

Németh G. István

„MÁR NEM IS CSUPÁN ZENEI PROBLÉMA”*

A népzene mint forrás Csíky Boldizsár műveiben

Kortárs zeneszerzőről lévén szó, voltaképpen meglepő, hogy az erdélyi – pontosabban: marosvásárhelyi – Csíky Boldizsár művei között mindmáig alig akad olyan kompozíció, amelynek ne lenne valamilyen magyar népzenei kapcsolata. A szabályt erősítő kivételek között említhetők a *Változatok egy Bach-témára* (1964) és a *Hölderlin-dalok* (1980),¹ mely művek inspirációs forrása eleve kizárja a népzenei orientációt. E kitétel fordítottja, hogy tudniillik Csíky majdnem minden kompozíciója népzenei vonatkozással bír; továbbá az a tény, hogy az első ilyen típusú mű 1958-ban íródott (tehát fél évszázad zeneszerzői terméséről van szó), és végül, hogy Csíky viszonylag kevés, de változatos műfaji spektrumot átfogó műve osztatlan elismerésnek örvend ott, ahol ismerik – mindezen szempontok együtt indokolják, hogy az ő egyedi példáján keresztül mutassuk be egy nagyobb zeneszerzői közösség, a romániai magyar zeneszerzők népzeneihez való viszonyát.

1987-ben az ötvenéves zeneszerző egy interjúban a következőket nyilatkozta saját népzenei feldolgozásairól *A Hét*, a Bukarestben megjelenő magyar kulturális hetilap hasábjain:

A népzene jegyében írt műveim közül megemlítem a *Görög Ilona* balladáját, a népdalfeldolgozásokat, táncszviteket. Hivatásszerűen írtam ezeket, főleg a Maros Együttes, valamint Tóth Erzsébet számára. Ragaszkodással a zenei anyanyelvhez, amelyet igyekeztem úgy beépíteni az európai zenébe, hogy közben megőrizhesse eredeti jellegét.²

Csíky ekkorra már megírta szűkebb értelemben vett – a bartóki első kategóriába sorolható – népzenei feldolgozásainak zömét, másrészt már évtizedekkel korábban kikristályosodott a népzene stilizáltabb felhasználó, absztrakt zenei kompozícióinak nyelve is, ami azonban az idő múlásával természetesen nem ma-

* A Magyar Zenetudományi és Zenekritikai Társaság „Népzene és zenetörténet” címmel rendezett VII. tudományos konferenciáján, az MTA Zenetudományi Intézetének Bartók Termében 2009. október 9-én elhangzott előadás átdolgozott változata.

1 Továbbá a *De-nceputul lumieei dentiuu* férfikar Mihail Moxa 1620-as szövegére (1998).

2 Kovács Zsuzsa: „Felmutatni a zene igazi arcát. Beszélgetés Csíky Boldizsár zeneszerzővel”. *A Hét*, 18/47. (1987. november 19.), 5., 7.

radt változatlan. Épp ezért figyelemre méltó az „eredeti jelleg” mellett az „európai zene” hangsúlyozása: ez az új magyar iskolától örökölt kettős célkitűzés ugyanis Csíky népzenei alapul vevő összes – azaz: minden fajtájú-típusú – kompozíciójára érvényes. Figyelmet érdemel továbbá a két különböző műfajba sorolt népzenei feldolgozások „hivatásszerű” keletkezése, mely aspektusra alább bővebben kitérünk. Végül utalnunk kell arra a korántsem mellékes körülményre, hogy a fenti interjú az 1980-as években készült, a Romániában legalábbis állami nacionalizmussal társuló kommunista diktatúra egyik legsötétebb korszakában. Márpedig ebben a történelmi helyzetben Csíky kulcsszavainak („ragaszkodással a zenei anyanyelvhez”) jelentősége felértékelődik: a látszólag szenvtelen nyilatkozat a sorok között olvasni tudóknak a meg nem alkuvás gesztusát is közvetíti.

Az ekkor már az összegzés stádiumában lévő folyamat kezdete három évtizeddel korábbra tehető. Csíky Boldizsár korai népzenei feldolgozásai közül két kompozíció bír nagyobb fontossággal. Egyikük a zeneszerző legelső népdalfeldolgozása, a Kallós Zoltán gyűjtésére támaszkodó *Két csángó népdal* (1958), mely művét Csíky a népdalénekes Tóth Erzsébet számára komponálta. A *Két csángó népdal* strófaként változó zongorafaktúrájának merészségéből ítélve alighanem Bartók 1929-es *Húsz magyar népdala* lehetett Csíky kompozíciós modellje.

A népzenei foglalkozás első évtizedének másik kiemelkedő eredménye, melyet Csíky 20 év múltán is fontosnak tartott megemlíteni fent idézett nyilatkozatában, egy népzenei alapokon nyugvó, ugyanakkor ösztönző jellege folytán már-már kísérletinek mondható alkotás: az 1987-ben *Görög Ilona balladájának* aposztrofált színpadi mű, melynek 1967-es eredeti műfajmegjelölése így hangzott: „kamara-opera pantomim-játékkal”.³ Ebben a népzenei feldolgozások, illetve az eredeti kompozíciók határmezsgyéjén elhelyezhető művében Csíky az akkoriban megtalált új zenekari stílusát ötvözte a népzenei. E tekintetben mindenképpen jelzésértékűnek számít, hogy egy röviddel a bemutató után megjelent interjúban a zeneszerző épp a *Görög Ilonát* sorolja a *Két zenekari darab* (1965) együtt a saját stílusának megtalálását hozó, a korszerű zenekari nyelv kialakítását valóra váltó

3 A *Görög Ilona* bemutatója 1967. március 28-án egy jelentős esemény-számba menő előadáson („Zenés-táncos ballada-est”) zajlott le, mellyel az erdélyi magyar népdalfeldolgozások egyetlen hivatásos fóruma, a Marosvásárhelyi Állami Ének- és Táncegyüttes ünnepelte fennállásának tizedik évfordulóját. Mivel azon az estén a Bartók és Kodály által teremtett hagyományt követni kívánó romániai magyar népdalfeldolgozások reprezentatívnak szánt seregszemléjére került sor a vásárhelyi Művelődési Palotában, nem érdektelen a teljes műsort szemügyre venni, hogy így egyrészt az alkotók (zeneszerzők, szövegírók, koreográfusok, rendezők), másrészt a műfaji skála felidézésével képet nyerhessünk a repertoár természetéről. Kozma Máttyás–Novák Ferenc: *Ballada arról, ki némán tűrte a kínzást*, drámai táncjelenet Louis Aragon verse nyomán; Doru Popovici–Ion Socol: *Dal a szerelemről* énekhangra és zenekarra; Oláh Tibor: *Szállj le madár, Kövecses tó partján*, *Szerelem, szerelem*, három kórusmű csángó népdalszövegekre; Vass Lajos: *Két fonódal* énekhangra és zenekarra, népi szövegre; Remus Georgescu–Adrian Maniu–Székely Dénes: *Ballada* énekhangra, szavalóra, női karra és zenekarra; szünet; Csíky Boldizsár–Kovács Ildikó–Szervátiusz Tibor: *Görög Ilona*, kamara-opera pantomim-játékkal; Liviu Comes: *Ballada* vegyeskarra, népi szövegre; Kodály Zoltán: *Kádár Kata*, ballada énekhangra és zenekarra; Szabó Csaba–Székely Dénes–Szervátiusz Tibor: *A betyár balladája*, táncdráma. Forrás: *Zenés-táncos ballada-est* (műsorfüzet), Marosvásárhelyi Állami Ének- és Táncegyüttes, 1967, 24.

„második alkotói periódus szülöttei” közé.⁴ Hogy a *Görög Ilona* ma már fellelhetően partitúrájának hiányában pontosan mit is kell értenünk e népzenei fogantatású, ugyanakkor hangsúlyozottan korszerű nyelven, az kiderül egy, a *Zenés-táncos ballada-est* egészét méltató kritika Csíky Boldizsár zenéjére vonatkozó, igencsak szókimondó passzusaiából:

[A marosvásárhelyi népi együttes nagyratörését] tanúsítja, hogy mércéül Kodály halhatatlan művét, énekhangra és zenekarra írt *Kádár Katáját* állították. Mi több, újrafogalmazták a – *Székelyfonóból* oly jól ismert – *Görög Ilonát*, vállalva ezzel az összehasonlítás minden kockázatát. [...]

A műsor legtanulságosabb (de sok vitára is alkalmat adó) száma mégis a *Görög Ilona*. Ez az összetett színpadi műfaj, amely egy népi együttes számára a legjárhatóbb utat mutatja. [...] Groteszk játék – s ezt Csíky Boldizsár *nehéz (s nehezen énekelhető) groteszk zenéje* is híven kifejezi. [kiemelés tőlem, N. G. I.]⁵

A fentiek alapján értelmezésünk szerint kijelenthető, hogy Csíky nem reflexszerűen, első nekifutásra komponálta a népzene alapul vevő műveit, hanem – legalábbis kezdetben – tendenciózusan a mindenkori legkorszerűbb nyelvéhez rendelte hozzá az autentikus népzenei forrás felhasználásának különböző módzatait: a *Két csángó népdal* esetében Bartók *Húsz magyar népdalának* mintája, a *Görög Ilona* esetében saját avantgarde stílusa és az ihletően ható magasrendű összművészeti kontextus állott a kompozíciók háttérében.

Másrészt 1967-re már tisztán körvonalazódott Csíky *konzervatíván avantgarde* szellemiségű *ars poeticája*, illetve a kortárs műzene legfontosabb kiindulópontjai között számon tartott népzenei inspiráció ideológiája:

Határozottan állítom, hogy van lehetőség népdalfeldolgozásra a zene bármely területén és bármely technika alkalmazásával. Ahol nem lehet a sok száz éves gyökerek jelenlétét megérezni – a folklór pedig a legerősebb a gyökerek között! –, ott felvetődik a kérdés, hogy a konstrukció egyáltalán a zeneművészet határai közé tartozik-e vagy már kilépett onnan.⁶

Ezek után, immár a történet legelejére visszatérve, arra a kérdésre keressük a választ: vajon mennyire volt Csíky népzeneileg tájékozott, illetve honnan is szerezte népzenei ismereteit? Nos, a marosvásárhelyi lelkészcsaládból származó fiatalember a népzenevel csak főiskolai tanulmányai során került először kapcsolatba. A kolozsvári Zeneakadémián azokban az '56-ot követő években hallgatta a Kodály-tanítvány Jagamas János magyar népzene-kurzusát, amikor a tárggyal való foglalatosság mind a tanár, mind a növendék részéről a nyomasztó önkénnyel szembeni ellenállás jegyeit is félreérthetetlenül magán viselte. Jagamas szerepét nem lehet túlértékelni Csíky pályájának áttekintésekor, amit alátámaszt az is, hogy a zeneszerző hosszú évtizedekig munkakapcsolatban maradt népzene kutató tanárával, egészen annak haláláig. Ahogy Csíky egy 1998-as visszaemlékezésében fogalmaz:

4 Hubesz Walter: „Alkotók műhelye. Csíky Boldizsár”. *Vörös Zászló* (Marosvásárhely), 1967. június 17.

5 Könczei Ádám: „Balladaest”. *Utunk*, 1967. április; in: Mészáros József (közr.): *A Marosvásárhelyi Állami Székely Népi Együttes 40 éve*. Marosvásárhely, 1997 (a továbbiakban: *A M. Á. Sz. N. E. 40 éve*), 50–52.

