

Szemere Anna és Ignác Ádám

Zene és ember

Maróthy János utópizmusának alakváltozásai a szocialista realizmustól a zenetudományi mikrofizikáig. I. rész (1948–1956)

Absztrakt: Háromrészesre tervezett munkánkban Maróthy János zenetörténész, zeneesztéta (1925–2001) tudományos pályafutását és utópizmusának alakváltozásait vizsgáljuk. Maróthy a 20. század második felének egyik legjelentősebb magyar zenekutatója volt, akinek műve és szellemi profilja a kelet-közép-európai szocializmussal fonódott össze, így elválaszthatatlan annak súlyos ellentmondásokkal terhelt történetétől, képzelt vagy valóságos társadalompolitikai lehetőségeitől, konszolidációitól és válságaitól.

Munkánk első részében az aktivista tudós életútjának a kommunista hatalomátvételtől az 1956-os forradalomig terjedő szakaszát tekintjük át. Milyen lehetőségeket és milyen korlátokat teremtett a Rákosi-éra Magyarországa az egyik legígéretesebb fiatal zenekutatója számára? Hálózatelméleti megközelítéssel úgy véljük, hogy Maróthy sokoldalú és intenzív tevékenységének – mint kutató, zenepolitikus, oktató, kritikus és zeneszerző – javarészt kedvező terepet biztosított az a fajta ideológiai-világnézeti és intézményi környezet, amely a zenei élet demokratikus átforgalmazására helyezte a hangsúlyt. Maróthy szenvedélyes és energikus egyénisége is összhangban volt a korszak szellemével, különösen az első években. Kreativitásának, széles körű szellemi tájékozódásra való igényének, kritikai tisztánlátásának azonban határt szabott a rákosista Magyarország szovjetizált tudományos életének beszűkültsége és végső soron Maróthy pártállami ideológia iránti elkötelezettsége.

Kulcsszavak: Maróthy János, államszocializmus, zenetudomány, populáris zenei kutatók, aktorhálózat-elmélet

Bevezetés

Ez az írásmű többféle igény eredőjeként született. Egyrészt egy jelentős, az utókor által kevésbé ismert és még kevésbé elismert tudományos életművet, Maróthy János (1925–2001) zenei történetész, zeneesztéta életművét szeretné az olvasó elé tárni. Másrészt kísérletet tesz mindazon elméleti, kritikai és tudományszervezői törekvések bemutatására, amelyek Maróthyt összekötik az utóbbi évtizedek kortárs zenekutatásának progresszív nemzetközi és hazai irányzataival, az úgynevezett *new musicology*, a populáris zene köré szerveződő interdiszciplináris kutatások és az etnomuzikológia néhány meghatározó képviselőjével.

Egy olyan alkotói pálya vizsgálata, amely három rendszeren és számos politikai korszakváltáson ível át, és nemcsak az államszocializmus negyven évét, de a második világháború utáni átmeneti időszakot és a rendszerváltást követő évtizedet is magában foglalja, reményeink szerint a teljes 20. századi magyar művelődés- és zenei történet számára értékes adalékokkal szolgál. Mégis, Maróthy munkássága és szellemi profilja mindenekelőtt a kelet-közép-európai szocializmussal fonódik össze, így elválaszthatatlan annak súlyos ellentmondásokkal terhelt történetétől, képzelt vagy valóságos társadalompolitikai lehetőségeitől, konszolidációitól és válságaitól. De műve túl is lép az általa mindennapi beszélgetésekben is gyakran idézett „mai kocsmán”, az államszocializmus tapasztalati valóságán, „az értelemig és tovább”. Ez a József Attila-i gondolat Maróthy jellegzetes utópizmusával függ össze. Ennek a személyiség és a történelmi helyzet által formált utópisztikus világlátásnak, élménynek és attitűdnek az alakváltozásai képezik elemzésünk legfőbb fókuszát. Az utópia (és annak messianisztikus változata, lásd Goldstein 2001) a marxi elméletek „beépített”, meghatározó eleme. A jövőkép a kommunista mozgalmak súlyosan terhelt múltjának és jelenének adott (vagy próbált adni) legitimitást. Az imént említett „mai kocsmán” gyakran lehangoló mindennapjaiból Maróthy szeretett egy absztrakt, de számára a bizonyosság erejével bíró jövőképhez fordulni, abból erőt meríteni. Szkeptikus vitapartnerneinek nemegyszer idézte József Attila egy másik versének, az *Eszméletnek* a sorait, ahol a progresszióba vetett hit „organikus” természeti metaforában fogalmazódik meg: „Csak ami nincs, annak van bokra, csak ami lesz, az a virág”. (Az optimizmust tompító zárósort [„ami van, széthull darabokra”] rendszerint le hagyta, feltehetően nehezebb volt szembenéznie annak igazságával.) Akárcsak egyik tanítómestere, Lukács György esetében (Tamás 2017), Maróthy jövőképe is a létező szocializmussal és a kommunista párt eszméjével (nem mindenkori gyakorlatával!) volt eljegyezve.

Zenatudományi gondolkodását is ebből az eszmerendszerből bontotta ki. Mi értelme lett volna máskülönben elmerülnie a latin-amerikai Nueva Canción, az angol bányászfolklor vagy a magyar, munkásszálláson lakó romák dalaiban? Mi másért kereste volna Johann Sebastian Bach, Dmitrij Sosztakovics vagy az amerikai minimalista, Frederic Rzewski műveiben a köznapi, az utcai dallamokat és ritmusokat? Maróthy szemében mindezek utópisztikus mozzanatok tartalmazó zenei megnyilvánulások voltak, építőelemei egy, a társadalom egészét inspiráló, mozgósító, de a végtelenbe nyúló kreatív forradalomnak.

Az 1980-as évek folyamán azonban Maróthy egyre inkább kivonta a társadalmiságot és a politikumot zenei kutatásaiból. Olyan új tudományterületekbe ásta bele magát, mint a kineszteziológia, a kognitív pszichológia, a számítógépes akusztika (ezen belül is a

hangspektrumelemzés). És miközben egzakt módszerekkel vizsgálta az emberi gesztusok zenei kifejezőmódjait, vizsgálatának alanya már se nem polgár, se nem proletár¹, se nem chilei, se nem magyar, se nem férfi, se nem nő volt. Ez az általánossá absztrahált „ember” (mint például *A zenei végtelen* című, utolsó nagy munkájában) nem rendelkezik történetileg és társadalmilag meghatározott egyediséggel és konkrétsággal. Tekinthejtük-e ezt az általános emberi felé fordulást egy másfajta, marxistának már aligha nevezhető utópizmus kifejeződésének? Vagy csupán a baloldaliságával egyre inkább marginalizálódó tudós így reagált a kései államszocializmus, majd a rendszerváltást követő, régi-új világ megváltozott tudományos és intézményes miliójére? Írásunkban ezekre az izgalmas kérdésekre is igyekszünk választ adni.

Nem szándékozunk hagiográfiát írni. Éppen az életmű iránti tiszteletünk teszi szükségessé a figyelmes kritikai olvasatot, az időtálló és előremutató, valamint a (rendszer) apologetikus vagy a tévesnek bizonyult gondolatok, eszmék szétszalazását.

E tanulmány mindkét szerzője számos szálon kötődik Maróthy János személyéhez, szellemi és intézményes hagyatékához. Szemere Anna az ELTE BTK angol–szociológia szakának elvégzését követően, 1977-ben kezdett el az MTA Zenetudományi Intézetének Maróthy által vezetett Zeneszociológiai Osztályán dolgozni, kezdetben gyakornokként, majd tudományos munkatársként. A közös munka, a számtalan inspiratív, cenzúrázatlan beszélgetés és vita, az első önálló írásaira kapott figyelmes és konstruktív kritika egyfajta posztgraduális képzést jelentett számára (jóllehet ez a képzési forma akkor meg nem létezett Magyarországon). Az osztályvezető támogatása, szellemi és szervezői nyitottsága kellett ahhoz, hogy Szemere az 1980-as években bekapcsolódhasson a populáriszene-kutatás éppen intézményesülő nemzetközi hálózatába, amelyben Maróthyt széles körű elismerés övezte.

Ignác Ádám 2000-ben, az ELTE BTK történelem–esztétika szakos, másodéves hallgatójaként vett részt Maróthy egyik utolsó zeneesztétika-szemináriumán. Csaknem másfél évtizeddel később, 2013-tól kezdve a Zenetudományi Intézet munkatársaként és az egykori Zeneszociológiai Osztály hagyatékának referenseként aztán már írásos dokumentumokon és hangfelvételeken keresztül is képet kaphatott Maróthy szokatlanul szerteágazó kutatói érdeklődéséről, műveltségéről. A dokumentumok segítségével Maróthy kiterjedt politikai és tudományos kapcsolatai is feltáruultak, és fény derült arra, hogy az általa vezetett parányi osztály egyike volt az államszocialista országok zenei csúcshintézményeiben működő, gyűjtőmunkát is végző, jelentős kutatóműhelyeknek, amelyek fő feladatuknak az elitkultúrán kívül eső zenei műfajok történeti, szociológiai és esztétikai vizsgálatát tekintették.

Az a körülmény, hogy egyikünk hosszú időn keresztül együtt dolgozott Maróthyval, kutatómunkánkat természetesen megkönnyítette: személyiségének, a kollégákhoz és más szakmabeliekhez fűződő viszonyának ismerete segít felmérni Maróthy publikációinak és a hagyatékában megtalálható egyéb írásainak a helyét és jelentőségét az életmű egészében. És ami munkánk szempontjából a legfontosabb: segít megvilágítani a Maróthy szemléletében és tudományos orientációjában bekövetkező változások természetét és főbb motívumait. Azonban azt is tudjuk, hogy a szemtanú és munkatárs által megrajzolt kép, habár sűrűbb felbontású és több kontextuális részletet tartalmaz, szükségképpen torzít, hiszen

¹ E helyütt Maróthy *Zene és polgár, zene és proletár* (1966) című kulcsművére utalunk.

szubjektív mozzanatokot emel be a narratívába, ráadásul az emlékezés ugyancsak elkerülhetetlen pontatlansága is befolyásolja.

Szemere Maróthyval való kapcsolata jórészt közös érdekek mentén alakult: a néhány fős osztály intézeten belüli és kívüli státusza, megbecsültsége éppúgy érdeke volt az osztályvezetőnek, mint munkatársainak. Másrészt a közöttük lévő alá-fölérendeltségi viszony, a generációs és genderkülönbség szükségszerűen – bár jórészt öntudatlanul – színezte ketjük kapcsolatát, amelyet elsősorban mégis a kölcsönös tisztelet és egyfajta felszabadult légkör jellemezett. Az ötvenes éveiben járó Maróthy osztályvezetőként toleráns volt, aki a sajátjától élesen különböző világnézetek talaján született tudományos teljesítményeket is tisztelte és támogatta. Szemere az egyetemről kikerülve, pályakezdőként sok mindent tanult Maróthytól. Ő vezette rá a lelkes elfogadás és a totális elutasítás közötti mezőben mozgó, árnyalt kritika gyakorlatára, a világos, zsargonmentes tudományos próza jelentőségére, és tőle tanulta meg az interdiszciplinaritás jelentőségét és módszertanát. Maróthy nap mint nap demonstrálta az esztétikai, társadalomtörténeti és szociológiai gondolkodás közötti átjárhatóságot; a hangzó zenei anyag tiszteletét, illetve a zenei elemzés és az interpretáció jelentőségét a populáris zene kutatásában.

Maróthy írásai hasonló tanulságokkal szolgálnak az újabb kutatói generációk számára. Megmutatják, hogy a zenetudományi munka aligha nélkülözheti az esztétikai és szociológiai szempontok együttes érvényesítését, és a művészi zene, a népzene vagy a populáris zene elemzése csak e zenei szférák holisztikus megközelítésével, a közöttük létrejövő kölcsönhatások és közvetítések kitapintásával lehet igazán teljes. Maróthy nemzetközi kapcsolatait és érdeklődését a történelmi körülmények, mindenekelőtt az, hogy Magyarország a Szovjetunió csatlósává vált, messzemenően befolyásolták. De az a tény, hogy Maróthy milyen következetesen ápolta a kelet-közép-európai kapcsolatait, nem determinisztikusan következett a szovjet birodalmi függőségből; nem is a rendszer iránti vak lojalitás vezette. Őt a régióhoz kapcsolódó alkotások és tudások sajátos értékei izgatták. Maróthy munkája ezért arra inspirálja a mai kutatót, hogy az államszocialista időszak magyar zenetörténetének és zenetudományának vizsgálatakor ne csak a kelet-nyugati transzferekre és a nyugati zeneipar lokális és lokalizált jelenlétére, hanem a magyar zene regionális kontextusaira is érzékeny, figyelmes legyen.

Írásunk három nagyobb részből fog állni. A most közölt első részben – a munkánk egészére vonatkozó elméleti és módszertani alapvetések tisztázását követően – az életmű 1948–1956 közötti, kezdeti szakaszával foglalkozunk.

Elméleti és módszertani jegyzetek

Maróthy nem volt szobatudós, világgképétől és temperamentumától az elefántcsontorony egyaránt idegen volt. Pályafutása során mindvégig aktív támogatója vagy résztvevője volt különféle zenei mozgalmaknak, közvetített a pártállami intézmények, valamint a különböző zeneszerzői, előadóművészi és zenetudományi közösségek között; de kapcsolatban állt az ifjúsági zene körül szerveződő politikai és kisebbségi (például roma) mozgalmakkal, és szerepet vállalt transznacionális zenei és zenetudományi transzferekben is, hivatalos és informális keretben egyaránt.

Életrajza megírásához hatalmas mennyiségű forrás áll rendelkezésünkre: hozzáfértünk intézeti hagyatékához (kéziratban maradt szövegek, lektori jelentések, opponensi vélemények, zenei gyűjtések, megbízásos munkák dokumentációi, kritikák, konferenciák anyagai stb.), családi hagyatékának egy részéhez (amelyhez lányai, Maróthy Zsuzsa és Maróthy Szilvia biztosítottak számunkra hozzáférést), publikációihoz (könyveihez, tanulmányaihoz, előadásaihoz, publicisztikáihoz), valamint a munkájával és közéleti tevékenységével kapcsolatos kritikákhoz. Kutatásunkban hasznosítottuk az egykori munkatársaival, diákjaival és családtagjaival készült interjúkat és visszaemlékezéseket. Az anyag mennyisége, műfaji sokfélesége és zenetörténeti súlya nagy előnyt jelent a feldolgozás számára, hiszen így Maróthyt a legkülönbözőbb – kutatói, oktatói, tudományszervezői és politikusi – szerepeiben láthatjuk, és képet kaphatunk a változatos és változékony kapcsolati hálózatairól. De a forrásanyag mennyisége és Maróthy alkotói személyiségének súlya komoly felelősséget is ruház ránk: tudunk-e hiteles képet felvázolni a rendelkezésünkre álló forrásokból?

Maróthy különféle hálózatokban, intézményekben való jelenléte és közvetítői szerepe arra ösztökél bennünket, hogy a hálózatelmélet valamelyik változatával közelítsük meg tárgyunkat. De ez az elmélet gyakran egyenlőséget, horizontális mozgást feltételez a hálózat résztvevői között (Piekut 2014), jóllehet minden társadalomban a mozgások jelentős része különböző erőforrásokkal (anyagi, kulturális és kapcsolati tőkével) rendelkező egyének között megy végbe. Különösen szembeszökő a hierarchikus, fentről lefelé történő mozgás az államszocialista Magyarországon, ahol a politikai nyilvánosság köztudottan korlátozott volt, ahol művészet, tudomány és politika viszonyát a pártállam változó mértékű, de mindvégig tapasztalható dominanciája határozta meg. Maróthy irányítói, szervezői pozíciói, a kommunista pártban betöltött funkciói és tudományos-szakmai tekintélye nem kevés lehetőséget teremtett számára ahhoz, hogy ezeken a fentről lefelé mozgó csatornákon közlekedjen, és maga is létrehozson új intézményes vagy intézményesíthető társadalmi-zenei-politikai szcenáriókat, mozgásokat. Pozíciói az újabb horizontális hálózatokba való bekapcsolódását is nyilvánvalóan segítették. Politikai és intézményes beágyazottsága jóvoltából már az 1950-es évek végétől szabadabban utazhatott és építhette nemzetközi kapcsolatait, amelyek (például a munkásdalkutatók és a marxista zenetudósok közösségeiben való részvétele) egész tudományos pályáját és gondolkodását meghatározták. Ugyanakkor ezek a nemzetközi kapcsolatok a hazai közegben olykor stigmát is jelentettek számára. Maróthy számos olyan, politikai-ideológiai szempontból terhelt eseményen, találkozón is részt vett, amit kollégái nem vállaltak volna.

Maróthy tehát nagy befolyással és széles kapcsolati tőkével rendelkezett, de amint látni fogjuk, tartós, hatalmi kulcsszerepben ritkán volt, nem alakult ki körülötte informális iskola vagy műhely, mint például a hasonlóan karizmatikus és hasonlóan úttörő módon gondolkodó pszichológus Mérei Ferenc vagy az esztéta Balassa Péter körül. Éppen pártállami beágyazottsága miatt a helyzete akár izoláltnak vagy marginálisnak is tűnhet a változó kultúrpolitikai, zenekulturális hálózatokban; inkább a színpalak mögül próbált becsempészni, támogatni, életben tartani zenei-politikai kezdeményezéseket, mozgalmakat vagy lokalizálni számára izgalmas nemzetközi trendeket, amelyekről rajta kívül addig senki nem tudott a hazai szintén. Minden megnyilvánulásában balról kritizálta a politikai döntéseket és a társadalmi jelenségeket, s bár olyan messzire ebben sohasem ment, hogy ez őt magát inkriminálta volna, kritikus alapállásának köszönhetően a hetvenes

évekre fokozatosan kiszorult a kulturális és véleményformálók első vonalából. Mindezek alapján azt mondhatjuk, hogy tudományos és politikai karrierjének még legsikeresebbnek tűnő korszakai sem írhatók meg egységes, magától értetődő narratívaként.

