

A magyar populáris zene története(i)

Gondolatok egy konferencia margójára

Karap Zoltán

A populáris zenei értékteremtés illetve zenefogyasztás folyamatosan növekvő zeneipari tendenciát mutat, és ezzel párhuzamosan az elméleti reflexiók száma is gyorszik. Valószínűleg még soha nem állt rendelkezésre ennyi adat a zenehallgatással kapcsolatos tevékenységek csaknem teljes spektrumát illetően. A digitális technológiai robbanás – mindenekelőtt az internet és az okostelefonok okozta kulturális változások – az online és offline térben is kihívást jelentenek a zeneipar és a tudomány szereplői számára, akik megfigyeléseik egy részét nyilvánosságra is hozzák. Miként az előző két évben, úgy idén is készült egy 2018-as, illetve korábbi adatok alapján kiértékelt Zeneipari jelentés¹, amely a szerzői jogvédő irodák statisztikái mellett a zenészeket és a közönséget elérő kérdőívek eredményeit is feldolgozta. A jelentés egyebek között kitér arra, hogy a magyar zeneipar 2017-ben 53,4 milliárd forintot realizált, amelyből a hangfelvétel-iparág 18,4 milliárdot tudhat a magáénak. A jelenleg kb. 35 milliárd forintra becsült élőzenei jövedelmi ágon belül a komolyzenei koncertek mindössze 7%-ot, míg az ún. könnyűzenei koncertek 93%-ot jelentenek a teljes élőzenei palettán. Hasonló arányok mérhetők a hanglezem-és CD-eladások terén is. Az Artisjus, az EJI és Mahasz adatai szerint a megvásárolt CD-k alig 12%-a tartalmaz komolyzenét, a hanglezem (vinyl) esetében pedig még ennél is kisebb számokról beszélhetünk. A populáris zene minden korábbinál erősebben van jelen a hétköznapijainkban, így az elmúlt években elértük azt a töréspontot, amikor már a tudományfinanszírozás döntéshozói is belátták: a populáris zene is megérdemli, hogy a zenetudományi kutatások tárgyává avanszáljon. Ez az igény hozta létre

1 Vö. Tovább növekszik a magyar zeneipar – megjelent a ProArt Zeneipari Jelentés 2018. Forrás: <https://dalszerzo.hu/2019/04/24/tovabb-novekszik-a-magyar-zeneipar-megjelent-a-proart-zeneipari-jelentes-2018/> - Utolsó megtekintés 2019.04.29. A 2018. évi Zeneipari jelentést a ProArt megbízásából a Hétfa Kutatóintézet és Elemző Központ készítette. A jelentésben szereplő adatok és megállapítások forrásai elsősorban a három közös jogkezelő szervezet, az Artisjus (Magyar Szerzői Jogvédő Egyesület), az EJI (Előadóművészi Jogvédő Iroda) és a Mahasz (Magyar Hangfelvétel-kiadók Szövetsége) saját adatai, a zenehallgatókra és a zenészekre fókuszáló online kérdőívek eredményei, valamint a zeneipar különböző területein tevékenykedő szakértőkkel készített interjúk, illetve újságcikkek voltak. A jelentés teljes terjedelemben olvasható online: <http://zeneipar.info/letoltes/proart-zeneipari-jelentes-2018.pdf> – Utolsó megtekintés: 2019.04.30.

Karap Zoltán Kunhegyes, 1984, esztéta, zenész, novellista. A Debreceni Egyetemen szerzett filozófia tanári diplomát, majd doktori címet; a carPEDIGNem együttes énekes-gitárosaként kortárs költők verseinek megzenésítésével foglalkozik. Tárca- és esszénovellákat 2008 óta publikál. Jelenleg Nyíregyházán él.

közvetett módon 2012-ben az MTA Zenetudományi Intézetének 20–21. Századi Zenei Archívum nevű alprogramját, amely több populáris zenei témával foglalkozó tanácskozás után legutóbb *A magyar populáris zene története(i) – Források, Módszerek, Perspektívák* címmel szervezett konferenciát.

Egy konferencia nem csak arra ad lehetőséget, hogy a kutatók találkozzanak egymással, de arra is, hogy a sajtó kivonuljon és hírt adjon mindazon tudásról, amely így vagy úgy, de maga is a zenekultúra része. Ignác Ádám, a konferencia főszervezője megnyitó beszédében hangsúlyozta: a szervezők és az előadók igyekeztek tágan értelmezni a populáris zene fogalmát, emellett kifejezetten szempont volt a populáris zene kutathatóságának, módszertani problémáinak ismertetése, megvitatása. Talán ezzel is magyarázható, hogy még a könnyűzenéből élő sajtómédiumok sem tolakodtak a konferenciateremben. Nehezen integrálható bármely lap, rádió vagy televízió profiljába az a diskurzus, amely a zenekultúra kutatásáról mint problémáról szól. Mintha ez a konferencia egy szűk szakmai elit belső ügye lenne, melyet ön maga diszkrét megsegítésére szervez, noha az igazság épp ennek ellenkezője: *a történetírás problémájáról szóló diskurzus már maga a zenetörténet-írás*. Olyan történetírás, amely nem zárt ajtók mögött, „terv-szerűen” zajlik, és amelynek a végén az olvasó nem kap kézhez egy ideológiailag fazonírozott, szimmetrikus, lineáris, közérthető, a káoszban eligazodni segítő kézikönyvet. Egy történet helyett történetekkel szembesülünk, amelyek a számos összefüggés- és tényfeltárás mellett a tudós lelkiismeretének minden vívódását is tartalmazzák. Vagyis ma pontosan az ellenkezője történik annak, mint ami a marxista zene-tudomány ikonikus kutatói (Ujfalussy József, Maróthy János, Vitányi Iván, Zoltai Dénes és mások) idejében: nincs nagy kongresszus, nincs végső konklúzió, s ennek megfelelően a tudományos vizsgálódás igyekszik magát függetleníteni minden esztétikai, etikai értékítélétől, ehelyett fő célja a történelmi, néprajzi, szociológiai, antropológiai kutatások viszonylagos tárgyilagossága. Nem megítél, nem előír, csak leír. Nem véletlen, hogy egy ilyen szerénnyé vált és természettudományos igényeknek is megfelelni akaró tudományos nézőpont szinte teljesen nélkülözi a filozófiai, esztétikai kérdéseket, jóllehet az első nap végén tartott ke-rekasztal-beszélgetés során elhangzott néhány olyan metanarratív megállapítás, amely a zenetudományos beszédmód alakulásának törvényszerűségeit is érintette. Ezek azonban főként tudományszociológiai kérdések mentén bontakoztak ki, éppen ezért, ahogyan ebben a felvezetőben, úgy a beszámoló további részeiben is, ahol szükségesnek érzem, továbbgondolom az elhangzottakat, és a szöveg olvasmányosabbá tétele érdekében nem az előadások eredeti sorrendjében ismertetem az adott témákat, hanem úgyszólván – a konferenciára nem készült absztraktok és kutatói portrék hiányában – megkonstruálom a „saját történetemet”.