6 Hubesz: i. m.

Nekem zenei formatant és magyar folklórt tanított. [...] Nagy iskola volt, hogy másik kiváló tanárom, S. Toduța homlokegyenest más beállítottságú muzsikus volt, a legfelső régióban azonban szinte mindig találkoztak, más-más táborból tisztelni tudták egymás tudását. Ez a modell máig elkísér. [...]

Kapcsolatom Vele, miután osztályából kikerültem, nagyon megritkult, de erős egyénisége végigkísért és mindvégig visszatartott mindenféle „könnyebb” megoldástól, zeneitől vagy etikaitól. Utolsó tartalmasabb találkozásunk akkor volt, amikor a *Barcsay-kantátám* partitúráját adtam neki át véleményezésre; nem felejttem szorongó érzéseimet és fellélegzésemet, mikor végül is elmosolyodott és gratulált. Azt hiszem, Kodálytól tanulta szűkmarkúságát az elismerésben. Ez a mosolya elkísér, a diákja maradtam.⁷

A meghatározó zeneakadémiai élményeket követően végül is két külsőnek mondható tényező játszott szerepet abban, hogy a pályakezdő zeneszerző figyelme egy részét a népzenei feldolgozásoknak szentelte. Az egyik az intézményi háttér volt, jelesen az 1957-ben megalakított *Marosvásárhelyi Állami Székely Népi Együttes*, mely – mint Mészáros József, az Együttes 1997-ben megjelent emlékkötetének szerkesztője fogalmaz – „történelmi császármetszéssel született, és eredeti mivoltát, célját, szerepét sorozatos, művi úton előidézett szívinfarktuszok kényszerhatására feladva szenvedett ki”.⁸ Ezek az első ránézésre patetikusnak tűnő szavak a tágabb történelmi kontextusba helyezve nyerik el igazi értelmüket.

Az 1952-ben a román hatóságok által szovjet nyomásra létrehozott MAT (Magyar Autonóm Tartomány), mely 1960-as – az etnikai arányok célzatos megváltoztatását hozó – átszervezését követően 1968-ig állt fenn Maros Magyar Autonóm Tartomány név alatt, a Székelyföld tömbmagyarságának nagy részét Marosvásár-

7 Csíky Bolidzsár: „Jagamas János tanár úr emlékére”. *Coralia Transsylvania*, 1998/3. A négy évtizeddel a történetek után papírra vetett – bár 1989 előtt nyilván publikálhatatlan – visszaemlékezésben a följből kiragadott két rövid passzus között igen érzékeny és szemléletes – és jelen tanulmány hátralévő részére nézve egyáltalán nem mellékes – megfigyelések olvashatók az ötvenes évek romániai magyar muzsikusz-élethelyzetével kapcsolatban. Ebből a meggondolásból döntöttünk úgy, hogy Csíky írásának fennmaradó részét is közzé tesszük: „[1957-ben, Csíky másodéves zeneszerzés szakos hallgató korában Jagamas János] ’tanár úrnak’ merre szólíttatni magát: aki akkor volt Kolozsváron diák, tudja milyen bátorság kellett ehhez. És ahhoz is, hogy ne tartsa magát a szigorúan előirt (és ellenőrzött) tananyaghoz, melynek kereteit tudása jóval meghaladta. Azt akarta, mindenáron tanuljuk meg az általa szükségesnek tartottakat. Mindent. Hogy az erdélyi magyar zenének folytonossága, töretlensége legyen. Hogy tudjuk zenei anyanyelvünket. Ettől sem fáradtság, sem veszélyérzet, sem a kiszámított lassúsággal növekvő korlátozó szorítás nem tudta eltántorítani.

Pedig a veszély érzete nagyon is megalapozott volt. Véget ért a Magyar Művészeti Intézet működésének rövid időszaka, folyt a kizsorítódsi, akkor kezdett a kommunizmus ideológiája nemzetiesedni. [...] Jagamas tanár úr hatalmas mennyiségű dóziszokat mér ki nekünk, mintha érezné, hogy a magyar népzene nem sokára szűken fogják adagolni. ’58–59-ben a Mátyás-ház mellett álló régi Zeneakadémián ezt még tehette, de egyik fő tevékenységi területén, a *Folklor Intézetben* már sakkot kapott.

Az ’56 félelmeit átélő, a Temesvár és Kolozsvár ifjúságának pontokba szedett követeléseitől sápadó rezsim új nemzetiségi politikát dolgoz ki, ebben a börtön, az autodafé, a megbélyegzés napirenden van, diáktársaink közül többen eltűnnek. Jagamas tanár úr nem változtat a tananyagban, konok, de éber és feszült. [...] Még többet követel, a barokk zene idézet-példáit és a népdalokat ötven-száz adagokban kéri. E mennyiséget néha emésztetlenül hagyom, bár lassan kezdem megérteni e danse macabre valódi szövegkönyvét.”

8 Mészáros József: [Előszó], in: *A M. Á. Sz. N. E. 40 éve*, 4.

hely központtal magába foglaló közigazgatási egységként, egyszersmind a Kolozsvár környéki, illetve a partiumi szórványmagyarságot elszigetelő üvegházként-géttóként működött, azaz igazság szerint alig volt több a bukaresti adminisztráció sikeres szemfényvesztési manőverénél.⁹ Azonban az '56-os magyarországi események hatására elbizonytalanodó kommunista rezsim (lásd Csíky föntebb idézett nyilatkozatának a 7. lábjegyzetben közölt részét) 1957-ben úgymond gesztust tett a magyar kisebbség irányába azzal, hogy egy második intézményalapítási hullám beindítása mellett döntött (az elsőre, melynek keretében a Csíky által említett akadémiai *Folklór Intézetet*, illetve a rövid életű *Magyar Művészeti Intézetet* is létrehozták Kolozsvárott, 1948-ben került sor). Ezek az engedelmények azonban a Ceaușescu-diktatúra személyi kultuszának megerősödésével a '60-as évek végére látványosan okafogyottá váltak.

Mindezen fejleményeket kísérteties pontossággal tükrözi a MAT egyik prominens kirakat-intézményének sorsa is: az 1956–57-ben alakult *Állami Székely Népi Együttes* mindössze a történelmi konjunktúra négy éve alatt, 1961-ig viselhette eredeti nevét. Akkor a semlegesebb hangzású *Marosvásárhelyi Állami Ének- és Táncegyüttesre* változtatták azt, majd 1970-ben, az énekkarnak a *Marosvásárhelyi Filharmonióba* való beolvasztásával egyidejűleg jelent meg a *Maros Művészegyüttes* elnevezés, amelyet az Electrecord kiadónál megjelent úgynevezett „nemzetiségi” lemezkiadványokon is használtak.

A szovjet politikai befolyás értelemszerűen a zenei fronton is érezte hatását. Ugyanis az első években a koreográfusként tevékenykedő, valójában csak a néptáncban jártas Haáz Sándor idejében, mint Pávai István írja, „természetesnek tartották, hogy a színpadon a tánc eredeti formáit honosítsák meg. Ez az irányzat azonban rövid életű volt, mert az együttes ideológiai vezetői a szovjet modellt, elsősorban a Mojszejev-együttes stílusát erőltették rájuk, ami a színpadi néptáncot a balett, az akrobatika, az öncélú látvány és hatáskeltés irányába mozdította el”.¹⁰ Mindemellett azonban az akkor Romániában létrehozott mintegy fél tucat népi együttes közül egyedül Marosvásárhelyen, már csak a műfaj, a magyar népzenei feldolgozás természetéből adódóan is, megpróbálták folytatni a Bartók és Kodály nevével fémjelzett *új magyar iskola* hagyományát is – több-kevesebb sikerrel. A „baráti országból” származó mintát illetően szimbolikus mozzanat, hogy az Állami Székely Népi Együttes bemutatkozó műsorán az autochton szerzők (a kolozsvári iskolaalapító zeneszerzős-professzor Sigismund Toduță és zeneakadémiai kollégája, Márkos Albert, valamint a marosvásárhelyi Birtalan József és Hubesz Walter)

9 A téma legújabb történettudományi összefoglalását lásd Stefano Bottoni: *Sztálin a székelyeknél. A Magyar Autonóm Tartomány története (1952–1960)*, Budapest: MTA Kisebbségkutató Intézet, Csíkszereda: Pro-Print Könyvkiadó, 2008. Az *Állami Székely Népi Együttes / Maros Együttes / Székely Népi Együttes* történetére vonatkozó megállapításokat lásd a 129., illetve a 178. oldalon.