Az aktorhálózat-elmélet

Mivel a hálózatelmélet hasznos, de elégtelen a Maróthy-életrajz feltérképezéséhez, az utóbbi néhány évtized egyik legnagyobb hatású módszertani irányzatához, az aktorhálózat-elmélethez fordulunk. A főleg Bruno Latour nevéhez fűződő aktorhálózat-elmélet (a továbbiakban: AHE) – valójában módszertan – nemcsak a hálózatok horizontális jellegét hangsúlyozta, de az emberi mellett élettelen aktorokat is bevont a vizsgálódásba, relativizálva a művész, a tudós és a feltaláló ágenciáját egy produktum létrehozásában. Az AHE módszertanát a társadalomtudományokkal kapcsolatos elégedetlenség szülte. Latourt és kollégáit különösen zavarták a lazán és átgondolatlanul használt absztrakt, reifikált fogalmak, mint például a „társadalom” vagy a „politika”. Az AHE nem azt vitatja el, hogy létezik-e társadalom vagy politika, hanem igyekszik láthatóvá tenni a társadalmiságot létrehozó láncolatokat, illetve komplikált „gubancokat”. És bár megkérdőjelezi az alkotó ember ágenciájának kizárólagosságát, nem tesz egyenlőségelet a különféle élő és élettelen aktorok (technológiák, elméletek, műhelyek) hatása között. „Empirikus programunk – vallja Latour – nem azt állítja, hogy az ember és a tárgyak [artifacts] azonos minőségek lennének, de azt sem állítja, hogy radikálisan különböznek” (Latour, idézi Piekut 2014: 195).

Az AHE termékenynek bizonyult a zenetudományi és zeneszociológiai gondolkodásban is (Stanyek és Piekut 2010; Piekut 2014; DeNora 2000, 2003; Born 2011; Bolz et al 2016; Lange és Szemere 2023). Stanyek és Piekut úttörő tanulmánya a stúdiófelvételek kontextusában vizsgálja a zenei ágencia „szétterítettségét” producerek, muzsikusok, technológiák és más tényezők között. Így például a felvétel idején már halott zenészek rögzített hangját, muzikalitását is fontos ágensnek tekinti egy új zenei kollaboráció létrejöttében. Az elmélet tehát nemcsak a zene előállításának, hanem befogadásának és használatának leírásához is alkalmazható. Tia DeNora munkái pedig arra világítanak rá, hogy a zene a mindennapi életben nem zárt, önmagában álló objektum, hanem aktív médium, térben és időben mindig újabb személyes igényekhez, szituációkhoz igazítható, átszabható, szétoszabdalható „nyersanyag”, amihez mindig újabb funkciók rendelhetők, és amivel „dolgozat csinálhatunk”: emlékezünk, kapcsolatot építünk, érzelmeket fogalmazunk meg stb. A zene nemcsak azért társadalmi, mert képes tükrözni, leképezni társadalmi mintázatokat, hanem azért is, mert új társas és társadalmi mintázatokat, konstellációkat is létrehoz (DeNora 2000, 2003). DeNora az angol „affordance” fogalmat állítja elméletének középpontjába, amikor azt kérdezi, a zene a maga anyagi-hangzó valóságában mit tesz lehetővé, mit enged meg a fogyasztó, illetve használó szubjektum számára. Georgina Born szerint DeNora modellje túlságosan szűk mikroszociológiai konstellációban értelmezi zene és ember bonyolult viszonyait. Az előállítás és befogadás aktusát egyaránt magába foglaló modelljében ezért helyet kapnak olyan „makrotényezők” is, mint a zene által létrejövő „képzelt közösségek” és identitáskategóriák (osztály, gender, szexuális orientáció, rassz, etnikum, életkor stb.), valamint a zenei produkció, terjesztés és használat szervezeti-in tézményes rendje (Born 2011).

Piekut írása kifejezetten az AHE zenetörténeti alkalmazását vizsgálja, és roppant hasznos lehet a nagyobb fordulópontok, irányváltások, művészeti hatások újragondolásában (Piekut 2014). Különbőféle szcenáriókat (jazz, avantgárd, rock) empirikusan elemezve Piekut arra kíváncsi, hogy különbőféle „aktorok” konfigurációi (zenei stílusok, filozófiai irányzatok, diskurzusok, zenei-politikai szerveződések, folyóiratok, érdekszövetségek stb.) pontosan hogyan hoznak létre új zenei irányzatokat vagy tartanak életben marginális zenei csoportosulásokat. Piekut az ágencia fogalma mellett arról is beszél, mit jelent a cselekvés (action) a hálózati viszonyrendszerben. Azzal érvel, hogy a cselekvés mindig fordítói és értelmezői munka is: például amikor egy zenei társulás vagy egy szervezet nevében annak egyik tagja szólal meg nyilvánosan, elkerülhetetlenül az adott társulás vagy szervezet álláspontjának saját olvasatát nyújtja. Habár ez a megállapítás önmagában talán evidensnek tűnik, a történéssz a konvencionálisnál sokkal árnyaltabb narratívát képes létrehozni, ha ezeket a finom közvetítőmechanizmusokat is feltárja. Piekut megfogalmazásában

az AHE módszerrel dolgozó szerzők azt követik nyomon, hogy az aktorok hálózata miként teremt új valóságot; a hangsúly az egyedin és a különösön van, nem pedig az univerzálison. Ez az ontológiai koncepció módszertani következményekkel jár: amennyiben nem döntjük el előre, hogy mit fogunk találni a világban, lehetővé tesszük, hogy a kapcsolódási gubancok a maguk rendetlen mivoltában kerüljenek felszínre (Piekut 2014: 199).

Piekut az 1960–70-es évek John Cage nevével fémjelzett zenei avantgardizmusát hozza fel példának, amikor azt állítja, hogy a szokásos általánosságok, például a „spontaneitás” vagy „előadóművészi szabadság” helyett az avantgárdot sokféle – személyes, társadalmi, anyagi, technikai – entitás együtteseként érdemes ábrázolni (Piekut 2014).

A hálózatelmélet zenetudomány-történeti alkalmazhatóságára kínál újabb példát a Sebastian Bolz és kollégái által szerkesztett, *Wissenskulturen der Musikwissenschaft. Generationen – Netzwerke – Denkstrukturen* című tanulmánykötet (2016). Szerzői meggyőzően érvelnek amellett, hogy a tudománytörténet vizsgálatában az egyoldalú közvetítések és a kutatók között létrejövő egyéni kapcsolatok („iskolák”, mester-tanítvány viszonyok) tanulmányozása mellett azt is figyelembe kell vennünk, hogy milyen gondolati struktúrák, minták határozzák meg egész kutatói generációk (egy korban élő, de akár egészen eltérő motivációkkal rendelkező, egymás riválisainak számító kutatók) gondolkodását; vagy hogy egy-egy korszakban bizonyos zenén kívüli tényezők (például a politikai és geopolitikai körülmények) milyen hatással lehetnek a zenei tudástranszferek földrajzi irányaira, illetve a lokális és nemzetközi zenetudományi hálózatok kiépülésére. A kötet esettanulmányai arra is rávilágítanak, hogy a „zenetudomány” fogalma maga koronként és helyenként változik, elvégre a diszciplína művelői meghatározott anyagi és infrastrukturális keretek között dolgoznak és munkájuk specifikus eredményekben, „outputokban” (például írásművekben, eseményekben, vitákban, tanácsadói tevékenységben) manifesztálódik. Egy olyan munka esetében, amely az államszocialista időszakokkal foglalkozik, különösen fontos lesz, hogy ne a jelenből visszavetítve határozzuk meg, mit tekintünk „zenetudománynak”. Ehelyett arra törekszünk, hogy empirikus munkával tárjuk fel, mivel foglalkoztak és mi mindent tekintettek feladatuknak történetünk főszereplői.

Ezek az elméleti munkák azért különösen hasznosak a Maróthy-életrajz megírásához, mert az életét és munkásságát alakító elméletek, ideológiák és intézmények nem csekély

történelmi és társadalmi terhet, ideológiai ballasztot hordoznak. Ránehezednek a zenetudós személyére, befonják, eltorzítják az életművet. A személyével összefüggésbe hozható fogalmak némelyike, például a „marxizmus”, a „kommunista párt”, a „szocialista realizmus”, a „munkásmozgalom”, a „polbeat” stb. a rendszerváltást követő egy-két évtizedben szinte lehetetlenné tette egyrészt azt, hogy munkásságát a maga teljes bonyolultságában és sokszínűségében tárgyalhassuk; másrészt pedig azt, hogy a szemléleti vakfoltjai, tévedései mellett és azok ellenében felmutathassuk a roppant széles műveltségű, vibráló intellektusú, dinamikus kutatót, oktatót, kritikust és zenepolitikust. Az aktorhálózat-elmélet lehetővé teszi számunkra, hogy feltárjuk a finom közvetítéseket és egyedi konfigurációkat, az átmeneti és tartós kapcsolódásokat személyekkel, szervezetekkel, diszciplinákkal, filozófiai és zenei irányzatokkal, valamint a technológiai fejlemények szerepét (ilyen volt például a komputeres zenei analízis jelentőségének a felismerése az 1980-as években) a Maróthy-életműben.

Egy fiatal zenetudós berobbanása a hazai zeneművészeti nyilvánosságba

Egy 1954-es keltezésű ajánlólevél Maróthyt a „kiemelkedően legtehetségesebb marxista beállítottságú fiatal zenetudósként” és „harcos kommunistaként” jellemezte (MNL OL P2146, 71.d.). Mindhárom kvalitás: az ambícióval párosuló tehetség, az aktivizmus és a kommunista világkép meghatározta Maróthy fiatalkori énjét. Az 1940-es évek végétől az 1956-os forradalomig tartó időszak a pályakezdés, egyben életének talán legtevékenyebb és termékenyebb korszaka. Közvetlenül azután, hogy elvégezte a Pázmány Péter Tudományegyetem (a későbbi ELTE) művészettörténet–esztétika szakát – ahol Lukács György diákja volt –, egy sor fontos minőségben, mint népművelő-ismeretterjesztő, kutató, folyóiratszerkesztő, zenekritikus, kórusmozgalmi aktivista és alkalmi zeneszerző lépett színre. Közben a budapesti Zeneakadémia hallgatója lett: Viski Jánostól zeneszerzést, Szabolcsi Bencétől zenetörténetet tanult.² Huszonhárom évesen már átfogó elméleti igényű publikációkat tett le az asztalra; nemcsak az országot járta előadásaival, de rendszeresen szerepelt velük a Magyar Rádió zenei műsoraiban is. Széles merítésűek és szerteágazó tematikájúak voltak ezek az előadások. Maróthy nemcsak zeneműveket és zeneszerzői életműveket (Bach, Erkel) elemzett, de az akkortájt hozzáférhető (főleg magyar és szovjet) kortárs zene irányzatait és a hazai kórusmozgalom aktuális helyzetét is vizsgálta. A zene társadalomtörténete keretében egyén és közösség viszonyáról beszélt, miközben beszámolt a Bartókról megemlékező munkásokról is.

Szabad elmélgedések jazzről, Bartókról és a „milliók” zenei konyhanyelvéről

Maróthy 1948–1949-ben megjelent első írásai előremutató, nyitott gondolkodásmódról tanúskodnak. Az 1948-as szovjet zenei határozat hazai talajra való átültetése előtti utolsó

² Maróthy önéletrajzai megtalálhatók a zenetudós családi hagyatékában. Ezúton is szeretnénk köszönetet mondani Maróthy Szilviának, hogy Ignác Ádám számára hozzáférést biztosított e hagyatékok dokumentumaihoz.

pillanatban jelent meg *Improvizáció és romantika* című tanulmánya, amelynek végén még egy olyan progresszív, „a társadalommal szoros kapcsolatban álló” zenekultúráról elmélkedett, amit az „acélos erejű” amerikai boogie-woogie és Bartók „energikus ritmikájú” zenéje inspirál (Maróthy 1948b).³ Ebben a gondolati építményben nemcsak az afroamerikai improvizatív zene és a bartóki modernizmus érnek össze, de Kelet és Nyugat, Európa és Amerika, sőt, az évszázadok során elkülönült zenei szférák, a népszerű zene és a művészi zene is. A fiatal Maróthy evokatív prózájában a „magányos lángész csákányütései” az úgynevezett magaskultúrára, míg a „vidám sokaság zsvájgó lármája” a populáris kultúrára utal, találkozásuk pedig az 1940-es évek végi építőmunka cenzúrázatlan – még hiteles – optimizmusát tükrözi (Ignác 2020: 90). Gondolataiból a háború utáni koalíciós pártok kultúrpolitikai terveinek rokon vonásai is kiolvashatók: egy szélesebb alapozású, népi közműveltség megeremtésének igénye.

Ugyanebben a rövid, hidegháborús hisztériát közvetlenül megelőző időszakban írta Maróthy a *Milliók zenéje* című, érzéletes metaforákban bővelkedő, az olvasót közös gondolkodásra serkentő tanulmányát (Maróthy 1948a). A bejáratott elitista gondolati vágányokról elkanyarodó, friss perspektívát kínáló kis írás az évtizedekkel később kibontakozó populáriszene-kutatás előfutárának tekinthető, annak szociológiai és esztétikai kulcskérdéseit veti fel. Miben áll a „könnyűzene” természete és hogyan közelíthető meg? Miben különbözik a népzeneitől? Mikor és milyen társadalmi folyamatok eredményeként vált a művészi zene szegényes „másikjává”? És miért megkerülhetetlen a zenetudomány egésze számára, hogy foglalkozzon vele? Jól láthatóan a szerző nem a zenetudomány egyik specializált területének tekinti a népszerű zene kutatását – és ez a későbbi munkássága szempontjából is figyelemre méltó mozzanat –, hanem egy mélyen demokratikus zeneesztétika központi kérdésének. Hiszen olyan műfajok együtteséről van szó, amely

hozzánk gyakorlatilag a legközelebb, elméletileg a legtávolabb van; amelynek sokan még létezését sem veszik tudomásul; amely mindazonáltal, akár akarjuk, akár nem, beszűrődik ablakunkon, az utcán fülünkbe harsog, a rádióban lüktet ritmusa, a hangszórók üvöltik, ráérő emberek füttyörészik a szomszéd lakásban és minden lépéssel, minden mozdulattal, minden lélegzetvétellel belénk áramlik (Maróthy 1948a: 255).

Ilyen értelemben, tetszik vagy sem, ez a zene mindannyiunké. És Maróthy nem rejti véka alá, hogy neki ez nem tetszik; nem szívesen veszi tudomásul, hogy „egy hatalmas réteg zenei igényének [...] a jazz és tánczene az egyetlen elérhető kielégítője”; vagy hogy a „mocsár” metaforával jellemzett zenére embertársai „vigyorogva, bárgyú arccal” ugrálnak. Ám azt is tudatosítja olvasóival, hogy ugyanezek a zeneileg igénytelennek tűnő emberek nem valamiféle „zombik”: a szórakoztató zene – akárcsak Mozart, Schubert vagy Bartók a művelt emberek számára – alapvető érzelmi-lelki szükségleteikre rezonál, „a szavaikkal kifejezhetlent próbálják vele kifejezni, vagy hallják benne kifejeződni” (Maróthy 1948a: 255).

3 A korszakváltás drámaiságát érzékelteti az a tény, hogy a *Zenei Szemlének* ugyanez a száma közölte Andrej Zsdanovnak a szovjet muzsikusok 1948. eleji találkozásán tartott beszédét is (Zsdanov 1948), amely a szocialista realizmus szűkkeblű definícióját meghirdető szovjet zenei határozat közvetlen előzménye volt (és egyike azoknak a szovjet művészeti életet érintő fordulatoknak, amelyeket összefoglalóan *Zsdanovscsinának* neveztek).

Maróthy nem emancipálja esztétikai értelemben a népszerű zenét. De összhangban van az általa akkor még legfeljebb Lukács közvetítésével ismert Frankfurti Iskola teoretikusaival (mindenekelőtt Adornóval), ő is historizálja a 19. és 20. századi populáris zenét, amennyiben azt a modernizációs folyamat – az iparosodás, az urbanizáció, a globalizáció és a technológiai forradalmak – termékének tekinti. A modernizációt még nem kapcsolja össze kapitalizmuskritikával, ahogy azt marxista tanítómesterei (köztük Lukács) és a marxizmus – illetve a marxizmus sztálinista változatának – elsajátítását követően maga is teszi:

[s]emmi okunk nincs annak feltételezésére, hogy az üzlet káros hatással van a kultúrára, hiszen a művész nagyjában sohasem volt szabad; amit valamikor a király vagy más mecénás közvetlen kívánságként fejezett ki a művésznak, azt ma a „mecénások” lényegesen szélesebb köre: a nagyközönség kereslet, piaci árak formájában fejezi ki (Maróthy 1948a: 256).

Ennek a még képlékeny eszmei orientációnak megfelelően Maróthy még nem osztálykategóriákban gondolkodik: a címben szereplő „milliók” megjelölés egyszerűen csak a sokaságra utal, ideológiai keretezés nélkül.

Mi a baj tehát a modern „könnyűzenével”? Maróthy szerint a modernizáció, a városiasodás és a gyarmatosítás eredményeként az eredetileg ősi, tehát szintisztának tételezett népzenei zárványkultúrák érintkezésbe léptek, összekeveredtek egymással és az (európai) műzenével. Egy közös, esztétikai szempontból „borzasztó” zenei konyhanyelven kommunikálnak egymással. Maróthy a tömegkultúra kritikusaival szemben azonban optimista: úgy véli, hogy mindössze idő kérdése, hogy a különféle nyelvek művészileg értékes, közös formanyelvet teremtsenek.

Az utópia mint életélmény

Az úgynevezett „ötvenes évek” valójában már 1948-ban, a kommunista hatalomátvétellel megérkezett. A Zsdanov-féle zenei határozat implantációja drasztikusan vetett véget a szabad elmélkedésnek, az „álmodozások korának”.⁴ A kor művészeitől pártszerű, ideológiailag korrekt és közérthető műveket vártak. Még a szovjet zene olyan megbecsült nagyjai, mint Sosztakovics és Prokofjev, sem feleltek meg a közérthetőség kívánalmainak, noha nem sokkal korábban még dicsőítette őket a pártállami sajtó (Starr 1983: 219). A kozmopolitizmus elleni harc jegyében a zenében kötelezővé vált a népi és nemzeti hagyományokhoz való hűség, és a hidegháborús logikából következően dekadensnek minősült minden, a klasszikus-romantikus éra utáni nyugati eredetű zenei áramlat. A művészi zenében az avantgardizmus és a – soha pontosan nem definiált – formalizmus, míg a szórakoztató zenében a jazz hatását mutató stílusok (swing, boogie-woogie) és az improvizáció ellen indult hadjárat. A szovjet érdekszférába tartozó országok számára a „szocreal” formula látszólag egyszerű volt: a nemzeti-népies formát szocialista tartalommal kellett megtölteni.

