

Ignác Ádám

## A POPULÁRIS ZENE HELYE MARÓTHY JÁNOS ESZTÉTIKAI GONDOLKODÁSÁBAN\*

A filozófiai és az irodalmi vitákat követően a szovjet vezetés 1948 elején elérkezettnek látta az időt a zeneművészet ügyeibe történő közvetlen beavatkozásra is. A párt akkori első számú ideológusa, Andrej Zsdanov az év januárjában, a szovjet zeneszerzők tanácskozásán való felszólalásai alkalmával hirdetett harcot a formalizmus és a kozmopolitizmus ellen, egyszersmind ismertette azokat a régi-új esztétikai alapelveket, amelyek rövidesen törvényerőre emelkedvén hosszú időre meghatározták a Szovjetunióban a zenei, sőt a művészeti élet egészének a sorsát.

A párthatározat következtetései, illetve következményei jól ismertek: a népzenére és a „haladó” nemzeti hagyományokra támaszkodó szocialista realizmus vált az egyetlen „egészséges” zenei irányzattá. Ezzel párhuzamosan pedig Zsdanov és a mögötte álló Sztálin lényegében parancsot adott a helyesként megjelölttől eltérő valamennyi művészeti forma ellehetetlenítésére. A megsemmisítő kritikát és a szocialista realizmus követelményeinek megfelelő átalakulást a háborús uszítás nyugati eszközeinek kikiáltott populáris zenei műfajok: a tánczene és a jazz sem kerülhették el.

A szovjet zenei életet megrázó események híre természetesen Magyarországra is rövid időn belül eljutott. Magát a határozatot a *Szabad Nép* már 1948 februárjában közzétette, majd számos kommentár jelent meg prominens zeneszerzők és zene tudósok tollából,<sup>1</sup> végül pedig ősszel a *Zenei Szemle* közölte a határozat alapjául szolgáló egyik zsdanovi felszólalás magyar fordítását.<sup>2</sup> A lap ugyanezen számában egy alig 23 éves zeneakadémiai hallgató, Maróthy János közölt cikket *Improvizáció és romantika* címmel, amelyben – egy amerikai jazzkritikus, Rudi Blesh véleményére

\* A 2015. június 10-én az MTA BTK Zenetudományi Intézet Bartók-termében „Évfordulók nyomában 2015” címmel megrendezett konferencián elhangzott előadás írott változata. A szerző az MTA BTK Zenetudományi Intézet kutatója; a tanulmány az NKFIH PD 115373 pályázat támogatásával készült.

1 Ld. pl. Szabó Ferenc: „A Szovjetunió Kommunista Pártjának zenei határozatairól”, *Társadalmi Szemle* 1948/4–5., 377–380.; Vargyas Lajos: „Zene és közösség”, *Válasz* 1948. április, 346–355.

2 A. A. Zsdanov: „Bevezető beszéd a szovjet muzsikuskok küldötteinak tanácskozásán”, *Zenei Szemle* 1948/7., 346–350. Zsdanov későbbi hozzászólásának magyar fordítását a *Zenei Szemle* néhány hónappal később, az időközben megjelent *A művészet és filozófia kérdéseiről* című könyvet idézve közölte: „A. A. Zsdanov felszólalása a szovjet zenei szakemberek tanácskozásán a SZUK(b)P Központi Bizottságában (1948)”, *Zenei Szemle* 1949/1., 16–27.

is támaszkodva – a rögtönzés művészetének legfejlettebb formájaként éppen a „modern” jazzt nevezte meg. Az „acélos erejű” amerikai boogie-woogie és Bartók „energikus ritmikájú” zenéje között vont merész párhuzammal pedig a fiatal cikkíró nem csak azt tette egyértelművé, hogy a „társadalommal szoros kapcsolatban álló” zene újjáélesztése reményében „a magányos lángész csákányütései” és „a vidám sokaság zsvajgó lármája” között nem hajlandó éles különbséget tenni, de azt is, hogy a kultúra törésvonalait – egyelőre – nem a polgári és népi, illetve imperialista és kommunista kategóriái között kívánja meghúzni.<sup>3</sup>

Maróthy az 1948-ban megjelent két másik írásában, *A zene és közösség néhány problémája*,<sup>4</sup> és a *Milliók zenéje*<sup>5</sup> című esszéiben is hasonló problémákat boncolgatótt. E fiatalkori munkákban már több olyan motívumra felfigyelhetünk, amely a későbbi, érett muzikológus gondolkodására nézvést is meghatározók lesznek. E motívumok – például az aktív zenélés, a rögtönzés képességének felértékelése vagy a „fent” és „lent” művészeti szféráinak egymáshoz közelítése – közös nevezőjét egyértelműen a zene közösségi erejébe vetett hit, valamint a „tömegek zenéje”, tehát a populáris zene jelentőségének megsejtése jelenti.