10 Pávai István: „Az erdélyi táncmozgalmak születése”. In: *Barozda 1976-2001*, Csíkszereda: Alutus, 2001. Online elérhetősége: <http://www.pavai.hu/index.php?page=134>. A szovjet modell, a Mojszejev-együttes új keletű táncutatói szakirodalmát lásd Anthony Shay: *Choreographic Politics. State Folk Dance Companies, Representation, and Power* (Middletown, Connecticut: Wesleyan University Press, 2002), különösen a „The Moiseyev Dance Company: Ancestor of the Genre” című fejezetet (57–81.).

művei mellett voltaképpen túlsúlyba kerültek Bartók és Kodály, illetve Bárdos, Ligeti és Gulyás László, az akkoriban hasonlóképpen szovjet orientációt követő budapesti Magyar Állami Népi Együttes karmesterének népzenei feldolgozásai.¹¹

A Csíky népzenei feldolgozásainak létrejöttét motiváló második tényezőt a népdalénekes Tóth Erzsébet ismétlődő felkérései jelentették. A följebb már említett *Két csángó népdalt* követő népdalfeldolgozások ugyanis szintén – és szinte kivétel nélkül – a kivételes hangi adottságokkal és szakmai-művészi ambíciókkal megáldott énekesnő kedvéért íródtak. A színésznőnek tanult, de énekes-előadóművész karriert befutó Tóth Erzsébet nemcsak Bartók és Kodály dalait tartotta repertoárján – Bartók-estjeinek műsorát a *Tíz magyar népdal* (BB 42), a *Nyolc magyar népdal* (BB 47), a *Falun*-ciklus (BB 87a) és a *Húsz magyar népdal* (BB 98) tételeiből állította össze –, hanem a kortárs erdélyi dalirodalom létrejöttében is kulcsszerepet játszott. 1958-ban Sárosi Bálint mutatta be Kodály Zoltánnak, s 1969-ben az énekesnő a népi együttes igazgatója lett.¹²

A fentiekben röviden fölvázolt intézményes és személyes indíttatás hatására az öntudatos ifjú komponista Csíky Boldizsár, akit kezdetben ugyan – ahogy erre ő maga manapság visszaemlékszik – „nagyobb feladatok” vonzanak, csakhamar ráébred arra, hogy a népzenei autenticitás és a zeneszerzői fantázia kereszttüzében történő alkotás valójában a legnagyobb szakmai kihívások közé tartozik. Így legkésőbb a *Görög Ilona* bemutatóját követően teljes jogú tagjává válik az 1960-as és 70-es években a marosvásárhelyi együttes köré csoportosuló zeneszerzői közösségnek. Az Állami Székely Népi Együttes házi zeneszerzői javarészt marosvásárhelyi illetőségűek voltak: az idősebb, de még a 20. század második felében is aktív zeneszerző-nemzedék tagjai közül Kozma Géza (1902–1986), Tróznér József (1904–1984), Chilf Miklós (1905–1985), a – pár évnyi szabadsággal kezelt – harmincasok generációjából: Birtalan József (*1927), Kozma Mátyás (1929–1994), Fátyol Tibor (*1935), Szabó Csaba (1936–2003), Csíky Boldizsár (*1937) és Hencz József (*1942). De bekapcsolódott a munkába a már említett Zoltán Aladár (1929–1978) is, valamint a kolozsvári Márkos Albert (1914–1981) és Terényi

11 A nyitóelőadásra, mely utólag az *Erdélyi képek* címet kapta, 1957. május 31-én került sor. Az est teljes műsora a következő volt: Kodály: *Jelige*; Bárdos: *Dana-dana*; S. Toduța népdalfeldolgozása román nyelven; Bartók- és Kodály-egyneműkarok, többek között Kodály: *Zöld erdőben*, *Hajnövesztő*; Ligeti György: *Régi magyar társastánckok*; Gulyás László: *Széki muzsika*; Bárdos: *Tréfás házastító*, *Tilinkós*; Birtalan József négy erdélyi népdalból összeállított szvitje; Márkos Albert–Domokos István: *Bihari vendégek*, táncszvit; Kodály: *Ecséri lakodalmas*; Hubesz Walter: *Vizsik a menyasszonyt*, székely lakodalmas játék, szövege Seprődi János gyűjtéséből. A rádió és televízió nyilvánossága előtt lezajló bemutatkozó produkció legjelentősebb kritikai visszhangját a zeneszerző Zoltán Aladár közölte, akkoriban a *Művelődés* című folyóirat szerkesztője, aki később, az 1958–59-es évadban a vásárhelyi népi együttes igazgatója lett. Zoltán a kor kötelezően propagandisztikus szellemében megfogalmazott beszámolójában az egyes számok recenziálásával párhuzamosan az együttes néhány frissen verbuvált tagjának élettörténetéről ugyancsak telivér termelési regényt ír. Zoltán Aladár: „A függöny felgördül”. *Utunk*, 12/24. (1957. június 8.) I., 8.; in: *A M. Á. Sz. N. E. 40 éve*, 8–13.

12 A művésznő rövid pályaképét lásd Kiss Ferenc: „Találkozásaim. Kerekes Tóth Erzsébet idén 80 esztendő”. *folkMAGazin*, 16/2. (2009. március–április) 22. sk. Online elérhetősége: http://folkmagazin.hu/mag/index.php?option=com_wrapper&Itemid=652.

Ede (*1935); a Bukarestben élő szerzők közül pedig a nemzetközi elismertségnek örvendő Oláh Tibor (1928–2002) és Winkler Adalbert (1930–1992), sőt – tovább tágítva a földrajzi és szakmai horizontot – még az erdélyi származású budapesti népzene kutató, Sárosi Bálint is jegyzett a vásárhelyi együttesnek készült népdalfeldolgozást.¹³

Könnyen érthető, hogy ebben az alkotói közegben intenzív viták zajlottak a népdalfeldolgozások mibenlétéről, azok műfaji, formai és hangszerelési sajátosságairól, miközben az együttes vonzáskörében alkotó zeneszerzők a kezdetektől fogva igyekeztek a mérvadó mintákhoz felzárkózni. Ebből a diskurzusból itt Csíky három további, a '70-es évekből származó nyilatkozatát közöljük, melyek az Együttes, illetve Tóth Erzsébet felkérésére írt műveivel kapcsolatos álláspontjának következetességét igazolják:

Zeneszerzői tevékenységem másik fontos oldala a népzenei irány, megjelenése a *Maros Együttes* munkájához kapcsolódik. A *Görög Ilona* című kamaraoperámat az együttes egy ballada műsor keretében mutatta be annak idején. Több tánc-, s főleg dalszvit tartozik még ebbe a kategóriába. Ezek a dalszvitok – Tóth Erzsébet énekesnő vitte sikerre őket – sajátos szint képviselnek a műfajban, hasonlóakat más intézeteknél nemigen lehet föllelni.¹⁴

Kapcsolatom az együttesrel a táncszvit, dalszvit, kóruszvit műfaji lehetőségeit érintette, és végigkísérte zeneszerzői működésem első tizenöt évét. E művek stílári és nyelvezeti kérdései ugyanolyan fontosak voltak számomra, mint a szimfonikus és kamarazene területe, így nem szorul bizonyításra, hogy zeneszerzői profilom kialakításában milyen aktív szerepet játszottak. Fölemlíteném itt a mai értékeléssel legjobbnak tartottakat: három táncszvit (szilágysági, gyimesi, vámosgálfalvi), hat népdalszvit (Tóth Erzsébetnek), a *Hervadj rózsám* című kóruszenekari szvit, a *Görög Ilona*-ballada (pantomim).¹⁵

Hogyan viszonyuljon műzenénk a népdalhoz? Szorosan. Eltérhetetlenül. Mint aki tudja, mit jelent a műzene éltető forrása és a zenei anyanyelv. Egyre erőteljesebben. Bartókian. [...] *Ez olyan fontos, hogy már nem is csupán zenei probléma* [kiemelés tőlem, N. G. I.]. Tudjuk, hogy egyfajta esztétika túl sokat hangsúlyozta nekünk a népművészet fontosságát, de a szerkesztőség kérdésére mégis azt válaszolom, hogy ez a kapcsolat elengedhetetlen feltétel, levegő, a műzene éltető eleme, valami, ami tudatos és ösztönös. A romániai magyar folklór népzenei ága termékenyítő erő, hangélmény, megoldás. Persze, csak művészi fokon, nem bojkázva, pentaton-naivitással egyszerűsítve, hanem *szellemében*, ahogy Bartóknak ez sikerült.¹⁶

Az utolsó, összegzésként is értelmezhető nyilatkozat az *Igaz Szó* című irodalmi folyóirat körkérdésére adott válaszként született az 1970-es Bartók-évben. Részben ezzel magyarázható a szöveg stílusának már-már szépirodalmi emelkedettsége. Másrészt, bár a szerkesztőség a romániai magyar műzenének a népzene-

13 Sárosi Bálint *Csíky népdalok* című feldolgozásának („Akkor szép az erdő”, „Es az eső”, „Szombaton”) a marosvásárhelyi területi rádióstúdió által készített felvétele CD-n is megjelent: DMR 070/4 *Erdélyi Népdalok 1.*: „Kicsi madár jaj de fenn szállsz”, Sepsiszentgyörgy: Dancs Market Records, 2004.

14 Lázár László: „Lemondott rólam, mint zongoristáról – Beszélgetés Csíky Boldizsár zeneszerzővel”. *Ifjúmunkás*, 1975/5., 4.

15 Csíky Boldizsár nyilatkozatát újraközi, az eredeti impresszuma nélkül Székely Dénes: *Táncol a székelly*, Marosvásárhely: Lyra, 2005, 130.

16 „Korszerű zeneszerzés – zenei anyanyelv”. *Igaz Szó*, 18/9. (1970. szeptember), 435–436.

hez való viszonyulásáról, illetve a korszerű zeneszerzés lényegéről kérdezett meg hét zeneszerzőt, Csíky válasza egyben a Bartók zenéjéhez fűződő bonyolult viszonyának legmegkapóbb szöveges dokumentuma lett.

A második nyilatkozatban említett, a népzenei feldolgozások komponálását felölelő tizenöt évnyi periódusra vonatkozólag megjegyezzük, hogy ha eltekintünk a korai *Két csángó népdaltól* (1958), illetve a legutolsó (a *Függelékben* közölt műjegyzékben az utolsó előtti) évfordulós-alkalmi jellegű, kései népdalfeldolgozástól (*Mind azt mondják*, 1997), a népzenei feldolgozás kategóriájába sorolható Csíky-művek *corpusa* tizenhét év alatt (1962–1979) keletkezett.

Mielőtt Csíky népzenei feldolgozásainak *pars pro toto*-elvű elemzésére rátérnénk, vizsgáljuk meg közelebbről azok kodályi orientációját, amire már följebb is utaltunk. Hogy Kodály kórusművei, a *Kállai kettős* és a – Kodály műveként emlegetett, de valójában Maros Rudolf által komponált – *Ecseri lakodalmas* a marosvásárhelyi népi együttes zeneszerzői közösségének is modellként szolgáltak, egymástól függetlenül több szakíró is leírta az intézmény és a műfaj történetének különböző korszakaiban.¹⁷ Ezért itt csak két apróbb stiláris észrevételre szorítkozunk. Csíky

17 „A műsor első felének emelkedő vonala a *Bihari vendégek* című tánc-szvitben csúcsosodott ki (zene: Márkos Albert, koreográfia: Domokos István). Ezt a műfajt nálunk kevésbé ismerik. A magyarországi Állami Magyar Népi Együttes kísérletezte ki, emelte művészi tőkélyre és vitte világsikerre. (Legszébb ilyen műsorszámuk az *Ecseri lakodalmas*.) A műfajnak tulajdonképpen nincs is neve, rossz terminológiával triós-formának szokták hívni. Lényegében amolyan népi 'Gesamtkunstwerk'-féleség, ami egyesíti magában az éneket, táncot és hangszeres zenét. Ez a párosítás logikusnak látszik, hiszen a népi gyakorlatban a tánc, az ének és a zenekar muzsikája többnyire elválaszthatatlan. Azonban a színpadi megvalósításban ennek is megvan a maga hátulütője, mert az igényesebb kórustételt könnyen elfedi a látványosabb tánc: ennek forgatagában másodrendűvé csökkenhet a zenei kifejezés szerepe. Az *Ecseri lakodalmas* arányainak egyensúlyát nagyon nehéz megvalósítani.” – Zoltán Aladár: „A függöny felgördül”. *Utunk*, 12/24. (1957. június 8.) 1., 8.; in: *A M. Á. Sz. N. E. 40 éve*, 11.