1948 májusában a Cseh Zeneszerzők Szindikátusa szovjet védnökség alatt nemzetközi kongresszust rendezett Prágában azzal a céllal, hogy a világ „haladó zeneszerzőinek és zenekritikusainak” részvételével megoldásokat dolgozzon ki a nemzetközi zenekultúra

4 E helyütt Szabó István 1964-es, nagysikerű filmjének a címére utalunk.

válságosnak ítélt helyzetére. (A magyar küldöttséget Bartha Dénes és Enyedi György vezette.) A válságtünetek között szerepelt a komolyzene és a könnyűzene közötti szakadék: „a komoly muzsika tartalmára nézve egyre inkább individualista és szubjektív [...], formájára nézve pedig egyre bonyolultabb és mechanikusabb felépítésű”, állapították meg a résztvevők, míg a „könnyű zene [...] folyvást felszínesebbé, típuszerűbbé és közhelyszerűvé válik”. Utóbbiért a monopolisztikus szórakoztatóipart tették felelőssé. Feladatként tűzték ki a zenetípusok közötti szakadék felszámolását, a „hamisan nemzetközi” irányzattól való távolságtartást, továbbá a „nyilvánvalóbb zenei tartalmak” kifejezésére alkalmas tömegműfajok megteremtését (Prágai határozat 1948).

Az államszocialista országokban a prágai direktívák teljesítését elsősorban a zenei elit egészét összefogó, újonnan létrehozott zeneművész-szövetségektől várták. A hazai közegben a Magyar Zeneművészek Szövetségére (a továbbiakban MZSZ) várt a feladat, „hogy ezt az egészséges forrási folyamatot végigvigye, hogy a szocialista realizmus elméleti kérdéseinek kidolgozásával, nyílt, őszinte és türelmes viták hosszú sorával zeneművészetünket a szocialista realizmus mellé állítsa.” (Maróthy 1954b: 96) Az MZSZ azonban már a kezdetektől két frakcióra szakadt. A zenekultúra szovjetizálásának hívei közé tartozott Maróthy és szövetségesei, mindenekelőtt a szektásságáról híres-hírhedt Szabó Ferenc, valamint Mihály András, Székely Endre és Sárai Tibor. Nem annyira zenei, mint inkább filozófiai és ideológiai ellenfeleik voltak az úgynevezett Kodály-iskola akkori képviselői, köztük Járdányi Pál, Ádám Jenő és Dávid Gyula.

Ebben a kultúrpolitikai kontextusban válik Maróthy a hazai zeneművészeti és zene tudományi nyilvánosság meghatározó szereplőjévé. Széles körben és sűrűn publikál: a szakmai folyóiratokon kívül értelmiségi és irodalmi lapokban, a kommunista párt folyóiratában és napilapokban jelennek meg írásai. Szakmai és aktivista szerepléseit a sajtó meglepő részletességgel ismerteti. E beszámolókból tudhatjuk meg például, hogy az amatőr zenei mozgalmak összefogására alakult Bartók Béla Szövetség (1948–1951; a továbbiakban: BBSZ) képviselőjében – a zenetudós Ujfalussy Józseffel és a zeneszerző Székely Endrével együtt – országszerte díjakat oszt kórusoknak. Szerzője és szerkesztője a BBSZ lapjának, az *Éneklő Népnek*, egy évvel később pedig már az MZSZ folyóiratának, az *Új Zenei Szemlének* első felelős szerkesztője. Tagja az MZSZ zenetudományi szakosztályának, 1949 és 1951 között vezetője a tömegzenei szakosztálynak, és rendszeres résztvevője a szórakoztató zenei szakosztály vitáinak is,⁵ mert, mint látni fogjuk, a két zenei szféra összekapcsolása ekkor zenepolitikájának és esztétikájának egyik sarokköve lesz (MNL OL P2146, 62.d.).

A dogmatikus marxizmus immár államvallássá emelt nézőpontjából Maróthy olyan publicisztikával (és oktatóanyagokkal!) jelentkezik, amelyekben követendő példaként mutatja be a szovjet kórusművészetet, kijelöli a zene szocialista fejlődésének útját és elmagyarázza, mit kell érteni „pártszerűség” alatt a zenében. Egy eredetileg a Magyar–Szovjet Társaság ankétján elhangzott vitaindítóban a fiatal aktivista tudós arról beszél, hogy „a zenetudomány növekvő feladatait csak úgy töltheti be, ha teljes mértékben pártszerűvé válik. Mint minden téren, itt is a szovjet zenetudománytól nyerhetünk segítséget és iránymutatást” (1950c: 97). A *Könnyűzene kérdései* című pamfletben (1950d) pedig – a „zenei

5 A szakosztályok eseményeinek jegyzőkönyveit lásd: Magyar Nemzeti Levéltár Országos Levéltára (MNL OL) P2146, 59.d., 61.d., 62.d., 63.d., 65.d. A Magyar Zeneművészek Szövetsége dokumentumai.

forradalom” jegyében – a két világháború közötti hazai „könnyűzene”, a kortárs slágerek és a „jazz” ernyőfogalma alá vont nyugati tánczenei divatok ellen lép fel, miközben egy új típusú népszerű, de igényes zenekultúra megteremtését sürgeti. Amint egy néhány évvel később írt kritikájában hangsúlyozza: „meg [...] kell találnunk azt a hangot, amely közel áll a tömegek életéhez, [...] de amely *előbbre néz, előbbre mutat*, mint amennyire a mindennapi életben látni lehet” (eredeti kiemelés; 1954c: 21).

Izgalmas és lelkesítő kihívás lehetett az 1948-tól 1951-ig terjedő időszak Maróthy számára. A második világháború után szétesett zenei élet nagyszabású megújítójaként dolgozhatott, egy történelmi léptékű kísérletben vállalva mérnöki és kivitelezői szerepet. Számára ez a lázas tervezgetések időszaka volt, aminek eredményeként új szellemi műhelyek jöttek létre újfajta vitákkal a népzene és művészi zene közösségi oldaláról, valamint a korábban „millióknak”, majd – a kommunista retorikához igazodva – „népnek” vagy „tömegnek” nevezett mindennapi emberek, dolgozók megszólításának a lehetőségeiről. A világháborút követő szellemi pezsgésről, a Maróthy visszatekintésében majd „aranykornak” nevezett időszakról Tallián Tibor (2014) is részletesen beszámol: „szabadművelődési mozgalom címmel, kétszeres elánnal kezdett újra működni a népművelés rendszere. A kodályi ifjúsági zenemozgalom a zenitjére hágott és fénykorát élte a munkásmozgalmi zenei-művelődéspolitikai ideológia” (Tallián 2014: 143). Maróthy *Milliók zenéje* című tanulmányán is, mint láttuk, még átsüt a kulturális élet izgalmas sokszínűsége. De 1949–1951 között már nem sok maradt az előző évek pezsgéséből: az egyeduralomra törő MDP, kiszorítva a rivális szociáldemokrata pártot a vezetésből, véget vetett az öntevékeny munkásművelődési szervezetek működésének és a virágzásnak indult egyházzenei életet is befagyasztotta (Tallián 2014: 143–147, vö.: Péteri 2003a, Péteri 2003b).

A diktatúra erősödésével a korabeli nyilvános közbeszédben az „utópia” felé vezető út ki volt kövezve, ezért a *jövő jelenlévő valóságként* fogalmazódott meg, amit a művésznek észlelnie és ábrázolnia kellett. „Hiszen mi más lenne a művészet dolga – írja Tallián –, mi más a művészek feladata, mint amit Potemkin valaha nagy sikerrel végrehajtott: felépíteni a fényes második valóságot, amely ugyan nem létezik, mégis látszik” (Tallián 2014: 271)? A kommunista művészetirányítók számára az a teleologikus elképzelés, amelyet Sztálin 1953-ban bekövetkezett halála után a szovjet blokk kommunista pártjai önkritikusan voluntaristának ítélték, és amely szerint egy új alapokra helyezett társadalmi rend a belátható jövőben a mindennapi emberek erőfeszítéseinek eredményeként szükségképpen megvalósul, nemcsak a jövőképek a jelenre való „rávetítését” jelentette, hanem egy szédítő életérzést és élelményt is. Ennek volt részese a fiatal Maróthy, amiben közrejátszott pályájának gyors felívelése és tudományos elismertsége is. Számos jel utal rá, hogy számára a történelem „fényes szele” átfújtak az ötvenes évekbe, amikor – Svetlana Boym (1997) szavaival – a tömegdalok már háttérzenét adtak az internálótáborok, a tömeges bebörtönzések mindennapjaihoz is. Maróthy azonban úgy vélte, hogy a közérthetőség követelményének piederesztálra emelésével a *Zsdanovscsina* a zenekultúra modernkori szétszabdaltságának korrigálására irányult. Nagyra értékelte az 1948 után kiépült új zenei intézményrendszert és a zenésztársadalomban megindult vitákat is.

Az 1950-es évek elején jegyzett írásaiban a zenepolitikus Maróthy kiváltképp hajlott arra, hogy a tapasztalati valóságot utópisztikus mozzanatokban gazdag világgént érzékelye és jelenítse meg. Egy új népdalgyűjteményt üdvözlő recenzióban például megjegyzi, hogy a kötet

eddig szinte egyedüli kielégítője annak a hatalmas új igénynek, amely népünkben a felszabadulás után a népdalok iránt támadt. A felszabadulás után egyre nagyobb tömegek ismerték fel a népdalban azt a művészetet, amely saját gondolkodásuk, érzelmeik tükrözője, saját múltjukról beszél és saját jelenük, jövőjük zenei kifejezésének alapja (Maróthy 1952b: 4).

Maróthy a „népnek” a népdalok világával történő azonosulását ténynek tekintve nemcsak a hagyományos népdalok iránt észlel „hatalmas igényt”, hanem olyan dalok iránt is, „melyeknek verseit költőink írták mai életünkről” (1952b: 4). E művek ugyanis – és ez Maróthy kifogása – kimaradtak a szóban forgó válogatásból. A valóság „tökéletlensége” tehát nem a „nép” és nem is a népdalokat feldolgozó költők és zeneszerzők, hanem a kötet szerkesztőinek a számlájára írható, akik nem tekintették népdalnak a mai szerzők dalait. Ahhoz is modellt kívánt nyújtani, hogy hogyan kell formájában és tartalmában szocialista realista zenekritikát írni. Az *Új Zenei Szemle* első és második évfolyamában több ilyen kritikát is közzétett; ezek egyike volt Szervánszky Endre *Honvéd kantatájának* bírálata, amelyben így fogalmazott:

A szocialista realista művész feladata megmutatni életünk valóságát, teljes gazdagságában, szépségében és igazságában. Hogy a szerzőnek mennyire sikerült életünk gazdagságát realista módon feltárni, ebből általános tanulságot levonnia, arra talán legjellemzőbb példa a mű harmadik tétele. [...] úgy érezzük, hogy még soha ilyen szép esti pihenőben nem volt részünk, hogy a mi valóságos esti pihenőnk, legszebb, leglényegesebb tulajdonságait mutatja meg. A mű meghallgatása után világosabban látjuk saját életünk szépségeit, nagyobb lelkesedéssel folytatjuk munkánkat (Maróthy 1950b: 31).

Maróthy koncepciója szerint tehát a művész tükrözi a valóságot, de mégsem egészen: annak javított, tökéletesített változatát tárja elénk, amit a kritika szerzője nem kis csúsztatással a valóság legigazibb lényegével azonosít. Ennek a platóni „tükörképnek” a dolga, hogy felismertesse befogadójával saját valóságát és lelkesítsen annak további szépítésére. A magyar valóság azonban nemegyszer túlságosan ellenállt az idealizálásnak, az utópia mint élmény átélhetőségének. Erről a diszkrepanciáról 1953-ban, a Sztálin halálát követő politikai átrendeződések után Magyarországon is lehetett már nyilvánosan beszélni, okait elemezni. *Tánczenénk fejlesztésének néhány sürgető feladata* című tanulmányát már Maróthy is a következő felütéssel indítja:

Zenei életünk egyik legégetőbb problémája, hogy a magyar szórakoztató tánczene nem fejlődik kielégítően. Annál súlyosabb ez a hiányosság, mert köztudomású, hogy a zenének ez a fajtája szoros kapcsolatban áll a legszélesebb tömegek mindennapi életével. [...] sokan még mindig karba tett kézzel, felhőtlen egykedvűséggel nézik, hogy magyar dolgozóknak, magyar ifjúságnak, hazánk „virágának, erejének és jövődjének” egyre gazdagodó magánéletét bántó, lapos, ízléstelen, vagy egyenesen torz és mérgező hatású tánczene kíséri (Maróthy 1953b: 12).

Ugyanakkor a pártvezetés és a társadalmi valóság nyilvánossá vált problémái ellenére is lehetett, sőt, bizonyos körökben ildomos volt keletre mutatni, a Szovjetunió példájára, amelynek mindennapjaival a magyar kommunistáknak nem kellett (és nem is lehetett) nap mint nap konfrontálódniuk. Szembeállítva a kapitalista tömegzenei élet „hazug álomvilágát”, vélt perverzítésát az idealizált szocialista realista művészet gyakorlatával,

a szovjet példa Maróthy-nak még 1953 után is segített közvetíteni az elmaradottnak észlelt hazai tömegzenei állapotok és az utópia között:

[A] Szovjetunióban, a felszabadult népek országaiban a tömegek művészetének eddig soha nem látott arányú kibontakozása van folyamatban. A tömegzenei aktivitás nemcsak a kapitalizmus alatt háttérbe szorult eleven tömegzenei hagyományok, alkotóerő újjáéledéséhez vezet, hanem a tömegek alkotói tevékenységének olyan fokához, színvonalához, amelyhez hasonló még nem ismert a történelem (Maróthy 1953b: 13).

A szerző a következőkben az amatőr kórusok és a néptáncművészet sikereire és kiemelkedő egyéniségeire hívja fel a figyelmet. Úgy látja, hogy a szovjet tömegművészet ereje révén a Szovjetunióban már visszatért a várva várt zenei aranykor, amelyben a történetileg egymástól elidegenedett „művészi” és „népszerű” újra találkozhatnak, összekapcsolódnak egymással:

A Szovjetunióban tehát nincs „könnyű zene” a szó tulajdonképpeni értelmében, mint egyetlen tömegzenei műfaj, szemben valamiféle „nehéz”, kiváltságosokhoz szóló zenével. A szovjet nép mindennapi életét a zene végtelenül változatos műfajai kísérik, az egyszerű táncdaltól, szerelmi daltól, tömegdaltól a népi kórus- és zenekari művészet különböző formáin át a klasszikus és a szovjet zene legnagyobb szabású formáig. Ezen belül a tánc- és szórakoztatózene is teljesértékű művészet (Maróthy 1953b: 13).

Maróthy nem csupán azért látta a szovjet tömegzenei valóságot rózsaszínben, mert hinni akart a kommunista pártnak; más okai is voltak erre. Egyrészt voltak olyan szovjet dalok, amelyek valóban népszerűek voltak Magyarországon (Ignác 2020); a *Poljuska*, a *Katyusa*, a *Jereván* vagy a *Vadvirágos tarka rét* feldolgozásait különböző formákban még a hatvanas-hetvenes években is játszották. Másrészt a szovjet zenei magaskultúrában a számos kismester mellett Sosztakovics- és Prokofjev-formátumú alkotók is dolgoztak, akik – az időszakos pártállami kritikák ellenére is – a magyar zenetudós szemében a kommunista világnézetet összegegyeztethetőnek tüntették fel a művészi inspirációval és a mesterségbeli tudással. Végül megemlítendő, hogy Maróthyt a szovjet zenetudomány és folklorisztika, például Borisz Aszafjev, Mihail Druszkin és Borisz Jarusztovszkij munkássága is sokoldalúan inspirálta, mivel a polgári-nyugati zenetudomány fővonalával szemben ezek a kutatók a zene társadalomba való beágyazottságát hangsúlyozták; zenetörténeti érdeklődésük fókuszába pedig olyan életműveket – mindenekelőtt az orosz Ötökét (Muszorgszkij, Balakirev, Borogyin, Kjui és Rimszkij-Korszakov) – állítottak, amelyekben a klasszikus nagyforma a romantikus értelemben vett nép zenei nyelvére épült. Erre Maróthy zenetudományi munkája kapcsán még visszatérünk.

Aktivista zenekultúra

A Maróthy által megálmodott zenekultúra lényegi vonása volt az a törekvés, hogy lebontsa a falakat zenetudomány és ismeretterjesztés, alkotóművész és befogadó, művészi zene és közhasználatú műfajok között, valamint, hogy egyenrangúsítsa az amatőr zenélést a hivatásossal és a közhasználatú műfajokat a művészi zenével. E roppant horderejű törekvés, amelyet a hivatalos közbeszédben kulturális forradalomnak neveztek, számos rész kérdést

vetett fel. Miként válhatnak a zenét *fogyasztó* tömegek saját zenéjük *alkotóivá*, illetve aktív formálóivá? Hogyan szervülhet a zeneművészet a mindennapokba? A gyakorlat szintjén hogyan jöhet létre dinamikus együttműködés a modern, javarészt komolyzenei képzettségű zeneszerző és kritikus, illetve a tömegek zenei együttesei között? Mit jelent népzenei pillérekre épülő zenekultúrát alkotni? Miként tágítható ki Magyarországon – ahol az ötvenes években zajlott le az első tömeges iparosodási-urbanizációs hullám – a népzene bartóki-kodályi fogalma az ipari munkásság dalaira? És végül: hogyan szolgálhatja ezt az utópisztikus tervet az elmélet, vagyis egy marxista alapokon újraértelmezett (európai) zenetörténet és zeneesztétika?

Maróthy zenei utópizmusa nem kizárólag a marxista elméletben gyökerezett. Már az 1948-as írásaiban (*Improvizáció és romantika, Milliók zenéje*) is egy erősen jövőorientált zeneesztétikát vázol fel, ami főként mentora, Szabolcsi Bence zeneiköznyelv-elméletére támaszkodott (Ignác 2020: 203–236). Szabolcsi, aki kiemelkedő hatást gyakorolt az 1945 utáni magyar zenei életre (Péteri 2003a, Péteri 2003b), Adornóhoz hasonlóan a zenetörténeti múlt azon periódusait tekintette aranykornak, amelyekben a művészi és a mindennapi zene egymást áthatva, egymással folytonos interakcióban létezett, és a két szféra még közös nyelven beszélt. A zeneszerzők még nem a baudelaire-i értelemben vett magányos albatroszok voltak, hanem egy nagyobb közösség képviselői, szószólói, akik a közműfajokból táplálkozó műveket komponáltak. (A Mozart-operák korabeli széles körű népszerűségét gyakran jellemzik azzal, hogy bemutatójukat követően mindenki, a borbély és a péklegény is fütyülte az áriákat.) A hivatásos és a populáris zenei szféra az európai kultúrában a modernizáció, az ipari forradalom és urbanizáció során, a romantikával kezdődően kettévált, de a 20. század közepén sok muzsikusz reménykedett abban, hogy az egyetemes zenekultúra újabb aranykora térhet vissza, ami majd hidat ver az elefántcsonttorony és az utca zenéje közé. Amikor a (sztálinista) marxizmus megkerülhetetlen „aktorként” belépett a magyar intézményes zenei életbe, az Maróthy eszmevilágában rögtön összekapcsolódott a Szabolcsi-féle köznyelv-gondolattal, és a kettő együtt vezette el őt egy olyan aktivista zenekultúra kívánalmához, amelyben nemcsak a művészi és szórakoztató szféra talál újra közös nyelvet, hanem a komponista, a kutató, a kritikus és a befogadó-felhasználó közönség is. Maróthy szerint a zenetudósnak vagy a kritikusnak kell vezetnie a komponista tájékozódását abban, hogy milyen zenei nyersanyagban (népzenei formák, népi táncritmusok) érdemes inspirációt keresni; másrészt segítenie kell, hogy a komponista a különféle munkahelyi, amatőrzenei és szórakozási alkalmakon keresztül közvetlen érintkezésbe lépjen a dolgozó osztályokkal. A kortárs hazai tánczene feladatairól szóló, konkrét megfigyelésekben és javaslatokban bővelkedő, már említett tanulmányában ezt írja:

Rendkívül fontos, hogy előmozdítsuk a tánczeneszerzők kapcsolatát a tömegekkel. Ismerjék meg a tömegek életét, hallgassák meg a tömegek bírálatát. Rendezzünk tánczenei anketokat nagyüzemeinkben, állami gazdaságainkban, termelőszövetkezeteinkben, ahol dolgozónk a szerzők jelenlétében megmondják véleményüket a bemutatott tánczenei művekről (Maróthy 1953c: 6).

