

PÓTLÁS A ROMA JAZZ-MUZSIKA MŰVELŐINEK KUTATÁSÁHOZ

Sárosi Bálint emlékének ajánlva



Zenében és zeneelméleti/történeti irodalomban jártas olvasó számára nem kell lábjegyzet Sárosi Bálint munkásságához és a cigányzene vagy cigányzenekar kutatásának több évtizedes életművéhez. (A Parlando 4. számában szólal meg éppen a nekrológ a most elhunyt kiváló kutatóról...!) S bár az alább következő vázlat messze nem lenne képes még csak jelezni sem Sárosi munkásságának jelentőségét, a cigány muzikusok tradicionális kultúrájáról Nála senki sem halmozott föl többet a cigányzenekar és a konvencionális muzikus örökség könyvespolcán. Emellett azonban jóval kevesebb elemző aktivitás mutatkozik munkáiban a cigányzenész generációk újabb képviselőinek érdemi értékelésére. Mi több, ezzel számos pályatárs is hasonlóképpen van – érdemes ezért egy kisebb kitérőt tenni az elmélet szakirodalma felé, hogy a gyakorlat újabb trendjeit figyelembe vehessük. Számos törekvéssel, munkássággal nem lesz mód itt foglalkozni, de néhány alapvonal jelzésével talán megpróbálkozhatunk.

Mindemellett, ami a klasszikusok érdemi működésével szinte mindig is megtörténik, amíg nem telik el generációnyi idő, s nem kap értékelési távlatot maga a produktum, a magyar zenetudomány egyik „bevált” hagyománya marad,

¹ A. Gergely András (1952) könyvtáros-pedagógus, szociológus, kulturális antropológus, a politikatudomány kandidátusa, MTA doktora. MTA PTI tudományos főmunkatárs, több egyetem óraadó oktatója (ELTE, PTE, SZTE). Érdeklődési területei: politikai antropológia, szimbolikus politikai elemzések az etnikai, térhasználati, interkulturális mezőkben; városantropológia; kisebbségkutatások, európai integráció, regionalizmus.

hogy javarészt autentikus muzsikát és (remélhetően) autentikus zenészeket emel figyelmé terébe, elszántan mellőzve a kortárs zene és recens zenei hagyományformálás újabb iskoláit vagy korszakait. (Amennyi kivétel ez állítás kontrasztjaként mégis akad, annak föltétlenül a legteljesebb elismerés jár!) A magyarországi cigánykutatás, a romológia, később az antropológiai „ciganológia” látható és rejtett folyamatai régóta figyelmük perifériáján tartják a muzsikus cigányság életviteli és kultúratudományos feltárásának lehetőségeit – kezdve a mesekutatástól, a tánckutatáson, szegénységkutatásokon, szegregációs vizsgálatokon, részvételi akció-módszertanon túl, egészen a cigányságkutatás zenetudományi megújulásáig, innovációjáig. De még mielőtt túlbeszelném az értelmezések értelmezését, talán érdemes lenne azzal kezdeni, amire írásom címe utal: a társadalomtudományok ágazatai a roma kultúra, a cigányzene és a jazz viszonyának megértésében az idegenmegértés tapasztalataiig jutottak el, viszont nem keletkezett elegendő zenei szakirodalmunk! A cigányság kutatásában még volna valamennyi, azonban ha a jazz irányzatait, műfajait, változatait elemzők történeti előzményei felé fordulunk (lásd példaképpen Liszt Ferenc érzéki kalandját a magyar/cigány zenével²), akkor megkerülhetetlen Pernye András klasszikus kezdetnek számító *Jazz* könyvére utalni, ahol a fekete zenekarok leírásában használja a négerség különféle megfelelőit, s mindezt a korai jazz-stílusok megannyi változatában az afrikai eredetre és hozott örökségre, vagyis legtipikusabban etnikai jegyekre vezeti vissza – de elmulaszt hazai cigányzenei példákra építeni. És Pernye vagy Gonda jazz-történeti utalásai mellett is kialakult az utóbbi néhány évtizedben a világzenei és etnozenei műfajok körében érvényesülő néhány zenei csoport, melyek között néven nevezhető a Kaji Jag vagy a Kanizsa Csillagai, a Taraf de Haiduks, a Nomada, Frankie Látó és Snétberger Ferenc vagy roma rap színpadképes képviselőiben több szóló-előadó – összességében mégis kevéske a szakirodalom e tárgykörben.³

Pernyének a korai jazz-korszak társadalomtörténeti előzményének és a 19. század második felétől a „modern jazz korszaka” Miles Davis és Dave Brubeck időszakáig vállalt szemléje valóban egész bevezetőjét és szövegközi változatban is több jelzését szenteli annak, hogy nincs méltó, kellően kutatott, illően bemutatott szakirodalom a jazz-ről, így annak számos jelenségét csupán időbeli

² http://www.parlando.hu/2020/2020-5/A_Gergely_Andras-Liszt.htm

³ Ma már az előzmények közé tartozik a *Roma jazz és cigány zene* című konferencia és tanulmánykötet (2021. Budapest), melyhez hozzászólásképpen szövegem készült a Károli Gáspár Református Egyetem támogatásával.

visszakövetéssel lehet egyáltalán megnevezni és belső kölcsönhatásokat megnevezni. Ez különösen a „fekete zene” és előzményeinek tekintett fehér népvándorlások, majd rabszolgapiacok révén az afrikai bennszülött export amerikai folyamatából az önálló etnospecifikus zenei műfajok, műformák kialakulására érvényes közlésekben áll fenn. Így példaképpen a nyugat-afrikai dobzenék, a dél-amerikai bevándorlók hatása, a mesztic népesség előadóművészeti piacra lépésének velejárói, továbbá a hangszerhasználat, a megjelenítési módok, az európai zenei mintázatok tovaterjedési hatásai, az organikus előadások és kultúraközi találkozások konfliktusainak, majd koalícióinak változásfolyamataiban jelent meg egykor – s úgy vélem, mindeme hatások nem (vagy nem nyom nélkül) múltak el. Pernye sokféle „köztességet” megnevez, számosat részletesen leír (hangnemi modulációk, speciális hangközök és skálák használata, hangszerfüggő specifikumok, társadalmi ellenállás a jazz megjelenése és piacra kerülése idején, afro-latin befolyás párhuzamos érvényesülése stb.), de ami itt számunkra kiemelhetően fontos, az a jazz, mint népzene, sőt „nemzetközi népzene” (i.m. 325.) megjelenésének tudományos tárgyalhatósága. /Erre még alább visszatérek/.