„Jó, hogy a táncházszellem – amin a hangszeres népzene és néptánc hagyományhú terjesztésén túl sok járulékos érték értendő még, legelsősorban a 'szövegösszefüggés', azaz a népzene környezete, a paraszti életmód és gondolkodásmód iránti felfokozott érdeklődés –, a táncházmozgalom jó szelleme a népzene továbbfejlesztésének és átlényegítésének bevált színpadi formáit is megtermékenyítette, de ne akarja azokat a színpadról lesöpörni. Amikor a népi művészet színpadi érvényesítésének 'köztes' módozatairól van szó, ne feledjük, hogy – még ha kimondatlanul is – immár klasszikus remekművekről is beszélünk, például a *Kállai kettős*ről.” – László Ferenc: „A megújulás kaptatóján. 25 éves a Marosvásárhelyi Népi Együttes”. *A Hét*, 13/24. (1982. június 4.) 8.; in: *A M. Á. Sz. N. E. 40 éve*, 100. sk.

„Fél évszázadra volt szükség, hogy a népdal, a mi tájaink hangzásvilága a hangversenyteremtől a lemezig, a zongorakiséretes daltól a szimfóniáig egyenjogú legyen a zenei életben minden más zenei elemmel. Ehhez a hatalmas és küzdelemtől nem mentes folyamathoz volt szükség a népdalfeldolgozásra. Arra az ezernyi formára, amely lehetővé tette, hogy a népdal mindenkihez eljusson az egyszerű harmonizált változattól a szimfonikus metamorfózisig. És miközben vertikálisan gazdagodott a népdalfeldolgozások műfaj-kincsesháza, rádöbentünk, hogy horizontális irányban is tenni kellene valamit: a népdal hatását a zenei élet centrumából a peremvidék távoli koncentrikus köreig kell kiterjeszteni. Így született meg a *Kállai kettős* nyomán azok az igényes, és néha már-már a művészi igénytelenség felé sodródó feldolgozások, amelyek milliókhoz igyekeztek elvinni népezenék megannyi gyöngyszemét. Az ötvenes évek vége felé ezen az úton is feltűnt a *merre tovább* vagy a *nincs tovább* tilalomfája. Bár a legelszántabbak tovább mentek a régi úton, az új út megkeresésének parancsoló szüksége a zenei alkotás égető, napi problémájává vált. A nagy pezsgés után beállt a szélcsend.

(folytatás a következő oldalon)

a *Szvit csángó népdalokból* című táncszvitjének hangulati csúcspontjain szöveg nélküli, a hangzót éneklő kórust alkalmaz – nyilván Kodály kórusait szem előtt tartva. Másrészt, ismét csak a *Kállai kettősre*, tehát arra a népdalfeldolgozásra utalva, melyet Kodály 1951-ben az akkor alapított Magyar Állami Népi Együttesnek ajánlott, megjegyezzük, hogy kollégáihoz hasonlóan Csíky is átvette a Kodály-kompozíció három egybekomponált részéből, illetve egyenként 3-6 strófából álló formáját, valamint a hagyományos cigányzenekarra alapozott úgynevezett *népi zenekart*. Az utóbbiban a vonóskvintett (esetleg -szextett)¹⁸ mellé három klarinét, két cimbalom (esetenként további fúvósok: fuvola, két kürt és ütősök) csatlakoznak. Hogy mindez milyen közel áll a Kodály teremtette hagyományhoz, az az alábbi táblázatban is látszik:

| Magyar Állami Népi Együttes, Budapest 1961 ¹⁹ | Magyar Állami Népi Együttes, Budapest 1974 ²⁰ | Marosvásárhelyi Állami Székely Népi Együttes 1956 ²¹ |
|--|--|--|
| 1 prímás, 6 prímhegedű, 2 terchegedű, 1 kontra, 2 brácsa, 2 cselló, 2 bőgő, 2 cimbalom, 2 klarinét, 1 furulya (tematikus táncoknál oboa, kürt, ütőhangszerek) | 7 első, 3 második, 2 harmadik (kontra) hegedű, 4 brácsa, 3 cselló, 3 bőgő, 2 cimbalom, 3 klarinét, 1 kromatikus furulya | 13 hegedű 2 brácsa, 2 cselló, 2 bőgő, 2 cimbalom, 2 klarinét 1 fuvola |

Az 1968-as *Mezőségi népdalok* harmadik része egy gyors zárótétel, mely négy népdalstrófát tartalmaz. Az elsőt előjáték-jelleggel a hegedűk intonálják, a másodikat és harmadikat az énekes szólista. Az utolsót a cimbalom, illetve a mélyvonó-

Az ifjú generáció úgy fél évtizede megtalálta a már régóta áhított új utat: vissza a népdal eredeti, hamisítatlan világához. Mint minden új irány, ez is szkeptikusan néz a lassan elhagyottá, járhatatlanná váló régi útra. Erősen hajlamos elfeledkezni a megtett út rendkívüli fontosságáról: nélküle az új út aligha lenne járható. [Ha] a megtett út termékeit, a java termést immár a népdalfeldolgozás klasszikus értékeinek tárházába helyezzük, hatásuk, életképességük aligha csökken majd az idő múlásával.” – Terényi Ede: „Népdaltól a népdalfeldolgozásig”, *Utunk*, 38/33. (1983. augusztus 19.) 6.; in: *Zene – költői világ*, Kolozsvár: Graficolor, 2008, 167. sk.

18 Például a *Válaszúti népdalszvit*ben, ahol a vonósszextett harmadik hegedűszólamának megnevezése az autográfban: *Vlni. III Kontra*.

19 Horváth Vince (közr.): *A Magyar Állami Népi Együttes*, Budapest: Corvina, 1961, VII.

20 Gulyás László: „A zenekar”. In: *A Magyar Állami Népi Együttes*, Budapest: Corvina, 1974, 17. – Erről a témáról pár éve ezt írták Budapesten: „Az együttes zenei kíséretét – Kodály javaslatára – hagyományos cigányzenekarra alapozott, de az együttesi feladatok érdekében kissé átalakított (klasszikus zenszerekkel kibővített), úgynevezett ’népi zenekar’ látta el, Gulyás László irányításával”. – Sebő Ferenc (szerk.): „Az együttes fél évszázada”. In: *Hagyomány és korszerűség: a Magyar Állami Népi Együttes 50 éves*, Budapest: Hagyományok Háza, 2003, oldalszám nélkül.

21 [A Maros Autonóm Tartomány Népi Együttesének] *Verseny pályázat*[a], 1956. október 19., in: *A M. Á. Sz. N. E. 40 éve*, 64.

sok kezdik, majd az énekes zárja le. Csíky a szakaszok mindegyikét más-más faktúrába helyezi. A tételkezdet meghatározó harmóniai jellegzetessége a vonós kíséretben hallható, alig leplezett Cisz–C keresztállás, illetve a népdal és a kíséret közötti szűkített oktáv-feszültség:

Vivamente

1. kotta. Három mezőségi népdal, 1968. A III. tétel (Vivamente, „Úgy akartalak szeretni”) kezdete

A Kallós Zoltán által gyűjtött népi dallam eleve adott és – már csak Tóth Erzsébet kívánságának megfelelően is – megváltoztathatatlan volt, így a zeneszerzői kreativitás terepének a zenekari körülírás kínálkozott. Ám Csíky – kottapéldabeli, illetve az ahhoz hasonló további – harmóniai-kontrapunktikus fordulata jelentős mértékben eltértek a jó fülű, de csak középfokú zenei képzettséget magukénak tudható cigányzenész muzsikusokat²² foglalkoztató zenekar zenei ízlésétől, szokványos stílusától. E bartóki fogantatású harmóniavilág recepciójának árulkodó momentumaként értelmezhető, hogy – amint azt Csíky elmondásából tudni lehet – ezek a keresztállások olyannyira idegenül hatottak, hogy a cigányzenészek első reakcióképpen „kijavították” azokat. Sőt, némelyikük a Marosvásárhelyi Filharmónia zenekarának is tagja volt, ahol hasonlóan „járt el” Bartók 3. zongoraversenyének zenekari szólamaival.²³ (E próbatermi „javítások” természetesen nem zárták ki azt, hogy a marosvásárhelyi karmesterek – a Filharmóniánál Szalman Lóránt, a Művészegyüttesnél Szarvady Gyula – jóvoltából végül mind Bartók, mind Csíky kompozíciói adekvát előadásban kerüljenek a közönség elé.)

A *Mezőségi népdalok* harmadik tétele előjátékának faktúrája és harmóniai szerkezete jóval absztraktabb formában köszön vissza Csíky egy másik művében. A *Régi erdélyi énekek és táncok* (1973) első tételéből származó alábbi rövid részletben a

22 A *cigányzenész* fogalmát elsősorban nem a származási-etnikai kritérium, hanem a sajátos „naturista” (a kottaolvasást nélkülöző) zenélési tradíció által véljük manapság behatárolhatónak.

23 Neveik és fotóik megtekinthetők *A M. Á. Sz. N. E. 40 éve* kötet oldalszám nélküli első mellékletében (Az első 25 év tagsága).

„Mint sír az fehér hattyú” dallam szól – gamma-akkordokkal alátámasztva. Az első hegedűk és a csellók (illetve a bőgők) közötti szűkített terc-távolságon kibontakozó *per arsin et thesin* típusú imitáció pedig újabb szűkített oktávokat eredményez a két melodikus szólam között:

Agitato

The image displays two systems of a musical score for an orchestra. The first system is marked 'Agitato' and features a 2/2 time signature. It includes staves for I (Violins I), Vni. (Violas), Vle. (Violas), Vlc. (Violoncellos), and Cb. (Contrabass). The I and Vni. parts are marked with a forte (*ff*) dynamic and include accents. The Vlc. and Cb. parts have a *ff non leg.* marking. The second system continues the orchestration, showing more complex rhythmic patterns and dynamics for the lower strings.