A kerekasztal résztvevői, Szemere Anna², Barna Emília³, Hammer Ferenc⁴ és Ignácz Ádám⁵, egyetértettek abban, hogy a magyar popzene-kutató a nemzetközi diskurzus szempontjából félperifériáról érkezőnek számít, mivel nehezen tud bekapcsolódni a magyar specifikus témákkal. A partikuláris kérdések nem relevánsak a nagy összefüggések szempontjából, míg a nemzetközi trendekbe való beilleszkedés kompromisszumai felvethetik a tudományos „öngyarmatosítás” gyanúját. Mindebből az is következik, hogy, ha mégoly nehezen is leírható, de létezik valamiféle diskurzus, amely alapvetően nem kirekesztő, mégis egy Kelet-Nyugat bináris modellen alapul. Ennek minimum két oka van. Egyrészt a legjobb nyugati egyetemek adják a „legjobb oktatókat”, vagyis feminista nézőpontból a diskurzus nyitottsága ellenére is elmondható, hogy a témákat, a szakirodalmi kánont és a szakmai terminológiát a rock-központú, angolszász középkorú férfiak dominálják. Ezt a dominanciát azzal jellemezték a beszélgetők, hogy még mindig túl nagy a hangsúly a szociológiai aspektus és az ellenkultúra kutatásán. Tovább nehezíti a nemzetközi diskurzusba való belépést az a tény, hogy a honi zeneesztétikai irodalom jelentős része magán viseli a marxista ideológia nyomait, így ezek a megköze-

- 2 Szemere Anna: magyar származású, jelenleg az USA-ban élő szociológus, aki az ELTE-n szerzett diplomát, egy ideig az MTA Zenetudományi Intézet munkatársa volt, majd a San Diegó-i Kaliforniai Egyetemen doktorált szociológiából. Kutatási területe: a populáris kultúra, a gender, kommunista/posztkommunista társadalmak szociológiája. 2001-ben jelentette meg *Up from the Underground* című könyvét, amely '80-as évek magyar underground zenekaraival foglalkozik. Forrás: <http://independent.academia.edu/AnnaSzemere> – Utolsó megtekintés: 2019.04.30.
- 3 Barna Róza Emília: a BME Szociológia és Kommunikáció Tanszékének adjunktusa. Szociológus és a populáris zene kutatója. 2011-ben szerzett doktori fokozatot a Liverpooli Egyetem Populáris Zenei Intézetében, disszertációja a helyi zenei színterek és az internet viszonyát vizsgálta kortárs liverpooli zenekarok tevékenységén keresztül. Főbb kutatási témái közé tartoznak a zenei színterek és műfajok mellett a digitális zeneipar és az akörüli médiadiskurzus, valamint a populáris zene(ipar) genderszempon-tú vizsgálata. Forrás: <https://szoc.bme.hu/hu/home-hu-hu/munkat%C3%A1rsak/6-barna-r%C3%B3za-em%C3%ADlia.html> – Utolsó megtekintés: 2019.04.30.
- 4 Hammer Ferenc: az ELTE BTK Média és Kommunikáció Tanszékének tanszékvezető docense. A mindennapi élet történeti, szociológiai és mediális kérdéseit kutatja és oktatja. Ösztöndíjaként több évet töltött az Egyesült Államokban és Angliában mint kutató, illetve oktató. Négy könyvet és közel száz tudományos cikket írt magyarul és angolul, emellett munkái spanyol, portugál és koreai nyelven is megjelentek. Rendszeresen végez szakértői munkát közpolitikai, üzleti és kulturális témákban, kiállító művészeti részt vett Lipcsében 2013-ban az 1. NSK (NeueSlowenische Kunst) Folk Art Biennálén. A Tilos Rádió alapító tagja. Forrás: <http://media.elte.hu/a-tanszekrol/oktatok/hammer-ferenc/> – Utolsó megtekintés: 2019.04.30.
- 5 Ignácz Ádám: A Zenetudományi Intézet 20–21. Századi Magyar Zenei Archívum tudományos munkatársa, International Association for the Study of Popular Music (IASPM) tagja, a konferencia főszervezője, emellett a Rózsavölgyi Kiadó főszerkesztője. Kutatási területe: a 20. század második fele magyar könnyűzeneje. A MTMT alapján több, mint félszáz zenei témájú publikációja mellett két korábbi populáris zenével foglalkozó konferencia szervezője, valamint az ezekhez kapcsolódó konferencia kiadványok szerkesztője: Ignácz Ádám (szerk.), *Műfajok, stílusok, szubkultúrák: tanulmányok a magyar populáris zenéről*, Budapest: Rózsavölgyi és Társa, 2015, valamint: Ignácz Ádám (szerk.), *Populáris zene és államhatalom*, Budapest, Rózsavölgyi és Társa, 2017. (Forrás: <http://zti.hu/index.php/hu/mza/munkatarsak/83-ignacz-adam> – Utolsó megtekintés: 2019.04.30.) Az elhangzott előadás címe: *A feldolgozások helye az ötvenes-hatvanas évek magyar populáris zenéjében*.

lítések kevésbé illeszkednek a nyugati trendekbe. Ez komoly terhet jelent a hazai kutatók számára, mivel összehasonlítva a nyugati tradíciókkal, melyek lineárisan fejlődnek, addig Magyarországon történt egy cezúra, amely a mai napig deficitet jelent a kutatásokra nézve. De miért is volna evidens, hogy a fiatal generáció itt-hon szükségszerűen nyugatorientált kutatási témát válasszon? Ez legalább annyira nehéz döntés, mint annak a szempontnak a mérlegelése, amelyet Szemere Anna vetett fel egy brit zenetudós példáját alapul véve, aki „kutya kötelességének” tartotta, hogy azt kutassa, amire az adófizetők kíváncsiak (az utalás Philipp Tagg *Fernando the Flute*⁶ c. könyvére vonatkozott, melyet a szerző az ABBA elemzésének szentelt). A felvetést követő csöndben e sorok írójának fejében a következő kérdések fogalmazódtak meg: „vajon milyen történelem képe rajzolódna ki abból, ha a történetnek csak azon szegmenseit volna szabad kutatni, amelyekre az adófizető, vagy épp a regnáló hatalom kíváncsi? Eldönthetem-e én, a jelenkor adófizetője, hogy a jövő adófizetője mit tudjon erről a korról? Melyek azok a zeneszociológiai tények, amelyekkel elmulasztottunk mindeddig szembe nézni? Melyek azok a kérdések, amelyeket eddig rosszul tettünk fel, vagy rosszul válaszoltunk meg? Mit szól a jelenkori adófizető, ha azt mondja neki a kutató, hogy az általa megrendelt témával kapcsolatban nincsenek, vagy épp csak titkosított források állnak rendelkezésre? Vagy: van forrás, nem is egy, de egymásnak ellentmondó históriák? És ha kéznél van a keresett dokumentum, de sért bizonyos érdekeket, vajon ki szavatol a kutató biztonságáért?” – Olvasatomban ezekre és számos egyéb kérdésre keresték a választ a Magyar Tudományos Akadémia Bartók termében.