Fontos különbség, hogy Pernye András értett a jazz-hez, én meg nem érthetek annyit, mint ő vagy Gonda János, akik elméleti-történeti alapműveket jelentettek meg a hatvanas évek első felében, rádiós ismeretterjesztő sorozatot indítottak, a Muzsika című zenei folyóiratban évekig folytatásos ciklusban ismertették a kortárs jazz és a jazztörténet hallható és megismerhető előzményeit. Amiért itt őket idézem, az maga a szemléletmód – hangsúlyozom: egy muzsikusé, zenetörténészé, alapozó szaktudás közvetítőjéé. De amit az amerikai fekete zene, a spirituálé, a gospel, a ragtime, a blues és műfaji társaik historikumáról (elsődlegesen persze amerikai, kisebb részében német, töredék hányadában francia) jazztörténeti szakirodalomból forrásműnek tekintenek, az mai olvasatban fennen tükrözi a „néger” zene, a néger sors, a rabszolgaságból felszabadító tömegmozgalom, a túlélési alapszinten vegetáló populáció munkapiaci alkalmazkodása (így a zenészeké is!) és az autentikus előadásmódot idővel megtanulók játszmáit a „blues népe” időszakában. Ez ugyanis éppen az adaptációs folyamatok rutinná válása, az Idegen és a Miénk egyre precízebb elkülönítése, a „Mi és a Másik” életvilágainak ütköztethető ellensúlyai szempontjából lényeges, valamint a zenei beszédmódok spontaneitástól az írott jazz-kottáig vezető úton a legmegfoghatóbb eredményeire koncentráló tudás (lásd Pernye, i.m. 15-79.).

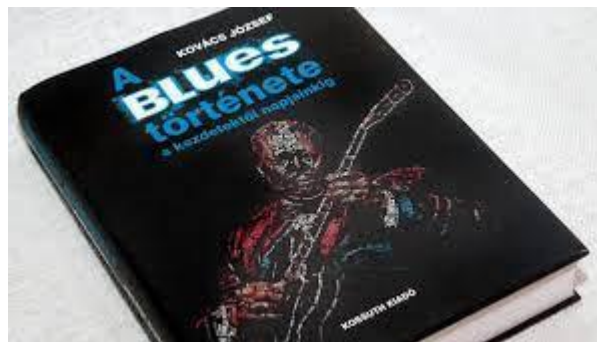
A LeRoy Jones (valódi nevén Amiri Baraka) mint a Fekete Művészetek Mozgalom egyik kulcsfigurája által hasonlóképpen megjelenítette az amerikai néger jazz-történet (könyve 1963-ban, magyarul 1970-ben jelent meg), ami ugyancsak izgalmassá teszi a kontrasztot a Pernye által a New Orleans-i jazz kialakulásában jelzett adaptációs megoldások (a fehér zenészek zenéjének saját fekete tónusra áthangolása, a kiadott szerzemények kottáinak ismerete nélküli rögtönző és betanult stíluselemek, a népzenei mintákra megtartott folyamatos improvizáció stb.) terén. De a cigányzene esetében éppen fordítva látszanak a korszakos megoldások. Pernye és Jones is utal arra, hogy nem a „falusi zenészekből” lettek amatőr városi muzsikussá a fekete előadók (akiknek mellesleg kenyérkereső foglalkozása is megvolt többnyire, lásd Pernye 1964:63-65.), ugyanakkor a magyarországi roma jazz-zenészek nem az urbanizálódás sodró folyamatában lettek új szakmában helyüket kereső munkavállalók, hanem tradicionális cigány felmenők muzsikus örökségét folytatták inkább, a 19. század második felétől már intézményesült cigányzenész-szakszervezetben is.⁴ Ekképpen pedig a legkevésbé sem „egyetemes népzene” műveltek! A kutatások felől (és konkrétan a jazz-műfaj korai hazai kutatása felől) tekintve Pernye indító alaptételének tűnik, hogy a jazz nemzetközi népzene. E tézis elfogadásával és a benne rejlő etnikai szimbolikus politikai megjelenések, fekete polgárjogi mozgalmak sikerképességének egyik alapszemponjtjával egyet lehet érteni, ugyanakkor kérdéssé lesz az is, hogy ebből adódóan a jazz-tudomány is elsősorban nemzetközivé léte során nyeri el rangját? (Erre igenek és nemek sokféle verziója az ismert válasz). Ha a tudomány maga nemzetközivé is lehet, vajon az előadók sora is csak akkor lehet szerzőként-művészként-előadóként érvényes, ha nemzetközi stílusok felé, egyetemes közlendők felé veszi irányát? Akkor a jazz hangnemei is, hangrendszerei is nemzetközivé kell legyenek, hogy érvényesnek mondhassuk őket? S ha ez így is lenne vagy lehetne, akkor éppen a cigány jazz-zenészek hogyan illeszkednének ehhez? Nemzetköziesednének, elhagynák konvencionális közlendőiket és előadásmódjukat, „globalizálnának”, világzenésednének ahhoz, hogy saját identitásukat megtartsák? Mindezt hogyan s miért? A „nemzetközi népzene” talán lehetne zenei variánsa a népi kultúra ellenpontján megfogalmazott „egyetemes kultúra” aspektusának, de inkább fordítva lehet ez: a népi a saját, a „Miénk”, s az a bizonyos „nemzetközi” pedig a mindenkori Másoké, a Mi-csoport ellenoldalán

⁴ lásd ehhez *Fülhasogató lárma, avagy a feltörekvés irredenta nótavilága*. NAPÚT ONLINE 2020/12:1-6.

<http://www.naputonline.hu/2020/12/09/a-gergely-andras-fulhasogato-larma-avagy-a-feltorekves-irredenta-notavilaga/>

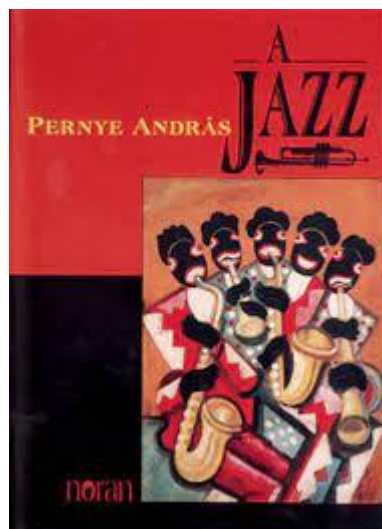
álló Ők-csoport értékrendje... A magyar közbeszédben amúgy is elterjedt (bár erősen vitatható, de nehezen elkerülhető) megfogalmazás úgy láttatja ennek háttérét, hogy „a cigányok a mi négereink”. De ha a „néger zene” világsikerre futott amerikai példája érvényes lehet, akkor a roma zenészeké ugyancsak esélyes kellene legyen...

Persze nem lesz lehetséges itt a zenei kutatások és értelmezési korszakok minden sajátosságába betekinteni, de éppen ezért szükséges hangsúlyoznom, hogy a 20. század elejétől már látványos lépésekkel fejlődő amerikai afro-kultuszok, szertartás-zenék, különböző színtereken láthatóvá váló etnicitás-motívumok, a vendéglőkben, hajókon, zenei klubokban, utcán és a legkülönbözőbb ünnepélyeken piaci szolgáltatássá lett zenekari jelenlét és a muzsikus bandák egyike-másikának a lemez- vagy kottapiacra kikerülése is jól jelezte, hogy a „blues-biznisz”, vagy még egy sor tánc és zenei stílusréteg is beindulni képes és sikerre viszi mindazt, amit a polgárjogi mozgalom még egy fél évszázaddal később is csak zűrzavaros politikai viszonyok között is alig tudott.