2. kotta. Régi erdélyi énekek és táncok, 1973. I. tétel, 49–62. ütem

Persze a „Mint sír az fehér hattyú” dallam feldolgozása tágabb értelemben, népzene és műzene történeti összefonódását figyelembe véve, szintén népdalfeldolgozásnak számít. Azaz a Mezőségi népdalok és a Régi erdélyi énekek és táncok nem annyira műfajukban, hanem inkább a foglalkoztatott apparátus és az eltérő befo-

gadói közeg szempontjából különböznek egymástól. Erre az összefüggésre, hogy tudniillik a nyilvánvaló különbségek ellenére átjárás van Csíky népzenei feldolgozásai és koncertpódiumra szánt darabjai között (vö. Csíky második nyilatkozatát a 334. oldalon), Csíky egyik pályatársa, Terényi Ede is felfigyelt:

[a *Vitézi énekek* és a *Régi erdélyi énekek és táncok*] nem csupán önálló sziget [Csíky Boldizsár] eddigi alkotó munkásságában – mint ahogyan azt első pillantásra vélhetnénk –, hanem sok rejtett szál fűzi őket a *Csángó népdalszvit*hez vagy a *Barcsai* című kóruszenekari „szimfóniához”. És hogy az erdélyi zene múltjába való visszanyúlás nem zenei rezervátum keresése, arra éppen a feldolgozásmód derít fényt, hiszen a szerző stílusának jegyeit feldolgozásaiban éppúgy fellelhetjük, mint eredeti tematikájú műveiben. Csíky Boldizsárt éppen zenei nyelvezetének egyöntetősége jellemzi.²⁴

E gondolatmenet lezárásaként további kottapéldák közlése nélkül jelezzük, hogy a feldolgozás, pontosabban a zenekari kíséret szempontjából hasonló kompozíciós megoldást találunk az említett két darabbal nagyjából egy időben keletkezett *Széki dalszvit* ciklikusan összekapcsolt szélső tételében is; a *Gyimesi népdalok* első tételében (Commodo, „Elmennék én babám tinálatok egy este”) a vonósok mindkét irányú skálamozgása pedig mintha a jelen tanulmány elején, a Csíky új zenekari stílusának egyik képviselőjeként említett *Két zenekari darab* (1965) meghatározó motívumanyagához kapcsolódnék.

A *Kalotaszegi népdalok* első lassú tételében három népdalstrófa hangzik el. Az elsőt a vonóskar tercetnyai kísérik, a másodikat a népdal sorzáró motívumait ismételő textúra, a harmadikat pedig klarinétszóló színezi. Bartók *A népi zene hatása a mai műzenére* címmel tartott 1931-es budapesti előadását alapul véve kijelenthető, hogy Csíky kompozíciójában „a kíséret másodrangú dolog; nem más, mint keret, amibe a fődolgot: a parasztdallamot beléillesztjük”. Azonban különösen a 2. és 3. strófa érdekes harmóniáinak esetében az az érzése a hallgatónak, hogy ismét Bartók gondolatára utalva: „a parasztdallam csupán a mottó szerepét játszsza”, és a tételt valójában a kamarazenei faktúra primátusa teszi olyan különlegessé. Egyébként a bartóki asszociációt a *Kalotaszegi népdalok* harmadik gyors tételének (Molto allegro, „Ha’ te csóka, csicsóka”) hamisítatlan burleszkjellege által is alátámasztottnak véljük (3. kotta a 340. oldalon).

Az 1980-as évek elején a Maros Művészegyüttes is szembesült a népzene és néptáncot autentikus formában, azaz a zeneszerző, illetve a koreográfus beavatkozását eleve elvetve prezentáló táncház-mozgalom megjelenésének – csakhamar polémiahoz vezető – következményeivel. 1982 májusában, az együttes fennállásának 25 éves jubileuma idején még úgy látszott, hogy a régi és új megközelítésmódok, (mármint az eredetileg a parasztzenei előadásmódot városi helyszíneken reprodukáló, lassan azonban már a színpadra állítás gondolatával is eljátszó táncházas produkciók és az addig ismert, hagyományos népzenei feldolgozások) nem

24 Terényi Ede: „Arcképvázlatok. Csíky Boldizsár (Romániai magyar zeneszerzők VI.)”. *Igaz szó*, 31/7. (1983. július).

Cl. in B \flat δ^{va} p
 Zimb. f p
 Solo δ^{va} p
 Vni I. p
 Vni II. p
 Vle. p
 Vlc. f p
 Cb. sfz p
 Cl. in B \flat mf p f p
 Zimb. f p
 Solo δ^{va}
 Vni I. f p
 Vni II. f p
 Vle. f p
 Vlc. $pizz.$ f p $arco$
 Cb. $pizz.$ f p $arco$

Hasadj meg...

3. kotta. Kalotaszegi népdalok, 1979, az I. tétel ([Andante], „Te kis madár, ki elhagytál”) lezárása (3. népdalstrófa)

zárják ki egymást, azonban a tánc házas stílus térnyerésével a hagyományos népdalfeldolgozások minden típusa lassan, de biztosan háttérbe szorult. Az együttes e tanulmány keretei között bemutatott történetének emez utolsó fázisát azért is tanulságos szemügyre venni, mert a végkifejlet Csíky népzenei feldolgozásaira is drasztikus hatást gyakorolt.

A negyedszázados ünnepek keretében az Együttes két díszelőadással lépett a nyilvánosság elé: a *Virágok vetélkedése* cím alatt futó „nosztalgiaelőadással”, mely az addig eltelt 25 év legsikeresebb műsorszámából válogatott, illetve a *Faluvégén muzsikaszó / Ünnepek a faluban* című, „a rég esedékes továbblépésre”²⁵ kísérletet tevő új műsorról, melynek másnapján szimpóziumot is tartottak a marosvásárhelyi Művelődési Palota kistermében *A népzene és néptáncok színpadra alkalmazásának módzatai* címmel.²⁶ A második díszelőadás műsorát szemlélve a pártutasításra patikamérlegesen kiegyensúlyozott etnikai arányokon túl (melyek persze az első est műsor-összeállításában is érvényesültek) az alaposan megváltozott, az autentikus előadásmód jellegzetességeit integrálni kívánó koncepció tűnik fel (lásd a Pávai István nevével fémjelzett 1–2. és 8. műsorszámot).²⁷ A produkció, illetve az egész fesztivál recenzense egyértelmű pozitívumként emelte ki az átkomponált műsor néprajzi hitelű keretecsekményét, s az autentikus néptáncgyakorlat alkalmazását a táncosokat az egyezményes mértani ábrákban mozgó koreográfia helyett; a forrásközelibb zenei megvalósítást pedig, melynek keretében egy hegedős-kontrás-bőgős trió került a színpadra, egyenesen forradalmi újdonságként értékelte.²⁸

Mindezek alapján azt hihetnők, a jubiláló művészegyüttes műsorpolitikájának a népzenei autenticitás irányába történő elmozdulása különösebb fennakadások nélkül, gördülékenyen zajlott le. A csakhamar bekövetkező fejlemények azonban nem éppen erre utalnak. Pár hónappal később Pávai István az Együttes – pontosabban: egyes zeneszerzők és koreográfusok – tevékenységéről az alábbi „leleplező” nyilatkozatot adta *A Hét*-nek:

Zenei szempontból leszögezhetjük, hogy több ilyen alkotás [próbálkozás, ha nem is bartóki szinten] született, különösen szólóénekekre és zenekarra írt népdalfeldolgozás. Sajnálatos, hogy ezek létrejötté sokszor nem az alkotó belső ösztönzéséből fakadt, hanem

25 László Ferenc: „A megújulás kaptatóján. 25 éves a Marosvásárhelyi Népi Együttes”. *A Hét*, 13/24. (1982. június 4.), 8.; in: *A M. Á. Sz. N. E. 40 éve*, 97.

26 *Negyedszázados tevékenység után* [műsorfüzet], Marosvásárhely: Maros Művészegyüttes, 1982. A kerekasztalmegbeszélés főbb közleményeit, Pávai István, Constantin Costea, Faragó József, Szenik Ilona és Bíró Zoltán írásait lásd *Művelődés*, 35/10. (1982. október), 22–28.

27 Az 1982. május 22-én a marosvásárhelyi Nemzeti Színház nagytermében megtartott bemutató teljes műsora: 1) Iosif Herța–Pávai István–Lőrincz Lajos: *A lúdvégi gazdát köszöntik a falubeliek*; 2) Pávai: *Kutasföldi táncrend*; 3) Ioan Corneliu Vasiliu: *Nagyküüllő-menti táncok*; 4) Fátyol Tibor–Domokos István: *Vajolai német táncok*; 5) Birtalan József–Domokos: *Szilágysági vendégek*; 6) Constantin Costea: *Avasi vendégek*; 7) Kozma Máttyás–Székely Dénes: *Nyárádmagyarósi táncok*; 8) Herța–Pávai–Lőrincz: *Lúdvégi páros táncok*. Forrás: Béres Katalin: „Huszonöt éves a Maros Művészegyüttes”. *Művelődés*, 35/7. (1982. július), 29.

28 László: i. m., 97–99. A kritika mondandójának legmagvasabb részét lásd a 17. lábjegyzetben, ill. vö. az ugyanebben a lábjegyzetben olvasható Terényi Ede-írással.

Tóth Erzsébet igényességének köszönhető, aki igyekezett saját repertoárját többnyire ilyen feldolgozásokból összeállítani. Ezért gyakran fordult legtehetségesebb zeneszerzőinkhez, és el is érte a kívánt eredményt. Zavarólag hatott viszont, hogy a többi énekesek népdalsokrai többségében hígtott stílusú feldolgozásban hangzottak el egyazon műsoron belül. [...]

Zeneileg az eredetiség kérdését akkor [az együttes alapításakor] még nem lehetett megoldani, mert az együttesnél alkalmazott többnyire cigányzenei műveltségű zenészek nem voltak alkalmasak a paraszti táncmuzsika eredeti hangulatának visszaadására. [...] Kialakult a táncszvit, a népi együttesek uralkodó műfaja, amely – a korabeli megfogalmazás szerint – néptánckultúránkat volt hivatott bemutatni, persze a „színpad törvényei”-hez alkalmazva. A színpad törvényeinek dogmája lehetővé tette, hogy a műfaj művelői teljesen önkényesen kezeljék az eredeti táncanyagot, mert minden bírálatot az erre való hivatkozással el lehetett hártani. [...]