A legpesszimistább interpretációját a fenti kérdéseknek kétségkívül Molnár Dániel színháztörténész adta, aki a revü, az operett és varieté műfajok hazai irodalmát kutatja⁷. Az előadás konklúziója röviden és tömören: „A történeti megismerés határa gyakran ott van, ahol nem sérti egy-egy intézmény marketing érdekeit.” Szokatlanul őszinte és elgondolkodtató szavak ezek, főként annak tükrében, hogy a balett és a néptánc produkciókon kívül az operett, a revü, vagy épp a cirkuszi előadások dokumentumai kevésbé kutatott tárgynak számítanak. A történész első dolga, hogy elválassza egymástól a releváns információt a marketing célú irodalomtól, azonban a rendelkezésre álló forrásgyűjtemények elenyészőek – szó szerint, csak a digitalizálás menthetné meg őket, ha volna erre elegendő munkaerő. A kutató másik próbatétele a közgyűjtemények után a magángyűjteményekhez való hozzáférés feladata, melyet leggyakrabban a kölcsönös bizalmatlanság jellemez:

6 Bővebb információk: <http://tagg.org/mmmsp/fernando.html> – Utolsó megtekintés: 2019.04.30.

7 A témával kapcsolatban az olvasó figyelmébe ajánljuk Molnár Dániel színháztörténész, kurátor nemrég megjelent, *Vörös csillagok. A Rákosi-korszak szórakoztatóipara és a szocialista revük* című kötetét, valamint a kötet alapján szervezett azonos című kiállítást, amely az Országos Széchenyi Könyvtárban várja az érdeklődőket 2019. július 20-ig. Az elhangzott előadás címe: *Medveczky Ilona bugyija mint történeti forrás? A lesajnált zenés színházi műfajok és játszóhelyek kutatásának problémája Magyarországon*.

a kutató egy detektívhez hasonlóan abból indul ki, hogy „mindenki hazudik”, a hagyatékok gondozói pedig vagy bizalmas információkat őriznek, amelyeket még nem szívesen hoznak nyilvánosságra, vagy ha erről szó sincs, szívesebben bocsátják árverésre a gyűjteményt. A személyes hangvételű előadásból mindenki előtt világossá vált, hogy a viszonylag leértékelt szórakoztatói zenei produkciók kutatása, tehát épp azon műfajoké, amelyekre az adófizetők vélhetőleg a leginkább érdeklődnek, a legnehezebben feltárható műfajok közé tartozik. Bár nem hangzott el ilyen megállapítás a konferencián, józan paraszti ésszel is belátható, hogy a padlásokon porosodó (pl. Fényes Szabolcs és hasonló jelentőségű) hagyatékok feldolgozásához nem elég egy-egy hóbortos tudós, akik a tudományt költséges hobbiként űzve próbálják menteni a menthetőt, de előbb-utóbb szükség lesz nagyobb forrásbevonásokra, hiszen egy növekvő gazdaság növekvő kulturális termése a tudományos apparátus bővítését, nem pedig csökkentését igényli.

Némiképp árnyalta a helyzet drámaiságát, hogy az operett témájában két relevatív előadás is elhangzott. Heltai Gyöngyi⁸, a kanadai University of Alberta magyar vendégtanára a magyar operett kialakulásában szerepet játszó transznacionális, kozmopolita hatásokat vette górcső alá. A külhonban tartózkodó kutató hangfelvételének és diáinak alapján elmondható: az elemzés meggyőzően mutatja be az operett és a Broadway műfajok közötti kölcsönhatásokat, melyeket egy Budapest-New York közötti kulturális transzferként jellemezett.

A 2013-ban hungarikummá nyilvánított operett műfaj kibontakozásában meghatározó szerepet játszott Ben Blumenthal, a Fővárosi Operettszínház egykori bérelője, aki számára művészi szempontból a kozmopolita centrumok jelentették a mércét, és akinek itthon a konzervatív piaci ellenfelek nem csak jogi, de revolveres támadással is tudtára adták a keresztény értékek védelmét. Ennek ellenére megalakult a Fővárosi Színház Részvénytársaság, amelynek repertoárpolitikáját 1922–1926 között döntően a magyar-osztrák és francia operettek jelentették. Míg a legtöbb színház megélhetési gondokkal küszködött, a *Marinka*, a *táncosnő* és a többi előadás is rendre telt ház előtt került bemutatásra. A nagy szabású produkciók közül az amerikai ízléskultúrát tükröző revünek is nagy figyelmet szentelt Roboz Imre igazgató, aki Jack Haskell koreográfust és rendezőt is szerződtette, amely közvetlenül jelentősen hozzájárul az operett átmeneti bukásához. Haskell hazautazása előtt lekezelően nyilatkozott a magyar művészekről, az ezt követő sajtófelháborodás pedig odáig eszkalálódott, hogy Roboz hiába kért helyreigazítást a rendezőtől, a színház Broadway-irányú fordulata helyett a színház rossz gazdasági helyzetére való tekintettel végül varietére váltott.

8 Heltai Gyöngyi a kanadai University of Alberta vendégtanára. Kutatási területe a színház és társadalom kapcsolata 19–20. században: a zenés szórakoztatás műfajai és a politika, a nemzetépítés és a magyar zenés szórakoztató színház, továbbá az operett a szocialista korszakban. (Forrás: doktori.hu – Utolsó megtekintés: 2019.04.30.) Az elhangzott előadás címe: *Transznacionális hatások a Fővárosi Operettszínház korai korszakában (1921–1926)*.

