the Boyashes with industrial and agricultural work does not let them imitate the occupation of the Vlach Gypsies of their neighborhood, some of whom managed to get into the semi-legal commercial sphere and became rich -, and as a consequence their prestige significantly grew in the eyes of the Boyashes, living from social welfare and household fanning. This might have also contributed to the fact that Boyashes considered the acquirement of the new "Roma" identity as an increase of their prestige, and accepted several aspects of the representation offered by the Vlach Gypsies. There are hardly' any other Gypsy groups in Hungary that would use the self-denomination "Roma" so happily as the Boyashes. At the same time it is their cultural leaders who - during the organization of their cultural events - tend to reconcile the standards of Hungarian and Gypsy stage folklore.

New community events and entertainment opportunities of the Boyashes in question are the so-called *Roma Days*, organized by local Gypsy Minority Self-Governments since their inception in 1995. Two musical events of the Roma Days are the performance of traditionalist folk bands and the ball. Earlier both types of events were unknown: within the Boyash community traditionalist groups have only been existing since the beginning of the 1990s - except for some initiatives earlier¹⁶ -; and their own balls - independently organized from the Hungarian community - were very rare, apart from some family events (weddings occasionally).

The term *traditionalist* band was taken over from the Hungarian peasant culture on the stage. Nevertheless, not even the folk groups - representing the Roma culture - followed the purist conception requiring the traditional performing of the local repertoire, since they aimed at the elaboration of a kind of popular sound from the very beginning. The primary models of Boyash traditionalist groups of the countryside are the capital based Vlach Gypsy folk groups. This approach was prepared by the first group of the Boyashes, established after the political changes, called *Fráçilor* (spelt Fratilor in Romanian - Fraternity), coming from the region of the Trandanubian town Nagykanizsa, and after their break-up, the next one called *Kanizsa Csillagai* (The Stars of Kanizsa), founded in 1995, which interpreted Boyash and Vlach Gypsy folk songs, following models taken from Vlach Gypsy groups .¹⁷

Boyash traditionalists are all young. 1999 was the first year when the program of traditionalist events showed a clear move in direction of Boyash songs. An important role in this was undertaken by the demands of the generation of the parents, who started to regard their culture as valuable as a consequence of intellectuals' initiative to preserve Boyash language and culture. Earlier, part of the youth learned songs exclusively from the fashionable Vlach Gypsy tapes, while others interpreted local Boyash songs with a guitar, apart from playing Vlach Gypsy songs they learned following the tape. The willingness of Boyash youth to sing in a language completely unknown for them can add important viewpoints to the so-called Latinate pattern type bilingualism, used in sociolinguistics after Jane Hill (1980). This type of bottom-to-top language shift in a ritualized register can also be product of ethno-political movements, and further examples prove that this bilingualism is in an embryonic stage, meaning that these people are not able to use the new language in dissimilar situations. Vlach Gypsy economy and culture started to be considered *appropriate* thanks to their success, and Boyashes also tend to accept Vlach Gypsy language - apart from their music - as appropriate. Capital based folklore groups felt obliged to perform their songs in Románi language because this language had not been treated with social recognition

before. Young Boyashes, however, think - obviously simplifying the question a lot - that by singing Vlach Gypsy songs in Románi language, they can become participants of the culture of a group considered successful, on their way to "become Roma".¹⁸

The core of music providers on Boyash balls is mainly constituted by professional Gypsy musicians coming from different ethnic groups (among them of Boyash origin), who used to play in restaurants before the transition, or still play there. The Boyash popular language humorously calls the ballroom musicians "electronic Gypsies" because of the use of synthesizer and amplifiers. Earlier these musicians played Hungarian and international popular music and Hungarian folkish composed music. The instrumentation of these bands follows the sample of restaurant pop groups: they accompany their songs on synthesizer and electric guitar. The familiarity with Vlach Gypsy "pieces" became obligatory for those who specialized in balls. Rich Vlach Gypsy businessmen often organize balls for the prestige's sake and this way they can efficiently contribute to subsistence of some Gypsy bands. Boyashes invite these professional musicians who also transmit them the Vlach Gypsy fashion.