Ez a propozíció, vagyis, hogy zeneszerző, kritikus és zenehasználó mindennapos párbeszédben építsen új zenekultúrát, nem tűnhetett lázálomnak egy olyan világban, amelyben

egyrészt nem a piac közvetített alkotó és befogadó között, másrészt a taggyűlések, ideológiai és szakmai viták, brigádrendezvények, kötelező ünnepek és köztéri rendezvények jóvoltából embercsoportok, sőt tömegek nap mint nap érintkeztek, beszéltek egymáshoz (vagy, szerencsés esetben, egymással). A magánélet ebben a közegben felszívódott a munkahelyi és a szélesebb – noha irányított és ritualizált – közéletben.

Maróthy írásainak és vitákon való felszólalásainak rokonszenves vonása, hogy önmagát az általa felvázolt és megteremteni vágyott zenekultúrán belül nem az íróasztal mellől diktáló funkcionárius-tudósként, hanem résztvevőként pozicionálja. Aprólékos, gyakran szellemes kritikája és konkrét javaslatok is az élőzenés és táncos együttlétek során szerzett személyes tapasztalataira épülnek. A tánczene fejlesztését sürgető tanulmányában például azt kifogásolja, hogy „társasági tánc kultúráinkban, főleg a városiban, a közelmúltban még két vonás uralkodott: a sematikus csoszogás és a szvingelés” (Maróthy 1953b: 13). A sematikus csoszogás Maróthy olvasatában a polgári társastáncok (foxtrott, slowfox stb.) elszegényedését tükrözi, „férfi és nő együttlétének egy sajátos formáját, amelyet bizonyos meghatározott testtartás és lépések szabályoznak” (1953b: 14). Ennél még súlyosabb problémaként veti fel, hogy „fiatalságunk, különösen üzemi fiatalságunk egy része rákapott a szvingelésre” (1953b: 14). Maróthy azonban elkerüli azt az 1950-es években a vasfüggöny mindkét oldalán burjánzó, morális pánikra jellemző beszédmódot, amely bűnözőnek vagy huligánnak bélyegezte a fekete amerikai zenei műfajokkal azonosuló fiatalokat (Horváth 2009; Poiger 2000; Starr 1983). Már az 1960-as évek megértő értelmiségi hozzáállását előlegezi meg, amikor megállapítja, hogy „a »szvingelés« problémáját nem lehet avval elintézni, hogy leleplezzük ennek a táncolási módnak ellenséges, beteges, mélyező jellegét” (1953b: 14). Ehelyett a fiatalság normális lelki és fizikai szükségleteire, valamint a hazai tánczenei termés fogyatékoságaira tereli a figyelmet: „A szvingelésnek gyökerei vannak abban a tényben is, hogy a fiatalság a táncban aktivitásra, elevenségre vágyott, és ezt »új« tánczenénk nem tudta neki nyújtani, sőt ennek pontosan az ellenkezőjét nyújtotta” (1953b: 14).

Az amerikanizmus elleni intézményes-ideológiai harc egyelőre nem tette lehetővé a szerző számára, hogy a „szvingelésben” és a jazzben fellelhető értékekre (újra) fogékony legyen. A jazz magyar szocialista zenekultúrába való integrálásához előbb az állampárt desztalinizálódására volt szükség; Maróthy pedig csak 1956 után látott hozzá saját értékrendszere felülvizsgálatához. Az aktorhálózat-elmélet arra emlékeztet bennünket, hogy a vizsgált történelmi periódusban az alkotó egyén ágenciáján túl vegye figyelembe az erőforrások és lehetőségek rendelkezésre álló körét egy művészi vagy tudományos produkció – adott esetben egy tudományos életmű – létrejöttében. Az 1950-es évek első felében Maróthy a rendelkezésre álló, az őt körülvevő zenei gyakorlatban a szovjet mintát követő, de kodályi alapokra is épülő amatőr kórus- és néptánc-mozgalomban, valamint a kapcsolódó spontán szórakozási alkalmakban keresi a tömegzene még csíraszerű megújulásának a jeleit. A jelenből visszatekintve bármily naivnak – vagy akár vakvágánynak – ítéljük az általa izgalmasnak vélt tendenciákat, azt is látnunk kell, hogy mennyire jelen volt és mennyire odafigyelt a körülötte zajló változásokra. Észreveszi például, hogy a néptáncosok a színpadi táncban elsajátított expresszívebb mozdulatokat átemelik a sematizálódott társastáncba; vagy hogy a hivatalos, vagyis fellépési engedéllyel rendelkező zenészeket felváltva a színpadon a szórakozó tömegeből alkalmanként kiválik egy-egy

tehetséges hangszeres, akinek „músortpolitikája és előadásmódja nemegyszer elevenebb, egészségesebb, gazdagabb, mint a rádió tánczenekaré!” (1953b: 14).

Küzdelem a Mesterrel a Mesterért: Kodály és tanítványai Maróthy zenepolitikájában

„A mi egész irodalmunknak az a kötelessége és feladata, hogy népi legyen – ne népies – népi” – jelentette ki Révai József a magyar írók első kongresszusán elhangzott beszédében, amely a Horthy-rezsimből örökölt népies-urbánus ellentét tompítására és a baloldali szektásság visszafogására szólította fel közönségét (Révai 1951: 358). A Rákosi-rezsim kultúrpolitikájának egyik legnagyobb kihívása az olyan nem kommunista értelmiségiek megnyerése volt, akik az előző évtizedekben kiemelkedő szellemi, kapcsolati és morális tőkét szereztek. Az irodalomban a népies szociográfus írók egy része (Illyés Gyula, Veres Péter és mások), a zenei életben mindenekelőtt Kodály Zoltán jelentette ezt a típusú kihívást a pártállam számára. Az aktivista zenetudományt már a két világháború között modelláló Kodály széles kisugárzású iskolát épített maga köré, amely őt profetikus vonásokkal ruházta fel (Hadas 1987), és amely számos projektet (kórusmozgalom, iskolai zeneoktatás, népzene kutató) egyesített magában. Kodály reputációjában az általa képviselt kulturális nacionalizmus is közrejátszott, amely a „magyarság”, a „magyar lelkület” zenei megtestesülését látta az úgynevezett autentikus paraszti népdalban, és amely a zenekultúra egészének megreformálását – az európai klasszikus zenei tradíció ápolása mellett – erre a princípiumra építette. Kodály ugyanakkor közszereplőként és zeneszerzőként elhatárolta magát a faszálódó Magyarországtól, annak antiszemita és németbarát politikájától. Ezért is emelkedhetett az 1945–1948 közötti évek szellemi és politikai életének vezető tekintélyévé (Péteri 2021; Tallián 2014): Kodály töltötte be a Magyar Művészeti Tanács és a Magyar Tudományos Akadémia (társ)elnöki pozícióját (utóbbit Szent-Györgyi Alberttel együtt); emellett parlamenti képviselőként is hatást gyakorolt a társadalompolitikára.

Akárcsak a Horthy-korszakhoz, Kodálynak a Rákosi-rendszerhez fűződő viszonya is többarcú volt. Habár az 1948-as kommunista fordulat erodálta közéleti-politikai szerepét, az új rezsim intézményes zenei életében jelentős szerepet kapott, egyebek között az újonnan alakult MZSZ tiszteletbeli elnöki posztját és a BBSZ elnöki tisztségét, amivel lényegében legitímálta egy széles körű, társadalmilag sokszínű kórusmozgalom kommunista bekebelezését. Néhány évvel később Szabolcsi Bencével együtt Kodályt nevezték ki a Magyar Tudományos Akadémia újonnan megalakuló Zenetudományi Bizottságának az élére, ugyanitt 1953-ban megalapíthatta a nagyhátasú Népzene kutató Csoportot, a Zene-művészeti Főiskola 1951-ben létesült muzikológia szakán pedig népzene kutatói programot indíthatott. Kodály romantikában gyökerező, tradicionális népfogalma és nemzeti elkötelezettsége hol látens, hol nyílt ellentmondásban állt a kommunista párt osztályalapú népfogalmával és szovjetizált nemzetköziséggel. Az úgynevezett „elektív affinitás” (Weber 1905/1977) a Kodály-féle és a kommunista zenepolitika között mégis szembetűnő (Dalos 2015: 82; Péteri 2021). Ezért az idős mesternek éppúgy érdekében állt kiegyeznie (vagy megalkudnia) az állampárt kínálta lehetőségekkel, mint az utóbbinak kompromisszumot kötnie vele. Ebben a kontextusban válik érthetővé az a közvetlenséggel elegy távolságtartás, amely a két fél viszonyát jellemezte, valamint a már kétszeres Kossuth-díjas zeneszerző kitüntetése a Magyar Népköztársasági Érdemrend I. fokozatával és a Magyar

Népköztársaság Kiváló Művésze címmel hetvenedik születésnapja alkalmából. A Magyar Tudományos Akadémia zenetudományi bizottsága hatszáz oldalas, negyvenszerzős reprezentatív tanulmánykötettel, a Szabolcsi Bence és Bartha Dénes szerkesztésében megjelenő *Zenetudományi Tanulmányokkal* köszöntötte, amelyben a hazai zenetudósgárda színe-javán kívül a szovjet zenei élet magas rangú képviselői (köztük maga Tyihon Hrennyikov, a Szovjet Zeneszerzők Szövetségének titkára) is közreműködtek.

Aligha véletlen, hogy a széles publikum számára éppen Maróthy vállalkozott Kodály életművének méltatására: aktivista zenetudósok lévén, a maguk oldaláról mindketten szenvedélyesen képviselték a zenekultúra átfogó demokratizálásának programját. Maróthy *A 70 éves Kodály Zoltán* címen megjelent cikkének feladata volt Kodály *hagyományörző* népi-nemzeti alapállásának alulhangsúlyozása és „ráigazítása” a történelmi materializmus vágányára. Kiindulásként Maróthy a Kodály és a kommunisták zenepolitikája közötti átfedéseket állítja reflektorfénybe:

[Kodály] egész életét, alkotómunkáját az a törekvés hatotta és hatja át, hogy nemzeti kultúránkat felemelje, nagy nemzeti hagyományainkat új életre ébressze; hogy a nép művészetéből klasszikus művészetet teremtsen, a klasszikus művészetet pedig milliós tömegek sajátjává tegye (Maróthy 1952a: 6).

A nemzeti kultúra és hagyomány hangsúlyos emlegetése azonban akár a magyarság függetlenségi törekvéseit is konnotálhatta az olvasó számára, ezért Maróthy a *vélhető* ellenségképet az idegen megszálló hatalmakról – vagy belső „idegenekről” – az osztályharc célpontjára, a polgárságra fordítja át, amikor Kodály művészetét a „hanyagló burzsoázia álművészetének bomlási termékeivel” állítja szembe (1952a: 6). E kis csúsztatás segítségével összeér Kodály városellenessége, klasszicizmusa és a hidegháborús Magyarország modernizmussal és a Nyugattal kapcsolatos paranoiája, irányuljon az a formalistaként megbélyegzett avantgárd művészi zenére vagy a jazz inspirálta „könnyűzenére”.

Ennek az osztályharc alapú megközelítésnek ad történelmi dimenziót, amikor – Révait idézve – Kodály pályakezdesének évtizedét, a századforduló Magyarországot „mély, objektív forradalmi válsággal”, a munkásság „tömegharcaival” és a parasztág megmozdulásaival jellemzi, ignorálva a századeleji polgári radikális mozgalmak (így a Galilei Kör, a Thália Társaság vagy a Vasárnapi Kör) erjesztő szerepét, amelyek egyébként Kodály szellemi arculatának, zenei tájékozódásának a formálásában is szerepet játszottak. Ezt a modernista fogékonyságot Maróthy köszöntője ugyanúgy zárójelezi, mint Kodály keresztény nemzetfogalmát. Ugyanakkor a zeneszerzőnek a magyar történelem, a folklór és a nemzeti költészet iránti érzékenysége (*Psalmus Hungaricus*, *Felszállott a páva* stb.) megengedte a cikkíró számára, hogy őt a „hősi múlt”, az évszázadokra visszanyúló plebejus forradalmi hagyomány, lényegében – ha nem is kimondva – a szocialista realizmus zeneköltőjeként ábrázolja.

Két évvel később, különösen az 1953-as átmeneti olvadás után már világos lett a pártállam számára, hogy Bartókot és Kodályt, de különösen a követőiket nem lehet „egy falatban lenyelni”. Maróthy az MDP elméleti folyóiratában, a *Társadalmi Szemlében* megjelent, a kortárs zenekultúrát átfogóan és részletesen értékelő jelentésében (*A magyar zene fejlődésének néhány időszerű kérdése*) a népi realizmus stílus kategóriájába sorolja a két

mester zenei hagyatékát, ami közel áll a marxista–leninista értelmezésű népiséghez. Ám a közelség nem jelent azonosságot. Köztudott, hogy a korszak hivatalos kultúrpolitikája a „népies” Bartókot mint saját esztétikájának előképét leválasztotta a modernizmusban „tévelygő” korai Bartókról. A még aktív Kodály szelektív elsajátítása nehezebb lett volna, hiszen a korszak komponistáinak legjava az ő műhelyéből került ki: Kodály megkerülésével ezt a nemzedéket nem lehetett megszólítani (Maróthy 1954b: 92). Amikor Maróthy egységesen a népi realizmus kategóriájába sorolja Bartókot és Kodályt, két stratégiai műveletet végez el: 1) visszaállítja a „népire” és „modernistára” szétszakított bartóki életmű egységét és – Kodályéval együtt – lényegében legitimálja azt; 2) a két mester kanonizálásával mintegy engedélyt ad magának a Kodály-tanítványok Kodályról való „leválasztására” és elmarasztalására. E két kényes műveletet Maróthy két argumentummal végzi el. Egyrészt, habár véleménye szerint Bartók és Kodály nem „hatoltak be” kellően a nép mindennapi életébe, a faszálódó Magyarország realitásait figyelembe véve a lehető legmesszebb jutottak a népi realizmus zenei megvalósításában. Ugyanezen opresszív társadalmi állapotokkal indokolja azt a formanyelvet, amely a Bartók művészetében észlelt problematikus világnézettel fonódik össze:

Bartók zenéjének nagyobb küzdelmessége, ellentmondásossága abból fakad, hogy az imperializmus világméretben jelentkező problémáival vívódik. Ezekre a problémákra is a nép erejében, igazságában találja meg a választ. A tragikus magáramaradottság gondolatával, az embertelen világgal a népzene áll szemben művészetében (1954b: 91).

A másik argumentum értelmében a kortárs zeneszerző-tanítványok részéről helytelen Bartók és Kodály nyelvi örökségére hivatkozni; ez az örökség ugyanis nem garantálja a szocialista realista népiséget, minthogy a jelen valósága más, újfajta attitűdöt és kompozíciós kifejezésmódot kíván meg a művészekről. Maróthy a Kodály-tanítványok újabban keletkezett zenei termését részletesen, műfaji bontásban bírálja. De az elvi nézetkülönbség a pártos zenepolitikusok és a „kodályisták” között a két tábor radikálisan eltérő népzenefogalmában sűrűsödik össze. Fentebb említettük Maróthynak egy frissen megjelent népzenei kiadvánnyal kapcsolatos kritikáját, amelyben hiányolja a kortárs költőknek a jelen valóságát megéneklő verseit. Ebben a cikkben ez a probléma még hangsúlyosabban jelenik meg, mivel az 1953-as olvadás után vákuum keletkezett a tömeg- és szórakoztató zenei szférában. Maróthy ezt a következőképpen fejti ki:

„Népzeneipárti” muzikusaink nagy része a népzene kételkedésével elvont, nyelvi okok alapján propagálta, és a népzene új fejlődését elképzelhetetlennek tartotta [...]. Hajlottak arra, hogy a fejlődést már az újstílusú népdaltól „romlásnak” bélyegezzék (Maróthy 1954b: 94).

Ezzel magyarázza a szerző, hogy nem született elegendő számú, az úgynevezett szovjet dalhoz hasonlóan egyszerre mozgósító erejű és mégis szórakoztató dal a vizsgált időszakban, ami pedig teret nyitott a „sematizált, üres, beteges könnyű zenének” (1954b: 94). De 1954-ben már nem lehetett kizárólag az „útitársakat” hibáztatni a nyilvánvaló zavarokért. Maróthy a szektás baloldalt is kárhóztatja a kodályistákra aggatott „narodnyik” címke miatt – amely címkét egykoron még ő maga is megkapta Szabó Ferenctől! – és a régi népzene muzeális értéként való (le)kezeléséért. A népies–urbánus ellentét ilyen

formájú kiéleződése felszínre hozta, hogy a pártállami zenepolitikát képviselő „kommunista zenészeink [...] adósak maradtak a népzene új jelentőségének világos és sokoldalú tisztázásával” (Maróthy 1954b: 95). A közérthetőség kívánalma pedig üres jelszó maradt, amennyiben „[n]em derült ki [...], hogy mi az a mondanivaló, amelyet – természetesen közérthető formában – tolmácsolni kell” (1954b: 97).