Mindhárom írás ugyanakkor fontos kordokumentum is, mert bár a zsdanovi határozatok árnyékában jelentek meg, egyértelműen olyan időpillanatot rögzítenek, amikor e határozatok Magyarországon még nem bírtak kötelező erővel. Maróthy bizonyosan felfigyelt a szovjet eseményekre, valamint hatással lehettek rá a zeneszerzők és zenekritikusok prágai kongresszusának határozatai is. Szövegeiből azonban ekkor még sokkal inkább a háború utáni koalíciós pártok kulturális politikai terveinek rokon vonásai olvashatók ki: egy szélesebb alapozású, népi közműveltség megteremtésének igénye, amelyben döntő szerepet játszik a nép újból birtokba vett korábbi kultúrája és a népművészet, amely azáltal, hogy mindenki számára könnyen befogadható és hozzáférhető, a „magas” kultúra irányába is ugródeszkat jelent.<sup>6</sup> E tekintetben egyértelműen konszenzus volt a baloldali pártok között, s legfeljebb a megvalósítás módját és tempóját illetően voltak különbségek. A kommunisták persze már ezekben az években is növelhették a kulturális élet területén is egyre látványosabb dominanciájukat, főleg úgy, hogy a művész értelmiség, az írók és zenészek nagy részének támogatását is élvezték.<sup>7</sup>

Ezt később a korszakról való legteljesebb visszaemlékezéseit nyújtó munkájában, a Szabó Ferenc életművét feldolgozó *Zene, forradalom, szocializmus* című monográfiában Maróthy is megerősíti.<sup>8</sup> Ugyanakkor megjegyzi, hogy noha a zeneszer-

3 Maróthy János: „Improvizáció és romantika”, *Zenei Szemle* 1948/7., 350–359.

4 Uő: „A zene és közösség néhány problémája”, *Zenei Szemle* 1949/2., 65–71. Egy, a cikk végén található szerkesztőségi hozzászólás érdekes adalékul szolgál az írás tartalmához: feltehetően szerzői kérésre megtudhatjuk, hogy a tanulmány 1948 novemberében készült, és állításaival Maróthy már nem ért teljes egészében egyet.

5 Uő: „Milliók zenéje”, *Zenei Szemle* 1948/5., 255–260.

6 A koalíciós időszak kulturális politikai koncepcióihoz ld.: Póth Piroska: „A koalíciós pártok kultúrpolitikája 1945–1948 között”, *Századok* 1985/2., 498–517.

7 Uott, 516.

8 Maróthy János: *Zene, forradalom, szocializmus*. Budapest: Magvető, 1975, 489–674. Az sztálinizmus éveire különösen: 495–573.

zók fiatalabb generációjából valóban többen (például Szervánszky Endre, Tardos Béla, Székely Endre) erősen szimpatizáltak a kommunistákkal, de Kodály közvetlen vagy közvetett tanítványaiként egyszersmind az értelmiség úgynevezett népi szárnyához is kapcsolódtak. Maróthy szerint ezt az időszakot valójában lázas tervezgetés jellemezte. A formálódóban lévő új szellemi műhelyekben szintén a népzene és műzene közösségi oldala, valamint a tömegek megszólításának a lehetőségei álltak a viták középpontjában.

E vitákat még viszonylagosan szabad légkör jellemezte, amely indokolt esetben a Szovjetunió elleni kritikára is alkalmat adott. Így történhetett meg az is, hogy a közéleti és tudományos folyóiratokban nemcsak a szovjet zenei határozat feltétlen támogatói, de az aggodalmukat vagy bírálatukat kifejezők is helyet kaphattak.<sup>9</sup> A „kulturális forradalom” és a művészeti élet szovjet mintára történő átalakításával ekkor talán még a kizárólagos hatalmat magához ragadó MDP vezetése sem számolt. Az SZKP KB osztályvezető-helyettese, a magyar ügyekért felelős Baranov Mihail Szuszlovnak írott jelentésében nem véletlenül kifogásolta a párt első, 1948-as programnyilatkozatát, mondván, a magyar vezetés csak az „igazságkereső” művészetet pártolja, de valójában nem hirdet harcot a szocialista realista művészetért.<sup>10</sup>

Mint közismert, az ország szovjetizálásának felgyorsulásával 1949-re a szovjet zenei határozatok státusza is megváltozott, s miközben e dokumentumok vitanyagból a legfontosabb ideológiai viszonyítási ponttá léptek elő, értelemszerűen – és kényszerűen – hazai recepciójuk is erőteljesen átalakult. A szocializmusba tartó átmenet a praktikusból az utópikus szakaszába lépett: megkezdődött a zenei élet totális felforgatása és újraszervezése, amelybe az új vezetéshez lojális fiatalok is bekapcsolódtak. Maróthy, akit egy róla írott 1954-es jelentés a kiemelkedően legtehetségesebb marxista beállítottságú fiatal zenetudósnak és harcos kommunistának nevezett,<sup>11</sup> szintén fontos pozíciókhoz jutott ekkor: aktív szerepet vállalt az újonnan megalakuló Magyar Zeneművészek Szövetségének zenetudományi, szórakoztató zenei és tömegzenei szakosztályában (utóbbinak rövid ideig az elnöki pozícióját is betöltötte), belépett a szövetség hamarosan létrejövő pártszervezetébe, és felelős szerkesztője lett az 1950-től megjelenő *Új Zenei Szemlé*nek.

Maróthy emellett tudományos munkáival is aktívan kapcsolódott be „a formájában nemzeti, tartalmában szocialista” zene létrejöttéért folytatott kampányba.

9 Lásd például Szabolcsi Bence és Szervánszky Endre hozzászólásait az *Új Világ* zenei vitájához 1948. június 18-án 5. és 1948. július 2-án.