Among the three musician types - folklore musicians, traditionalists and ballroom musicians - there is only partial passage. A small part of folklore musicians undertake ball service, due to economic reasons, but their lack of routine in several-hour-performing requires the presence of an auxiliary, ballroom band as well. The role of folklore groups is mainly to publish interpretations, and provide raw material for the new fashion and for the imitating ballroom bands.¹⁹

Traditionalists have hardly any chance to become folklore musicians. Mainly not because the possible lack of creativity, but because in their village ambience they cannot get performing and recording opportunities, unlike capital based musicians. The dream of some traditionalists - from their perspective of poverty and unemployment these days - is to become a ballroom musician. They are even ready to invest in this business: they get a synthesizer and also rehearse with their more skillful fellows. Obviously the market is saturated. The most frequently employed ballroom group can undertake many performances just because members of the Hungarian and Boyash communities are less active in ordering songs and hardly go up on the stage to sing, so they are happy if the group continues changing the disks in the computer for several hours. Astute Hungarian pop groups can almost be competitive if they employ singers who speak Románi in order to explore market opportunities offered by the Gypsy communities. Further disadvantage is for example that it is hard to find someone to spend the apprenticeship with: while earlier Gypsy kids prepared for adult life in bands of their older relatives, today neither restaurant owners, nor bands allied on an enterprise basis can afford to pay "superfluous" members.

Conclusion

Within their own circumstances Boyashes live their traditions on three levels. On the one hand they sing and play music at home, where their own versions assimilate to the fashionable styles; where listening to Gypsy folklore, and Hungarian and Gypsy pop tapes came into prominence, as well as singing the repertoire of these. Secondly, there are traditionalist events, which currently seem to be the most accepted events for the public performance of their own folklore.

On the third level, regarding balls, the two studied communities agreed that today's Gypsy balls have to be followed by synthesizer music, and half or third of the repertoire has to be constituted by Vlach Gypsy "pieces"; but the demand of these communities

towards Boyash music seemed to be different. While one of the communities expected a selection of *Frácilor* songs two or three times during the night, and sometimes even ordered Boyash songs, the other community behaved several times negatively when the musicians tried to be nice to them by playing a selection of Boyash songs. One of the primary reasons could be that the first community - bigger and more closed - already ran a traditionalist group in the '80s, in which current leaders also took active part, so they assume more self-confidently the local traditions. The other community is not just smaller, but has a more open attitude, and maintains a tighter relationship with Vlach Gypsies. The frequent participation of Vlach Gypsy guests in their balls and their conscious orders for songs tip the scales of the repertoire in the direction of the Vlach Gypsy taste. According to the rather pessimistic opinion of Keith Negus, only amateur musicians are capable of expressing solidarity against the interests of nation state and entertainment industry²⁰. So far the elemental experience of the Roma is that to some extent they got some role in the shaping of these two interest-spheres. Solidarity also functions, since precisely the *Kalyi Jag* interpretation of a Boyash song served as the basis for the Hungarian Gypsy Anthem²¹. The heroic task of secure mutual acceptance of the culture based on divergent traditions of different Gypsy groups is being undertaken in different fields, various conditions, harmonizing the different cultures of the wider or narrower community. This is how it might happen that while some of the Budapest based bands try to find themselves a place in those contemporary Hungarian and international (including Gypsy) processes that enjoy the acceptance of the surrounding elite — others experiment in those fields where the musically inexperienced masses of Eastern European people, living around the Gypsies, are trying to adjust their national-ethnic identity to the challenges of modern culture.