Három vita a Magyar Zeneművészek Szövetségében

I. Interpretációs szabadság és a szakmai diskurzus ereje: vita a zenei programszerűségről

A Sztálin-éra zenekultúráját kutatók körében egyre erőteljesebb egy olyan kritikai megközelítés, ami még a ritualizált és felülről vezényelt szcenáriókban is ágenciát tulajdonít bizonyos alulról vagy akár oldalról jövő kezdeményezéseknek, a szakmai vitákban kikristályosodó nézeteknek, a gyakran inkongruens, *ad hoc* döntéseknek (Frolova-Walker 2016; Fairclough 2016). Ez a szemlélet nem kérdőjelezi meg a kulturális irányítás bizánciasan hierarchikus felépítését, mindössze árnyalja és pontosítja a totális rendszerek működésével kapcsolatos, készen kapott fogalmainkat. Marina Frolova-Walker azt vizsgálta, hogy miként választották ki a Szovjetunióban a Sztálin-díjas műveket, hogyan zajlott a tetemes presztízszt és anyagi jólétet biztosító díj odaítélése. Gondolatmenete bizonyos értelemben „mitoszromboló” azok számára, akik Sztálin korlátlanul érvényesülő személyi hatalmát vagy az ideológia elsőprő súlyát hangsúlyozzák. Frolova-Walker elemzése számos esetlegességet, „rendetlenséget” mutat ki ezekben a döntésekben, a szokásosnál erőteljesebben aláhúzva a személyes konfliktusok, az egyéni ízlés és az ideológia különböző értelmezéseiben megnyilvánuló szubjektivitás szerepét (Frolova-Walker 2016). A Rákosi-korszakban zajló szovjetizálás technikáit és diskurzusát tanulmányozva is megfigyelhető, hogy a „könyvnyűzenében” működő muzsikuskok és bürokraták (amely két csoportnak jelentékeny közös halmaza is volt) nemegyszer „túllihették” az elvárásokat, ugyanakkor az „ukázok” teljesítése egy bizonyos fokú értelmezési szabadságot kínált számukra (Ignác 2020: 113–120).

Ez utóbbinak, valamint a szovjet kulturális kolonizáció relatív erőtlenségének jelét láthatjuk a zene programszerűségéről folytatott vitában, amelyre az MZSZ első Magyar Zenei Hetén került sor 1951 novemberében.⁶ Az eseményt Ujfalussy József – ekkor már a Népművelési Minisztérium zenei osztályának vezetőjeként – nyitotta meg, aki arra vállalkozott, hogy „lefordítsa” Zsdanov új szovjet zenével kapcsolatos kritikáját a magyar zeneművészek számára. Zsdanov kevesellte a programzene súlyát a szovjet zenei termésben, ami számára a formalizmus előretörésének jeleként a zene „eszmei mondanivalót” közvetítő szerepét veszélyeztette. Ugyanis a zene mint expresszív médium, amint Ujfalussy kiindulópontként leszögezi, „nem alkalmas egyjelentésű fogalmak kifejezésére” (1952: 1). Ujfalussy feladata tehát az volt, hogy ne egyszerűen programzenei művek írására buzdítsa a zeneszerző kollégákat, hanem a programzene mibenlétét és politikai jelentőségét is megvitassa, tisztázza velük. Maróthy hozzászólása annyiban érdekes számunkra, hogy

⁶ A vita teljes jegyzőkönyve megtalálható: MNL OL P2146, 61.d. A Magyar Zeneművészek Szövetsége dokumentumai.

összetettsége okán – és ez a vita egészére jellemző – nem értelmezhető annak az intellektuálisan lebutított kultúrpolitikai diskurzusnak a részeként, ami a vitát elindította.

Ujfalussy felszólalása az „add meg a császárnak, ami a császáré, és istennek, ami istené” stratégiáját követi. Első lépésben Zsdanov, a *politikus* diktátumáról rögvest Sosztakovics, a *muzsikus* – ráadásul a formalizmussal megvádolt komponista – megjegyzésére tereli a szót, ami a programszerűség kétféle értelmére rámutatva eleve komplikálja a határozatot. Ujfalussy a programzenének ebből a többértelműségéből kiindulva fejt ki, hogy a zeneszerzők eszméket és gondolatokat kizárólag érzelmi-hangulati közvetítéssel képesek zenévé formálni, viszont a hallgatókban kiváltott, a szerzőkéhez hasonló érzelmek nem feleltethetők meg ugyanazon gondolati tartalmaknak, amik inspirálták az adott szerzőt. Ez a zenének mint médiumnak a természetéből fakad. Ujfalussy érvelési stratégiája az „eszmei tartalom” és a programzene fogalmának a gondos szétválasztása, a programzene fogalmának nagyfokú kitágítása (lényegében a klasszikus zene történetének progresszívként megjelölt vonulatára), valamint a zene gondolatisága és érzelmi hatása közötti komplex közvetítések hangsúlyozása. Ehhez a szofisztikált és gondosan felépített gondolatmenethez képest külsődlegesnek, erőltetettnek hat a programzene problematikájának visszahelyezése az ideológiai kontextusba:

A szovjet zene veti fel sorra a zeneesztétika és a zenepolitika, a zenei alkotás elvi problémáit, köztük a programszerűséget, mégpedig olyan módon, hogy tisztázásuk és magunkra vonatkoztatásuk elől nem térhetünk ki. Ez természetes is, ha számbavesszük, hogy a történelem ezeket a kérdéseket mindig a társadalom fejlődésének fordulópontján vetette fel, és olyan, még soha nem volt alapvető változás, mint a szocialista forradalom, fokozott élességgel és tudatossággal utal a megoldásuk felé (Ujfalussy 1952: 6).

Ezen a ponton Ujfalussy értekező prózája műfajt vált, és készen kapott dogmák és jelszavak rituális felsorakoztatásával zárul, ami egyetlen ponton sem kapcsolódik a programzene esztétikai mibenlétéhez:

Soha még a forradalmiság tartalmát és formáit olyan tudatosan, olyan tudományos világossággal nem fogalmazták meg, mint a szocialista forradalom ideológusai. Soha még társadalom olyan világosan nem látta a saját és az emberiség fejlődésének útját, mint a Szovjetunió kommunizmust építő társadalma, és soha még művészek, zeneszerzők nem fogalmazhatták meg olyan félreérthetetlen biztonsággal saját alkotómunkájuk, társadalmi szerepük céljait, elvi alapjait és módszereit, mint a Szovjetunió zeneszerzői (Ujfalussy 1952: 6).

Ha Ujfalussy a zeneszerzés és általában a műzene – mégoly relatív – autonómiáját igyekszik megóvni a pártpolitika nyers beavatkozásától, Maróthy hozzászólása éppen arra tesz kísérletet, hogy a programzenét mint zenetörténeti kategóriát összhangba hozza a zene szocialista esztétikájával. Szemben Ujfalussy és más hozzászólók nézetével, mely szerint a programszerűség kitágítható és az általában vett „tartalmassággal” vagy az „érzelmek fejlődésének a kifejezésével” azonos, Maróthy konkrétabb definíció felé hajlik. Ugyanakkor éppen nem a zsdanovi irányba tereli vissza a vitát, hanem – érdekes módon – a zenei nyelvezet fejlődésének szükségességét emeli ki: „[a] programmiere feladata, hogy a zeneszerzőt egy sor olyan feladat elé állítsa, amely ahhoz vezet, hogy a *formai fejlődést előrevigye* és megtalálja a korunk problémáit kifejező zenei nyelvezetet” (Vita a programszerűségről

1952: 8-9, kiemelés tőlünk). Bár nem világos, hogy Maróthy mit ért „programmieri” alatt (a „korrekt” ideológiával rendelkező kritikust vagy a pártpolitikust), úgy tűnik, a zene nyelvének programszerű alakításában látja a jövő zeneművészetének útját. Ez pedig ellenében áll az eszmeiségre fókuszáló zsdanovi esztétikával, és értelmezhető akár a műforma és a zene mint médium tiszteletként is. Ez a gondolat akár még a formalizmus vádját is hozhatta volna Maróthy fejére!

Az alábbiakban még két fontos vitát veszünk szemügyre: mindkettőre 1956 áprilisában, két hónappal az SZK(b)P nevezetes – Hruscsovnak a sztálini éra bűneit feltáró beszédével bevezetett – XX. kongresszusa után, fél évvel az októberi forradalom kitörése előtt került sor a harmadik Magyar Zenei Hét keretében. A két vita tünetértékű: egyrészt Maróthy és az általa képviselt (tömeg)zenepolitikai álláspont elszigetelődéséről árulkodik, másrészt drámai erővel tárja fel a MZSZ-en belüli szakmai és ideológiai törésvonalakat.

II. Maróthy *Zenénk és a tömegek* című előadásának vitája

A pártelit „tömegekkel” való kapcsolata 1953 után már az MDP számára is nyílt, leplezhetetlen problémaként vetődött fel. „Ismeretes”, írta a pártideológus Kálmán Endre a *Társadalmi Szemle* egyik 1954-es számában,

hogypártunk a közelmúltban elkövetett olyan hibákat, amilyenekre Lenin és Sztálin figyelmeztetett. Elhanyagoltuk az elméleti munkát, nem elemeztük eléggé gondosan hazánk helyzetét, [...] sok volt a türelmetlenség, sok volt a szektás vonás. Bekövetkezett az, amit Sztálin mondott: nem figyeltünk fel a tömegek hangjára, nem ismertük fel legfájóbb bajaikat, s ennek következtében meglazult a párt és a pártönkívüli tömegek viszonya (Kálmán 1954: 4).

Láttuk fentebb, hogy Maróthynak a folyóirat ugyanezen számában megjelent írása, *A magyar zene fejlődésének néhány időszervi kérdése* e felemás önkritika elemeit konkretizálta a zenei élet mindennapjainak problémáira. Két évvel később, 1956-ban az MZSZ által szervezett harmadik Magyar Zenei Hét vitaindító előadásában Maróthy már kifejezetten a zeneművészek és a „tömegek” kapcsolatának a hiányát állítja fókuszba, noha tudvalevően az *MDP-nek* lazult meg a kapcsolata a *társadalom* egészével, amelynek a zenésztársadalom is részét képezte.⁷ Előadásában Maróthy főleg tünetekről beszél: arról, hogy a kezdeti évek lelkesedését követően a zeneszerzők már nem írnak tömegdalokat, sőt, népdalfeldolgozásokat sem; a megszületett művek unalmasak, sematikusak, jelentős részük pedig a tömegzenei alkalmak helyett színpadi előadásra készült. Ebből azt a következtetést vonja le, hogy

A tömegzenei mozgalom nem rég még friss, eleven hajtásai tehát „bürokraciaszagúvá” váltak. Ez magyarázza, hogy az 1953. júniusi párthatározat után, amikor az ilyen merev, bürokratikusán táplált tömegzenei formák alól kihúzták a mentőövet, ezek bizony egyszereiben eltűntek a víz alatt (Maróthy 1956: 5).

⁷ Az előadás leirata és a vita teljes jegyzőkönyve megtalálható még: MNL OL P2146, 61.d. A Magyar Zeneművészek Szövetsége dokumentumai.

Maróthy úgy érzi, hogy az ígéretes, életrevaló kezdeményezésekkel együtt a megújítás igénye is alámerült. „Sterilitás a »tömegzene« oldalán, gáttalanul tobzódó giccs a »könnyűzene« oldalán”, foglalja össze, szorgalmazva a két szféra közötti fal lebontását (1956: 5). A zenei aranykor feltámasztásához vezető utat jóval göröngyösebbnek észleli, mint akár fél évtizeddel azelőtt. Nem véletlenül nevezi későbbi visszatekintésében ezt az időszakot „vaskornak”, a küzdelem éveinek. De meggyőződése töretlen marad a tekintetben, hogy a zeneművészet, ha nincs élő kapcsolatban az egyszerű emberek mindennapi zenei gyakorlatával, sorvadásra van ítélve. Referenciája továbbra is a prekapitalista európai zenetörténet és a szovjet dal masszív népszerűsége – a Szovjetunióban. Nyilvánvaló azonban, hogy ez a nézőpont a többség számára már nem meggyőző, sőt, vannak, akik hangot is adnak kételyeiknek, legalábbis informális beszélgetésekben. „[S]zokás a szovjet dal eredményeit lemosolyogni, jellegét egyszerűen »slágerszerűnek« tekinteni”, utal az ellenvetésre Maróthy is (1956: 6). Ugyanitt arról számol be, hogy egyes fiatal komponisták (Grabócz Miklós, Váry Ferenc), akik megpróbálkoznak a tömegműfajok és a művészi zene ötvözésével, „a »komolyzenészek« mérges szemöldök-ráncolásának és a »könnyűzenészek« magabiztos »gúnyjának« teszik ki magukat” (Maróthy 1956: 5-6).

Vitaindítójában a szerző nem csak bírál vagy utasít; a szovjet példákön (például Vlagyimir Zaharov tömegdalain) túl hivatkozik olyan, a szakmában is elismert művészi teljesítményekre, amelyek hitelesebbé, realisztikusabbá teszik elképzeléseit. Ezúttal Szabó Ferenc és Ránki György munkáit méltatja. Utóbbinak a *Körhinta* (1955, rend. Fábri Zoltán) című filmhez írott zenéjét elemzi szuggesztíven, megvilágítva a felhasznált népzenei és tömegzenei anyag dramaturgiai szerepét:

Népmulatság van, cirkuszi csinnadrattával; de a körhinta forgását kísérő zene jelentősége sokkal több ennél: hiszen két fiatal kezdődő szerelmének legjellegzetesebb visszatérő emlékévé válik. Vajon idealizáljuk-e ezt az emléket azért, hogy a körhintát a szokásos csinnadratta helyett egy szép népdal zenéje kísérje? Vagy bízzuk a körhinta-zenét – mint hozzánk nem méltót – valamelyik gyakorlott sláger-szerzőre, ezáltal a zenei jellemzés egy hallatlanul fontos eszközt hajítva sutba? [...] Ránki [a] körhinta forgását a szokványos zenével kísérteti; ebből indul ki. De rendkívül kifejezően tudja ezt a zenét egyszerre „belülről” és „kívülről”, beleérzéssel és egyben kritikus fanyarsággal, köznapian és drámai erővel nézni; és a film belső konfliktusának csúcspontján egybeolvasztani másik vezér-témával: egy lírai magyar népdallal (Maróthy 1956: 12).

Beszédének végén Maróthy praktikus javaslatokat tesz a zenekulturális helyzet orvoslására. Sürgeti a „kulturális forradalom eredményeinek a spontán szórakozási formákba való közvetlen átültetését”, új dalirodalom létrehozását és új kórusművek komponálását, a művészi zenének a „tömegekhez” való hatékonyabb eljuttatását, valamint a kiadási és terjesztési apparátus megjavítását. De minden bizonnyal a hallgatók és olvasók számára a legemlékezetesebb annak szorgalmazása marad, hogy a zeneszerzők „hatoljanak be” a „tömegek” életébe, ismerjék meg és formálják azok szórakozási igényeit, alkalmait, tartalmát. Maróthy szövegében nem kevesebb mint kilencszer tér vissza a tömegek közé „behatolás” imperatívusza. Bár nem ismeretlen retorikájában ez a metafora, mantraszerű ismételtetése az adott történelmi pillanatban a szocialista zenekulturális helyzet súlyos

zavaraira, a szocialista realista elvek erőtlenségére utal. Ezt a feltevésünket az előadást követő viták is megerősítik, amelyek tárgyalására hamarosan rátérünk.

Előbb azonban érdemes azt a hatalmi viszonyrendszert szétszálaznunk, amelyet Maróthy behatolás-metaforája a „tömegek”, a professzionális művész és a pártállam között feltételez, és egyben meg is erősít. A marxista-leninista elméletben gyakran szerepel a „behatolás” mint diszkurzív toposz – a kommunista ideológia maskulinizmusának árukodó jelölője. Rendszerint az ily módon feminizált „tömegek” (nemegyszer a proletár osztálytudat híján lévő parasztság) ideológiai megnyerése, osztálytudatuk vagy a szocialista forradalomra történő felkészítésük kontextusában (volt) használatos. A „behatolás” gyakran az agitációs propaganda fogalma, ami a kommunista párt vezető („élcsapat”) szerepével függ össze. A „behatoló” lehet a „párt” maga (illetőleg pártaktivisták csoportja), vagy csak az általa közvetített propaganda. Maróthy azonban „zeneszerzőinket” ösztönzi a tömegek közé való „behatolásra”, ami egyrészt a birtokos szerkezet miatt érdekes: vajon tudhatja-e magáénak a magyar zenésztársadalmat a kommunista párt, a „tömegek” vagy netalán a *tömegek nevében* beszélő párt? Másrészt, amikor a zeneművészeket a szerző arra biztatja, hogy lépjenek élő, eleven kapcsolatba a „tömegekkel”, voltaképpen áthárítja a párt szerepét a zeneszerzőkre. Hiszen így az utóbbiak feladata lenne, hogy a párt biztatásával, irányításával, annak mintegy képviselőjében állítsák helyre az elit és a „tömegek” között megromlott viszonyt. Ez az elit azonban 1953 után már az egység látszatát sem tudta fenntartani: a pártelit, a nómenklátúra és a (zenei) értelmiség jelentős része között, és e csoportokon belül is szembetűnő törésvonalak keletkeztek.

Az előadáshoz hozzászólók többsége kulturális intézmények képviselője volt, akik megerősítették vagy kiegészítették Maróthynak a tömegzenei élet zavaraival kapcsolatos kritikáját, és saját javaslatokkal álltak elő. Reichmann Ágnes, a Rákosi Mátyás Művek kultúrotthonának vezetője szorgalmazta, hogy a zeneszerzők látogassák gyakrabban a kultúrotthont, annál is inkább, mivel sokan külföldi rádióállomások felé fordultak szórakozásért. Nagy András, a Helyiipari Dolgozók Szakszervezete központi énekkarának tagja a kórusmozgalom sorvadásáról számolt be, aminek okát a megfelelő mennyiségű és minőségű zeneművek hiányában látta. Maróti Gyula, a Népművészeti Intézet munkatársa szintén aggasztónak vélte az amatőr kórusmozgalom hanyatlását, de bizonyos „szakmai köröket” is felelőssé tett érte. Ő már nem absztrakt, homogén „tömegekről”, hanem különféle demográfiai jellemzőkkel és zenei ízléssel rendelkező csoportokról beszélt, akiknek az „ízlésfejlesztése” különféle stratégiákat igényel. A fiatal, szerb anyanyelvű magyar zeneszerző, Vujicsics Tihamér is felszólalt: a szórakoztató zene és a jazz iskolai tanítására tett javaslatot, amellyel mintegy tíz évvel megelőzte a korát; nem véletlen tehát, hogy ezzel derűltséget váltott ki a jelenlévők körében.