10 „Észrevételek az MDP programnyilatkozatához”, 1948. június 1. In: Izsák Lajos–Kun Miklós (szerk.): *Moszkvának jelentjük. Titkos dokumentumok 1944–1948*. Budapest: Századvég, 1994, 267–272. Joggal feltételezhetjük ugyanakkor, hogy az itt megfogalmazott kritika ellenére a kultúra szovjetizálásának kérdése ekkor még háttérbe szorult a szovjet követelések sorában, birodalmi érdekeinek megfelelően Moszkva ugyanis elsősorban gazdasági és katonai természetű segítséget várt el csatlósaitól. Mindenesre figyelmeztetjük, hogy Rákosiék valójában csak jóval később, az 1949-es választásokat követően döntöttek a kulturális forradalom meghirdetése mellett.

11 Szávai Nándorné levele a Népművelési Minisztérium személyzeti főosztályának, 1954. szeptember 24., Magyar Nemzeti Levéltár Országos Levéltára (a továbbiakban: MNL OL), P2146 71. d.

A túlélés érdekében persze ekkor aligha tehetett volna bármi mást. Az 1949 után megjelenő írásai tartalmából, miután nyomtatott anyagban a hivatalos állásponttól eltérő vélemény semmilyen formában nem volt ekkoriban engedélyezett, aligha következtethetünk ideológiai elköteleződésének mértékére. Annál beszéde-sebb lehet az 1949 és 1953 között megjelent publikációinak mennyisége és súlya, illetve a Zeneművészek Szövetsége tényleges vitára alkalmat adó bizottsági ülésen elhangzott szóbeli megnyilatkozásainak jellege. Ezek alapján viszont már jól látszik, hogy a korábban Lukácssal és a népi realizmussal szimpatizáló egyetemista néhány hónap alatt miként nőtte ki magát a szovjet kultúra történéseit illetően mindig naprakész „kultúrharcosává”.

A korábbiakban említett alapmotívumok ugyanakkor Maróthy ekkor megjelenő kulcsműveiből – például az Andrej Stogarenkóról a Magyar Rádióban tartott plenáris előadásból,<sup>12</sup> a Magyar-Szovjet Baráti Társaság által kiadott *A népzene új fejlődésének néhány kérdése a Szovjetunióban*<sup>13</sup> című kiskönyvből vagy a Népművelési Minisztérium által terjesztett, *Nemzeti zenekulturánk haladó hagyományai*<sup>14</sup> című propagandaanyagból – sem tűnnek el, inkább átszíneződnek, és a megváltozott politikai körülményekhez igazodnak. Megmarad például a közös alkotás, a kollektív rögtönzés, illetve a kulturális öntevékenység nyomán, korabeli terminológiával élve: „lentről” kibontakozó zenei mozgalmak jelentőségének hangsúlyozása, de mindez immár kizárólag a Szovjetunióban 1948 óta kibontakozó új népművészet példáján, és általában a népzene szerepének túlhangsúlyozásán keresztül történik meg. Innentől kezdve Maróthy szerint a művészi és a populáris zene megújítása kizárólag a népdalok újrafelfedezésével és a falusi-paraszti hagyomány újraélesztésével képzelhető el.

Még az első években tanúsított lelkesedésének és párthűségének ismeretében is figyelemre méltó ugyanakkor, miként tartott ki Maróthy Sztálin halálát követően is a sztálinizmus dogmatikus formája mellett. Erről árulkodik az 1953 tavaszán, a magyar belpolitikai változásokat hozó, ún. júniusi párthatározatok előtt született, de azokkal egy időben megjelenő, összefoglaló jellegű kétrészes cikke, a nemzeti tánczene 1950 óta épített koncepciójának egyik utolsó nagyszabású vázlatja, a *Tánczenénk fejlesztésének néhány sürgető feladata* is.<sup>15</sup> A kiindulópontot ebben az írásában is a tömegek és a zene kapcsolata jelenti. De erre most elsősorban a hidegháborúban egymással szemben álló két világrend összehasonlítása végett van szükség. A kapitalizmus – mondja Maróthy – bomlasztó és elnyomó hatással volt a tömegekre, és alkotó tevékenységüket romba döntötte azáltal, hogy a tehetséget kizárólagosan az egyénben összpontosította. A „felszabadult népek” országaiban

12 Jegyzőkönyv a tömegzenei szakosztály 1952. november 13-i üléséről a Rádióban, MNL OL, P 2146 63. d.

13 Maróthy János: *A népzene új fejlődésének néhány kérdése a Szovjetunióban*. Budapest: Magyar-Szovjet Társaság Zeneművészeti Szakosztálya, 1953.

14 Uő: *Nemzeti zenekulturánk haladó hagyományai*. Budapest: Népművelési Minisztérium, 1951.

15 Uő: „Tánczenénk fejlesztésének néhány sürgető feladata”, *Új Zenei Szemle* 1953. május, 12–18., illetve 1953. június, 1–6.

és a Szovjetunióban ezzel szemben a tömegek művészetének soha nem látott erejű kibontakozása figyelhető meg: a nép a történelemben addig ismeretlen intenzitással alkot. Ezt a lendületet kell kihasználni ahhoz, hogy az amerikai világhatalmi törekvések, amelyek többek között az utóbbi évek burzsoá könnyűzenéjében, a mételyező, beteges swingelésben és a bebop görcsös rángatózásában öltetek testet, megállíthatók legyenek.