Az „operett amerikanizálása” után a konferencián jelentős figyelem szentelődött az operett „militarizálására” is. Kékesi Kun Árpád⁹ egy korszakos jelentőségű szovjet operettet, Iszak Dunajevszkij *Szabad Szél* című Sztálin-díjas alkotását, illetve hazai bemutatásának történetét elemezte. Az államosított operettszínház vezetésének zeneesztétikai alapelve Kékesi Kun Árpád szavaival a következő logika mentén konstruálódott az '50-es évekre: „ha az operett az opera lánya, akkor a jazzopera az opera könnyűvérű leánya”. Ezzel szemben a szovjet operett vizsgatért a helyes útra, vagyis ezentúl az opera a dolgozó népet reprezentálja. Az optimizmus és haladás eszméjével beoltott marxista operett immáron nem csak megtúrt műfaj, de az állami apparátus része: a darabról írt korabeli recenziók USA-ellenes asszociációkról számolnak be, vagyis a kritikai irodalom egyértelműen a kulturális hidegháború kontextusában értelmezi a látottakat. A nagyoperettként meghirdetett, csaknem 2 órányi, a korábbinál lényegesen teltebb hangzású zenével ellátott darab erénye, hogy az alkotók, Pártos Géza és Nádasdy Ádám, a zene és szöveg egységére, a drámai elemek integrálására és a színészvezetés alaposágára törekedtek. De legalább ennyire fontos tény, hogy az olcsó humor és édeskés hangulat helyett a szovjet példamutatást, a sztárkultuszt helyett az ensemble-t (a cselekmény szempontjából azonos súlyú szereplőket) üdvözölték, a realista színház elveinek megfelelően pedig a primadonna, a bonviván és a szubrett helyét átengedték a kor új ideáltípusának, a hős, szerelmes partizánnak. Kékesi Kun Árpád emlékeztetett: míg korábban a görölköböl és boyokból álló tánckarok függetlenek voltak a cselekménytől, a szovjet operettben most már a nép táncol. (Kékesi Kun Árpád korrekt és tárgyilagos elemzését valószínűleg az tenné még izgalmasabbá, ha az általa is említett, 1999-ben Tasnádi Csaba nagy adag iróniával újrendezett *Szabad Szél* című kecskeméti rendezésére is reflektálna egy későbbi tanulmányában.)

Jákfalvi Magdolna¹⁰ még mélyebbre ásott a színháztörténetben: *A két szerelem* című bányász operettet vette célpontba, amely a fáma szerint Rákosi Mátyás kérésére íródott. A történet háttérben egy tragédia áll. 1952. december 16-án 28 bányászból 9-en jutottak ki élve a szuhakállói bányából, a többiek életüket vesz-

9 Kékesi Kun Árpád a Károli Gáspár Református Egyetem Színháztudományi Tanszékének docense, széleskörű és jelentős számú publikációs tevékenysége középpontjában a színikritikák, színháztudományi elemzések állnak, emellett négy nagy monográfiát is jegyez. Kutatási területe: a rendezői színház történeti és kortárs jelenségei; az operarendezés jelenkori tendenciái; Shakespeare drámáinak színpadi recepciótörténete. (Forrás: <http://www.kre.hu/btk/index.php/kekesi-kun-arpad> – Utolsó megtekintés: 2019.04.30.) Az elhangzott előadás címe: *Az operett militarizálása. A fővárosi Operettszínház 1950-es Szabad szél-bemutatójáról.*

10 Jákfalvi Magdolna a Színház- és Filmművészeti Egyetem egyetemi tanára, MTA Színháztudományi Bizottságának titkára, a MAB Művészeti Bizottságának társelnöke, a Theatron színházelméleti periodika szerkesztője. Főbb kutatási területe: a modern színháztudomány, a kortárs színházi formanyelvek, a színháztörténet-írás és drámatörténet. Az elhangzott előadás címe: *A színháztörténet hulladéka. A Két szerelem című bányászoperett (1954).*

tették. Jákfalvi Magdolna szerint a szocialista realizmus gender-kritikájának kiváló terepe ez az előadás, melynek célközönsége ráadásul a gyárak és bányák dolgozói voltak. Nem véletlen, hogy a darab alkotói fokozatosan ügyeltek a párbeszédnek nyelvi rétegeire: külön szótár készült a pesti szleng és a falusi nyelvhasználat közötti különbségek áthidalására, így a cselekményben megjelenő két társadalmi valóság, a bánya és a TSZ között közlekedő figurák a néző számára jól követhetőek. Fényes Szabolcs zenéjében is hasonló kettősség érhető tetten, verbunkosok és keringők váltják egymást a dalfüzérek sorában. A korabeli rendezés művészi értékeiről kevés közlés maradt fenn, a rendelkezésre álló források pedig nem a rendezőtől származnak. Ha pedig nincs sűgőpéldány, akkor csak a napi sajtóból lehet következtetni a darabra. Józan paraszti ésszel adódik itt ismét egy kérdés: vajon ha a napi sajtó nélkülözi a kritikai újságírást, és nem születnek esztétizáló reflexiók a zenés színi előadásokról, akkor mi tudható 100 év múlva az előadási gyakorlatokban megmutatkozó művészi értékről, és mi a közönségre, közéletre gyakorolt hatásról?

Ugyancsak a sajtóorgánumból reprodukálható mítoszok torzóiról számolt be Ziperovszky Kornél¹¹ jazz-szakíró is, aki olyan kiváló magyar tehetségek életpályáját kutatta, mint Mocsányi László és Lakos Tibor (nemzetközi szinten Two Jazzers-ként váltak ismertté), Zichy Tivadar vagy épp Seress Rezső, és akikkel kapcsolatban a forráskritika szempontjából nem csak hiteles adatok kerültek köztudatba. Az előadó szerint a szórakoztató zene századeleji történetét nem lehet kizárólag a magyar nyelvű sajtóból rekonstruálni, mivel a magyar muzsika a korabeli jazz export cikke, tehát legalább a német nyelvű irodalmat érdemes volna bevonni egy széleskörű interdiszciplináris kutatásba. Bár a 1919–1948 között a jazz Magyarországon elválaszthatatlan a populáris kultúra többi műfajától, a jazz a '30-as évektől kezdve szalonképessé vált és fokozatosan elvesztette lázadó, idegen, egzotikus jellegét. A kabaré, a swing, a revü, a mulatós, a cigányzene és a meseautós slágerek sokszínűen gazdag korszakának a második világháború vetett véget.