Bár kicsit „leegyszerűsítő” képletben, de a Kovács József összeállította blues-történet ugyancsak épít a tévhitke cáfolatára: „Sok tévhit kapcsolódik a blues fogalmához, mint például, hogy szomorúságot áraszt, hogy a »néger« rabszolgazeneje, ezért sokan idegenkednek tőle...”. Pernye amikor erről ír, jellegzetesen szűkített narratívában teszi (...avagy..., de hisz éppen erre próbálok majd kitérni!) szövegszerűen így: „A rögtönzött előadásmód ugyanis úgy jöhet létre, hogy a muzsikát teremtő és használó kollektíva közös zenei nyelvet beszél. A rögtönzés ezen túlmenően az alkotó- és az előadóművészet olyan egységét mutatja, amely annak idején már mind az amerikai, mind pedig az európai műzenéből teljesen kiveszett”. E szűkített narratíva pedig pontosan az, amelynek fölemlegetésével írásom egész idegenmegértés-kérdésköre foglalkozik. Többes értelemben is: ha a blues és műnemi társai,

szórakoztatózenei változatai és korszakai egyértelműen tükrözik az etnikai adaptáció kérdését, akkor itt aligha van másról szó, mint (Pernye kifejezésével) a „mikrofon-fülűség” egy változatáról, a zenei szcénában szerepre szánt átalakulás és alkalmazkodás nyitottságáról, egy akusztikai változás lehetőségéről a megélhetési alkotóművészet vagy piacképes előadóművészet tárgykörében. Pernye szerint a képzetlen és javarész írástudatlan muzsikusok nem tudtak kottát olvasni, hallás után tanulták meg a számukra kedvező dallamok, ritmusok, akkordok, fekvések, dinamikák legkülönbözőbb változatait és a lehetséges improvizációk metodikáit. Ebben lehet elfogadható módon igaza, csak éppen ő maga ír negyven előző oldalon az áthagyományozódás, a kultúraátvételi gyakorlat, az alkalmazkodás számos változatáról, kötete későbbi háromszáz oldalán pedig éppen a verziókról, az alkotó- és előadóművészek speciális képességeiről, melyekben éppen nem a „kiveszett”, hanem a megtanult változatok a meghatározóak. A „közös nyelv” pedig éppenséggel egy barátságos ismeretterjesztési megoldás – valójában e közös nyelv multilingvális kommunikáció volt inkább, sokféle zenei nyelv találkozási szcénája, amelyben az amerikai feketék elsöprő kisebbsége keresett és talált kreatív megoldásokat! Ez az akusztikai térváltozás, érzékenység-módosulás mutatja, mennyire komplex megközelítés igénye van jelen az idegen-megértés, idegen-elfogadás elsődleges színterein. S ha állítható, hogy az etnikai, zenei, etnozenei színtér Gonda vagy Pernye, Amiri Baraka kötetei óta is roppant sokat változott és ma már bőven megértő elemzésre is szorul, akkor ezzel az is állítható, hogy nemcsak a zenei korszakok, s nemcsak az Idegenről alkotott kép, de egyáltalán, a „Mi és Ők” fogalomkülönbségei ugyancsak változtak annyit, hogy a kultúrafelfogásokban éppúgy, mint a roma jazz értelmezésében is nyoma kellene legyen.



E megszorító állítás érvényességének az szab határt: mit mutat a meglévő szakirodalom formálódása, érdeklődése, figyelemváltozása, szakszerűségi aspektusa a címben megnevezett (lehetséges) nyitottság, avagy a kiegészítő ismeretek rögzítése területén. Az alábbiakban ezért először a szóbanforgó tárgyterület kapcsolódó szakirodalmát veszem alapul. A meghatározó kereső szempont itt az, hogyan beszélnek el a roma zenészek, s közöttük is a jazz iránt elkötelezettek jelenlétét a társadalomtudományok olykor amúgy befogadónak mutató ágazatainak elemzői. Ennek több változata is van, végigmegegyek rajtuk és köztük sebtiben. Már legalább azokon, amelyre valamelyes rálátásom van. A többi – lehet – már inkább muzsika kérdése, vagy rögtönzése, de semmiképp sem valaminő „szimfonikus költemény” kompozíciós szempontja itt. Megfontolás tárgyává kell tennem ugyanakkor, ide tartozik-e, amit a más szempontú elemzők – mondjuk történeti, zenetudományi, cigánykutatási területeken munkálkodók – mégis elértek eredményként. A jazz-tanulmányok zenetudományi hatását illetően óvatosabb kellene legyek. Mégpedig főképp azért, mert a roma jazz-muzsika főbb kérdéseit nem kizárólag „ott” kell keresni, ahol amúgy is lenne (mondjuk a romológia tudásterületén például), hanem ott, ahol látszólag nincs, vagy csak „nyomokban tartalmazhat” hasznavehető információt megannyi rész kutatás. Nem állítom kétségbevonhatatlan tudásként, de mint tapasztalati kísérletre engedtessek figyelmeztetnem: első körben már adósok lennénk (egymásnak és magunknak is!) olyan fogalmi körök és bűvszavak elsődleges definícióival, mint cigányzene, jazz, empirikus kutatás – melyekkel megtelne egy aktuális kötet is rész tanulmányokkal. A korai hazai „cigánykutatás”, a romológia, később az antropológiai „ciganológia” látható és rejtett megértési folyamata magába foglalt egy megértési állapotváltozást a kritikai megértéstudomány és a lokális csoportlélektan lankái között – ide kapcsolódik az idegenmegértés szándéka és folyamata (kezdve a mesekutatástól, a tánckutatáson, szegénységkutatásokon, szegregációs vizsgálatokon, részvételi akció-módszertanon túl, az idegenmegértés és etnospecifikus kultúrák befogadásán innen is), egészen a cigányságkutatás zenetudományi megújulásáig, innovációjáig, egy másféle akusztika „lekottázásáig”. A „Mi és Mások” aspektusa túlmutat a „nemzetiség”-, kisebbség-, ismeret- és terepkutatásokon, az összehasonlító nézőpontok révén elnyert komplexebb vizsgálatok felé, melyekben a narratív fordulatok (mese, tánc, képzőművészet, nyilvánosság, vallásosság, közösség-feltárások változatai) közelebb juthattak a megértő üzemmódok új korszakát előre jelző irányokig. Ezekben immár helyet kap a

cigány és a jazz többféle összefüggése – de akkor is, amikor ennek feltárása lenne a cél, fókuszában az irányváltás zenei aspektusával, a stiláris nóvumokkal, a hangszerek és előadási kultúrák világzenei nyitottságaival, ezek még és már hordozzák a rávetítés vagy ismerettartalom, én-elbeszélés és narratív identitások új korszakának jegyeit. A „ki a cigány” vagy a „honnan jött?” kérdésre keresett válaszok az ezredforduló szociológiai vitáitól a zenetudományi forrásközlésekig, vagy a cigányzenekar, lagzi-muzsika, szórakoztató műfajok, népzene, néptánc, stb. mellé emelt újabb szempontokkal bővültek, olyanokkal, mint világzenei trendek, lemezpiac, jazz-oktatás, improvizáció-módszertan, stb.) – s ez lehetne talán olyasmi, amely a társadalomtudományok, bölcséleti, közléstudományi és más tárgyterületek számára is késztetést kínálna a cigány/jazz kérdéskörhöz.