* Original publication of the essay. *Kritika* (29) 2000. 4; pp. 9-11. Published again now with references. **This** topic is discussed in depth under the same title on the internet: www.santaceciliat/italiano/archivi/etnomusicologico/ESEM99

1. The research was supported by the Soros Foundation in 1999 (540/1317). I would also like to express my thanks János IGNÁCZ Boyash teacher who participated in the entire process of field work, and also to sociolinguist Csilla BARTHA, who offered her help in questions on bilingualism.
2. See KOVALCSIK 1999.
3. KOV ALCSIK 1987, 1987a, 1996: 88-90. For recordings see KALYI JAG 1987, 1989 1992 1993 1998
4. See details, until mid 1980s in MANUEL 1988.
5. seeFRIGYESI 1996.
6. See recordings of Temipe and Rományi Rota. TERN1PE 1992, 1993, 1998. ROMÁNYI ROTA 1995, 1999.
7. ANDODROM 1992,1995,1997,2000. KHANCI DOS 1998. ROMANO DROM 1999.
8. SÁROSI1978.
9. GARFIAS 1982.
10. VIDIC RASMUSSEN 1991.
11. See e.g.: SILVERMAN 1996.
12. See LANGE 1996 on the appearance of the genre.
13. Their first disco recording was published in 1995, and was followed by several others: NAGYECSEDI FEKETE SZEMEK n.d. [1995], 1997,1998, 1999, 2000.
14. See e.g.. BUCHANAN 1999.
15. See e.g.: KOVALCSIK 1988, 1996.
16. E.g.: a group from Babócsa (Somogy county) in the 1950s, with the guidance of school master Imre Lengyel.
17. on FRÁCILOR see KOVALCSIK 1996: 90-91. Recordings of the two bands: FRÁCILOR 1991, n.d. [1993], KANIZSA CSILLAGAI 1997,2000.

18. See Hungarian version of the phenomenon during the so-called *beat* period in the '60s, when youth was provided with the feeling of freedom and modernity by singing English lyrics of Beatles, Rolling Stones etc. groups - without understanding English.
19. One of the groups of this type is *Csóré Duó*, the reputation of which rivals with that of *Nagyecsedí Fekete Szemek*. They have published several tapes since the beginning of the 1990s under different names and constitution. See e.g.: CSÓRÉ DUÓ 1991 n.d. [1994?], 1995, 1998, 1999.
20. NEGUS 1996: 220.
21. See KALYI JAG, 1989. SLPX/MK: B/9.

IRODALOM — REFERENCES

BARTHA CSILLA

2000 A kétnyelvűség alapkérdései. [Fundamental questions of Bilingualism.] Budapest: Nemzeti Tankönyvkiadó

BUCHANAN, DONNA A.

1999 Democracy or „Crazyocracy”? Pirin Folk Music and Sociocultural Change in Bulgaria. In Bruno B. REUER ed. Musik im Umbruch. Kulturelle Identität und gesellschaftlicher Wandel in Südosteuropa. [New Countries, Old Sounds? Cultural Identity and Social Change in Southeastern Europe.] München: Verlag Südostdeutsches Kulturwerk pp. 164-177.

FRIGYESI JUDIT

1996 The Aesthetic of the Hungarian Revival Movement. In Mark Slobin ed. Retuning Culture. Musical Changes in Central and Eastern Europe. Durham and London: Duke University Press pp. 54-75.

GARFIAS, ROBERT

1982 Survivals of Turkish Characteristics in Romanian musica lăutărească. In Erich STOCKMANN and Yoshihiko TOKUMARU eds. *Yearbook for Traditional Music* 13 (1981) pp. 97-107. (International Council For Traditional Music)

FULL, JANE

1980 Language Death in Uto-Aztecan. Paper for the Conference on Uto-Aztecan Linguistics, Albuquerque.

MS. KOVALCSIK KATALIN

1987 [A hanglemez kísérszövege. Commentaries to the LP.] In Kalyi Jag. Gypsy Folk Songs from Hungary. Hungaroton: Budapest. SLPX/MK/HCD 18132.