A zenész szakma prominensei közül Ujfalussy, Szabó és Székely Endre vett részt az aznapi beszélgetésben. Ujfalussy szerint a zenét olyan közügynek kell tekinteni, ami nem merül ki a zeneszerzők és a *tömegmozgalom* kapcsolatában. Szabó és Székely – akik mindketten az MZSZ pártaktivájának tagjai voltak – pedig kifejezetten kényelmetlen kérdéseket vetettek fel. Szabó néhány anekdotát mondott el kínosan sikerült zeneszerző-kórus találkozókról, ami azt sejtette, hogy a szervezési és technikai hiányosságok mögött mélyebb társadalmi és kommunikációs zavarok rejtlettek. De a produkciós oldalon sem

volt minden rendben! Szabó szerint „nagyon kevés az olyan költő, akinek verse megzenésítésre alkalmas lenne. Igazi jó költőink szövegei nem zenésíthetők meg olyan szempontból, hogy azokból tömegdal, tömegzene legyen”. Végül Szabó az MZSZ szervezeti életét is bírálta. Nehezményezte a számos jelen lévő zeneszerző hallgatását, „holott biztos, hogyha kimegyünk, nagy viták lesznek Maróthy János előadásáról. Bizony sokkal jobb lenne, ha ezt itt hallanánk” (Az előadás vitája 1956a: 17). Székely, a magyar szocialista realista operett prototípusának (*Aranycsillag*, 1950) szerzője ezúttal lefegyverzően őszintén és nyíltan reflektált a megváltozott társadalmi-politikai légkörre és személyes nyugtalanására, alkotói elbizonytalanodására:

A döntő dolog az, hogy ma más problémák foglalkoztatnak engem, mint akkor, amikor tömegdalokat írtam. Meg kell ezt őszintén mondanom, mert, ha ezzel a kérdéssel nem nézünk szembe, nem is fogjuk tudni sohasem megoldani. Amikor én tömegdalokat írtam, láttam azt, hogy amit aznap csinálunk – s így voltunk mindnyájan az országban –, az ország lakosságának túlnyomó többségében lelkesedést vált ki, s valahogyan én is biztonságot merítettem abból, amit láttam az emberekben; biztos voltam abban, hogy éppen arról, amit most csinálunk, érdemes dalolni, mert biztos, hogy az úgy jó. De ma ebben a kérdésben nem így áll a dolog. Ma rendkívül sok a problémánk, s nem minden biztos, hogy úgy lesz holnap is, ahogy ma látjuk (Az előadás vitája 1956a: 17).

Maróthy reagált az egyes hozzászólásokra, de a jegyzőkönyv tanúsága szerint csak Székely gondolatai váltottak ki belőle érzékelhető türelmetlenséget, talán mert úgy érezte, személyében fontos szövetségesét veszíti el a művészet és a „tömegek” találkozásáért folytatott küzdelemben:

Székely elvtárs azok közé tartozik, akikkel vitatkozni valóm van. Székely elvtárs azt mondta, hogy a mai helyzetben azért nem látja időszerűnek a tömegdal írását, mert ma a zeneszerzők számára a megragadni való probléma sokkal bonyolultabb annál, mintsem azokat egyszerű dalokban ki lehetne fejezni. Én azt hiszem, ez olyan álláspont, amelyet egyáltalán nem támaszt alá a zenetörténet eddigi menete és itt tulajdonképpen a problémák összekeveréséről van szó (Az előadás vitája 1956a: 18).

Ezután a zenetörténész azzal érvelt, hogy bonyolult társadalmi helyzetekben is lehet széles tömegek körében népszerű zenét komponálni, példának hozva fel Johann Sebastian Bach korát és művészetét. Feltételezzük, hogy sérthették őt Szabó jól elhelyezett nyilai is, amint a tömegdalok létrejötteként és a tömegekkel való zeneszerzői kapcsolatoknak az ellehetetlenüléséről szólt. Azonban a legendásan manipulatív Szabóval, a fiatal Maróthy másik fontos szövetségesével, aki nem melleleg az MZSZ pártszervezetének titkára és az MDP Központi Vezetőségének tagja volt ezekben az években, nyilván nehezebb volt szembeszegülnie.

De térjünk vissza Szabónak a teremben hallgató és csak egymás között megnyilatkozó zeneművészekre tett megjegyzésére: miért vitték ki mondanivalójukat a vitateremből a folyosóra, a presszóba vagy – néhány hónappal később – az utcára? Erről tudhatunk meg többet abból a sokrésztvevős, nyílt hangú vitából, amelyre négy nappal később, Szabolcsi Bence előadását követően került sor.

III. Szabolcsi beszédének vitája

„A mai magyar zene megérett rá, hogy európai mértékkel mérjék”, jelenti ki Szabolcsi beszéde megnyitójában, utalva az úgynevezett „új magyar iskola” friss sikereire Párizsban és más helyeken (Szabolcsi 1956). Egyetlen szót sem ejt a Szovjetunióról, a zsinórmérték „Európa”; úgy véli, semmi sem fontosabb annál, mint hogy a magyar zene kikerüljön „a világba”. Majd hozzát teszi:

Tudjuk, hogy mostani elszigeteltségünknek nem csak belső renyheség volt az oka, hanem egy sor kedvezőtlen külső körülmény is. Nem hangoztathatjuk eléggé, mennyire égetően szükségesnek látjuk, hogy előadóművészeink és zeneszerzőink újból, mielőbb, mennél nagyobb számban mehessenek külföldi tanulmány- és művész-körutakra (Szabolcsi 1956: 31).

Ennek a hidegháborús szólamokat félrehajító, friss szellemiségnek a részeként üdvözlöi a zeneszerzők művészi irányultságának sokféleségét is. Hogy Szervánszky, Kurtág, Szabó és mások legújabb műveiben bartóki szorongást, gyötrődést, a katasztrófa előérzetét hallhatja a közönség? Ránki szvitjében esetleg „egy forradalmi ünnep szilaj kavargását”? Hogy teljességgel hiányzik a felszabadult derű vagy a kodályi optimizmus? Szabolcsi ezért nem a „hírnököket” teszi felelőssé: „hogy így van, közös és komoly gondja lehet mindnyájunknak” (1956: 31).

A hallgatóság számára felszabadító hatású lehetett a pódiumról azt hallani, hogy a nyelvvel, kifejezésmóddal való törődés a kreativitásnak nem valami gyanús, gondolatíságot („eszmei mondandót”) aláásó eleme, hiszen, „egy újfajta realizmus elképzelhetetlen a »kifejezőeszközök gazdagodása« nélkül.” (Vegyük észre: Szabolcsi a „szocialista” jelzót is elhagyja!) Implicit vitában Maróthy *Társadalmi Szemlé*ben megjelent 1954-es írásával, a tekintélyes zenetudós a Bartók és Kodály hagyatékára építő fiatal nemzedék epigonizmusától sem tart; e nemzedék nyelvének „magyarságát” éppen a két mestertől tanulta. Beszédének másik fontos témája a zenészközösség nyomasztó fokú elszigetelődése a műveit befogadó, használó, értékelő és éltető magyar társadalomtól. Feltűnő, hogy Maróti Gyulához hasonlóan Szabolcsi is problematizálja a „tömegek”, a marxista-leninista beszédmód e kulcsfogalmának használatát, mégpedig a tőle megszokott pontos és árnyalt megfogalmazásban:

Jóformán senkinek sem jutott eszébe, hogy ezek a „tömegek” nem valami örök, osztatlan, egyértelmű általánosság, hanem élő, sokrétű, ellentmondásokkal teli valami, ami egyrészt állandóan változik, másrészt egy és ugyanabban az időben is különböző összetevőkből áll. Ha tehát valami misztikus elképzeléssel lépünk elébe, és ünnepélyesen kijelentjük, hogy „tömegeink ízlése ez meg ez”, végzetes hibát követhetünk el (Szabolcsi 1956: 32).

De Szabolcsi még ennél is messzebb megy a kritikájában, mikor felveti, hogy vajon „a magyar nép azonos-e azzal a fajta tömeggel, melynek igényei – vagy állítólagos igényei – nevében szónokoltunk, s amelynek valósággal ki akartuk szolgáltatni a zeneszerzők művészetét” (1956: 32, kiemelés tőlünk). Ezzel a lépéssel természetesen nem veszi védelmébe az 1953 utáni magyarnótás, operettes szórakoztatás elburjánzását, de mint a kispolgári ízlés továbbélésének egy formáját („szép az, ami ismerős”) bizonyos fokú türelemmel,

megértéssel, a saját helyén kezeli. A társadalmi-ízlésbeli szakadékok felszámolásának valódi eszközét azonban Szabolcsi a kodályi zenepedagógia teljes körű intézményesítésében látja, amelynek elmaradásáért, ha nem is nyíltan, a kommunista vezetőket hibáztatja:

Sokat végzett a közönségszervezés, sokat tettek az üzemi látogatások és a népszerűsítő előadások; mélyebbre ható fordulatot, igazibb és radikálisabb segítséget persze az jelentett volna, ha gondoskodunk a tömegek, az ifjúság rendszeres zenei neveléséről, ha kivívtuk volna, hogy iskolai oktatásunknak szerves, kötelező része legyen a zenetanítás úgy, mint azt Kodály hosszú évek óta sürgeti (Szabolcsi 1956: 32).

Végül rátér az MZSZ szervezeti válságára, a szövetség pártállami szervekkel szembeni súlytalanságára, a tagságon belül eluralkodott pártoskodásra, majd kimondja azt, ami eddig ezen a fórumon eddig még nem hangozhatott el: „megtántorult a bizalom abban, hogy a vezetés – és itt a pártszervezet vezető szerepét is értem – legjobb művészeink akaratával azonos” (Szabolcsi 1956: 34). Szabolcsi nyitásra és megújulásra buzdító beszéde a szembenálló felek álláspontjának alig palástolt ütközését eredményezte.

A felszólalók között külön említést érdemel a népművelési miniszter, Darvas József, aki bizonytalanul imbolyog a Szabolcsi által felvetett kívánalmak támogatása és a pártpolitika között. Kiáll a kodályi zenepedagógia és a zeneszerzők külföld felé való nyitásának szükségessége mellett, de támogatásából vissza is vesz a marxista nevelés és a bürokratikus akadályok hangsúlyozásával. Dicséri Maróthy előadását, de egy ponton nem ért egyet vele: a zeneszerzők és a „tömegek” közötti kapcsolatot szerinte nemcsak szervezési gondok, hanem esztétikai problémák is terhelik. Az esztétikai problémákról a fejtegetése során azonban kiderül, hogy azok inkább ideológiai természetűek:

Nagyon nagy, igen jelentékeny művek mellett elég nagy számban hangzottak el olyan művek, amelyeket nem tudtam magamnak másképp jellemezni, mint azzal, hogy másodlagosak. Nem epigonizmust értek ez alatt, hanem [...] azt, hogy a művész, aki ezeket teremtette, [nem] valami lényegeset akar mondani számomra; az ötleteket, szubjektív érzéseket valami formába önti, csak éppen az egészszel nem akar valami igazat, nagyot, szívbemarkolót mondani. Itt mindjárt meg kell mondanom azt is, hogy a régebbi művekkel szemben a mostani plénumon előadott művekben sokkal több elmélyültséget, őszinteséget érzek. De az őszinteséget sok helyen a *privatizálódásig való visszacsúszásnak* érzem (Az előadás vitája 1956b: 38, kiemelés tőlünk).

A privatizálódáson kívül Darvas az optimizmus hiányát és a komolyzenének a „nép” vágyaitól és életérzéseitől való távolságát is problémaként veti fel. Ez utóbbi megjegyzésével átsiklik a Szabolcsi-beszédben megfogalmazott kritikán: létezik-e egyáltalán az, amit a pártállami diskurzusban „tömegeknek” vagy „népnek” neveznek?

Aligha meglepő, hogy Szabó Ferenc ezen a napon is felszólalt, és szinte minden vonatkozásban ellenpontosította Szabolcsi liberalizálódásra és a zeneművészek nagyvilágban történő megmértetésére buzdító szavait. Míg a zenetudós az új művek nemzetközi sikereiben mérhető magas színvonalát dicsérte, a pártkorifeus inkább saját magukkal szembeni elégedetlenséget, sőt, büntudatot igyekezett gerjeszteni kollégáiban. Ez utóbbit néven nevezett komponisták újabb teljesítményének ledorongolásával érte el, míg a kollektívát azzal vádolta, hogy kíméletlen kritikával és buzdítással, úgymond, nem támogatják

zeneszerzőtársaikat. Miközben Szabolcsi felmentette a Bartók és Kodály örökségére építő zeneszerzőket az epigonizmus vádjá alól, Szabó újfent felhívta a figyelmet az eredetiség hiányának eredendő bűnére. Emellett még számos egyéb követelményt is listázott – mint ha csak az úttörők 12 pontját sorolta volna:

Az igazi alkotóművésznek mindenekelőtt mélyen gondolkodó nagy embernek kell lennie. A gondolkodáshoz szenvedélyesen érző szív, világos értelem kell. Az igazi alkotóművésznek olyan embernek kell lennie, aki mindenkinél jobban szereti hazáját, aki mindenekelőtt adni akar kortársainak, tehát nem az anyagi és erkölcsi elismerés művészi munkájának legfőbb motorja. Az alkotómunka [...] semmi áldozattól vissza nem riadó, egész lényünk legteljesebb odaadását megkövetelő munka (Az előadás vitája 1956b: 40).

Az európai zsinórmérték és a nagyvilág felé nyitásra kontrázva Szabó kijózanítóan figyelmeztette a hallgatóságot a geopolitikai realitásokra és a magyar zeneművészet rangját a szovjet zsinórmértékhez igazította vissza:

Nem kétséges az, hogy a szocializmus kialakult világrendszere nem csak a politikai és gazdasági téren hat ellenállhatatlan átalakító erővel a világ dolgaira. A politikai és a gazdasági élet egy nagy kulturális egység kialakítását is maga után fogja vonni. [...] Ebben a szocializmus eszméjétől áthatott kultúrában a magyar zenének olyan szerepe lesz, amilyent be tud tölteni. Azaz mennél szélesebb gyökeret vernek benne a szocialista humanizmus eszméi – annál jelentősebb szerep és feladat vár rá, annál nagyobb lesz világrangja (Az előadás vitája 1956b: 42).

Ám az utolsó fontos szó nem Szabóé volt. Kemény, kissé megfélemlítő hangú beszédével Járdányi Pál nyíltan szembehelyezkedett. Nem a hozzászólások és a témák szükségét, hanem épp ellenkezőleg, a vita szokatlanul fesztelen, eleven légkörét emelte ki, és benne Darvas partnerként – és nem feljebbvalóként – való részvételét üdvözlölte. Ugyanakkor határozottan elutasította a magyar zeneszerzés irányának felültről történő bírálatát:

Valahogyan az az érzésem, hogy bizonyos bizalmatlanság van irántunk, minket nógatni kell, hogy helyes irányba menjünk. De mi, akik Bartók és Kodály növendékeinek, tanítványainak érezzük magunkat, azt hiszem, nem vagyunk abban a veszélyben, hogy elszakadunk az élettől, hogy elszakadunk a néptől. Mi igenis, benne élünk ebben az életben, annak minden hitével, hitetlenségével, ellentmondásával együtt. Nincs nálunk tudommal egyetlen olyan zenész, aki elefántcsonttoronyba zárkózott volna be, aki mesterségesen elbarikádozta volna magát az élet zajlásától (Az előadás vitája 1956b: 43–44).

Ehhez kapcsolódott egy másik fontos gondolat, mindenekelőtt a művek folytonos kollektív bírálatával szembeni türelmetlenség. Járdányi szerint „[e]z a sok vitatkozás a művekről egészségtelen. Nem alakulhat ki, nem dőlhet el egy mű értéke ebben a teremben, ha mi megállapítjuk, hogy jó, vagy nem jó” (Az előadás vitája 1956b: 44). Járdányi a Darvas által hiányolt optimizmus követelményét is elutasítja – amelyet, mint láttuk, már Szabolcsi nyitóbeszéde is problematizált –, és a következőképpen érvel:

[...] ideje volna az optimista-pesszimista kifejezéseket is megfelelően értékelni. Hála istennek, a „formalizmus” kifejezés mintha kiveszett volna gyakorlatunkból, mert hiszen soha,

senki sem tudta pontosan definiálni. Azt hiszem, az előbbi két szóval is így vagyunk. A jó mű mindig épít – akármilyen tragikus hangú is. Egy irodalmi mű, zenei vagy képzőművészeti alkotás mindig épít, mindig edzi a lelket. Az sohasem bunkózza le az embert, hanem felemeli (Az előadás vitája 1956b: 44).

Járdányi többször hivatkozik Kodályra; ő is leteszi a voksot mestere zenepedagógiai módszere mellett, melynek általános bevezetésével, úgy gondolja, a zenei ízlésnevelés kérdése mintegy automatikusan megoldódik. Talán *ezért sem érti* Maróthynek a szórakoztató zenevel kapcsolatos megfigyeléseit és utópisztikus elképzeléseit:

Maróthy János előadásában volt egy ötlet, amelyet ő már régóta hangoztat: a tömegnek van valami igénye, valami újfajta szórakoztató zene iránt. Ne haragudjék Maróthy, ha azt mondom: félek attól, hogy ez az ő igénye, nem a tömeg igénye. Amit ő új szórakoztató zenének képzel, senki sem tudja elképzelni, hogy tulajdonképpen mi is legyen az (Az előadás vitája 1956b: 43).

A következőkben kiderül, hogy Járdányi számára a komolyzene az egyetlen értékes zenefajta és mint ilyen, csak a zenei ízlésnevelés tudja semlegesíteni, aláásni a szórakoztató zene vonzását:

A tömegekben ma feltétlenül igen erős szórakoztató zeneigény él és az az érzésem, hogy hiába eszelünk itt ki valami újfajta, mesterségesen konstruált szórakoztató zenét: ez nem lehet gátja annak a nemzetközi szórakoztató zenei áradatnak, amely szükségszerűen az egész világot előnti és elárasztja. Ez ellen úgy küzdeni, hogy mi konstruálunk egy másik, ún. „nemesebb” szórakoztató zenét: véleményem szerint teljesen meddő feladat. Ez ellen küzdeni csak úgy lehet, ha a komoly, az igazán jó zene, az igazán nemes zene iránti igényt elhintjük a lelkekben (Az előadás vitája 1956b: 43).

Maróthy zeneesztétikai és zenetörténeti kutatásai

Fentebb már szóltunk arról, hogy kevesen tudták Maróthyhoz hasonló természetességgel integrálni az ismeretterjesztőt, a kutatót, a kritikust és a zenei események résztvevő megfigyelőjét. Azért szorgalmazta olyan meggyőződéssel és szenvedéllyel a zenekultúra forradalmi átalakítását, mert alkata, temperamentuma lehetővé tette, hogy az említett szerepek egymással kölcsönhatásban erősítsék egymást. Ezért nincs éles határvonal publicisztikája, szakmai előadásai és értekező prózája között; akármelyik gondolata szinte bármelyik munkájából hitelesen idézhető. Tudományos írásait főként az igényes, gazdag történeti és zenei elemzés, illetve a széles körű olvasottságról tanúskodó jegyzetapparátus különbözteti meg egyéb szerepléseitől. Don Quijote-i attitűdjének ugyanakkor fontos része volt – és maradt mindvégig –, hogy zenetudósi minőségben se csak a szakmabeliekhez szóljon, hanem akár a szomszédban lakó esztergályost vagy a színházi jegykezelőt is meg tudja szólítani.