Amennyiben ugyanis a „tudomány” az egyik keresett fogalom, akkor alapbenyomásokhoz érdemes az MTA Zenetudományi Intézetét venni első körre. A tematikus közelítésben azt a három komponensű képzetet, melyben a jazz, a cigányzene és az előadói-befogadói közösségek kulcsfogalmi egyszerre szerepelnek – lényegében nem találunk. Inkább újabban, a kortárs kutatók egynémelyikénél (főleg fiatalabbaknál) érintőleges félmondatokban kimutathatók interferenciák, de tárgyyszerű elemzés és előadóművészeti, stiláris, zenei közlésmódok terén a befogadástudomány szegmensét illetően katasztrofális hiátus található inkább. A hatvanas évek elején még volt a Zenetudományban Csányi Attila, Pál Sándor és Simon Géza Gábor által indított jazztörténeti kutatás – mára ennek azonban látható nyoma az akadémiai miliőben nemigen

maradt (annál több a Jazzkutatás hasábjain!).⁵ (Lám a polifónia mégis érvényesül valamiképpen, akár egyetlen tudományterületi szakágon belül, avagy a „közös zenei nyelv” értésének akusztikai háttereként...!). Kiemelt részterületként Kovalcsik Katalin kutatásaiban megjelenik ugyan a cigány előadóművészet számos vonása (Kanizsa Csillagai, Kaji Jag, Karavan Familia, Kis Csipás, „elektromos cigányok”), de a jazz terén a kitartó homály a meghatározó.

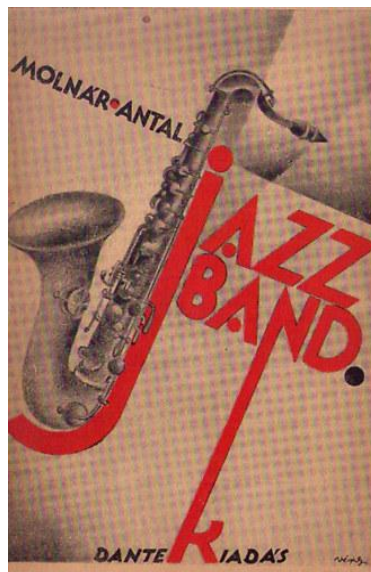
S ha már akadémiai és intézményes tudás: jelezni érdemes a Szociológiai Kutatóintézet (egykori elődjével, a Művelődéskutatóval mintegy folytatólagos) néhány aspektust, melyek mindenekelőtt Losonczi Ágnes, részben Vitányi Iván zeneszociológiai elemzését illethetik. Ezek azonban főképp a népi kultúra öröksége és fenntartása, részint kórusművészet, klasszikus zenei művek befogadása terén maradtak emlékezetesek – a jazz (lakonikusan kifejezve) nem minősült társadalomtudományi értelemben véve releváns területnek, még kevésbé volt lehetséges a meghatározó szocialista művelődéspolitikai keretei között a cigányzene pertraktálása, vagy ezen belül a cigányzenészeké, roma jazzmuzikusok köreié. Erről Losonczi Ágnes és a zenei befogadáskutatások magyar szakemberei közül mást is éppen mostanság interjúvoltam meg – nem tudtak efféle kortárs témakutatásról. És nemcsak a roma előadók kérdése nem volt/lehetett egykor szaktudományi kutatás tárgya, de ugyanakkor a jazz sem...!

Mielőtt azonban a „teljes körkép” csalóka látszatával visszaélni látszanék, a kutató szerepkörében illendőnek minősülne annak megnevezése, milyen aspektust vállalok, honnan közelítek és mire jutok. Mindenekelőtt: nem vagyok sem roma, sem muzikus, sem jazz-szakértő – tehát ha nyitottságom adott is, kellő „akusztikai” terem nincs a belülnézeti képhez. A „Mi” -tudatokhoz képest én az „Ők” vagyok, romák között a magyar, muzikusok között a hallgató, jazzisták között a definiálatlan. Társadalomkutató vagyok, évtizedek (mondjuk fél évszázad) óta konstans zenei érdeklődéssel, főképp klasszikus zene, jazz, világzene, afrikai zenei irányok iránti elfogultsággal, valamelyest rátekintéssel az antropológiai, néprajzi, zenetörténeti, zeneszociológiai pályákra és publikációkra. Tehát biztosan nem államvizsgáznék jazz-tanszakon semmiből, az ott esetleg fellelhető ismeretanyagról sincsenek még világos képzeteim, bár

⁵ Simon Géza Gábor: Jazzkutatás Magyarországon, 1971. Bővebb szakmatörténeti kínálatból lásd

https://adt.arcanum.com/hu/view/SimonGezaGaborKonyvei_MagyarJazzkutatasiKonferencia/ ; lásd még http://www.parlando.hu/2017/2017-1/Olasz_Sandor-MMA.htm

biztosan hiányzik itt a Snétberger-iskola elméleti forrásainak ismerete is) – de ebben sem vagyok egyedül. Másképpen szólva: ha Tony Lakatos négy évtizedes munkásságán belül az improvizációk akusztikai vagy ritmikai tónusváltásáról kellene részkérdésekig pontos körvonalakat rajzolnom, biztosan elvéreznék. De ennek nemcsak zenetudományi szótár értelemben vett oldala a lényeges, hanem maga a cigány és zenész, a jazz és a hangképzés, a kompozíció és a rögtönzés közötti interferenciák egzakt leírási szempontjai is fontosak lennének. Viszont azt, hogy ki a cigány és ez miért (lenne) fontos a jazz előadói között – senkit sem érdekelt igazán. Sokáig mondjuk Pege Aladár bőgő-, Csík Gusztáv zongora-, vagy Lakatos Antal szaxofon-varázsa nem mint cigányzene vagy roma jazzmuzsika jöhetett szóba egykor, és senki sem kérdezte (esetleg a Film, Színház, Muzsika alkalmi újságíróján túl a hetvenes-nyolcvanas években) egyiküket sem: „mi a cigány” a zenéjük hangjaiban – miközben ezidőtájt még a jazz minéműségéről is viták zajlottak a két legfőbb szakember, Gonda János és Pernye András között, és szinte senki sem elemezte Bajtala János vagy Szakcsi Lakatos előadói repertoárjában a cigányzenei harmóniák formálódását... – nehéz is lenne tehát a hiányzó ismereteinket sebtiben pótolni.