1987 a Popular Dance Music Elements in the Folk Music of Gypsies in Hungary. *Popular Music* (1): pp. 45-65. (Cambridge.)

1988 A beás cigány népzene szisztematikus gyűjtésének első tapasztalatai. [First Experiences of the Systematic Collection of Boyash Folk Music] *Zenetudományi dolgozatok* pp. 215-233. (English summary.)

1996 Roma or Boyash Identity? The Music of the „Ard'elan" Boyashes in Hungary. In Max Peter BAUMANN ed. *The World of Music* 38 (1): pp. 77-93. Berlin: International Institute for Traditional Music -VWB Verlag für Wissenschaft und Bildung.

1998 A cigány zenekultúra tegnap és ma. [Gypsy Musical Culture Yesterday and Today.] In KOVALCSIK Katalin ed. (In cooperation with Anna CSONGOR and Zsuzsanna BÓDI): *Tanulmányok a cigányság társadalmi helyzete és kultúrája köréből.* [Essays on Social Situation and Culture of Gypsies.] Budapest: BTK -IFA - MKM. pp. 419-448. (Tanítók Kiskönyvtára 9.)

1999 The Role of International „Gypsy-Music" in the Development of the Ethnic Musical Culture of the Gypsies in Hungary. In *Musik im Umbruch. New Countries, Old Sounds?* Hrsg. Bruno B. Reuer. 75-90. München: Verlag Südostdeutsches Kulturwerk.

2000 Folk Music of Gypsies of Hungary. In KEMÉNY István ed. *A magyarországi romák.* Budapest: Útmutató Tanácsadó és Kiadó Kft. pp. 4-49. (Változó Világ 31.)

LANGE, BARBARA ROSE

1996 *Lakodalmas* Rock and the Rejection of Popular Culture in Post-Socialist Hungary. In Mark SLOBIN ed. *Retuning Culture. Musical Changes in Central and Eastern Europe,* pp. 76-91. Durham and London: Duke University Press.

MANUEL, PETER

1988 *Popular Musics of the Non-Western World.* New York, Oxford: Oxford University

Press. NEGUS, KEITH

1996 *Popular Music in Theory. An Introduction.* Cambridge: Polity Press.

SÁROSI BÁLINT

1971 *Cigányzene...* Budapest: Gondolat 1978 *Gypsy Music.* Budapest: Corvina

SILVERMAN, CAROL

1996 *Music and Marginality: Roma (Gypsies) of Bulgaria and Macedonia.* In Mark SLOBIN ed. *Retuning Culture. Musical Changes in Central and Eastern Europe,* pp. 231-253. Durham and London: Duke University Press.

VIDIČ RASMUSSEN, LJERKA

1991 *Gypsy Music in Yugoslavia: Inside the Popular Culture Tradition.* *Journal of the Gypsy Lore Society* Series 5. 1(2): pp. 127-139.

HANGFELVÉTELEK — LP-s

ANDODROM

1992 Chants Tziganes de Hongrie. Planett. WM 219. 244 041. MK. 1995 Kaj Phirel o Del. Produced by Ando Drom Foundation: Budapest. MK/CD.

1997 Phari mamo. Frankfurt: Network. 26.981. MK/CD.

2000 Live '99. Budapest: Ando Drom Foundation. MK/CD.

CSÓRÉ DUÓ

1991 Táncoljon a sok cigány. Selection of the songs of the most popular songs of Csóré Duó-Unió-Roma Tűz in the past ten years. Dombóvár: Miklovics Árpád. é.n./n.d. [1994?] Táncoljon a sok cigány 4. Hosszú fekete haj. Dombóvár: Unió Bt.