A szerző a számos problémával küzdő magyar tánczene átfogó reformját sürgeti, és ennek érdekében az összes általa bemutatott „irányt” élesen bírálja. Az úgynevezett „semleges irányt” azért, mert bár az amerikanizmus kirívóbb vonásaitól megtisztította a tánczenét, de nem ismerte fel a tömegek alkotóerejének felszabadító hatását, amely a tánc terén az elevenségben, virtuozításban nyilvánul meg. Az úgynevezett „nívós irányt” azért, mert egyoldalúan a forma és a színvonal szerepét hangsúlyozza, ami oda vezet, hogy eltompul az éberség a kispolgári elemek, a századelős románcok világának betolakodásával szemben. Az általa már bizottsági felszólalásai alkalmával is legelőremutatóbbnak minősített és a magyar nemzeti tánczene eszményét leginkább szolgáló, úgynevezett „magyaros irány” esetében pedig a népzenevel való sematikus viszony veszélyeire hívja fel a figyelmet. Ugyanakkor megoldási javaslatok is ez utóbbi iránnyal kapcsolatban a legkiforrottabbak: abból kiindulva, hogy sok tánc esetében az alapritmus rendkívül hasonló, zenetudományi alapossággal mutatja ki, hogy miként lehet az addig gyakorlatban lévő lassú, páros ütemű táncokat (ilyen például a slow fox) a leánytáncsal, a gyors páros ütemű táncokat (ilyen például a boogie woogie) pedig a kanásztáncsal helyettesíteni az idegen befolyást kiküszöbölendő. A reformok érdekében nem riad vissza a bürokratikus beavatkozástól sem: egy mintazenekar létrehozását követeli, amely képes az elvárt szórakoztatási normáknak minden szempontból megfelelni, és a szövetség utasításainak megfelelően működik.

Az 1953 júniusában lezajló belpolitikai fordulat és az újonnan kinevezett miniszterelnök, Nagy Imre által meghirdetett kormányprogram hatására valóban a reformok kerültek az előtérbe, de azok sok szempontból éppen ellenkező előjelűek voltak a Maróthy által remélthez vagy előirányozotthoz képest. A kommunisták revizionista és dogmatikus (konzervatív) szárnya között 1953 nyaratól fokozatosan kibontakozó viták során a még mindig csak 28 esztendőes muzikológus kitartóan és következetesen a régi rend híve maradt, de az önbírálatot és a korrekciót, elvtársaihoz hasonlóan ő sem kerülhette el. A Révait a népművelési tárca élén váltó Darvas József 1953 őszi programnyilatkozatának szellemiségéhez kapcsolódva<sup>16</sup> a politikai hibák és tévedések revízióját Maróthy is annak beismerésével akarta elsősorban elérni, hogy a hivatalos kulturális vezetésnek a tömegektől való elszakadásáról beszélt. A második magyar Zenei Hét (1953) vitáin,<sup>17</sup> a *Társadalmi Szemle*ben 1954-ben megjelent *A magyar zene fejlődésének néhány időszakos kérdése*<sup>18</sup> című tanul-

16 Darvas József: *Népművelési munkánk feladatai*. Művelt Nép, 1953. november.

17 MNL OL, P 2146 61.d.

18 Maróthy János: „A magyar zene fejlődésének néhány időszakos kérdése”, *Társadalmi Szemle* 1954. április, 90–111.

mányában, sőt még a zeneművészek szövetsége előtt 1956 áprilisában megtartott *A zene és a tömegek kapcsolata*<sup>19</sup> című előadásában is tett arra utalást, miért tartja rossznak azt, hogy a magyar zenésztársadalom lenézi a tömegek ízlését, és hogy a zeneszerzők a felülről elvárt újat teljes egészében kívülről, a nép megkérdezése nélkül kívánják a tömegekre ráerőszakolni. Ne a színpadnak írjunk zenét, mert a legjobb dalok nem a színpadon, hanem a közös szórakozások alkalmával születnek, érvel, és most már az adminisztratív intézkedéseket is veszélyesnek tartja; úgy gondolja, a siker úgy érhető el, hogy az új zene a tömegek talaján marad, és, ahogy ő fogalmaz, „a tömegek tudatában csírázó újat ragadja meg”.<sup>20</sup> Ez az új lehet csak képes a káros régít legyőzni. S nemcsak a régi zenét, hanem a régi, elavult szemléletet is, amely különbséget tesz művészi zene és populáris zene, sőt populáris zene és tömegzene közt is.<sup>21</sup> Maróthy az előrelépés lehetőségét éppen az e kategóriák közötti merev határok eltörlésében látja, és a szélesebb közönség esztétikai nevelésének eszményét ismét egy olyan modellel kapcsolja össze, amelyben a szórakoztató zene, a tömegek közérthető zenéje jelentheti a kaput más zenélési formák felé is.