Mármost a jazztörténet magyar szakirodalmi klasszikusai is ténylegesen hiányoznak. Ahol mégis akad társadalmi vonatkozásokban egy-egy elejtett szó Bartók Béla, Molnár Antal vagy Weiner Leó, Maróthy János vagy élvonalbeli publicisták munkásságában, ott is a tanakodó elfogadás és univerzális elutasítás dominál inkább a jazz-kutatás ellen, semmint a tudományos elemzés igénye és szocializációs komponensként kezelése. A „boldog békeidők” korában a jazz nem létezett a mai szótári értelemben, a két világháború között a szórakoztató

(„kávéházi”) /cigány/muzsika körébe sorolódott a kérdés – érdemes itt talán Bartók Béla egynéhány kapcsolódó esszéjére utalni a kávéházi muzsikálásról. A békés szocializmus évtizedeiben pedig a társadalmi szubkultúrák (népzene, munkásdal, revü, operett stb.) homogenizálásának célprogramja volt soron, nem pedig specifikumaik kiemelése és az egyediség eltérő tónusainak lajstromba vétele. Tehát ha egyáltalán kereső aspektusra vadászunk, az elmúlt száz évből az elmúlt harminc jöhet talán szóba, amikor a jazz térnyerése, a roma muzsikusok másféle respektusa, a zenepiac újabb befogadóképességi hajlandósága és a zenei világpiac valamelyes nyitása jöhet számba a kiterjedés és a hatások szempontjából. A valódi összképhez a zenetudomány konzervatóriumi és zeneművészeti egyetemi szakkönyvtárait kellene átvizsgálni a jazz-tanszakok tudományos felhozataláért (belső kiadványok, szakdolgozatok, oktatói publikációk stb.) – erre most több ok miatt még nem vállalkoztam. Csupán egyetlen jelzés: a magyar akadémiai és zeneakadémiai forrásanyagok keresése mellett (mert igen keveset találtam, a szakkönyvtár 378 tételes bibliográfiájában egyetlen egyet sem találtam témakörömhöz!), megnéztem az Amerikai Muzikológiai Társaság weboldalát is a doktori tematikát részletező kérdéskörben: mindössze 3-5 forrásjelzést találtam az elmúlt 15 év anyagából. A magyar „elmaradottság” tehát nem okvetlenül tudáshiány, de lehet az is, meg nyilvántartási hiányosság is akár. Árulkodó mindenestre, hogy a hazai szociológiai aspektusú társadalomkutatási miliőben egyfelől a zenész cigányok meglehetősen „alulreprezentáltak” (köznapiiban szólva: hiányoznak), másrészt pedig a magyar zenetudomány és zenetörténet eddigi vállalásai sem igen végeztek el tematikus szemlét e kérdéskörnek. Legyen szabad mégis néhány kivételre utalni, ami azonban nem jelenti a hiányok valódi pótlását, csak épp a már meglévő anyagok szemléje ürügyén felmutatható minimumot.

Többen, akik a cigányság kultúrájában a legmeghatározóbb aspektusokat nevezték meg és tették közzé tudományos publikációikban, jobbra a néprajz, a népzene tudomány vagy a kulturális antropológia felől közelítenek. Példaképpen Szuhay Péter *A magyarországi cigányság kultúrája* kötetében, vagy a Kovács Évával Kremsben rendezett *Roma & Sinti* kiállítás képanyagában felmutat ugyan számos jeles prímást, de jazz-előadókat már nem. Kovai Cecília *Cigányság a zenében* címmel háromrészes dolgozatot tett közzé a Szuverén portálon (2013), rákérdezve a cigány mint szórakoztató-bulizós-etnikai identitások piaci kínálatának okaira és módjaira, de amúgy számos tekintetben fontos írásában (melyet Kovalcsik Katalin emlékére ajánl) nem szerepel a jazz

hívószó sem.⁶ Éppen jól jön itt, hogy a népzene kutatás és a zenetudományi intézményes kapcsolatok felől jelezzük legalább Kovalcsik Katalin roma folklór és zenei identitások sokféle megjelenésmódjának kutatási arculatait,⁷ melyek között látványos tónusban egyáltalán nem szerepel a jazz. Vagy ki ne hagyjuk Krémer Balázs – Barna Emília – Tófalvy Tamás szerkesztette kiadvány Roma hip-hop-pal foglalkozó számát a *Zenei Hálózatok Folyóiratból* (2016), mely hasonlóan széleskörű áttekintés mellett jellemezhető a jazz érzékelhető hiányával. De épp így alaposabban kellene figyelniünk Havas Ádám vagy György Eszter írásaira, s újabban Lakatos Tibor roma-klezmer kapcsolatkeresési tematikájára – melyekhez kiváló adalék Szakcsi Lakatos és Babits Antal kettősének produkciója, az Új Dimenzió Műhely számos előadásában, ahol az etnikailag determinált zsidó népzenei motívumok a Szakcsi által megjelenített „roma” akkordozással és szólórészekkel gazdagodnak.



Az 1963-as újságvivágás (forrás: Dudás Lajos)

⁶ Szuverén. <http://szuveren.hu/tarsadalom/cigany saga-zeneben>

⁷ 2002 A cigány zenekultúra tegnap és ma. In ugyanő szerk. *Tanulmányok a cigányság társadalmi helyzete és kultúrája köréből*. Budapest, BTF-IFA-MKM, 419-431. További műveiről lásd az MTMT 75 tételt tartalmazó listáját, <https://m2.mtmt.hu/gui2/?type=authors&mode=browse&sel=10017472>

A társadalomtudományi szemlézés még tanulmány-hosszan folytatható lenne, de kérdéses, hogy kell-e mind több és több tapasztalat arról, hol mindenütt *nem szerepel* a cigány és a jazz érdemi kapcsolata. Jelzésem itt mindössze annyi: ha szerepel is olykor, egészen más kontextusok szemlézésére van szükség. Kállai Ernő például (mint kisebbségkutató és a cigány-tematika alapos ismerője) talán az egyetlen a szóbanforgó cigánykutatók közül, aki a zenészekre is figyelemmel van valamelyest, tematikus cikkében egy egész oldalt szán (a 21-ből) a roma jazz-képviselőkre, midőn így ír: „Szakcsi Lakatos Béla, Babos Gyula, Pege Aladár, Tony Lakatos, Snétberger Ferenc, Oláh Kálmán, Balázs Elemér vagy Lukács Miklós nem egyszerűen csak nagyszerű muzsikások, hanem a magyar jazz kialakulásában meghatározó szereplők is. Kérdés azonban, hogy ez az alapvetően nemzetközi zenei irányzat esetében, ahol a származásnak nincs különösebb jelentősége, beszélhetünk-e cigányzenészekről jazz esetében? Van-e valami olyan tulajdonság, amely a roma előadókra jellemző?” (2018:132-133.).

Valóban, a magam témakörét is éppen e tárgyterületen választottam ki – ámbátor erősen ódzkodnék attól, ha volna is valamely tulajdonság a roma előadókra mint „Ők”-csoportra érvényesen, hogy az kimondható-e egyáltalán, vagy úgy járnánk vele, mint Pernye András, amikor e specifikumok meghatározásában az amerikai feketékre jellemzőként írja: „A spirituálé fejlődése folyamán fokozatosan olvasztotta magába az európai muzsika strófikus szerkezetét, megőrizvén az előénekes-szólista felhívás–válasz formáját. Ugyanígy olvasztotta be az európai muzsika szigorú ütemeit, megtartva az eredeti afrikai népi muzsikára jellemző gazdag, extatikus ritmikát, amely utóbbi folyvást az ütemritmusok határait feszegeti. És végül: a spirituálé melódia-vonala fokozatosan rendeződött az európai hangrendszerek, a dúr és a moll kereteibe, a ritmuséhoz hasonló módon feszegetve annak határait, 'elhangolva' a hangsor egyes hangjait” (Pernye 1964:34.). A spirituálé melódiai és ritmikai áthangolása kérdésében bizonytalanság van, ám annak érzékeltetésében jócskán adós marad (mai!) várakozásunknak, miképpen megnevezhető a komplex változás, amely kiterjed hangról hangra, ritmusról ritmusra, jelentés-tartalomról közlési szándékra, befogadói válaszról (taps-kíséret, beleéneklés, spontán szólók) irányított zenei közlés (koncert-fellépés, partitúra, karmester, stb.) speciális módjaira is, s mennyiben az idegen környezetben, idegen közönségnek, idegen eszközökkel (hangszerelés, hangszergyártás, zenei nevelés, stb.) és idegen „Másoknak” szóló attrakciókkal képes csak magát a piacon tartani...?