Ami a harmóniát illeti: [a zeneszerzők] úgy gondolták, a népi kontrakíséret nem érdekes, primitív. Helyette kidolgozták a modális harmóniák „elméletét”, s a népdal, a népi tánczene harmonizálásában ezt alkalmazták. Hogyan alakult ki ez a neomodális szemlélet? A múlt században több olyan népdalkiadvány jelent meg, amely a kor (rossz) szokása szerint zongorakísérettel ellátva közölte a dallamokat. Ezt már Bartók is bírálta, nemcsak azért, mert ezek a kiadványok nem tettek eleget a tudományos dallamközlés követelményeinek, hanem azért is, mert a zongorakíséretnek a népdal szellemétől idegen stílusban, a klasszikus-romantikus összhangzattan stílusában fogantak, amelynek egyik fő jellemvonása a funkcionális gondolkodás. A Kodály utáni zeneszerző nemzedék egy része úgy gondolta, hogy nagy elődei szellemében alkot, ha ezt a funkcionális harmóniát modálisra cseréli. Igaz, hogy Bartók és Kodály használt modális fordulatokat is (a mi zeneszerzőink egy része többnyire ezekből „inspirálódott”), de ők *egyéni* alkotásokat hoztak létre, ahol a népdal mellé („alá”) helyezett zenei struktúrák is fontos tényezők. Akik később is ilyen szellemben nyúltak a népzenehez, maradandó értékű alkotásokat hoztak létre, s nem azonosíthatók azokkal, aki egyszerű népdal-csokrokat harmonizáltak kimondottan az együttes számára (amely inkább cigányzenekarra hasonlító hangszer-összeállítású!),²⁹ vagy X-falusi táncszvit címen népies tánczenét írtak. Utóbbiak vallották, hogy a népzene leginkább a modális harmónia „illik”.³⁰

Kézenfekvő, hogy az egyébként a táncház-mozgalom mellett lándzsát törő népzene kutató Pávai, aki éppen a fentebb, részleteiben közölt interjúban az elsőként mondja ki, hogy „a népi kultúra, önmagában véve, minden alkotói hozzáadás nélkül is kultúra, sőt, sok helyen még ma is tömegkultúra, sokak számára zenei, mozgásművészeti köznyelv”, miért veti el „a népieskedő, revüs alkotásokat”. Jogosnak látszó kifogásai megfogalmazásakor Pávai István azonban nemcsak, hogy

29 Egy évvel később Breuer János is hasonló eszmefuttatást közöl a *Kállai kettős* népi zenekarával kapcsolatban: „De hát miféle cigányzenekarban muzsikál három klarinétos, két cimbalmos, népes vonóskar? Ismeri-e akár a hangszeres folklór, akár a népzene kar gyakorlata az osztott vonósszólamokat, intonál-e a gordonka dallamot? [...] A *Kállai kettős* együttese big band a népi zenekarok között, egy elképzelt, rekonstruált, bár valójában soha nem létezett nagy népi tánczenekar. [...] Akárcsak a *Marosszéki* és a *Galántai táncok*, elsősorban komponált műzene a *Kállai kettős* is, nem véletlenül figyelmeztet alcíme: „eredeti népdalok után”. – Breuer János: *Kodály-kalauz*. Budapest: Zeneműkiadó, 1982, 266. sk.

30 Somosdi Veress Károly: „Műalkotás, népi revü vagy eredeti néptánc? Beszélgetés Pávai Istvánnal”. *A Hét*, 13/44. (1982. október 29.), 2–3.

nem említi Csíky Boldizsárt³¹, hanem úgy tűnik, mintha ebben a gondolatmenetben Csíky inkább a szabályt erősítő kivétel szerepét játszaná, mint akinek népzenefeldolgozásai, amelyek ugyan felkérésre készültek, de többek között Jagamas János és Kallós Zoltán gyűjtéseire támaszkodnak, vitán felül állnak.³² Bár nem Csíky volt a Művészegyüttesnek dolgozó komponisták közül az egyetlen, aki Bartókot követte (Zoltán Aladár és Szabó Csaba például feltétlenül ebbe a csoportba sorolandó), ugyanott és ugyanakkor több olyan „revúzeneszerző” is tevékenykedett, akiknek koncepciója rohamosan elavult 1982-re. Végül is a Pávai által megfogalmazott művészi dilemma mint afféle belső bomlasztó erő a régi típusú népzenei feldolgozások korának hanyatlásához vezetett a Maros Művészegyüttes háza táján, amit a ’80-as évek második felének kemény diktatúrája is „elősegített”.

Miután az intézményes háttér lassú leépülésével megszűnt a Csíky Boldizsár-népdalfeldolgozások csaknem két évtizedes sorozatát életre hívó központi tényező, a zeneszerző a továbbiakban népzenei ihletésű absztrakt műveket komponált, melyekben a *Kállai kettős* stílusideálját felváltotta a népzenei stilizálás szublimált, Bartók nyomán megtalálni vélt útja. Az 1980-ban befejezett *Barcsay-kantáta* drámai cselekményt megjelenítő vokális nagyformája során Csíky áttételes formában közelít a Barcsay-ballada népi dallamához.³³ Bár az többször is elhangzik eredeti alakjában, a kompozíció egésze mégis csak a dallam egyes motívumaira, illetve ezek különféle származékaira épül. Csíky ugyanis itt arra szorítkozik, hogy „a fríg dallam jellegzetes fordulatait és az ezekből adódó harmóniai és kontrapunktikus lehetőségeket maximális sűrítettségükben fogalmazza meg”.³⁴

A szublimálás lehetőségei olykor egészen a szeriális vagy annak tűnő témáig terjednek. Általában véve Csíky két rokon stratégiát alkalmaz előszeretettel: az egyikben a népdalidézet az a kiindulópont, amelytől a kompozíció eltávolodik,³⁵ a másikban viszont éppen az utolsó mozzanat, mely a tétel narratívájának utolsó elemeként kristályosodik ki. Az utóbbi esetet példázza a négytételes *Divertimento*,

31 Pávai mindössze egyetlen pozitív példát említi a kérdéses interjúban: Birtalan József vonósnégyesre és vegyeskarra írt *Széki rapszódia*ját. Hogy a kirívóan igénytelen művek szerzőit nem nevesíti, abban egyrészt az erdélyi magyar kisebbségi egzisztenciára visszavezethető minimum-szolidaritás, másrészt azonban *A Hét* szigorú cenzúrázottsága játszott szerepet (a szöveg megjelenésekor 1982-t írunk!). Ugyanakkor Tóth Erzsébet és a „többi énekes” repertoárjának szembeállítása a Művészegyüttes produkcióit valamelyest ismerőknek a jelzésszerűnél nagyságrendekkel határozottabban közölt – volta-képpen kimondatlan – információkat.

32 Öt évvel korábban Pávai István a következőket írta a Csíky Boldizsár utolsó népdalfeldolgozását tartalmazó nagylemez ismertetőszövegében: „A feldolgozások egy része egyszerű harmóniai-ritmikai kísérletre szorítkozik, néhány esetben azonban a zeneszerzői hozzájárulás kihangsúlyozottabb (Winkler: *Négy dal a szerelemről*, Csíky: *Kalotaszegi dalok*, Hencz: *Szállj el fecskemadár*).” – Pávai István: *Füdd el jó szél, füdd el* [lemezkísérőszöveg], ST-ECE 02041. Electrecord Hangfolyóirat Kiadó Vállalat: Bukarest, 1977.

33 Az itt említett kompozíciók részletes elemzését lásd Németh G. István: *Csíky Boldizsár*. Szerk. Berlász Melinda, Budapest: Mágus Kiadó, 2003 /Magyar Zeneszerzők 25./, 17–18., 20–21.

34 Csíky Boldizsár műismertetése a *Barcsay-kantáta* magyarországi bemutatójára 1996-ban.

35 Ilyen például a *Szegény Szabó Erzsébet* című egyneműkar (2000) elején felhangzó homályos, bár sejtethetően népzenei idézet.

Canto solitario

Rubato, con passione
♩ = cca. 140

4. kotta. Triptico per clarinetto solo, a II. tétel (Canto solitario) kezdete³⁶

melynek fináléjában Csíky revelációszerűen, a legutolsó pillanatban mutatja meg, hogy voltaképpen az egész kompozíciót a Bartók által gyűjtött és feldolgozott *Angoli Borbála*-dallam köré szervezte. Csaknem azonos a szólóklarinétra komponált *Triptico* utolsó tételének esete: a *Gioco solingo* variációsorozatának legvégén elhangzó téma szintén az *Angoli Borbála*-dallam. A *Triptico* közbülső tételében a klarinét aszimmetrikus ritmusú mezősségi dallamot játszik, önmagát cimbalom-szerű futamokkal kísérv, mintha csak a korábbi népdalfeldolgozások aranykorát idézné meg (4. kotta).

A harmóniai felépítést alfa-akkord-származékok adják, a formát a népdal egyetlen elhangzó strófája határozza meg, melyet cadenza, majd kóda követ.

Ez a stratégia nem mellékesen a befogadói oldalról nézve is működőképes, leg-
alábbis ezt illusztrálja a *Triptico* 2001-es budapesti bemutatójának koncertkritikája:

Az első tétel nem különösebben izgalmas etűd. A másodikban azonban az ember minduntalan titkot sejt. Mintha egy szó szerint ki nem mondott parlando „székely keserves” húzódna meg a háttérben. A harmadik tételben aztán a komponista leleplezi magát. A tétel sajátos variációsor, amelynek betetőzéseként jelenik meg a „téma”: Angoli Borbála dallama. A variációkba pedig akár az ismert ballada-történetet is beléhallhatjuk. Mint Schubert *Erlkönigje*, hol a narrátor semleges elbeszélését idézi a zene, hol a szereplők párbeszédét.³⁷

A Veress Sándor *Moldvai gyűjtése*³⁸ alapján, az ezredforduló tájékán komponált egyneműkarok³⁹ legfőbb jellemzője a strófikus kisforma és a kontrapunktikus szerkesztésre való erős hajlam.⁴⁰ A *De ez örök világ* című kétszólamú leánykarban Csíky a kettős ellenpont szabályait alkalmazza a népdalra (a formavázlaton és a kottapéldán a népdalt A, a kontraszobjektumokat B és C betű jelzi).

| | | | | |
|-------------------------|------------------|-------------------------|------------------|----------------|
| A (népdal) | B ^{var} | A ^{var} | B ^{var} | C ⁴ |
| B (1. kontraszobjektum) | A ₅ | C (2. kontraszobjektum) | C ^{var} | A ₅ |

Az ötstrófás kórusmű első két szakaszában az első kontraszobjektum jelenik meg, a harmadik szakaszban a második. A kompozíció érdekessége a negyedik strófában mutatkozik meg, ahonnan már hiányzik az eredeti népdal, és csak a két kontraszobjektum szól, mintegy a zsolttárok gondolatritmusos szerkezetét felidézve (*parallelismus membrorum*). Az egyszerű struktúra, melyet a három anyagnak a népdaltól egyáltalán nem idegen variációja tölt meg élettel, letisztult formában mutatja a népdalidézést és a zeneszerzői invenció harmonikus viszonyát (*lásd az 5. kottát a 346. oldalon*).

2001-ben svájci zenészek felkérésére Csíky három kamaraművet komponált.⁴¹ Az *Alla rustica* című háromrészes bőgőkvertett egy 30 évvel korábban, a *Széki népdalszvit*ben már feldolgozott magyar, illetve egy-egy román és horvát dallamon alapul. A mű ethoszáról sokat elárul, hogy a megrendelő, a berni illetőségű *I Salonisti*

36 A *Triptico per clarinetto solo* (2001) kottakiadása: Rosenheim: Stephan Korody-Kreutzer Clarinet Editions, 2001. A kottapéldában közölt 2. tétel teljes felvételét lásd <http://www.youtube.com/watch?v=MM02agKSzpg>. Bartha Géza, klarinét; Marosvásárhelyi Filharmónia, 2008. február 21.