Az '50-es évek kétségkívül izgalmas zenetörténeti eseményeihez tartoznak a cigányzenekarokkal kapcsolatos hivatalos kultúrpolitikai intézkedések, amelyek ellentmondásokkal teli világába Riskó Kata¹² vezette be a hallgatóságot. A cigányzenekarok műsorának korszerűsítése ebben az időszakban nem a jazzre való nyi-

11 Ziperovszky Kornél jazz-szakíró, a Gramofon zenei magazin szerzője, a Jazztanulmányi Kutatócsoport alapítója és vezetője, jazz tematikájú folyóiratszámok és konferenciák szerkesztője, illetve szervezője, akivel a Wurlitzer rovatán belül 2018-ban nyomtatott és online változatban is jelent meg interjú *Hogyan gondolkodunk a jazzről?* címmel. Az elhangzott előadás címe: *Félbemaradt karrierok és mítoszok a korai magyar jazz történetében*.

12 Riskó Kata zenetörténész, az MTA Népzene- és Néptáncutató Osztály és Archivum tudományos segédmunkatársa. Kutatási területe: a magyar népzene, a magyar zenetörténet. Az elhangzott előadás címe: *A cigányzenekartól a népi zenekarig*.

tottságot jelentette, hanem a verbunkosok újrarahangszerelése. A nótaénekesek a Kodály-gyűjtésekből is emelnek be dalokat a repertoárjukba, s ezzel együtt elvárás, hogy a hagyományos cigányzenészeket hivatalosan népzeneészeknek kell hívni. A rádió államosítását követően megalakuló cigányzenekar műsorában az új magyar nóták korrekt megnevezése: „dalok népszínművekből”. A népdalok „erőltetése” mögött vélhetőleg az is szerepet játszott, hogy a városba költözött falusiak ízlésére, műveltségére is tekintettel kellett lenni. Az előadó 1951-ig mesélte el a cigányzenekarok kálváriáját, vagyis pontosan addig, amíg megalakult a Fővárosi Népi Zenekar.

Nem csak a cigányzene és a magyar nóta, illetve népdal egymástól elkülönítése jelentett problémát Magyarországon, de az autentikusként legitimált roma folkzene kutatása is. – Ezt a konklúziót már György Eszter¹³ előadásából szűrhattuk le magunknak, akinek elemzése alapján minimum három egymástól különböző narratíva egyidejű jelenlétébe pillanthatunk be. A romák régóta elvesztették a nyelvüket és ezzel együtt archaikus zenéjüket – nem tudjuk, milyen lehetett. Mások úgy gondolják, a beás és oláh autodidakta népzeneészek repertoárjából következtethetünk a romák népzenejére. De legalább ennyire erős az a kultúratudományos nézet is, miszerint a cigányoknak nincs saját zenéjük, mivel ők mindig csak „elcigányosítják” a talált népzénét, mivel a romák épp abban a leleményességben találják meg az otthonukat, hogy folyamatosan adaptálódnak.¹⁴

A többségi társadalom és a roma etnikum közötti kulturális transzferben három tényezőt kell kiemelni. A néprajzi gyűjtések során felhalmozódó roma folklórt, amely révén a téma minél többek számára kutatható válik. A szociális munkások, népművelők és cigány értelmiség szerepvállalását, amelynek köszönhetően az oláh és beás cigánytáncok elfogadottá, támogatottá válnak. A '80-as években már léteznek olyan zenekarok, amelyek cigány népzénét játszanak, mint pl. az Ando Drom, amelynek Franciaországban jelenik meg először lemeze, és csak a '90-es évektől Magyarországon. A roma kulturális mozgalom egyik kitörési pontja az 1987-es Kalyi Jag *Fekete tűz* című lemeze volt, amely egy addig széles körben ismeretlen zenei nyelvet reprezentált. Az autodidakta zenészek mellett egyre több virtuóz is kiemelkedik, főként az oláh cigányok közül (általában elmondható, hogy oláh kultúrfölény állt elő). Az 1990-es évektől kezdődően pedig az etnikai

13 György Eszter az ELTE BTK Atelier Interdiszciplináris Történeti Tanszékének tudományos munkatársa, kutatási területe: nagyvárosi szegregáció; a hibriditás, hibrid identitás; a magyarországi roma kisebbség városi kultúrája, identitása; a kisebbségi örökség, illetve a roma örökség. A konferencián elhangzott előadás témájában nem sokkal később György Eszter *A perifériától a gypsy craze-ig: hogyan lett az autentikus roma folkzenéből világzene?* címmel publikált is egy cikket a Qubit portálon, amely az itt csak felületesen említett problémákat társadalomtudományi mélységükben tárgyalja. (Lásd: <https://qubit.hu/2019/04/08/a-periferiatol-a-gypsy-craze-ig-hogyan-lett-az-autentikus-roma-folkzenebol-vilagzene> – Utolsó megtekintés: 2019.04.30.) Az elhangzott előadás címe: *Kié a cigányzene? Az autentikus rima zene magyarországi öröksége.*

14 Vö. Judit Okely: *The traveller gypsies*. Cambridge University Press, 1983.

marketing szempontból „gypsy-craze”-nek vagy „new old europa sound”-nak nevezett korszakról beszélhetünk. A különbözőség fetiszizálása különféle művészeti ágakon vonul végig. Ezek közül az előadó kiemelte a *Latcho Drom* című filmet, illetve a szerb Emir Kusturica alkotásait, melyek egyaránt a kelet-európai cigányzene aurájából kölcsönzik erejüket. A többségi társadalom és a zeneipar érdeklődése a folklór iránt azonban finoman szólva sem érdekmentes. Ennek emblematis példája az öcsödi Rostás Károly Huttyán esete, aki a népzene gyűjtők között afféle „sztárnak” számított, s a vele készített felvételekre még külföldön is felfigyeltek. Salamon András önálló dokumentumfilmet készített arról a szerzői jogutódlási küzdelemről, melyet Huttyán örökösei egy világzenét játszó nyugat-európai zenekarral vívtak – eredménytelenül.