Persze, az idői, meg a tudományterületi fejlődésben megmutatkozó szemléleti és értelmezési átalakulások magukba foglalják annak tudatát is, mi minden nem úgy írható le mai szavakkal és fogalmakkal, mint azt a történeti aspektusú közelítésmódokban érvényesnek látják a speciális kérdéskörök szakkutatói. De a fenti hiánylistás seregszemle egészen határozottan két dolgot is jelez meghatározó erősséggel. Egyfelől azt, milyen széles spektrumon kell keresnünk a „cigány és a jazz” fogalomkapcsolat lenyomatait az elérhető forrásokban, és forráskritikával kezelve ezt föl kell dolgoznunk, ami egyben valamely tematikus kutatási program időszerűségét, sőt egyre szorongatóbb nélkülözhetetlenségét is jelzi. Másfelől tehát nem kell különösebben kiemelni, de megállapítani azért érvényesen lehet, hogy a most megindult kutatás a „Cigányzene – roma jazz” témakörrel és a cigányzenészek kulturális örökségének és társadalmi helyzetrajzának tárgykörével egy kardinális kérdéscsomagot, egy társadalmi és társas tudások illékony határvonalán föllelhető komplexitást vett fókuszába és kíván érdemben kidolgozni. Olyan tárgykörök, mint például Havadi Gergő a „dzsentimentalitást” egyre kevésbé tükröző cigányzenei szolgáltatás-története, vagy a jazzklubhálózat kulturális lázadást eredményező közösségtanulmányai mintegy doktori disszertáció szintjén közelítenek területünkhöz; vagy Zipernovszky Kornél és a Replika JAZZ-száma⁸ is példázzák, hogy immár nem a szűken vett diszciplináris határok, hanem a jazz mintájára a stíluskeveredések, az improvizációk adják a jövőben a tovább-elemezhető tudásteret, az „új muzikológia” igénye válik időszerűvé a „jazztanulmányok” tudásterületével: „...A jazztanulmányozás, miközben igyekszik saját határaival lehetőleg tisztába kerülni, a műfajt kulturális gyakorlatként kutatja, olyan dinamikus rendszerként, amely állandó változásban van, aminek fő tényezői etnikai, faji, gender-, esztétikai és osztályszempontok mentén válnak értelmezhetővé. Egy adott jazzkánon kialakulásának folyamatát például a mezőelmélet, a szcena, a szubkultúra, művészvilág vagy éppen a milió tükrében vizsgálja, míg mondjuk egy előadás lényeglátó interpretációját a narratológia és a performativitás elméletei segíthetik elő”.⁹ Már nem is említhetem érdemben a Jazzkutatás gazdag szakmai portált vagy a Magyar Jazzkutatási Társaság létét, mely látványosan láttatja, hogy kérdéskörünket leginkább a jazz felől kell körülírnunk és feltárnunk, mert a kortárs diszciplínák nemigen szolgálnak forrásokkal. A cigányzene, mint archaikum után a zeneantropológia szempontjait lehetne

⁸ 101-102. szám, <https://www.replika.hu/replika/101-102> /Ismeretetését lásd PARLANDO: ZENEPEDAGÓGIAI FOLYÓIRAT 60-3:69-73. http://www.parlando.hu/2019/2019-3/Gergely_Andras-jazz.htm/

⁹ Replika 101–102 (2017-06-01), Zipernovszky Kornél és Havas Ádám *Jazztanulmányok*, 7-12. oldal, <http://www.replika.hu/replika/101-102-01>

keresgelnünk, a zenepolitikai és társadalomtörténeti szempontok nyomán a zenei narratívák szempontjait kellene behoznunk, az interpretatív zenetudomány és a jazz-beszédek örökségét is meg kellene vizsgálnunk...

Az új jazz-tanulmányok (korosztályi, szaktudományi, interdiszciplináris?) önmeghatározásra törekvő elszántsága mutatja, hogy a fenti előzmények és átmenetek szemléje annyiban indokolt, amennyiben a kutatómódszertani, elméleti vagy szemléleti aspektusokat a régi elszántságokat és tudományos alapokat nem mellőzve, de talán azokon is átívelve próbálja körvonalazni. A régít mindig követi újabb, a régi tanulmányokat új jazzkutatói narratívák, a bevált értékrendet pedig megújított vagy átnevezett, specifikált vagy kibővített értékcélok hevítik, így okkal is „új jazz-tanulmányok” korszakának határozza meg magát. Tanulmányom bár nem ezen az új narratíván nyugszik elsősorban, mégis igazolni látszik azt a tudományos elvárást, hogy az új hangok vagy kádenciák ne legyenek a régi építkezési, elnevezési, hagyaték-örzési kényszerek közé beszorítva. Véleményem szerint (is) meglehetősen problematikus, hogy a „tisztá” tudományterületi elkülönítések vagy elhatárolódások, mint szociológia, politikatudomány, néprajztudomány, zenetudomány stb. immár nem annak a várakozásnak felelnek meg, amit a mai kor értelmezési igényei kívánnának meg. S amennyiben ezeknek nincs diszciplináris figyelme, témaköre, módszertana, legalább valaminő érdeklődése a kutatni érdemes új jelenségek körét illetően, lehessen új al-diszciplínákat konstruálni, vagy ha nem is teremteni, de szemléleti alapjaikat érdemben kidolgozni. A fenti közelítésmód ennek igényét elsősorban is abban ismeri el, hogy a társadalomtörténeti érdeklődés és tudományági kutatás is merészen vállalta megannyi rész kérdés érdemibb, mélyebb feldolgozását, sőt nemegyszer a diszciplináris határok bővítésével kezdte meghatározni saját jövőjének helyét, nóvum-jellegét, innovatív szemléletmódját is. Írásom kezdetén tehát annak kimondása, hogy „nincsenek forrásaink”, „nincs méltányos szakirodalom” – nem volt másabb, mint hangulati felvezetése annak, ami épp ellenkezője. Mert van! De nem ott és úgy, ahogyan a „régiek” keresnék..., ahogyan saját látókörük még beengedni, pillantásra méltatni hagyná az új kérdéseket és lehetséges válaszokat. Ezek felé közelítgetve alább röviden ezt az újabbnál is újabb aspektust kívánom méltatni, egyúttal vissza is vezetni az új rálátás kérdései között még megbúvó hiányérzetek felé.