Maróthy korai tudományos munkáinak alapját egy olyan zenetörténeti-esztétikai modell adta, amely főbb vonalaiban évtizedeken keresztül változatlan maradt. Reflektálva

a negyvenes évek végétől a hatvanas évek elejéig tartó turbulens politikai eseményekre és az ezekkel egyidejűleg szűkülő vagy táguló szellemi mozgástérre, a modell bizonyos elemei ugyanakkor változtak, cserélődtek vagy új jelentést kaptak. E gondolati építmény belső magva és legmesszebb mutató eleme a tradicionális (polgári) zenetudományi gondolkodás kritikája és egy új utakon járó zenetudomány felvázolása volt. Ez az alapállás hatja át 1948–49-ben publikált írásait (1948a, 1948b, 1949), a tömegzenéről írott első komoly tanulmányait (1953, 1955b), és ezt fejt ki részletesen a *Zene és valóság* (1955a) című ismeretterjesztő esszéjében is. Mint már első írásaiból (például *Milliók zenéje*) kiderül, Maróthy új muzikológia iránti igénye egyfajta hiányérzetből fakadt; szerinte az uralkodó zenetudományi gondolkodás

1. nem vette figyelembe a zene társadalmi beágyazottságát, „talaja nem a valóság világa”, és a zenét a valóságon felülemelkedő, a „szellem szférájához” kapcsolódó, transzcendens művészetként értelmezte;
2. elsősorban a zeneművek és műfajok formai analízisére koncentrált, figyelmen kívül hagyva a formák és műfajok népi zenélési alkalmakhoz visszanyúló gyökereit;
3. feladatát főképpen a kanonizált szerzők műveinek vizsgálatára korlátozta; és végül,
4. érdeklődése kimerült a művészi zene és a hagyományos folklór kutatásában, miközben az ipari munkások közhasználatú zenéjéről, a városi folklórról egyáltalán nem vett tudomást.

Hans Naumann (1922) „gesunkenes Kulturgut” (lesüllyedt kultúrjavak) elméletével szembehelyezkedve Maróthy megfordította a zenei hatások társadalmi mozgásirányát: úgy gondolta, az (európai) zenetörténetben éppen a „kisebb egyéniségek” és a „szélesebb néptömegek” teremtik meg „a nagyok számára a kifejezés formáit és eszközeit” (Maróthy 1948a, vö.: Maróthy 1955a). Ez a realistának nevezett közelítésmód a zenét a mindennapi élet részének tekintette, és ily módon legalábbis fellazította a művészi és a populáris zenei műfajok közötti értékhierarchiát, hangsúlyozva a közöttük lévő átjárhatóságot. „A zeneszerek kara derekasan húzza; Bach szonátaival kezdi és Gassenhauerekkel (vagyis utcai dalokkal) végzi” – idézi egyik előadásában az 1783-as entritsch-i vásári népünnepélyt leíró egykorú krónikát.⁸ Pontosan így járt el ő is: egyszerre vizsgálta az egyetemes zene-kultúra úgynevezett „fenti” és „lenti” szféráit, fenntartva, hogy elvben bármilyen eredetű és komplexitású zene értékesnek, elemzésre érdemesnek minősülhet. (Ám csak elvben, hiszen mint láttuk, az 1950-es években Maróthy a modern kapitalista zeneipari termékek vagy azok szocialista talajon született változatainak nemcsak az egyenjogúsításától, de tudományos igényű vizsgálatától is élesen elzárkózott.)

Maróthy alapvetően két irányból gyűjtött hivatkozásokat téziseinek alátámasztásához. Szabolcsi köznyelv-elmélete, mint korábban utaltunk rá, meghatározó jelentőségű volt számára. Szabolcsi már az 1930-as évektől kezdve egy átfogó zenetörténeti koncepción

⁸ Érdemes összevetnünk Maróthy realista esztétikáját a brit szocialista kultúrtörténész, Raymond Williams 1958-ban írott esszéjével, amelynek központi gondolata az, hogy a kultúra *mindennapi* – vagyis nem különleges, ezoterikus, csak az elit számára hozzáférhető – része az emberi társadalomnak. Értelmezésében a kultúra mindig egyszerre tradicionális és kreatív; egyszerre tartalmazza a legáltalánosabb kollektív és a legkifinomultabb egyéni jelentéseket (2002 [1958]: 93).

dolgozott, amely rokon vonásokat mutatott a korszak szovjet és más kelet-európai zeneszociológiai irányzataival, jóllehet javarészt tőlük függetlenül született meg és fejlődött. E koncepció szerint „a nagy egyéniségek és a mesterművek csak legtisztább megfogalmazásai annak, ami a tömegekben alakatlanul vagy öntudatlanul él”, és a mesterművek éppen azért emelkednek ki a művek sokaságából, mert sokan megértik és sajátjuknak érzik azokat (lásd például Szabolcsi 1952, 1954). Maróthy ezt azzal egészítette ki, hogy „a klasszikus zene éppen [a]zért lehetett nagy, mert nagy volt az életigazsága; ez az életigazság pedig az emberek tömegeinek mindennapi gyakorlatában nyert beigazolást” (Maróthy 1956: 2).

A másik jelentős inspirációt a Borisz Aszafjev, Mihail Druszkin és Borisz Jarusztovszkij nevével fémjelzett szovjet realista iskola nyújtotta Maróthy számára. Különösen termékenynek bizonyult gondolkodására a zeneszerző, kritikus és teoretikus Aszafjev (1884–1949) intonációelmélete, amelynek legteljesebb kifejtését *A zenei forma mint folyamat* című, többkötetes munkájában olvashatjuk (Aszafjev 1930/1971).⁹ Ez a könyv mind a mai napig a zenei köznyelvelméletek és a zeneszemiotika egyik klasszikus művének számít. A zenei realizmusról, a „tömegzene” és a művészi zene kapcsolatáról szólva Maróthy sűrűn hivatkozott e műre, első komoly tanulmányaiban éppúgy, mint *Zenénk és a tömegek* című, fentebb tárgyalt előadásában. Az intonációelmélet munkásságában elfoglalt helyét érzékeltetendő érdemes hosszabban idéznünk ebből az előadásból:

A klasszikus zene tömeg-kapcsolata nem valamilyen szerencsés véletlen folytán vált lehetővé; hanem azért, mert alapvető talaja maga a tömegek – emberek történetileg meghatározott kisebb vagy nagyobb köre – közt élő zene volt. Ez a „mindennapi zene” az évszázadok során kikovácsolta a maga jellegzetes, meghatározott szükségleteknek megfelelő műfajait – az európai zenében: a dal és tánc különböző típusait – és az egyes műfajok konkrét formái között életre kelő tipikus dallami és ritmikai fordulatokat: intonációkat. A zeneszerzők munkája éppen ezeknek a műfajoknak és a kereteik közt élő intonációknak az aktív vagy passzív felhasználása volt. A zeneszerző nagyságának foka éppen attól függött, hogy a kor tipikus intonációit mennyire tudta a történeti igénynek megfelelően kiélezni, tömöríteni, vagy az emberek meghatározott körét érintő átalakulásoknak megfelelően átformálni, újjákovácsolni, újfajta emberi magatartás kifejezésére alkalmassá tenni; és mennyire tudta egy sokoldalú, mély életábrázolás érdekében a tipikus műfajokat felhasználni, rajtuk a tipikus intonációkat végigvonultatni, minden oldalról megvilágítani, egyszerűen: a zene sajátos „dramaturgiájának” lehetőségeit kihasználni (Maróthy 1956: 2).

Megjegyzendő, hogy Maróthyn kívül kevesen rendelkeztek a keleti blokk irodalmához szükséges nyelvtudással és szakmai kíváncsisággal. Ellentétben számos kollégájával, akik csak illemből, rituálisan idézték a szocialista tábor szerzőit, Maróthy alapos ismerője volt a szovjet iskolának vagy a keletnémet Ernst Hermann Meyer és a csehszlovák Zdeněk

⁹ Aszafjev a szovjet zenei élet egyik legsokoldalúbb és legtehetségesebb egyénisége volt, aki a húszas években – a Thomas Mann-i értelemben – „tegeződő viszonyban” volt a kortárs európai zenével, és Bergtől Milhaud-n át Honneggerig és Bartókig számos zeneszerző munkásságát követte. Ő írta továbbá az első monográfiát Sztravinszkijről, akit két évtizeddel később nemcsak a szitokszónak számító neoklasszicizmussal, hanem egyenesen pornográfiával vádoltak zsdanovista kritikussai. Szerencsésen túlélve ezt a később nyilván súlyos eltévelyedésnek minősülő modernista érdeklődését, Aszafjev az 1930-as években főleg komponálással foglalkozott.

Nejedlý munkásságának.¹⁰ Hogy referenciái javarészt a Szovjetunióhoz és Kelet-Európához kapcsolódtak, aligha meglepő a hidegháború elmérgesedésének éveiben, amikor Kelet és Nyugat a tudományos életben is „aszimmetrikus ellenfogalmakká” (Koselleck 1997) váltak, és a kurrens nemzetközi irodalom a régióban lényegében hozzáférhetetlenné vált.

Maróthy az ötvenes években két irányban végzett kutatásokat. 1) Egyfelől a népi, közhasználatú zenékkal foglalkozott: *A középkori tömegzene alkalmi és formái* (Maróthy 1953a) című munkájában olvashatjuk, hogy tanulmányorozatban szeretné feltárni „a tömegek zenei alkotótevékenységének” a különböző formáit a középkortól egészen a 20. századig. 2) Ezzel párhuzamosan olyan komponisták életműve is érdekelt, akik művészetükben erőteljesen támaszkodnak koruk népi és népszerű zenéjére. A vizsgált korszakban Erkel Ferencről készített nagyszabású tanulmányokat.

1) A plebejus, népi vagy tömegzenei jelenségek esztétikai és társadalomtörténeti vizsgálatának nem voltak érdemi előzményei Magyarországon.¹¹ Maróthy e témában született első nagy munkái ezért teljesen újszerűek, mondhatnánk, diskurzusidegenek voltak. E szövegek elméleti és módszertani szempontból inkább már Maróthy fő művét, az 1966-ban kiadott, *Zene és polgár, zene és proletár* című monográfiát előlegezték meg. „[Maróthy] különösen érdekelték azok a dolgok, amelyekről úgy látta, hogy másokat kevésbé érdekelnek [...] a »zenetörténet alulról«, vagyis a kollektív zenélésnek a műfajai és alkalmi” – állapította meg Ujfalussy József a már idézett rádiós műsorban. Ugyanitt hangzott el Zoltai Dénes okfejtése Maróthy tömegzene-fogalmának esztétikai jelentőségéről. Zoltai is úgy látta, hogy Maróthy pályája kezdetétől fogva „a művészet mélyén rejlő tömegszerűsége” volt kíváncsi; arra, hogy „egy individuális produktumként felfogott zeneműnek mennyiben alapja az a zenei köznyelv, amelyből [...] vesz és amihez ad is a művész”. Olvasatában Maróthy az 1950-es években úgy fejlesztette tovább Szabolcsi köznyelv-elméletét, hogy „a formák történetét visszavezet[te] a formálási lehetőségek történetére. Ily módon a zenének egy mélyebb értelmű népiségét kereste, amivel a zenetörténeti alapkoncepcióját igyekezett teljessé tenni” (kiemelés tőlünk).

E kutatási projekt kimagasló teljesítménye *Az európai népdal születése* című kandidátusi értekezése volt, amely már csak a forradalom után jelent meg: előbb rövidített formában a *Zenetudományi Tanulmányokban* (Maróthy 1957), majd 1960-ban önálló monográfiaként (Maróthy 1960). Ez a könyv az ókor utolsó századaitól az európai feudalizmus kialakulásáig terjedő időszakot vizsgálja. Fókuszában a kollektív-variatív formától a dalformáig vezető út áll, amely történetileg a nemzeti-közösségi zenei formáktól a latin népi énekformákon, a zsoltárénekeken és a liturgikus énekeken keresztül vezet a paraszti

10 A Maróthy búcsúztató rádióműsorban (*Fórum az idő tükrében: A zenei végtelen. Maróthy János zenetudós emlékére*, Varga Anna műsora. Elhangzott a Magyar Rádióban, 2001-ben) Wilhelm András a kutatói habitus egy különleges vonására hívja fel a hallgatók figyelmét: „Maróthy rengeteg nyelven tudott [...] szenvedélye volt, azt hiszem, a nyelvtanulás [...], és például megtanult csehül. Kérdeztem, miért tanult meg csehül? Kiderült, hogy azért, mert volt egy cseh zenetudós [...], akinek a munkáját javarészt lefordították németre vagy angolra [...], de volt egy munkája, *A huszita népének története*, valami háromkötetes, hatalmas nagy munka, ami nem volt meg semmilyen más nyelven, és el akarta olvasni. És nem volt más választása, mint bejárni a Cseh Kultúra Házába, és ott megtanult cseh nyelven olvasni.” A szóban forgó munka Zdeněk Nejedlý *Dějiny husitského zpěvu* című könyve.

11 Azok közül a hazai zenetudósok közül, akik már a két világháború között érdemben foglalkoztak a jazz és „könnyűzene” kérdéseivel (lásd ezzel kapcsolatban például Molnár Antal kismonográfiáit: Molnár 1928, 1935), a kommunista hatalomátvétel után mindenki háttérbe szorult a zenei életben, vagy teljesen felhagyott az ilyen irányú kutatásaival.

népdalig. Maróthy tézise szerint a zene a vizsgált társadalmi folyamat eredményeként válik ki az összművészetből. Idővel megjelenik az elkülönült termelő – a polgár előképe – és általa a „mindennapi magánéleti” líra első típusai, majd az „íves dalforma” mint a születő „egységes kizsákmányolt osztály” művészete. A szerző széles műveltségét és szellemi nyitottságát dicséri, hogy zenei források mellett vallástörténeti forrásokra is hivatkozik.

2) A nemzeti kulturális hagyománynak a szocialista realizmus jegyében történő elsajátítása kiemelkedő jelentőséggel bírt az 1950-es évek hazai kultúrpolitikájában. A szocialista realizmus ideológiai és stílári előképét a szovjet zenetudomány az 1948-as zsdanovi határozatot követően az orosz Ötök művészetében jelölte meg. Szabó Ferenc ennek az iránynak a „fordításaként” Liszt Ferenc és Erkel Ferenc népies műzenére, verbunkosra épülő, magyaros kompozícióit ajánlotta zeneszerző kollégái figyelmébe, akik inkább Bartók és Kodály parasztszenei folklórizmusát tekintették követendő modellnek. Maróthy, akinek tudományos tevékenységében nagy súllyal esett latba mind a kortárs zeneszerzői orientációk alakítása, mind a magyar zenetörténet marxista újragondolása, alig rejtett didaxissal emelte Erkel a szocialista realista zenetörténet kanonikus alakjai közé:

Zeneszerzőinknek [...] ma, amikor a magyar opera új virágkoráért folytatják küzdelmüket, el kell merülniük Erkel drámai kifejezőmódjának beható tanulmányozásában, [és] [...] meg kell tanulniuk azt az odaadást és lelkesedést is, amellyel Erkel operái részt vettek koruk közvetlen társadalmi harcainak tudatosításában, a harcra, haladásra való lelkesítésben. A felszabadult magyar népre, a magyar művészetre és tudósokra tehát nemcsak egy méltatlanul háttérbe szorított nagy zeneszerző rehabilitálása vár, hanem a művészetében rejülő rendkívül gazdag és sok tekintetben ma is időszerű értékek felhasználása, továbbfejlesztése a szocialista realizmus felé haladó magyar zeneművészet szolgálatában (Maróthy 1950a: 23).

Maróthy két nagyobb Erkel-tanulmányt publikált az ötvenes évek első felében: a fenti idézet az *Erkel Ferenc* (1950a) című írásából való; ennek közvetlen indítékát a zeneszerző születésének 140. évfordulója adta; az *Erkel opera-dramaturgiája és az opera fejlődésének néhány kérdése* 1954-ben jelent meg (1954a).¹² Az Erkel-tanulmányok összekötő mozzanatainak egyike az a zenepolitikai elképzelés volt, miszerint az opera mint Gesamtkunstwerk látványosságával, nagy horderejű történelmi témáival és drámaiságával képes a művészi és a mindennapi zene között hidat építeni és megnyerni a komolyzenébe beavatatlan közönség érdeklődését is. Az *Erkel opera-dramaturgiájában* az optimizmustól fűtött szerző már valóságos trendnek látja az „egyre hatalmasabb tömegek” magasművészet iránti érdeklődését, és az opera tömeges népszerűségét annak műfaji sajátosságaihoz vezeti le:

Napjainkban egyre hatalmasabb tömegekben támad fel az az igény, hogy mindennapi életüket, problémáikat, küzdelmeiket megelevenítve lássák a művészet legkülönbözőbb formáiban. Nem kétséges, hogy a zene területén az opera az a műfaj, amely ezt a követelményt úgy teljesíti, hogy a tömegek életében ismert zenei formákat, műfajokat közvetlenül, konkrétan beágyazza a mindennapi élet eleven ábrázolt környezetébe; és a drámai cselekményen keresztül világosan megrajzolt embertípusokat mutat be az élet, a küzdelem legátfogóbb összefüggéseiben (Maróthy 1954a: 25).

¹² E szövegek folytatásának tekinthető az *Erkel és zenetörténeti háttéré* című esszé (1960), amely az első nemzetközi Erkel-konferencián elhangzott előadásának szerkesztett változata.

Maróthy Erkel-interpretációja visszavezet minket a szerző aranykor-elméletéhez. Láttuk, hogy az „aranykor” az európai zenetörténetben egy bizonyos, modernitás előtti korszakhoz kötődött; meghatározó vonása a hivatásos és a közkeletű zenei műfajok egymással való eleven interakciója. Európa nyugati társadalmaiban azonban a tömegzenének a művészi zenét tápláló ereje a 19. század első felében lankadni kezdett, és egyirányúvá vált a közlekedés a zene két szférája között: a hivatásos zene bizonyos műfajai továbbra is formálták a tömegek, a nép zenei nyelvét, de a népzene már nem inspirálta az elvontabbá, „spekulatívabbá” váló művészi zenét. Az operatörténetre vetítve ezt a modellt, Maróthy a francia forradalom idején született operákban látja az aranykor utolsó megnyilatkozásait. Úgy véli, ezek a művek, nem utolsósorban Mozart operái, még képesek voltak a polgári életet a maga teljességében megragadni. Az ezután kibontakozó „válság” tünetének értékeli azt a tendenciát, hogy a színpadi zene „öncélúvá”, „felszínessé” vagy „érzelgőssé” vált, aminek gyökere – e gondolatmenet szerint – az opera zenei világának eltávolodása az őt éltető „népi” talajtól (Maróthy 1954a).