Havas Ádám¹⁵ Zipernovszky Kornélhoz hasonlóan tagolta a jazz-zenei mező kialakulásának korszakait, amely ezek szerint alapvetően négy korszakból áll. Az első korszak, a jazz előtörténete nagyjából 1920-ig tart, ameddig a jazz a szórakoztató zene szerves része, vagyis nem önálló műfaj. A distinkciók a '20-as évek után jelennek meg erőteljesebben (jazzband, cigányzene, magyar nóta stb.), vagyis kezdetét veszi egyfajta jazzláz, amellyel szemben számos visszaszorítási kísérlet is történik. A háború utáni újratekzés a jazz számára is új azonosulási lehetőséget teremt, és ennek az emancipációs folyamatnak az eredménye, hogy a jazz egyre inkább elszakad a tánczenei kötöttségektől. Történik egy generációs váltás mind az előadók (az egykori cigányzenészek a társadalmi mobilitás eszközt is felfedezik a jazzban), mind a közönség körében. A '60-as években a jazz akademizálódik, önálló tanszéket, állami díjakat, klubhálózatokat hoznak létre, és ezzel együtt a szcéna fokozatosan polarizálódik. Ennek a műfajon belüli elkülönböztetésnek az egyik legfontosabb dokumentumára, az 1979-ben – mintegy nulladik számmal – megjelenő *Jazz Studium* című folyóiratra emlékeztetett az előadó, amelynek későbbi számai a kortárs jazz enciklopédiájaként nem csak a – hol nyomtatásban, hol szamizdatban terjedő – szakirodalmi hiányt pótolták, de egy sajátosan magyar hangvétellű, avantgárd jazz-kör teoretikus legitimációjában is aktív szerepet vállalt. Eklatáns példa erre a Szabados-szám (No.5), amelyben a totális művész karaktere immáron nem csupán a cigányzenétől és a kommerszionális szórakoztató zenétől különböztette meg magát, de a maga módján az angol-szász swing idiómától is. Szabados és tanítványai (Binder Károly, Grensó István, Dresch Mihály, Baló István, Kőszegi Imre és mások) felfogásában a blues és

15 Havas Ádám Kornél a Milestone Institute állandó munkatársa, a Budapesti Corvinus Egyetem Szociológia Doktori Iskolában szerzett PhD-fokozatot, kutatási területe a színházi mező genezise és struktúrája Magyarországon (1837-1914), valamint a budapesti kortárs jazz szcéna. Az elhangzott előadás címe: *A szabad improvizációs zene és a free jazz reprezentációja a Jazz Studium folyóiratban (1979–1990). Adalékok a jazz-zenei mező társadalmi genealógiájához.*

a swing aritmetikusan viszonyul a ritmikához, noha a nyugati zenei tradíció magas művészeti elve szerint egy darab ritmusát a dramaturgiai szerveződés organikus fejlődése hozza létre. Szabados egyik legfontosabb esztétikai elve éppen ezért a *parlando rubato*, amelynek akcentusát a magyar nyelvnek kell meghatározni, nem pedig az idegen országok nemzetközi híré előadóinak utánzása.

Hosszú út vezetett el az epigonságból való kivergődésig, derült ki Ignác Ádám előadásából, amely a magyarországi „másoló zenekarok” történetét mesélte el nem kevés iróniával. Hiszen hogyan is lehetne akadémikus komolysággal beszélni akkor, amikor a háttérben egy Beatles-dalt játszó magyar zenekar (Koltai-Papp Együttes) tagjai között egy élő, „gitározó” majom is szerepel a színpadon? De nem csak ez csalhat mosolyt a kutató arcára – ha összevetjük az 1950-es és '60-as évek szerzői jogi szabályozását a mai helyzettel, azt mondhatjuk, hogy a kisajátítás-átörökítés folyamatában a vasfüggönyön túlról szinte bármit el lehetett lopni. A kérdés azonban mégsem etikai szempontból érdekes, sokkal inkább esztétikai szempontból: hogyan történik a múltbéli vagy épp jelenkori zenei produkciók művészi kisajátítása? Szemere Anna és Ignác Ádám különböző módszerekkel, más és más szempontokból adtak válaszokat a kérdésre.

Szemere Anna szerint viszonylag jól elkülöníthető sajátosságok figyelhetők meg a zenei múltidézés gyakorlatában, melyek az általa ismertetett kategóriák szerint: a főhajtás (pl. emlékkoncert, egy dal vagy lemez dedikálása a szellemi elődnek); az egyszeri identitás artikulációja (az előadó tehetségének felmutatása a tisztelt előd művének reprodukálásával); a lokalizálás és hibridizáció (térben és/vagy időben távoli zenei munkásság elsajátítása, lefordítása, helyi viszonyok közé helyezése); valamint a paródia és szubverzió (amikor az eredeti mű szándékainak legtágabb újraértelmezése történik). A zenei nosztalgia – reflektált vagy épp restauratív: mindegy – mindezek ellenére paradox jelenségnek tűnik. Simon Reynolds¹⁶ szavaival „a retrokultúra tönkreteszi a pop zenét”, mivel elfojtja a jövőorientált progressziót a zenekultúrában, másfelől egyenesen kiradírozza a popzene jelenét. Ennek a folyamatnak kiváló példája a nekromarketing, amelynek üzleti mottója Szemere Anna elmondása szerint így summázható: „a legnagyobb üzleti húzás, ha meghal az előadó.” A holtak és élők egyidejű jelenlétének tökéletes szimbóluma az a 2012-es koncert, amelyen a bandaháborúk során meggyilkolt rapper, Tupac Amaru Shakur (művésznevén 2Pac) hologrammos újjáélesztésének köszönhetően

16 Simon Reynolds-zal, korunk egyik legnagyobb hatású zenei újságírójával, Rónai András, korunk egyik legtájékozottabb magyar zenei újságírója készített interjút 2017-ben, amely a Recorder oldalán „Többen nézik a fiam Youtube-videóit, mint az én blogomat” címmel jelent. A populáris zenei műfajok progresszív diverzitásával kapcsolatban ajánljuk még: Rónai András *Esküszünk, nem mi találtuk ki!* című írását: <https://www.origo.hu/kultura/20131012-zenei-mufajok-core-poszt-shoegaze-witch-house.html> – Utolsó meglátogatás: 2019.04.30.

egyszerre állhatott és énekelhetett a színpadon a jelen és a múlt: Snoop Dogg és 2Pac. A zene tehát a mnemotechnika eszköze, s mint ilyen a kollektív tudattalan része, amely azt is jelenti, hogy a múlt felidézésével és újraértelmezésével egyfajta szellemi, emocionális átjárót lehet építeni a különböző generációk között. Szemere Anna és Rónai András készülő közös monográfiájának tétje éppen ez: Palya Bea Gryllus Samu produceri és hangszerelői támogatásával 2010-ben megjelent „Én leszek a játékszered” című koncept lemez dalainak elemzésével arra mutatnak rá, hogy Palya Bea reflektált módon egy popfeminista diskurzus alapjait vetette meg, amely a magyar könnyűzenetörténetben megjelenő női világtapasztalatok közvetítésére jött létre. Rónai András, Szemere Anna szerzőtársa a témához kapcsolódó előadásában a művészi kifejezés esztétikájával kapcsolatos lehetséges buktatókra hívta fel a figyelmet, példaként említve a rasszista gyökerű „ska” műfajt, amely Magyarországon például teljesen mentes az ilyen ideológiai felhangoktól szemben az angolszász elődökkel. A kifejezés problematikájának tétje a feminista diskurzus szempontjából úgysis megfogalmazható: vajon csak mi látjuk/halljuk bele egy feminista diskurzus elemeit az adott produkciókba, vagy azok valóban immanens részét képezik a produkcióknak? Palya Bea említett lemeze kapcsán Rónai egyértelműen ez utóbbi mellett érvelt.