Tudásterületi vagy tudományági kihívás is, egyben kutatói „habitus” tárgya is lehet a saját közlés-kompozíció ellátása megfelelő búvszavakkal, világhálós

keresőbe való kifejezésekkel, behatároló nézőpontokkal. Ezért sem kerülhetem el, hogy a címben felvetett kérdéskört, van-e és lehetséges-e pótlást készíteni olyan belátási nézőpontokkal, amelyek kellő mértékben átfogják a tárgyhoz tartozó további szempontokat is. Interpretációmban amellet érvelek, hogy maga a cigányzene, a jazz, és még inkább a cigány muzsikások jazz-szcénában jelenlétének valódi, tényleges körülményei nemcsak a cigányzenéről való olyasféle diskurzusok belátását igénylik, amilyeneket Havadi Gergő, Havas Ádám vagy Zipernovszky Kornél érvényesít elemzéseiben, forrásközléseiben vagy résztanulmányaiban, hanem ezekhez lehetne kapcsolható a kortárs szcénák leírásainak még számos témaköre is. Olyanokra gondolok, mint Hajnáczy Tamás munkái, mint több Szuhay Péter-tanulmány, s a történetiek mellett Kovai Cecília, Tófalvy Tamás, Kacsuk Zoltán, Pulay Gergő kortárs kultúrakutatási eredményei, s több kulturális antropológus megindult vizsgálódása a zenei színtéren, vagy akár a dokumentarizmus más műfajában, például filmen (Romakép Műhely), olykor pszichológiai vagy szociálpszichológiai kutatások, zene- és táncantropológiai érdeklődés stb. Mindezek harmonizálása vagy kompozíciós magabiztosságra kell épüljön, vagy éppen a rögtönzés régóta meglévő műfajának gyakorlatára.

Az első bekezdéseket mindjárt a lehangoló felvezetés után Pernye András (mára klasszikussá vált, kortárs kritikai olvasó számára azonban meglehetősen sok pontján bírálatra is érdemes) munkájával kezdtem. Kontrasztképpen illő lenne (ha úgy fogalmazhatom) „ellenpéldát” hoznom ama fókuszváltáshoz, melyre meglátásom szerint is szükség van már. Én ezt röviden és elnagyoltan a Replika JAZZ-számában nevezném meg, mint valóban az új jazz tanulmányok alapozó dokumentumában, majd hogyanem kiáltványában. Anélkül, hogy az itt közzétett írások többségének megidézésével folytatnám, csupán néhány aspektust emelnék ki indoklásként.

A Replika írásaiból kiválasztható kettőt neveznék meg olyanként, amelyből nemcsak szívesen idézgetnék, vagy kiegészíteném egynémely meglátását, de példázatosnak is tekintem abban, ahogyan a következőkben a mai jazz-kutatásoknak érdemes lenne irányt keresnie és találnia. Az egyik ilyen – jóllehet alapelemeiben a legmesszebbmenőig történeti aspektus – a jazz mint diaszpóra-művészet vagy szállítható örökség kérdése (már Pernye könyvében is e két meghatározó értékszempont volt domináns!), melyhez a másik, a zenei szcénán belüli szerepharcok, munka-profit-eredményesség és hozott vagy tanult

kulturális adottságok megélhetési piaci küzdelme társul. Mindkét szempont bázisformán jelen van Zipernovszky Kornél és Havas Ádám írásaiban. Ezek mint kulcskérdések a belső rétegződés, megélhetés, iskolázottság, kulturális hagyatékkézelés problematikái izgalmas hangsúlyt kapnak Havas 2018-as írásában is, ezek összefüggése a habitussal, a zenei szcéna működésével és a szembeállítható csoporttagságok önmegkülönböztető játszmáival is (a „Mics csoport” itt az úri zenészek köre és az „Ők” másságcsoportja a tőlük eltérő „többi gyerek”, melyekre izgalmas példákat hoz az idézett interjú-részletekben is) különösen izgalmas társadalomtudományi keretet kínál a tradicionalisták és a progresszívek, az öregek és a fiatalok, a kísérletezők és a sztended-pártiak között („A free és mainstream jazz oppozíció 14 szempont szerinti összegzését” is elkészítette, lásd Havas 2017:174). Havas önálló tanulmánya a Replikában azért is inspirálja a további kutatásokat, mert nemcsak egy társadalomtudományi standard alkalmazására tesz kísérletet (nevezetesen Pierre Bourdieu habitusfogalmának bővítésével a „zenei habitus” tartalmával), hanem ennek elméleti áttekintése mellett saját interjú-anyagaira támaszkodó értékrendjét is megteremti. Hasonlóképpen látja ezt Zipernovszky Kornél is az itt közölt „Ki fog győzni – a jazz vagy a cigány – nehéz megjósolni” című írásában, ahol nemcsak a Másság kultúrája ütközik meg (a nemzeti a romával, a paraszti a városival, a cigány a fehérrel, a marginalizált a stabil piaccal, a jazzband a cigánybandával, a „magyarcigány” a többiekkel...), hanem még „A cigányzenészek megvédik a magyar nemzeti kultúrát” helyzet is csinosítja a konfliktust. Ezer öröm lenne tovább idézgetni, kiemelni, példálózni, de a Replika számai letölthetők, s így mindenkinek megmarad a felfedezés és értelmezés öröme együttesen...!

Szaktimból és habitusból is adódóan rálátok néhány szaktudományi folyóiratra, ezek gyűjtőköreire, lehetséges tematikáira, nyitottságára vagy zártságára olykor – de ezek a cikkek szinte sehol másutt nem jelenhetnének meg, ha nem lenne eleve Replika a neve... – így aztán összegzésként talán elfér még annyi itt, hogy a Havas írásával volna számos apró aspektus, melyben vitatkoznék. Írása annyira kimunkált, hogy nehéz „fogást találni” rajta..., ám azt mindenképpen jelzi, amit a magam mostani írásával is sugallani szeretnék: lehetséges, és kell is, hogy lehetséges legyen a hazai jazz-szcénát sokrétű elemzés alá vonni, méltóképpen feltárni és ezek alapján új, akár intézményes kutatási, akár partneri-együttműködési kapcsolatrendszerrel kidolgozni! A legitimáció, integráció, mentalitás, identitás, a zenei irányváltások megannyi

aspektusa, a stílus-korszakok és magatartásmódok átalakulása, a hangszerek, oktatás és előadási kultúrák világzenei nyitottságaival együttes átformálódási trendjei hallatlanul komoly kihívást jelenthetnének mindazoknak, akik a zenei szféra én-elbeszélési és narratív identitásokat tükrözni képes jelenségeit – mint a zenei terek és terepek összehangolt megismerésére érdemes törekvések fogalmi kereteit – kínálják.

Amennyiben ugyanis a Másság és Idegenség, cigány kultúra és európai örökség, lokális és univerzális tematikák egy igazán akut módon kihívó reprezentációját keressük, melynek megvan a maga etnikai-kulturális és egyszersmind akusztikai-zenei vonulata is, máris közelebb kerültünk a teljesebb belátáshoz. Ideális talán az volna, ha több perszonális és empirikus kapcsolódás lehetne, ha az elemzők egyúttal zenészek, s a zenészek egyben önnön világuk elemzői is lehetnének. Ez ugyan még a kritikai kultúrakutatásnak és a kulturális antropológiának is csak igen ritkán sikerülhetett eddig, de miért ne lehetne a kortárs zenekutatás is ugyanúgy a társadalomtudományok része, ahogyan a népzenei gyűjtés vagy a romakutatás azzá lett...?! Az idegenmegértésnek pedig ez tenne a legtöbbet: ami már nem idegen, megérteni is eredményesebben lehet.