1995 Táncoljon a sok cigány 5. Májusi, májusi. Előadja/Performed by Csóré Béla és Miklovics Árpád. Dombóvár: Unió Bt.

1998 Táncoljon a sok cigány 7-es. Kék a szeme nem fekete. Előadja/Performed by Miklovics Árpád és Csóré Béla. Dombóvár: UNIÓ Hangfelvételeket Készítő és Kiadó Bt.

1999 Táncoljon a sok cigány 8-as. Arany eső a jó anyámnak. Dombóvár: Unió Bt.

FRÁCILOR

1991 Beások. Szigethalom: Kembeck Kft. KB-08. é.n./n.d. [1993] Beások 2. Budapest: MES Kiadó. MES 15. [The name of the group missing from the cover.]

KALYI JAG

1987 Gypsy Folk Songs from Hungary. Hungaroton: Budapest. SLPX/MK/HCD 18132. 1989 Lungoj o drom angla mande. [Gipsy Folk Songs from Hungary.] Budapest: Hungaroton. SLPX/MK/HCD 18179.

1992 Karingszo me phirav. [Amerre én járok. Gypsy Folk Songs from Hungary.] Budapest: Hungaroton. SLPX/MK/HCD 18199.

1993 O suno. [The Dream. Az álom.] Budapest: Hungaroton-Fonofolk. SLPX/MK/HCD 18211.

1998 Cigányszerelem. [Gypsy Love. Romano Kamipo.] Budapest: Szerzői kiadás/Author's Edition CDK 001. MK/CD [CD-ROM].

KANIZSA CSILLAGAI

1997 Plínzsjé puju. Budapest: Bahia Music. CDB-041. MK/CD.

2000 Fokú drákuluj. Budapest: Bahia Music-Author's Edition. CDB 062. MK/CD [CD-ROM].

KHANČI DOS

1998 Bi granica. No limits. Budapest: Periférie. BGCD 028. CD.

NAGYECSEDI FEKETE SZEMEK

é.n./n.d. [1995] Csé jákhá!? Cigány Disco. [5. kazetta.] MES Kiadó (cím nélkül/untitled) MES16. MK.

1997 Kálé Jákhá. 8. B udapest: Fekete Szemek Roma Bt.

1998 Kálé Jákhá. Bódi Guszti. 9. Budapest: Fekete Szemek Roma Zeneműkiadó.

1999 Bódi Guszti. 10. Budapest: Fekete Szemek Roma Zeneműkiadó - Exkluzív Music.

2000 Szeretlek, szeretlek. Bódi Guszti. Budapest: Fekete Szemek Zeneműkiadó.
ROMANO DROM

1999 Déta Dévla... Budapest: X-Produkción. RD 9901. MK/CD.

ROMÁNYI ROTA

1995 [Rományi Rotá] Gipsy Folk Group from Hungary. „O cérháriko." Budapest: Etnofon. ER-MK/MCD 006. MK/CD. 1999 Phiravelman kalyi phuv. [Gipsy Folk Songs.] Budapest: Fonó Records, Ltd. FA-050-2. MK/CD. TERNIPE

1992 Ternipe Group. Budapest: Kalyi Jag Roma-Art Khetanipe. MK 0001. MK.

1993 Suno dikhjom. [Álmat láttam. Gypsy Folk Music] Budapest: Private Edition. MK.

1998 Del o brishind... [Esik eső...] Budapest: Bahia Music - Author's Edition. CDB 047. MK/CD [CD-ROM].

Cigány Néprajzi Tanulmányok 10. Studies In Roma (Gypsy) Ethnography 10.

Cigány néprajzi kutatások Közép- és Kelet-Európában

Gypsy Ethnographical Researches in Central and Eastern Europe

Szerkesztette / Edited by **Bódi Zsuzsanna**

Magyar Néprajzi Társaság

Budapest, 2001

https://www.sulinet.hu/oroksegtar/data/magyarorszag_i_nemzetisegek/romak/cigany_neprajzi_tanulmanyok_2001/pages/012_a_folklorzeneszek_a_hagyomanyorzo.htm