A fentiek értelmében tehát elmondható, hogy a retrokultúra egyre szélesebb körű és egyre reflektáltabb kibontakozása fölülírja az ifjúsági zene és a felnőttek zenéjének, az ellenkultúra és a mainstream (vagy hivatalosan támogatott kultúra) 20. századi oppozícióját. Ignác Ádám a szovjet dalok, a rock and roll és a beat zene magyarországi adaptációjával kapcsolatban konkrét példákön keresztül mutatta be a kisajátítás-átörökítés stációit. Ennek történeti háttéréről röviden elmondható, hogy a klasszikus zenei művek is „nyitott művek” voltak, és csak fokozatosan csökkent az előadó társszerzői szerepe a művek előadása során, amelyet a rock, illetve a jazz műfajok szerzői és előadói követeltek elsőként vissza. Ugyanakkor a hangrögzítés korában a könnyűzenében megjelent egy új minőség, nevezetesen az ismertté váló felvétel hangszerelése, hangzási sajátossága, amire a szórakoztató zenei szakma, vagyis „vendéglátó” műfajok képviselői viszonylag későn reagáltak. A világhírű *Rock Around The Clock* című sláger éppen ezért nem a dal eredeti rock and roll hangzásvilágában vált ismertté Magyarországon, hanem egy '30-as éveket idéző hangszereléssel, *Rock lett a divat* fordításban. Miközben a rock and roll meghódította a nyugati világot, Magyarországon még a '30-as, '40-es évek restaurációja zajlott, vagyis a jazz ízlésesen épphogy megengedetté vált. A Koltai-Papp Együttes az első ismert példája annak, hogy egy zenekar az eredeti hangzásból, hangszerelésből indul ki, és ez az új igény később a '70-es években már az Emerson Lake and Palmer szintű hangzások túpontos imitálásig fejlődik.

A nyugati zenekarok másolása azonban közvetett módon mégis közre játszik abban, hogy az ifjúsági kultúrában gyökerező populáris zene „felnevelté váljon” – ez már Radnai Dániel¹⁷ olvasata. A fiatal irodalmár a magyar rocktörténet koncept lemezeinek bemutatásával azt az új zenével kapcsolatos magatartásformát kívánta hangsúlyozni, amelyet „tudatos zenehallgatásnak” nevezett. Az Omega: *Szvit 1–6.*, az Illés: *Boldogváros*, a P. Mobil: *Honfoglalás*, a Fonográf: *FG-4* c. lemezek új távlatokat nyitottak a populáris zene komolyságát és tematikáját illetően, s mindez a szcénán kívüli kooperációkhoz, alkotóműhelyek létrejöttéhez vezetett. Varga Luca¹⁸ ennek a hol gyümölcsöző, hol pedig az állam által erősen korlátozott együttműködésnek a történetét, a rock színház kialakulásának, diadalútjának és hanyatlásának korszakait vizsgálta. A pártállami ellenőrzés és a protest songok viszonyát elemezte K. Horváth Zsolt¹⁹, aki a KISZ égisze alatt támogatott haladó szellemiségű beat zene, vagyis a „polbeat” esztétikai és társadalmi összefüggéseire hívta fel a figyelmet. Az amatőr zenészek alkotta „városi népzene” és a munkás dalok közötti párhuzamokból, a háború ellenes szenvedéllyel és a szocialista propagandával való azonosulásból születő polbeat korszaka lezárult, ősfarmája, a protest song mint műfaj azonban potenciális ma is létezik.

A könnyűzene és a politikai tartalom találkozását a cenzúrával Havasréti József²⁰ szerint kiválóan jellemzi a P. Mobil zenekar, amelynek mítoszát a mai napig az anti-kommunizmus táplálja. A magyar rock zene történetében nem egyedüli narratíva, hogy egy zenekar vagy épp zenész a rendszer áldozataként definiálódik, ugyanakkor a P. Mobil zenekar jelenkori aktivitása annyiban árnyalja a történelmi áldozat-szerepet, hogy momentán inkább haszonélvezői a nemzeti rock szcénának. A politikai értelemben szélső jobbra tolódott Suszter Lóránd az 1984-ben

-
- 17 Radnai Dániel a PTE BTK Klasszikus és Irodalomtörténeti és Összehasonlító Irodalomtudományi Tanszék hallgatója, írásai egyebek mellett a hashtagmagazin.net oldalon olvashatók. Érdeklődési területe a populáris zenekultúra irodalomtudományi szempontú tárgyalása. Az elhangzott előadás címe: *Kísérletek az ifjúsági kultúra esztétizálására. Az 1970-es évek magyar koncepció-albumai.*
- 18 Varga Luca az ELTE Atelier Európai Historiográfia és Társadalomtudományok doktori iskolájában szerzett abszolutóriumot. Kutatási területe a színház és ifjúság kultúrpolitikai problémája a Kádár-rendszerben, a beat- és a rockzenét alkalmazó zenés színház az 1960/1970-es években, az Olasz Kommunista Párt színházpolitikája, valamint a KISZ és az Olasz Kommunista Ifjúsági Szövetség kapcsolatai. Az elhangzott előadás címe: *„Tánczenénk ha gyors, ha lassú, számukra csak fület bántó zaj.” A kultúráirányítás és a rockzene viszonya a zenés színházi vonatkozásban (1959–1976).*
- 19 K. Horváth Zsolt: társadalomtörténész, kritikus, az ELTE BTK Művészetelméleti és Médiakutatási Intézet adjunktusa, a Mérei Ferenc Szakkollégium társalapítója és jelenlegi vezetője. Kutatási területe a kulturális formák és gyakorlatok társadalomtörténete a 20. századi Magyarországon és Európában. (Forrás: /www.prae.hu/userid/10581/ – Utolsó megtekintés: 2019.04.30.) Az elhangzott előadás címe: *Mi a pol-beat? Protest songok az alulról szerveződés és a pártállami ellenőrzés között.*
- 20 Havasréti József Artisjus Irodalmi- és Déry-díjas író, kritikus, a PTE BTK Kommunikáció- és Médiatudományi Tanszékének oktatója. Kutatási területei: a magyar neoavantgárd kultúra, szubkultúra-kutatás, a populáris zene műfajai. Oktatói munkája mellett irodalmi és művészeti kritikákat, tanulmányokat ír. Az elhangzott előadás címe: *Megjegyzések a magyar pop-rock kulturális emlékezetéhez.*