Mindezek azonban csak hangsúlyeltolódásnak tekinthetők Maróthy – a fordulat évei óta zsdanovi elvekre épülő – esztétikájában. A korrekció nála ekkoriban még sokkal inkább a kommunista építkezés 1951 előtti szakaszához történő visszanyúlást jelentette. Jól mutatja ezt, hogy bírálata rendszerint – igaz, más és más okból – az 1951 és 1953 közötti, illetve az 1953 júniusa utáni szakaszt veszi célba. Az előbbit elsősorban a bürokratikus gépezet bénító hatása miatt marasztalta el, az utóbbit viszont azért, mert a szabadabb légkört öncélúan használta fel, újjáélesztette az „elefántcsonttorony – ponyva” kapitalizmusra jellemző kettősségét, és lemondani látszott a zenei élet szocialista realista átalakításának központi, átfogó koncepciójáról.<sup>22</sup>

Azt azonban Maróthy ekkor még nem látta – vagy nem látta be –, hogy a Rákosi-rendszer kulturális politikája és ideológiája milyen mértékben tartalmazott illuzionisztikus mozzanatokot, s hogy az az „össznépi optimizmus”, amely különösen az első éveket jellemezte, mennyire nem vette figyelembe a társadalmi osztályok, sorsok, eszmék valóban létező ellentmondásait.<sup>23</sup> Mindezek felismeréséhez a Szovjetunióban az SZKP XX. kongresszusa után bekövetkező fordulatra is szükség volt, amely rövid időn belül a szocialista realizmus értelmezésében is változásokat eredményezett. Már Alekszej Mecszenkónak a *Novij Mir* hasábjain 1956 decemberében megjelent cikke is a „nevelő hatású” művészet időszakának lezárá-

19 Uó: *A zene és a tömegek kapcsolata*. 1956. április 9., MNL OL, P 2146 61.d.

20 Uott

21 Jegyezzük meg, hogy a tömegzene és szórakoztató zene közti különbségtétel veszélyeire elsőként az a Jurij Miljutyin hívta fel a magyar zenésztársadalom figyelmét 1953 tavaszán, akinek látogatása Maróthy hivatkozásai alapján fontos inspirációt jelenthetett a már emlegetett *Tánczenénk fejlesztésének néhány sürgető feladata* című cikk megírásához is.

22 Maróthy: *Zene, forradalom, szocializmus*, 560. skk.

23 Uott

sát jelezte,<sup>24</sup> zenetörténeti szempontból pedig még fontosabb, hogy Dmitrij Sosztakovics a formalizmus torzult értelmezéseiről írt tanulmányt a *Pravdá*-ban.<sup>25</sup>

De az átalakulásban természetesen az 1956-os forradalomnak is meghatározó szerepe van, már csak azért is, mert az újonnan létrehozott Magyar Szocialista Munkáspárt már létezése első pillanatától kezdve az elődjétől sok szempontból különböző művelődéspolitikai gyakorlásában volt érdekelt, amely a hatvanas évektől kezdve Maróthy munkásságában, mint látni fogjuk, a társadalomtudományok szerepének felnagyításában és a szociológiai irányultságú érdeklődés előretörésében érhető leginkább tetten.

A hatvanas évek nagy léptékben megváltozó szellemi környezetében a nemzeti vitákat is intenzíven figyelő Maróthy több lépcsőben kénytelen volt maga is számot vetni az ötvenes évek örökségével, és a szocialista realizmus zsdanovi vetületével. Az egyik legfontosabb lépés minden kétséget kizáróan a nép és nemzet fogalmának újradefiniálása volt, helyesebben az, hogy rámutatott a sztálini időszak téves fogalomhasználatára. *A zenei tömegműfajok története*,<sup>26</sup> a *Népiség és folklór – ma*<sup>27</sup> című cikkekből és a munkásdalokról szóló kutatási jegyzeteiből<sup>28</sup> is kiderül, hogy Maróthy ismét Lenin népiségkoncepcióját tekintette teljesnek, azt a törekvést tehát, „amely a legelmaradottabb rétegeket is a kultúra csúcsáig akarta elvinni”.<sup>29</sup> A kritikai gondolatot erőszakosan háttérbe szorító „1932-es új folyamatokkal” kapcsolatban azonban a célok leszűkítetttségére hívta fel a figyelmet, és a félresiklás elsődleges okát abban látta, hogy az új sztálini kurzus pusztán egy rész-kultúrát akart a teljesség rangjára emelni, s mindezt sokszor éppen a proletárok kárára tette. Maróthy megítélése szerint az általa ekkortól legértékesebbnek minősített tömegműfajok egyike, a két világháború közötti munkásdal is ennek a szemléletnek esett áldozatul, hiszen a sztálini utat járó Rákosi-rendszer az új ideálokkal szembeni pesszimizmusa mellett nemzetietlen-magyartalan jellege miatt is elkezdte azt.<sup>30</sup> E felismerés Maróthynál egyszerűsre a sztálinista nacionalizmustól való eltávolodást és a szocialista internacionalizmus irányába történő nyitást is jelzi, amely természetesen a Hruscsov által meghirdetett békés egymás mellett élés elvétől, és a kádári vezetés nacionalizmussal kapcsolatos vitáitól sem független, s amely Maróthyt is a kelet-nyugati kapcsolatok újragondolására ösztönözte.

További fontos – részben Lukács György által ösztönzött – „felismerés” volt a Bartók Archívum alkalmazásába kerülő muzikológus részéről, hogy a zsdanovi

24 Lásd Thomas Lahusen: „Socialist Realism in Search of its Shores”. In: uő–Evgeny Dobrenko (szerk.): *Socialist Realism Without Shores*. Durham: Duke University Press, 1997, 9.

25 Dmitrij Sosztakovics: *A zeneművészet néhány lényeges kérdéséről*. A cikk első, kézirat fordítása Horváth Márton hagyatékában található, Politikátörténeti Intézet Levéltára (PIL) 991 165.