Az aranykor-elmélet azonban nem adott értelmezési keretet Kelet-Európa és Oroszország a nyugatitól élesen elváló történelmi folyamataihoz. Ezért Maróthy a régióban uralkodó marxista-leninista történetíráshoz fordul, amely a Kelet-Európában elmaradt vagy megkésett (és részleges) polgári fejlődést a Nyugattal szembeni történelmi hátrányból előnnyé minősítette át. E teleologikus szemlélet szerint ugyanis a régióban – de kiváltképp Oroszországban – permanenssé vált a szocialista forradalomhoz vezető „forradalmi helyzet”. Minden 19. századi esemény a szocialista forradalom előzményeként nyert értelmet. Az orosz opera például Maróthy értelmezésében azért válhatott a realista zeneesztétika legfontosabb 19. századi példájává, mert a „töretlen forradalmi fejlődésben lévő” Oroszországban, a néptömegek egyre növekvő társadalmi súlyának köszönhetően, a társadalmi és politikai körülmények lehetővé tették, hogy a művészi zene és a mindennapi zene egymást áthatva, egymásra támaszkodva fejlődhessen. És bármennyire is különbözik a magyar modell az oroszótól, Maróthy számára Erkel is ezt a jellegzetesen kelet-európai, társadalomtörténetileg meghatározott zenei világot képviselte, habár úgy látta, az 1848–49-es polgári forradalom bukása következtében Erkelnek szövetségeseik nélkül, „magányos küzdelemben” kellett kitartania realista esztétikája mellett (Maróthy 1954a).

Az Erkel-tanulmányok talán legidőállóbb elemét azok az elmélyült zenei elemzések képezik, amelyek feltárják, miként merített a komponista kora népzenejéből és népies műzenéből, és részletesen szólnak mindazokról a műfajokról és zenei-zenélési formákról, amelyek a vizsgált operákkal kapcsolatba hozhatók, így például a népies műdal, a verbunkos és a polka műfaji és szociológiai jellemzőiről. Ilyen tekintetben különösen az *Erkel opera-dramaturgiája* figyelemre méltó, amely a zeneszerző számára közvetlen inspirációt nyújtó 19. századi műfajok mellett a magyar közzene régebbi rétegeire, így a kuruckori és a hajdú „népmozgalmak” zenéjére, sőt a zenés népszínművek 17–18. századi magyar kultúrában betöltött szerepére is kitér. E kitérők ékes dokumentumai annak, hogy Maróthyt a konvencionális, vagyis a kanonikus egyéniségekre fókuszáló zenetörténeti kutatásaiban is mindenekelőtt a „nagy művészet mélyén rejlő tömegszerűség”, a zenekultúra úgynevezett „fenti” és „lenti” szféráit összekötő zenei köznyelv kérdései foglalkoztatták. Leginkább ez határozta meg az 1956 utáni tudományos munkásságát is.

Összefoglalás

Háromrészesre tervezett tanulmányunk első részében Maróthy János pályafutásának egyik legtevékenyebb és termékenyebb periódusát, a kommunista hatalomátvételtől az 1956-os forradalomig terjedő időszakot tekintettük át. Ezekben az években a legkülönbözőbb minőségekben – mint aktivista, szervező, szerkesztő, kritikus, sőt, olykor mint zeneszerző – dolgozott a magyar zenekultúra szocialista átalakításán. Maróthy azon kevesek egyike volt, akiknek nem rendült meg a hite abban, hogy a szovjet típusú kulturális forradalom tényleges lehetőséget ad az új „zenei aranykorral” kapcsolatos víziók megvalósulásához; abban, hogy a népszerű és a hivatásos-színpadi zene eleven kölcsönhatásban inspirálja-gazdagítsa egymást, és a zenei világ túlkerüljön az ilyen értelemben vett válságon. Úgy vélte, hogy az 1948-as szovjet zenei határozat, az 1949 után kiépülő új zenei intézmények és a zenésztársadalomban meginduló viták mind a zenekultúra valaha létezett belső egységének a visszaállítását célozták. Gyakran érvelt emellett, hogy ezek az intézmények, és mindenekelőtt az MZSZ, sokat tehetnek a műveltségi monopólium megszüntetéséért, a széttagolt művészi és értelmiségi csoportok egyesítéséért, a közös célok megfogalmazásáért, vagyis azért, hogy ne csak a művészi és szórakoztató szféra találjon újra közös nyelvre, hanem a zeneszerzők, a kutatók, a kritikusok és az új zenét befogadó-felhasználó közönség is.

A fiatal Maróthy a sztálinizmus utolsó éveiben érte el első igazán jelentős szakmai sikereit: vitaindító előadást tartott a magyar szocialista zene legfontosabb seregszemléjének számító Magyar Zenei Héten, és ekkoriban jelentek meg első szaktanulmányai is. Fejezetünket épp e vitaindító előadás és e tudományos munkák bemutatásával zártuk. Döntésünket azonban nemcsak az indokolja, hogy e szereplések jelentősége már túlmutat a Rákosi-korszakon és a hatvanas évek Maróthyjának pályáját előlegezik meg. Épp ennyire fontosnak tartottuk megmutatni, hogy az ötvenes évek közepére Maróthy mennyire magára maradt azzal a – részben a szovjet zeneesztétikából származó – gondolatával Magyarországon, hogy a zenetudományban és a zenepolitikában a populáris-közhasználatú műfajok a klasszikus zenéhez hasonló figyelmet érdemelnek. Ironikus fordulatnak tekinthető, hogy Maróthy éppen azon a zenei héten tartotta meg a tömegzene kérdéseit boncolgató, *Zenénk és a tömegek* című vitaindító előadását, amelyen ezek a műfajok már egyáltalán nem szerepeltek. Mindez nagy visszalépésnek számított azok után, hogy az első és a második zenei héten még sűrűn játszottak szocialista realista táncdalokat, tömegdalokat és népdalfeldolgozásokat. 1956-ra azonban Maróthyn kívül már szinte senki nem foglalkozott ezekkel a műfajokkal, és többé a magyar zenei élet totális kontrolljáért felelős MZSZ sem tekintette feladatának, hogy a művészi zene mellett a népszerű zene kérdéseit is tárgyalja. Ugyanígy nem akadt senki, aki a közműfajokról folytatott tudományos-esztétikai diskurzusban partnere lett volna Maróthynak.

Magára maradása részint a hazai zeneművészet elitizmusával és a Kodály-féle zenepedagógia szakmai közösségekben megkülönböztetett, minden más megközelítést kizáró státuszával magyarázható. De feltétlenül közrejátszott ebben az elszigetelődésben Maróthy tömegzenei érdeklődésének a sztálinista esztétikával való összefonódása is, hiszen az általa népszerűsített szovjet és magyar dalok magának a rezsimnek a zenei szimbólumai

voltak, „aktorok” a társadalom politikai elnyomásában. Maróthy tudományos-szakmai hitelét csökkentette az is, hogy viszonylag kevés érzékenységet mutatott a valóságos kulturális folyamatok és az ország politikai klímájának változásai iránt. Ezért is veszített el olyan kommunista szövetségeseiket maga mellől, mint Mihály András vagy Székely Endre.

Milyen lehetőséget, erőforrásokat nyújtott és milyen korlátokat, ellentmondásokat teremtett a Rákosi-éra Magyarországa az egyik legígéretesebb fiatal zenekutatója számára? Hálózatelméleti megközelítéssel úgy véljük, hogy Maróthy sokoldalú és intenzív tevékenységének javarészt kedvező kreatív és kritikai lehetőséget, jó hátszelet és szabad pályát biztosított az a fajta ideológiai-világnézeti és intézményi környezet, amely a zenei élet demokratizálására helyezte a hangsúlyt, és amely zenepolitikáját egy egalitárius, utópisztikus jövőkép jegyében igyekezett kialakítani. Maróthy szenvedélyes és energikus egyénisége is egyértelmű összhangban volt a korszak szellemével, különösen az első években. Kreativitásának, széles körű szellemi tájékozódásra való igényének, kritikai tisztánlátásának azonban elkerülhetetlenül határt szabott a rákosista Magyarország tudományos életének beszűkültsége és végső soron Maróthy pártállami ideológia iránti elkötelezettsége. Mindezek eredőjeként érthető meg, hogy évekkel később, a korai Kádár-érában miért maradt ellentmondásos az a törekvése, hogy megalapozza a hazai populáris zene kutatását a Magyar Tudományos Akadémia keretein belül. Tanulmányunk következő részében munkásságának ezt a fejezetét fogjuk közelebbről vizsgálni.

Hivatkozott irodalom

- A zeneszerzők és zenekritikusok prágai kongresszusának határozatai (1948). *Zenei Szemle* 2(6): 293–296.
- Aszafjev, Borisz (1930/1971): *Музыкальная форма как процесс*. Leningrád: Muzika.
- Az előadás vitája (1956a). *Új Zenei Szemle* 7(5): 13–19.
- Az előadás vitája (1956b). *Új Zenei Szemle* 7(5): 35–54.
- Born, Georgina (2011): Music and the Materialization of Identities. *Journal of Material Culture*. 16(4): 376–388.
- Bolz, Sebastian, Moritz Kelber, Ina Knoth és Anna Langenbruch (szerk.) (2016): *Wissenskulturen der Musikwissenschaft. Generationen – Netzwerke – Denkstrukturen*. Bielefeld: Transcript.
- Boym, Svetlana (1997): Paradoxes of Unified Culture: From Stalin’s Fairy Tale to Molotov’s Lacquer Box. In *Socialist Realism without Shores*. Thomas Lahusen és Evgeny Dobrenko (szerk.). Durham: Duke University Press, 120–134.
- Dalos Anna (2015): *Kodály és a történelem*. Budapest: Rózsavölgyi és Társa.
- DeNora, Tia (2000): *Music in Everyday Life*. Cambridge: Cambridge University Press.
- DeNora, Tia (2003): *After Adorno: Rethinking Music Sociology*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Fairclough, Pauline (2016): *Classics for the Masses: Shaping Soviet Musical Identity Under Lenin and Stalin*. New Haven: Yale University Press.
- Frolova-Walker, Maria (2016): *Stalin’s Music Prize*. New Haven: Yale University Press.
- Hadas Miklós (1987): A nemzet prófétája. Kísérlet Kodály pályájának szociológiai értelmezésére. *Szociológia* 4: 469–490.
- Horváth Sándor (2009): Patchwork Identities and Folk Devils: Youth Subcultures and Gangs in Socialist Hungary. *Social History* 34(2): 163–183.
- Ignác Ádám (2020): *Milliók zenéje. Populáris zene és zenetudomány az államszocialista Magyarországon*. Budapest: Rózsavölgyi és Társa.
- Goldstein, Warren S. (2001): Messianism and Marxism: Walter Benjamin and Ernst Bloch’s Dialectical Theories of Secularization. *Critical Sociology* 27(2): 246–281.
- Kálmán Endre (1954): A párt és a tömegek közötti kapcsolat megszilárdításáért. *Társadalmi Szemle* 9(4): 1–19.
- Koselleck, Reinhart (1997): *Az aszimmetrikus ellenfogalmak történetipolitikai szemantikája*. Budapest: József Műhely.

- Lange, Barbara Rose és Anna Szemere (2023): Dialogue with a Legend: Musical Engagements with the Songs of Katalin Karády. In *Translation, Adaptation, and Intertextuality in Hungarian Popular Music*. Ignác Ádám (szerk.). Berlin: Peter Lang, 61–83.
- Maróthy János (1948a): Milliók zenéje. *Zenei Szemle* 2(5): 255–260.
- Maróthy János (1948b): Improvizáció és romantika. *Zenei Szemle* 2(7): 350–359.
- Maróthy János (1949): A zene és közösség néhány problémája. *Zenei Szemle* 3(2): 66–73.
- Maróthy János (1950a): Erkel Ferenc. *Új Zenei Szemle* 1(6–7): 12–24.
- Maróthy János (1950b): Szervánszky Endre „Honvéd kantátá”-ja. *Új Zenei Szemle* 1(2): 31–36.
- Maróthy János (1950c): Pártszerűség a zenetudományban. *Kis Újság* 4(97): 3.
- Maróthy János (1950d): *A könnyűzene kérdései*. Budapest: Bartók Béla Szövetség.
- Maróthy János (1952a): A 70 éves Kodály Zoltán. *Népszava* 80(294): 6.
- Maróthy János (1952b): „Tiszán innen, Dunán túl...” Új magyar népdalgyűjtemény. *Világosság* 8(26): 4.
- Maróthy János (1953a): A középkori tömegzene alkalmi és formái. In *Emlékkönyv Kodály Zoltán 70. születésnapjára (Zenetudományi tanulmányok I)*. Szabolcsi Bence és Bartha Dénes (szerk.). Budapest: Akadémiai, 439–494.
- Maróthy János (1953b): Táncczenénk fejlesztésének néhány sürgető feladata I. rész. *Új Zenei Szemle* 4(5): 12–17.
- Maróthy János (1953c): Táncczenénk fejlesztésének néhány sürgető feladata II. rész. *Új Zenei Szemle* 4(6): 1–6.
- Maróthy János (1954a): Erkel opera-dramaturgiája és az opera fejlődésének néhány kérdése. In *Erkel Ferenc és Bartók Béla emlékére (Zenetudományi tanulmányok II.)*. Szabolcsi Bence és Bartha Dénes (szerk.). Budapest: Akadémiai, 25–174.
- Maróthy János (1954b): A magyar zene fejlődésének néhány időszerű kérdése. *Társadalmi Szemle* 9(4): 90–111.
- Maróthy János (1954c): Új Szervánszky-kórusok. *Új Zenei Szemle* 5(11): 14–21.
- Maróthy János (1955a): Zene és valóság. In *Fejezetek a zene történetéből*. Juhász Frigyes (szerk.). Budapest: Művelt Nép, 7–16.
- Maróthy János (1955b): A zene a középkorban. In *Fejezetek a zene történetéből*. Juhász Frigyes (szerk.). Budapest: Művelt Nép, 29–44.
- Maróthy János (1956): Zenénk és a tömegek. *Új Zenei Szemle* 7(5): 1–13.
- Maróthy János (1957): Az európai népdal születése. In *Kodály Zoltán 75. születésnapjára. (Zenetudományi tanulmányok VI.)*. Szabolcsi Bence és Bartha Dénes (szerk.). Budapest: Akadémiai, 503–626.
- Maróthy János (1960a): *Az európai népdal születése*. Budapest: Akadémiai.
- Maróthy János (1960b): Erkel és zenetörténeti háttere. *A MTA Nyelv- és Irodalomtudományok Osztályának Közleményei* 17(1): 7–20.
- Maróthy János (1966): *Zene és polgár, zene és proletár*. Budapest: Akadémiai.
- Maróthy János (1986): *A zenei végtelen*. Budapest: Zeneműkiadó.
- Molnár Antal (1928): *Jazzband*. Budapest: Dante.
- Molnár Antal (1935): *A könnyű zene és társadalmi szerepe*. Budapest: Sárkány.
- Naumann, Hans (1922): *Grundzüge der deutschen Volkskunde*. Berlin: Quelle und Meyer.
- Péteri Lóránt (2003a): Szabolcsi Bence és a magyar zeneélet diskurzusai I. rész. *Magyar Zene* 41(1): 5–48.
- Péteri Lóránt (2003b): Szabolcsi Bence és a magyar zeneélet diskurzusai II. rész. *Magyar Zene* 41(2): 233–257.
- Péteri Lóránt (2021): Kodály in the Musical Life of State Socialist Hungary. *Polski Rocznik Muzykologiczny* 19(1): 147–181.
- Piekut, Benjamin (2014): Actor-Networks in Music History: Clarifications and Critiques. *Twentieth Century Music* 11(2): 191–215.
- Poiger, Uta G. (2000): *Jazz, Rock and Rebels. Cold War Politics and American Culture in a Divided Germany*. Berkeley és Los Angeles: University of California Press.
- Révai József (1951): A magyar irodalom feladatai. *Társadalmi Szemle* 6(5): 345–360.
- Stanyek, Jason és Benjamin Piekut (2010): Deadness: Technologies of the Intermundane. *TDR/ The Drama Review* 54(205): 14–38.
- Starr, Frederick S. (1983): *Red and Hot. The Fate of Jazz in the Soviet Union 1917–80*. Oxford: Oxford University Press.
- Szabolcsi Bence (1952): *A művész és közönsége. Zeneszerző, társadalom és zenei köznyelv a polgári korszak küszöbén*. Budapest: Zeneműkiadó.
- Szabolcsi Bence (1954): *Népzene és történelem*. Budapest: Akadémiai.
- Szabolcsi Bence (1956): A III. Magyar Zenei Hét után. *Új Zenei Szemle* 7(5): 29–35.
- Tallián Tibor (2014): *Magyar képek. Fejezetek a magyar zeneélet és zeneszerzés történetéből 1940–1956*. Budapest: Balassi és MTA Bölcsészettudományi Kutatóközpont.

Tamás Gáspár Miklós (2017): The Never-Ending Lukács Debate. *Los Angeles Review of Books*, (2017. március 6.).
Interneten: <https://lareviewofbooks.org/article/the-never-ending-lukacs-debate/> (letöltve: 2023. november 25.).
Ujfalussy József (1952): A programszerűség. *Új Zenei Szemle* 3(1): 1–6.
Vita a programszerűségről (1952). *Új Zenei Szemle* 3(1): 7–10.
Weber, Max (1905/1977). The Protestant Sects and the Spirit of Capitalism. In *From Max Weber. Essays in Sociology*.
H.H. Gerth és C. Wright Mills (szerk.). Boston: Routledge és Kegan Paul, 302–323.
Williams, Raymond (2002): Culture is Ordinary. In *The Everyday Life Reader*. Ben Highmore (szerk.). New York:
Routledge, 91–100.
Zsdanov, Andrej (1948): Bevezető beszéd a szovjet muzsikuskok küldötteinek tanácskozásán. *Zenei Szemle* 2(7):
346–350.

Ignác Ádám

tudományos főmunkatárs, HUN-REN BTK Zenetudományi Intézet, 20–21. századi Magyar Zenei Archívum
(Budapest)

Szemere Anna

tudományos munkatárs, MTA Zenetudományi Intézet (1977–1987), szerkesztő, *Popular Music* (1986–1992), egye-
temi oktató (1997–2012), konzultáns szerkesztő, *Bloomsbury Music and Sound*