betiltott (később az eredeti Nagy-Magyarország alakú gitárt ábrázoló borítóval megjelent) *Honfoglalás* című lemezről saját FB-oldalán Havasréti József elmondása szerint úgy nyilatkozott, hogy ha ez a lemez a maga idejében megjelenhetett volna, „akkor nem lettek volna olyan kamubandák, mint a Piramis, a Karthago, Edda stb., talán még az István a király sem”. Zenetudományos szempontból az esetnek minimum két konklúziója van. Az egyik arra világít rá, hogy a populáris zene történetében Magyarországon a '90-es évek utáni új trendek között a retrokultúra sajátos szubkultúrája is kialakul: a történelmi okokból ki nem adott lemezek kiadása, a történelmi okokból be nem mutatott dalok újrafelhasználása, amelynek saját közönsége és intézményrendszere van. Zeneesztétikai szempontból ugyanakkor kifogásolható a nemzeti rock zenei matériája, amelynek korántsem a magyar parasztzene, vagy a Kárpát-medencei zenei motívumvilág képezi alapját, vagyis a nemzeti rock zene legtöbb reprezentánsa elsősorban külsőségeiben és politikai színezetét tekintve mondható nemzetinek, míg zenei szókincsében a kommerciális, nemzetközi rock/punk elemeit ismétlik meg.

Szőnyi Tamás²¹ kutatásai egy rendkívül intim témát érintettek, nevezetesen a könnyűzenei koncertekről, illetve előadókról szóló állambiztonsági jelentéseket. A zenetörténet egy sajátos dimenziója tárulhat fel az utókor előtt, amióta a jelentések hozzáférhetővé váltak. Szőnyi Tamás előadása a szignalizáció gyakorlatába vezette be a hallgatóságot. De mit jelent a szignalizáció? Az Állambiztonsági Értelmezői Szótár szerint: „a megelőzés és a büntetőeljárás kívüli differenciált felelősségre vonás módszere. A társadalomellenes tevékenységről jelzésadás az illetékes pártállami, társadalmi, gazdasági szervnek (szervezetnek).” A szignalizálás téje tehát a belső, államellenes tevékenységek, az ideológiai diverziók nyomon követése. A szignalizációs példák követéséből kiderült, hogy nem csak írásban, de szóban is történtek szignalizálások (pl. művházigazgatókhoz). A jelentések nyomán az esetek egészen a Belügyminisztérium Állambiztonsági miniszteréig eskalálódhattak, s ez együtt járhatott az ORI döntéshozóinak befolyásolásával, vagy épp a koncertek repertoárjának folyamatos nyomon követésével. Ennek ellenére is történtek váratlan események, amelyre érzékletes példaként az előadó azt a Petőfi Csarnokban adott Drahdwaberl koncertet elevenítette fel, amely során az előadók a műfallosszal imitált aktus közben csirkét kopasztottak, majd darabjait a közönség közé dobták.

21 Szőnyi Tamás újságíró, a Nyilván tartottak – Titkos szolgák a magyar rock körül 1960–1990, valamint a Titkos írás I-II. – Állambiztonsági szolgálat és irodalmi élet című nagyszabású kultúrtörténeti munkák szerzője. Az elhangzott előadás címe: „Szignalizálunk”. *Állambiztonsági beavatkozás a zenei életbe*.

Mary N. Taylor²² amerikai kutató résztvevői megfigyelésen, illetve interjúk alapján írott kultúrszociológiai előadása a magyarországi táncházmozgalom közösségi tereit vizsgálta a '70-es évektől kezdve napjainkig. Az amerikai kutató a néptáncmozgalom kapcsán arra volt kíváncsi, hogy milyen volt részt venni benne, kik támogatták, és milyen társadalmi relációk alakultak ki régen és ma. A Magyar Hagyományok Archívumában, valamint terepmunkán Erdélyben és Magyarországon egyaránt kutató tudós konklúziója szerint a 2002-es választások idejében sokan elhagyták a táncházmozgalmat az egyre nagyobb számban beszivárgó pártpolitikai hangok miatt, ami a korábbi, 1994-es tapasztalataikhoz képest változást jelentett, mivel akkoriban még a táncházi közösségeket nem lehetett jobb- vagy baloldalinak tekinteni. A kétezres évektől a kutató forrásai, interjúi és tapasztalatai szerint a táncházak névlegesen jobboldali tagjai „megtisztították” a névlegesen baloldaliaktól a közösséget, így a népi kultúra újraéledését elősegítő mozgalom mára az antikommunista, antiliberális, visszacsatolás-párti etnikai körök sajátjává vált. Mary N. Taylor forrásait, módszertanát, illetve kutatásainak részletes eredményeit nem ismerve nehéz megerősíteni vagy épp cáfolni az elhangzottakat – alighanem ezért sem alakult ki vita a konferencián, amely mint a legtöbb tudományos tanácskozás alapvetően konfliktuskerülő volt. Ettől függetlenül Mary N. Taylor diagnózisa igazságtartalmától függetlenül maga is a zenetörténet részévé válik, mégpedig egy nagy képzeletbeli enciklopédia azon fejezetének részévé, amely arról szól majd, hogyan láttak bennünket, Magyarországon élőket nyugatról, egészen pontosan New Yorkból. Releváns szempont ez számunkra? Azt gondolom, igen, akárcsak a fentiekben röviden ismertetett valamennyi elemzés, melyek a témák ösztársadalmi súlyához méltó komolysággal tették tudományos vizsgálódás tárgyává a populáris zene különböző szegmenseit. A várhatóan 2020-ban megjelenő konferenciakiadvány kétségkívül izgalmas látteleletét adja majd a kutatócsoport 21. századi nézőpontjainak, így ennek a könyvnek ott lesz a helye a polcokon a magyar zenetörténetírás legfontosabb dokumentumai között.

22 Mary N. Taylor a City University of New York kutatója, jelenlegi kutatási témája a magyarországi erkölcspolitika és a néptáncművelés összefüggései [The Aesthetic Nation; Folk Dance, Populism and the Ethical Politics of Citizenship in Hungary]. (Forrás: <https://pcp.gc.cuny.edu/people/> – Utolsó megtekintés: 2019.04.30.) Az elhangzott előadás címe: *A táncház közösségi terei az 1970-es és 1980-as években – a jelen perspektívájából.*