26 Maróthy János: *A zenei tömegműfajok Magyarországon 1956–1981*, vázlat, MTA BTK Zenetudományi Intézet, Lendület 20–21. Századi Magyar Zenei Archívum (a továbbiakban: MZA), Maróthy János hagyatéka, I.2004/13. 59.

27 Uő: *Népiség és folklór – ma. Történeti és aktuális megfontolások a marxista népiség-elmélethez* (kézirat), MZA I.2004/21.3.

28 Pl. uő: *Munkásdal-kutatásunk néhány időszerű kérdése*, MZA I.2004/21.1.

29 Uő: *Népiség és folklór – ma*.

30 Uott

világkép, bár „humanisztikus teljességre” törekedett, egész korszakokat és irányzatokat szorított ki a kánonból, és ott is „burzsoá rothadást” látott, ahol valójában a burzsoá világkép kritikájáról volt szó. Maróthy egyre inkább megbocsáthatatlan tévedésnek tartotta, hogy sokáig „egy zsákba varrták” és elítélték a 20. századi Nyugat valamennyi kísérletét, függetlenül attól, hogy az valóban ártott vagy használt-e a szocialista kultúra ügyének.<sup>31</sup> Tulajdonképpen a Sztálintól való távolodásnak és a lenini úthoz való visszatalálásnak tekinthető az is, hogy Maróthy az úgynevezett „arany húszas évek” rehabilitációjára tesz több ízben kísérletet, és az említett évtized bizonyos szovjet és nyugati kísérleteit – például Honegger, Hindemith vagy Stravinsky és Prokofjev művészetét – mint a kispolgári korlátoltságot, a művészetben elhatalmasodó individualizmust és a kulturális élet fogyasztói viszonyait bíráló életműveket a szocialista realizmus előkészítőjeként tünteti fel.<sup>32</sup> Érvelése szerint ez a korszak nem adta fel a művész és a tömeg közötti szakadék áthidalásának a tervét, ráadásul a művészet társadalmi és befogadási formáit is meg kívánta változtatni, és ennek érdekében – az amatőrmozgalom megszervezésétől a dionüszoszi elem hangsúlyozásán át az utcai akciókig – különféle technikákkal törekedett a zene közösségi élményének kifejezésére.

Lássuk végül, hogy az imént vázolt szemléletváltásnak milyen hatása volt Maróthynál az időközben új műfajokkal gazdagodó nyugati populáris zene megítélésére nézve. A folyamat első állomásának a jazz rehabilitációját tekinthetjük. Az *Élet és Irodalom*ban 1961-ben megjelent *Kinek a zenéje és meddig?*<sup>33</sup> című cikkével Maróthy látszólag egyenesen az élére állt a hazai populáris zenei életben lefolytatott modernizációs diskurzusoknak. A magyar jazztörténetesek Maróthy e tanulmányát ezért előszeretettel jelölik meg a jazz emancipációjáért megindított harc egyik kiindulópontjaként, és annyiban igazuk is van, hogy e szövegnek volt pozitív hozadéka abban, hogy a jazzkérdés itthon hosszú idő után újból nyilvánosságot kapott. Nem feledkezhetünk meg azonban arról, hogy Maróthy a jazzről folytatott hazai szakmai viták fő csapásirányától már itt és a témában megfogalmazott későbbi megnyilatkozásaiban – például a *Zene és polgár, zene és proletár*<sup>34</sup> című kandidátusi értekezésében is – eltér. Nem elsősorban a jazz esztétikai nevelésben, a zenei ízlés fejlesztésében betöltött szerepére összpontosít ugyanis, és nem a komolyzene felé is nyitó, egyszersmind a nyugati tánczene megfékezésére alkalmas eszközként tekint e műfajra. Sokkal inkább a jazz társadalmi gyökerei foglalkoztatják, és ennek érdekében éles különbséget tesz „népi” és „kommerciális” jazz között. És az időbeliséget is kifejező két kategória közül egyértelműen csak az előbbi mellett tesz hitet, mert rá tud mutatni annak népzenei eredetére, ugyanakkor e zenei forma

31 Maróthy: *Zene, forradalom, szocializmus*.

32 Lásd pl. Uő: *Zene: szocialista realizmus? Előjátékok egy monográfiához* (kézirat), MZA I.2004/21.3.; uő: *Zene és szocializmus – néhány újragondolandó kérdés* (kézirat), MZA I.2004/21.4.; uő: *Die sozialistische Musik-kultur – historisch-typologisch betrachtet* (kézirat), MZA I.2004/4.; uő: *A forradalom zenéje és a zene forradalma* (kézirat), MZA I. 2004/21.5.

33 Uő: „Kinek a zenéje és meddig? A jazz körüli vitákhoz”, *Élet és Irodalom* 1961. augusztus 12., 5–7.

34 Uő: *Zene és polgár, zene és proletár*. Budapest: Akadémiai Kiadó, 1966, különös tekintettel a „Munkás népzene a világimperializmusban” című fejezetre: 444–489.