37 Porrectus: „Aki él és mozog. Kortárs zenei hangversenyek a Fészek Klubban”. *Muzsika*, 45/2. (2002. február)

38 Veress Sándor: *Moldvai gyűjtés*. Közr. Berlász Melinda, Szalay Olga, Budapest: Múzsák Kiadó, 1989.

39 *Ehol én elmegyek* (Veress Sándor: *Moldvai gyűjtés*, no. 25, Klézse) női karra és zongorára (1998); *Piros két orcáját* [Azért szerettem vót] (Veress, no. 23, Bogdánfalva) a cappella női karra; *Nem megyek utána* [Elment az én rózsám] (Veress, no. 13, trunki csángó szövegre); *De ez örök világ* (Veress, no. 65, Trunk) (1998–2000); *Csak hívednek* [Ha én rózsá volnék] (háromszéki népi szövegre) (1998), kiadása: *Erdélyi Kórus* 2/3. (1999. október); *Szegény Szabó Erzsé* (Jagamas János gyűjtése, Lészped) (2000). Az utolsó öt műről Gráf Zsuzsanna vezényletével az Angelica leánykar készített felvételt: *Aranyszín köntösbe* CDA 03/01, 2003.

40 Vö. Mácsai János CD-ismertetőszövegével, *Aranyszín köntösbe* [Budapest:], 2003. 17–19.

41 *Alla rustica*. *Suita per canzoni popolari per quattro contrabassi* (2001); *Piccola musica ebraica per motivi transylvanici di Marmarosch* (2001) 2 hegedűre, csellóra, bőgőre és zongorára; *Három duó magyar népdalokra* (2001) hegedűre és brácsára.

A *p* Is-tenem, Is - te nem ___ szerel mes Is - te nem ___ hogy kell e vi - lá got ___ búval el-től-te-nem ___ Gyar-ló világ kin-ját ___ szí-ve-nem visel-em, gyar-ló vi-ág kin-ját ___ szí-ve-nem vi - se-lem ___

B *senza colore* Ó - lste - nem, ___ Is - te - nem, ___ szerel - mes ___ Is - te - nem ___ Is - te - nem ___ Is - te - nem ___ sze - rel - mes ___ lste - nem ___

B *18 in rilievo* *ppp* Is-tem-nem ___ Is - te-nem ___ szerel - mes ___ Is-te - nem ___ hogy kell a ___ vi-lá-got ___ bú- val el - től-te - nem ___

A *ord.* Is-te-nem, Is - te - nem, ___ szerel mes Is - te - nem ___ hogy kell e vi - lá-got ___ búval el-től - te - nem ___ Gyar-ló világ kin-ját ___ szí-ve-nem vi - se-lem gyar-ló világ kin-ját ___ szí-ve-nem vi - sel - nem

A *34* *f* *meno f* *p* Egyszten-dő ket-tő ___ bú-val is el-te-lik, de ez ö-rök vi-ág ___ soha el-nem te-lik ___ jobb lett vol-na nek-em ___ ne szí-let-em vol-na ___ hi - re-net ne-ve-met ne hal-lották vol-na ___

C *f* *meno f* *p* Is - tenem, Is - tenem, szerel mes Is-tenem hogy kell e vi - lá-got ___ búval el-től - te - nem ___ gyar-ló világ kin - ját szí - ve-nem vi - sel - nem gyar-ló világ kin - ját szí - ve-nem vi - sel - nem

B *50* *mf* *p* Is - te - nem, ___ Is - te - nem, ___ sze - rel - mes ___ Is - te - nem ___ hogykell a ___ hogy kell a ___ vi - lá - got ___ bú - val el - től - te - nem ___

C *50* *f* *p* Egyszterd-ő, ket-tő ___ búval is el - te-lik, de ez ö-rök ___ vi-ág ___ soha el - nem te - lik ___ jobb lett vol-na ne - kem ___ ne szű lettem vol-na hi - re - met ne - ve - met ___ ne hal - lották vol - na ___

C *66* *f* *p* *pp* Is-tenem, Is - te - nem, szerelmes Is-tenem hogykell a vilá - got ___ búval eköl-te-nem gyar-ló világ kinj-át szí-ve-nem vi-se-lem, gyar-ló világ kinj-át ___ szí-ve-nem vi - sel - nem ___ ó

A *f* *p* *pp* Is-tenem, Is - te - nem, szerelmes Is - te - nem hogykell e vi - lá-got ___ búval eköl-te-nem gyar-ló világ kinj-át szí-ve-nem vi-sel-em gyar-ló világ kin - ját szí-ve-nem vi-sel-nem ___

5. kotta. De ez örök világ (1998–2000)

kamarazenekar Csíky Boldizsár művét többek között Bartók- és Enescu-kompozíciók átírataival együtt tűzte műsorára.

A szintén háromrészes *Piccola musica ebraica* Eisikovits Miksa 1938–39-es Máramaros szigeti gyűjtéséből való haszid *niggunim*-dallamokat dolgoz fel.⁴² Az egyes részeken átívelő motivikus kapcsolatok és a komplex ellenpontos faktúrák jelenléte a népzene szublimáló-átlényegítő feldolgozásmód jeleit mutatja, ugyanakkor – és ez egyben a témáról jelenleg elmondható utolsó megfigyelésünk – a nagyforma és a terjedelem a 60-as, 70-es években készült népdalszvitkei formái felépítésének változatlan érvényességét mutatja Csíky zeneszerzői gondolkodásában.

42 A gyűjtésről lásd Eisikovits Mihály: „Éneklő Chaszidok között Máramarosban”. *Erdélyi Zsidó Évkönyv*, 5708/1947–1948. Cluj, 127–134. A feldolgozott dallamokat lásd: *Songs of the Martyrs. Hasidic Melodies of Maramureş*. Intr. Max Eisikovits–Moshe Carmilly-Weinberger, New York: Sepher-Hermon Press, 1980. – A máramarosi haszid dalokat alapul vevő *Piccola musica ebraica* egyik dallama megtalálható Eisikovits helyszínen készített jegyzetfüzetében, ugyanennek ének-zongora feldolgozását maga Eisikovits is publikálta: *Rondo sur des chansons populaires chassidiques de Maramureş. Piano Solo, à Magda Kardos*, Temesvár: Edition Moravetz, 1946.

Függelék

CSÍKY BOLDIZSÁR NÉPZENEI FELDOLGOZÁSAINAK JEGYZÉKE

A marosvásárhelyi zeneszerző-plejád tagjai a forma és az apparátus alapján különböztették meg a népzenei feldolgozások típusait. A bejáratott apparátusok a következők voltak: énekkar (*a cappella* vagy népi zenekari kísérettel); énekhang és zongora vagy kamarazenekar. A műfajmegnevezések (kóruszvit, táncszvit és dalzvit) azonos utótagjai pedig több népdal – egymást többnyire *attacca* követő – feldolgozására vonatkoznak. Hogy az alábbi műjegyzékben mégsem egészen pontosan ezt a nómenklatúrát követjük, annak az az oka, hogy a táncos vonatkozásokat a rendelkezésre álló forrásanyag alapján képtelenség megnyugtató módon tisztázni. Az alábbi műjegyzék a 2003-ban a *Magyar Zeneszerzők* sorozatban megjelent Csíky Boldizsár-kismonográfiánk műjegyzékének *Népdalfeldolgozások* alfejezetét egészíti ki az időközben elvégzett forráskutatás eredményeivel.

Rövidítések

| | | | |
|------------|--|-----------------|---|
| App | előadóapparátus, hangszerelés | Ms | kézirat |
| B | bemutató | Mvh | Marosvásárhely |
| F | kereskedelmi forgalomba hozott hangfelvétel, ha másképp nem jelzem, a bukaresti <i>Electrecord</i> kiadványa | M. F. A. | A <i>Marosvásárhelyi Filharmónia</i> Archívuma, ahol jelenleg a <i>Maros Művészegyüttes</i> kottatára található |
| MM | 1957–61: <i>Allami Székely Népi Együttes</i> , 1961–70: <i>Marosvásárhelyi Allami Ének- és Táncegyüttes</i> , 1970–: <i>Maros Művészegyüttes</i> | | |

A) Népdalszvitek énekhangra népi zenekari kísérettel

1. *Válaszúti népdalszvit* énekhangra és népi zenekarra, 1962. Kallós Zoltán gyűjtése.⁴³
B: Mvh, 1962. (Tóth Erzsébet, MM zenekara, vez. Szarvady Gyula).
Ms: 1) autográf a szerző tulajdonában, 25p. Címlap: *Három válaszúti népdal. Feldolgozás.* 2) másolat (M. F. A.) 25p.
App: Cl. 1-2 in B, 3 in A; Zimb.; Ms solo; vonósszextett.
F: 1) STM-EPE 0934/3 (Tóth Erzsébet, MM zenekara, vez. Szarvady Gyula.)
2) CD-felvétel: *Erdélyi Népdalok 2. „Megrakják a tüzet”* DMR 071/11 (2–3. tétel) Sepsiszentgyörgy: Dancs Market Records, 2004.
I. *Parlando* „Válaszúti sűrű berek” II. *Moderato con moto* „Kék ibolyát ültettem a pohárba” III. *Allegro molto* „Sárga murok, zöld retek, elmentek a legények”.

43 A második népdal felvételét lásd az MTA Zenetudományi Intézet honlapján található *Multimédiás adatbázisok* „Kallós Zoltán gyűjtései” feliratú könyvtárában <http://db.zti.hu/kallos/kallos.asp>. Lett. szám: 4694d. Válaszút, Kolozs megye. Gyűjtő: Kallós Zoltán, 1962.