Nem lenne méltó, ha írásom végére nem emelném be a fennebb jelzett tematikus konferencia néhány előadójának, főként a mai nézőpontot előnyben részesítő felfogásmódoknak kérdésköreit, már csak azért is, látva lássék, miként indult el a kutatás az érvényes válaszok keresésének irányába. A *Roma jazz és cigány zene* konferencia tárgykörei között Riskó Kata: *Cigányzenei tradíció a dualizmus korában* címen ad történeti háttérrel, melyet Orsós János: *Liszt Ferenc és a reformkori literalizált cigány karakter* tárgyköre és Hajnáczy Tamás: *Cigányzenész egyesületek szociális vívmányai: betegségyezés, munkanélküli segély, nyugdíj* kutatása egészíti ki; Lengyel Emese: „*Mert a dzsessz csak flört, a cigányzene az igazi szerelem.*” A 19. századi és 20 századi operett inspiráció terén jelez lehetséges összhangokat és modulációs kulcspontokat; György Eszter: *A roma jazz kulturális öröksége* címen mondja el, mire épülhetne akár a mai kutatások számos résztémaköre; Zipernovszky Kornél: *Cigányzenészek a 2. világháborúban* címen hoz időbeli szempontból közelebbit; Lakatos Tibor: *Cigányzene és a klezmer: kapcsolódási pontok* kérdésével avat be a konstatalható harmóniák világába; Szuhay Péter: *Muzsikás cigányok és muzsikáló cigányok. A társadalmi különbségtevés reprezentatív terei és az etnikus szimbolizáció* címen visz a megértés újabb irányzata felé; D. Magyar

Imre: *Cigányzenészek képe a magyar irodalomban* keretbe helyezi a korábbi reprezentációk tapasztalati körét; Wágner Sára pedig *Raduly Mihály jazz zenész pályaképe* címmel vezeti föl a zenészportrék egy lehetséges irányát, melyben a legjelesebb előadók munkássága mutatkozik meg közvetlen hangsúlyokkal a zenei színtér partnerségi viszonyrendszerének időbeliségében. Mindezek csupán körvonalak. Ám stabil kereső szempontokat jeleznek, a zenetudomány és népzene-kutatás, az előadóművészet társadalmi beágyazottsága, a Máságok és Közösségek sajátos kultúraelmélete felé megtehető lépéseket illusztrálják. Olyanokat, melyeket a Parlando olvasói és a magyar zenei élet, zenekutatás akadémiai intézményei is saját feladatköreikbe sorolhatnának a jövőben.

Hivatkozott és felhasznált szakirodalom:

DeVeaux, Scott 1991, 2017 A jazzhagyomány konstruálása. A jazz historiográfiája. *Replika* 101–102:13-40.

Gonda János 1965 *Jazz*. Zeneműkiadó, Budapest.

Hajnáczy Tamás 2021 *Bura Károly cigányprímás: Aktivista, revizionista, vizionarista*. Noran Libro, Budapest.

Hajnáczy Tamás szerk. 2019 *Cigányzenészek harca a két világháború közötti Magyarországon*. Magyar Cigányzenészek Országos Egyesülete – ÜKH – Gondolat Kiadó, Budapest.

Havadi Gergő 2010 Individualista, tradicionalista, forradalmár vagy megalkuvó emberek? A jazz politikai és társadalmi megítélése az ötvenes és a hatvanas években. *Korall*, 39:31-57.

Havas Ádám 2018 A kortárs jazz esztétikai és etnikai konstrukciói: „cigány jazz” és zenei habitus. *Szociológiai Szemle*, 28(2):110-135. Online: <http://real.mtak.hu/134948/>

Havas Ádám – Ser Ádám 2017 „Szegény rokonok” – A budapesti jazzszíntér konstrukciója. *Replika*, 101–102:147-168.

Kállai Ernő 2018 A cigányok és a zene. A cigányzene és a zenész cigány fogalmának változása az elmúlt évszázadokban. *Belvedere Meridionale*, (30.) évf. 3:120-140. DOI 10.14232/belv.2018.3.7

Kovai Cecília 2013 Cigányság a zenében. *Szuverén*. <http://szuveren.hu/tarsadalom/ciganysaga-zeneben>

Kovács József 2017 *A blues története a kezdetektől napjainkig*. Kossuth Kiadó, Budapest.

Kovalcsik Katalin 2002 A cigány zenekultúra tegnap és ma. In ugyanő szerk. *Tanulmányok a cigányság társadalmi helyzetéről és kultúrájáról*. Budapest, BTF-IFA-MKM, 419-431.

Krémer Balázs – Barna Emília – Tófalvy Tamás szerk. 2016 Roma hip-hop. *Zenei Hálózatok Folyóirat*. https://drive.google.com/file/d/0B_hDL8KZjDqhOzFyRXZnQ2t1Sm8/view

Jones, Everett Leroy / Amiri Baraka 1963 *Blues People*. Magyarul *A blues népe*. Európa, Budapest, 1970.

Matisz László 2003 Létezik-e romadzsessz? *Jazzkutatás*. <http://jazzkutas.eu/article.php?id=45>

Molnár Antal 1928 *Jazzband*. Budapest, Dante.

Pulay Gergely 2014 „Staging Ethnicity: Cultural Policies and Musical Practises of Roma Performers in Budapest.” *Acta Ethnographica Hungarica*, 59. évf. 2014/1. 3–24.

Sárosi Bálint 2012 *A cigányzenekar múltja I–II. Az egykorú sajtó tükrében*. Nap Kiadó, Budapest.

Simon Géza Gábor szerk. 2001 *Fejezetek a magyar jazz történetéből 1961-ig*. Magyar Jazzkutatási Társaság, Budapest, 272 oldal.

Somogyi László: „Az igazi roma hip-hop” – Etnicitás és rapzene Magyarországon. https://drive.google.com/file/d/0B_hDL8KZjDqhOzFyRXZnQ2t1Sm8/view

Tófalvy Tamás – Kacsuk Zoltán – Vályi Gábor szerk. 2011 *Zenei hálózatok – Zene, műfajok és közösségek az online hálózatok és az átalakuló zeneipar korában*. L'Harmattan, Budapest.

Zipernovszky Kornél 2017 „Ki fog győzni – a jazz vagy a cigány – nehéz megjósolni” A cigányzenészek megvédik a magyar nemzeti kultúrát. *Replika*, 101–102:67-87.

Jazzkutatás (kiadványai) 1995–...

Alexander's Ragtime Band. Gypsy Ragtime From Hungary 1905–1919. Early Syncopated Gypsy Music of The Austro-Hungarian Monarchy – Cake Walk, Ragtime, One Step, Two Step, Fox Trott, Shimmy. The Original Recordings, Pannon Jazz PJ 1054 (CD)

Ráduly Mihály

<https://info.bmc.hu/index.php?node=artists&table=ZENESZ&id=2501>

Bajtala János

<https://www.jazzma.hu/lexikon/magyar-jazz-abc/bajtala-janos/>

Roma tanulmányok MTA TK Kisebbségkutató szövegtára

<https://kisebbségkutato.tk.hu/romak-a-magyar-tortenetirasbanszovegtar>