proletár, munkásmozgalmi, sőt bizonyos mértékéig avantgárd háttérét is képes megrajzolni. A kommercializálódás útján történő elindulását megelőzően a jazzben Maróthy szerint találkozik egymással a néger rabszolgák és a fehér proletáriátus sorsa, és egy olyan, a hagyományos polgári zenélésen túlmutató műfaj jelenik meg általa, amelyben újjászületik a kollektív zeneiség. A népi közösségekben megszülető, majd az amerikai külvárosokban továbbélő népi jazz, amelynek értékeit Bartók, Stravinsky és Ansermet is megsejtette, a polgári zene bármely formáját képes magáévá tenni, de e hagyományos formák lebontására is képes, ritmikája ezért rugalmas és dinamikus, és hangrendszerei is ezért tudnak a merev skatulyákon túlemelkedni. A jazzben az előadásmódon van a hangsúly, és lényege a variativitásban, a szövegek és dallamok folyamatos rögtönzésében rejlik. A csúsztatott hangok, a glissando effektusok, a szinkópák sem öncélúak, hanem a polgári érzelmes expresszivitás eltúlzását, kritikáját és végső soron tagadását jelentik. Ezzel a polgári kultúrából csúfot űző és annak világgépét a kollektív alkotás erejével megsemmisítő, realistának nevezett művészettel szemben Maróthy a jazz több válfajáról is elítélően nyilatkozik. Az 1961-es cikk becsületes, de suta kísérletnek nevezi például a „népi-nemzeti” vagy más néven „pentaton” jazzt, azokat a „sematikus tan-dalokat” tehát, amelyeket néhány évvel korábban a szakma – emlékezünk az *Új Zenei Szemlé*ben 1953-ban megjelent kétrészes tanulmányra! – még a tánczene magyaros irányaként emlegetett.<sup>35</sup> Figyelemre méltó, hogy a szerző e helyütt már nemcsak szakmai szempontból kritizálja ezt a stílust, és nemcsak a magyar népzene ismeretének hiányát kéri számon az ötvenes évek slágerszerzőin – a nemzeti tánczene koncepciójának egészével megy szembe akkor, amikor egyenesen anakronisztikusnak titulálja azt a törekvést, amelyet a sztálini időszakban ő maga is követelt: hogy egy zenekultúrának a 20. században tisztán nemzeti arculta legyen. A hatvanas évek internacionalizmust hangsúlyozó ideológiai kereteinek betartásával most már csakis a magyar nép más népekkel történő rokonságának és kulturális kölcsönhatásainak beismerése vihet közelebb az újonnan megnevezett célhoz: hogy a paraszti világtól a szocializmus valódi talaját jelentő proletáriátus világáig eljuthassunk.

Egészen más szempontból tör pálcát Maróthy az úgynevezett „sweet” jazz felett, amely szerinte a „mechanikusan dobogó kíséretével és a fölötte úszó szentimentális dallamával a maga módján ugyanazt a polgári világgépet jeleníti meg, mint a tőle arisztokratikus fintorral elhatárolódó szeriális, punktuális zenei törekvések”. Itt „a műfaj eredeti elemei csak dallami és ritmikái manírként vannak jelen”.<sup>36</sup> És ugyanez lesz a helyzet a „cool” jazzel. Ez az a stílus, amely – az említett kandidátusi értekezés egyik tézise szerint – a modern komolyzene babérjaira vágyik, és amelyben „a punktuális zenéhez hasonlóan az imperialista ideológia cinizmusa és üressége” jelenik meg, csak tömeggyártásra alkalmasabb, a sznobok számára is befogadható formában.<sup>37</sup>

35 Uő: *Kinek a zenéje és meddig?*, 6.

36 Uő: *Zene és polgár*, 488.

37 Uott, 489.

Az eddigiekben vázolt esztétikai-szociológiai modellből az is levezethető lesz, miként válik Maróthy szemében „a munkásmozgalom háttéréből kilépő új népénekesek”: Pete Seager, Woodie Guthrie, Josh White vagy Paul Robeson zenéje értékessé.<sup>38</sup> És az is, miként válhatott egy elvhű kommunista számára reményteljes és támogatandóvá a „munkáskörnyezetből induló” és „alulról építkező” amatőr gitáros mozgalom, még ha az teljességgel nyugati gyökerekkel rendelkezett is.<sup>39</sup> Ismét megjelenik az életműben gyakran felbukkanó hasonlat a kétütemű motorról, amelyben egyik oldalon az alulról jövő, innovatív kezdeményezések, a másik oldalon pedig a fentről történő domesztikáció és kommercializálódás állnak. Maróthy a beat – s különösen annak a népzenevel is fuzionáló, politikai szövegekkel operáló változatai – védelmében párttársainak többségével is képes volt szembenemenni, még akkor is, amikor már világhossá vált, hogy a hivatalos kultúrpolitika a szóban forgó műfajoktól, a folkbeattól és a polbeattól azok csekély üzleti értéke miatt szabadulni próbált. Kevesen követelték olyan kitartóan, mint ő, hogy a tömegek valóban értékes művészi tevékenységét fejlesszék, és hogy a hivatalos szervek felkarolják az új hullámot, mert az a fiataloknak lehetőséget nyújt a költészet és zene cselekvő-alkotó művelésére.