2. *Két népdal* szoprán szólóra népi zenekari kísérettel, 1964.
Ms: 1) autográf (M. F. A.) 9+1p.
 2) másolat (M. F. A.) 9+1p. Címlapon: *Két népdal szoprán szólóra népi zenekari kísérettel.*
Partitúra
App: Cl. in B, Sopr. solo, Zimb., vonóskvintett.
 I. *Andante* „A vendégek a kapuba” II. „Azért szeretek én faluvégen lakni”.
3. *Minden madár társat választ* énekhangra és népi zenekarra, 1964. A három felhasznált népdalból az első Kodály, a második (moldvai) és a harmadik Kallós Zoltán gyűjtése.
F: STM-EPE 0934/5 (Tóth Erzsébet, a MM zenekara, vez. Szarvady Gyula).
 I. „Árva vagyok apa nélkül” II. „Csaplárosné rézablaka rózsával van kirakva”
 III. „Édes kicsi galambom”.
4. *Gyimesi népdalok* énekhangra és népi zenekarra, 1967. Kallós Zoltán gyűjtése.
B: Mvh, 1967. (Tóth Erzsébet, MM zenekara, vez. Szarvady Gyula)
Ms: autográf a szerző tulajdonában, 19p. Utolsó oldal: 1967. jún. 14.
App: Fl. (picc.), Ob., Cl. 1-2 in B, Cor. in F, Sopr. solo, Perc., Zimb., vonóskvintett
 I. *Commodo* „Elmennék én babám tinálatok egy este” II. *Allegretto* „Fenn a Gyimes völgyén learatták a búzát” III. *Allegro molto* „Nem ettem én ma egyebet”.
5. *Három mezősegi népdal* énekhangra és népi zenekarra, 1968. Kallós Zoltán gyűjtése.
B: Mvh, 1968. (Tóth Erzsébet, MM zenekara, vez. Szalman Lóránt).
Ms: 1) autográf a szerző tulajdonában, 10p. Címlap: *Három népdal (mezősegi) 1968.*
 2) másolat (M. F. A.) Címlap: *Három népdal 1968.*
App: Cl. in B., Zimb. ad lib., Sopr. solo, vonóskvintett.
F: 1) *Három népdal* STM-EPE 0934/2 (Tóth Erzsébet, MM zenekara, vez. Szarvady Gyula.)
 2) CD-felvétel: *Erdélyi Népdalok 2.* „Megrakják a tüzet” DMR 071/12 Sepsiszentgyörgy: Dancs Market Records, 2004.
 I. *Sostenuto* „Anyám mondta, menjek férjhez” II. *Commodo, accentuato* „Engem anyám úgy szeretett” III. *Vivamente* „Úgy akartalak szeretni”.
6. *Széki dalszvit* énekhangra és népi zenekarra, 1972.
B: Mvh, 1972 (Tóth Erzsébet, MM zenekara, vez. Szarvady Gyula)
Ms: autográf a szerző tulajdonában, 11+1p. Címlap: *Széki dalszvit 1972.*
App: Cl. in B, Zimb., Ms. Solo, vonóskvintett.
F: *Széki népdalok* STM-EPE 0934/1 (Tóth Erzsébet, MM zenekara, vez. Szarvady Gyula.)
 I. *Moderato sostenuto* „Megengedje Szék városa” II. *Giusto moderato* „Itt is terem sok szép virág” III. *Allegro assai* „Elvesztettem sárga lovam patkóját”.
7. *Leányors*, 1978. S, Énekhangra és népi zenekarra.
8. *Trei cântece populare românești* [Három román népdal] énekhangra és népi zenekarra, 1978.
Ms: autográf (M. F. A.) szöveg nélküli énekszólammal. 5p.
App: Cl. in B, Zimb., [Soprano] solo, vonóskvintett.
 I. *Lento*, II. *Allegro ben ritmato*, III. *Presto*.
9. *Kalotaszegi népdalok* énekhangra és népi zenekarra Tóth Erzsébetnek, 1979.
 Az első (nem számozott) dallam Tóth Erzsébet vistai, a következő három Jagamas János kalotaszegi gyűjtése.⁴⁴
Ms: autográf (M. F. A.) 13p. Borítón: *Mezősegi dalszvit | Csíky Boldizsár | 1979.*
App: Cl., Zimb., [Sopr.] Solo, vonóskvintett.

44 A második (mérái) és a harmadik (inaktelki) népdalt lásd (Jagamas János, Faragó Vilmos ed.): *Romániai Magyar Népdalok*, Bukarest: Kriterion, 1974. 342., 27.

F: *Fúdd el jó szél, fúdd el*, ST-ECE 02041/3 (Tóth Erzsébet, MM zenekara, vez. Birtalan József.)

Recenzió: Terényi Ede: „Népdaltól a népdalfeldolgozásig” *Utunk*, 38/33

(1983. augusztus 19.) 6. = *Zene – költői világ* Kv.: Grafycolor, 2008. 167–168.

0 *Andante* „Tiszta búzát szedeget a vadgalamb” I. „Te kis madár, ki elhagytál”

II. „Húzzad, cigány, repedjen meg a húrod” III. *Molto allegro* „Ha’ te csóka, csicsóka”.

10. *Négy magyar népdal* tenor szólóra és népi zenekarra, s. a.

Ms: Másolat csak szólamokról: Ten. solo, Fl., Cl. 1-2 in B, Cor. in F, Zimb., vonóskvintett (M. F. A.)

I. *Ritenuo* „Elhervad a rózsza, melynek töve nincsen”; II. *Andantino* „Hej páva hej páva”;

III. „Hej, búra termett idő, ködnevelő szellő” IV. *Moderato* „Ej haj gyöngyvirág”.

B) Népdalszvitvek vegyeskarra népi zenekari kísérettel

1. *Szvit csángó népdalokból* vegyeskarra és népi zenekarra, 1964.

Ms: 1) autográf a szerző tulajdonában, 61p. Címlap: *Szvit csángó népdalokból | Vegyeskar-kiszzenekar | (Táncszvit)*.

2) másolat (M. F. A.) 48p. = az autográf 1., 4., 5., 3. és 6. tétele.

App: 1) az autográfbán Fl. (fl. picc.), Cl. 1-3 in B, Cor. 1-2 in F; Piston in B; SATB; Zimb.; vonóskvintett;

2) a másolatban: [Fl.], Ob, Cl. 1-2 in Sib; Fg, Cor. 1-2 in Fa; Cornetto in Sib; etc.

I. *Grave, ma non tanto* „A gyimesi hegyek kőből vannak rakva” II. *Allegro moderato*

III. *Moderato* „Este van, este van, de nem minden lánynak” IV. *Giusto non troppo*

„Új korában repedjen meg a csizmám” V. *Moderato* [hangszeres tétel] VI. *Allegro*

[a másolatban: *Vivace*] „Megvirágozott a gyopár a gyimesi réten”.

2. *Szilágysági táncszvit*, 1967. Vegyeskarra és népi zenekarra.

B: Mvh, 1969. (MM).

3. *Kükküllőmenti néptáncszvit [Hervadj rózsám]*, 1971. Vegyeskarra és népi zenekarra.

B: Mvh., 1972. (M. F., vez. Birtalan Judit).

4. *Hervadj rózsám* vegyeskarra és népi zenekarra, 1971.

C) Különböző egyéb apparátust foglalkoztató népdalfeldolgozások

1. *Két csángó népdal* szopránhangra és zongorára, 1958.

B: Mvh, Tóth Erzsébet – ének, Kozma Mátyás – zongora.

Ms: másolat (M. F. A.) 6p. Címlap: *Két népdal*.

I. *Poco rubato ma non troppo lento*, „Búsul a madár az ágon”; II. *Poco più rubato*, „Rózsám ha nagy erdőn átmész”.

2. *Görög Ilona*. Kamara-opera pantomim-játékkal, 1966.

B: Mvh, 1967. március 28. (MM, koreográfia és rendezés: Kovács Ildikó, színpadkép és jelmeztervek: Szervátiusz Tibor, vez. Szarvady Gyula, rendező: Kovács Ildikó).

3. *Két népdal* a cappella vegyeskarra.

F: *Szivárvány havasán* EXE 01515/2, 1977. (Mvh. Filh. énekara, vez. Fejér Elemér)

I: „Este van, este van késő kilenc óra” 2: „Nincs pénzem, de majd lesz”.

4. *Mind azt mondják...* énekhangra és vonósnégyesre, 1997. (Tóth Erzsébetnek)

Kiadása: „Emléktár” (Mészáros József ed.): *A Marosvásárhelyi Állami Székely Népi Együttes 40 éve*. Mvh, 1997. Oldalszám nélkül.

F: Angelica leánykar, vez. Gráf Zsuzsanna. *Aranyszín köntösbe* CDA 03/01, 2003.

ABSTRACT

ISTVÁN NÉMETH G.

„THIS IS MORE THAN A MERE MUSICAL PROBLEM”

Folk Music as the Source of Boldizsár Csíky's Works

Romanian composer of Hungarian descent Boldizsár Csíky (1937) has written ever since 1958 compositions infatuated with Transylvanian folk music. This study presents through the rather extraordinary example of Csíky the way the entire school of Transylvanian composers from the 2nd half of the 20th century dealt with folk music. The analysis examines first Csíky's aesthetic beliefs in terms of the relationship between art music and folk music, which exhibit the features of an essentially conservative avant-gardism, being obviously modelled on Béla Bartók's music. Csíky's series of some 20 folk music arrangements (1962–1979) was exclusively commissioned by the Marosvásárhely (Tg. Mureş/Romania) State Folk Ensemble (and performed by singer Erzsébet Tóth). The study also includes an in-depth investigation regarding the history of this institution, which was founded in 1956–57, and during its heyday operated under the dual influence of the *Moiseyev Dance Company* of the USSR and of the *Hungarian State Folk Ensemble* of Budapest/Hungary. The latter opened in 1951 with, among other pieces, Zoltán Kodály's *Kálló Double Dance*, a composition that thus became the main model for the composers active in Marosvásárhely. Csíky stopped composing folk song arrangements once the *táncház* (dance hall) movement arose in the early 1980s, consequently the historical review of the *Marosvásárhely State Folk Ensemble* also deals with the polemics connected the representation of folk music and dance on stage without any artificial (compositional or choreographic) additions to them. The musical analysis demonstrates the subtle, though evident connections of Csíky's compositional methods used both in his folk song arrangements and his compositions intended for concert hall audiences. The final section takes a closer look at Csíky's abstract compositions written after 1980, including the *Piccola musica ebraica per motivi transsylvanici di Mar-marosch*, commissioned in 2001 by a Swiss chamber ensemble, which shows the validity of Csíky compositional methods developed during the period of his earlier folk music arrangements. Data on genre, scoring, manuscript sources, commercial recordings and performance history of the pieces can be seen in the detailed catalogue of Csíky's folksong arrangements at the end of the article.

István Németh G. (1978) studied musicology 1996–2003 at the Gheorghe Dima Academy of Music in Kolozsvár (Cluj/Romania) and 1999–2004 at the Liszt Ferenc Academy of Music in Budapest. From 2004 he attended the Doctoral School in musicology of the Liszt Ferenc University of Music (PhD). In 2003 he became assistant research fellow at the Department for Hungarian Music History of the Institute for Musicology of the Hungarian Academy of Sciences in Budapest. He is currently preparing a doctoral dissertation in musicology on the subject of *Béla Bartók's Influence on Transylvanian-based Composers*. His publications are centred on issues of the Hungarian music history of the 19th and 20th century (*Magyar Zene, Studia Musicologica*).