Maróthy a hatvanas évek végére a szocialista realizmus már egy olyan megváltozott kánonjával dolgozott, amelybe a Nyugatról importált, de a kapitalista szóra-koztatási, terjesztői és üzleti formákkal szemben kritikus populáris zenei műfajok is beletartozhattak. *A beat ürügyén – a művelődésről*<sup>40</sup> című híres esszéjében választ is adott arra, miért gondolkodott így: mint már korábban annyiszor, újfent attól féltette a szocialista Magyarországot, hogy a „fent” és „lent” közötti merev határok fenntartásával e kategóriák a polgári „elefántcsonttorony – ponyva” ellentétpárrá minősülnek vissza, és a zeneélet problémáit egyik irányban sem oldják meg, csak tovább mélyítik. Mint írta, „szocialista kultúrában a tömegműfajok sem a ’komoly’ művészet ellenlábasai. A kapitalizmus viszont az embert és kultúráját részekre szabdalja, s ezek a földarabolt részek egymás ellen fordulnak. Mire megy a beat-kedvelő fiatal azzal a tanáccsal, hogy beat helyett hallgasson inkább Mozartot? Mire megy a Puccini-rajongó, ha Stockhausent hallgattatnak vele? Az igazi választóvonal nem ott van, hogy ’könnyű vagy komoly’, ’modern vagy hagyományos’, hanem e kategóriákon belül. A népi dzsessz értője eljuthat Bartókhhoz; a romantikus operett kedvelője viszont még Schoenberg Erwartungjához is hamarabb jut el, mint Bartók II. Zongoraversenyéhez.”

Bármennyire is megfontolandó volt ez a felismerés a kommunisták eredeti zeneesztétikai és zenepolitikai célkitűzéseiben, a hetvenes évek magyarországi viszonyai közt már nem állta meg a helyét. Ekkorra ugyanis a hazai zenei életben, amely nagyon is érdekelt volt a művelődés – szórakozás vagy a komolyzene –

38 Uott, 493.

39 Lásd pl. Maróthy: *A zenei tömegműfajok Magyarországon*; uő: *Az ifjúsági gitáros amatőr mozgalmakról* (kézirat), MZA I. 2004/21., 2.; uő: *Beat, folk, pol, protest – magyarul* (vázlat), MZA I.2004/21.2.; uő: *Népdal: itt és most* (kézirat), MZA I. 2004/21., 2.

40 Uő: „A beat ürügyén – a művelődésről”, *Muzsika* 1969/12., 1–5.

könnyűzene ellentétpár fenntartásában, a gazdasági-üzleti szempontok már rendszerint felülkerekedtek az ideológiaiain. Ezzel pedig Maróthy János, aki évtizedeken át aktív alakítója volt a populáris zenéről folytatott politikai és esztétikai közbeszédnek, veszített befolyásából, és némileg kiszorult a nyilvánosságból. Ugyanakkor a rendszert „balról” kritizáló ellenzék szerepébe kényszerülve is kitartott az általa képviselt modell érvényessége mellett. Nem nehéz belátni, hogy ez a kitartás tette lehetővé többek között azt is, hogy a Zenetudományi Intézet általa vezetett zeneszociológiai osztályán Magyarországon első ízben szisztematikus jazz- és beatzenei kutatások induljanak meg, és egy Nyugaton születőben lévő tudományág rövid időre hazánkban is gyökeret verjen.

## ABSTRACT

---

ÁDÁM IGNÁCZ

### THE PLACE OF POPULAR MUSIC IN JÁNOS MARÓTHY'S APPROACH TO AESTHETICS

---

In my paper I demonstrate the changes in János Maróthy's aesthetical and political attitudes towards popular music from the late 1940s up to the early 1970s. Maróthy was (politically) active both in the Stalinist and the post-1956 (Kádár) era. As an internationally acknowledged musicologist, he found employment in many important institutions. He not only had an overview of the events of Hungarian popular music, but with his presentations and articles, he also exerted a considerable influence on them. In reconstructing and analysing his aesthetic and sociological approach, however, one can also point out the musicologist's forced (ideological) paths, and notice how Khrushchev's proclamation on "peaceful coexistence" and the rapidly changing East-West relations from the 1960s influenced his thinking.

With the help of communist party and ministerial materials and media coverage, I examine Maróthy's key texts, chosen from four different periods. First, I deal with his early essays from 1948. I then analyse a long essay in two parts entitled *A Few Urgent Tasks Regarding the Improvement of Our Dance Music* from 1953 (published immediately after Stalin's death), which includes what is probably the last large-scale concept of "national dance music". In the second part of my paper, I scrutinize various writings from the early 1960s, which marked a spectacular easing up in the attitude towards jazz. Finally, I elaborate on those texts and sketches from the late 1960s and early 1970s which demanded a revision in the matter of "social realism", and which announced the growing attention and tolerance Maróthy exhibited toward the musical products of Western mass culture: beat music and rock.

---

Ádám Ignác (1981), music aesthetician. He graduated from Eötvös Loránd University (ELTE, Budapest) in history and aesthetics. He was enrolled in the Philosophy Doctoral School of ELTE, and he received his PhD in 2013 (Dissertation title: *Composer on the Stage. The Problem of Portaying The Artist in the Artist Operas of Scriabin, Schoenberg and Pfitzner*). He was awarded state grants to conduct research at the Humboldt University Berlin and University of Vienna. His has published articles on musical expressionism, symbolism, futurism and on Hungarian popular music in national and international journals. He has presented papers at conferences in Hungarian, German and English (e.g. in Vilnius, Birmingham, Liverpool, Kiel, Luzern). Since 2013 Ádám Ignác has been working as a research fellow for the 'Lendület' Archives and Research Group for 20th–21st Century Hungarian Music, Institute for Musicology, Hungarian Academy of Sciences. The author from 2015 holds a post-doctoral scholarship from the Hungarian Scientific Research Fund (OTKA).