

Ignác Ádám: Milliók zenéje. Populáris zene és zenetudomány az államszocialista Magyarországon.

Rózsavölgyi és Társa, Budapest, 2020. 356 oldal.

Ignác Ádám az ELKH Bölcsészettudományi Kutatóközpont Zenetudományi Intézetében a 20–21. Századi Magyar Zenei Archívum és Kutatócsoport munkatársa. Kutatásaiban elsősorban a Rákosi- és a Kádár-korszak magyar populáris zenéjével foglalkozik.¹ Első önálló könyve az elmúlt évek populáris zene kutatásainak sorába illeszkedik, mely vállalt céljaival egyszerűen ki is emelkedik közülük. A mű széles spektrumot felölelve mutatja be, miként közelítettek Magyarországon a kommunista hatalomátvételtől kezdődően a népszerű zene tudományos kutatásának intézményesüléséig a zenetudomány és a zeneszociológia elméleti-fogalmi kereteit felhasználva a populáris zene jelenségéhez.

Ignác Ádám már az *Előszó*ban érint a hazai és a nemzetközi populáris zenei kutatásokhoz és egy-egy koncepcióhoz kapcsolódó kérdéseket, hol érdemeikre, hol hiányosságaikra hívva fel a figyelmet – a későbbiekben ezek bővebb és árnyaltabb kifejtése sem marad el. Kardinalis különbség a témával foglalkozó korábbi – főként a politika- és intézménytörténeti vonatkozásokra fókuszáló – történeti munkákhoz képest,

hogy a szerző a „populáris zene” fogalmát azoktól eltérően értelmezi. A fogalmat nem csupán a popzene- és rockzenetörténet felől közelíti meg négy részre tagolt könyvében, hanem ezzel összefüggésben a Rákosi- és a Kádár-korszak együttes vizsgálatára, összehasonlítására is törekszik. A szerző jelzi, hogy elsősorban a kommunista hatalomátvétel és a népszerű zene kutatásának intézményesülése közötti – tehát az 1940-es évek végétől az 1970-es évek elejéig tartó – időszakra fókuszálnak kutatásai. Érinti ugyan az 1970-es és az 1980-as évek változásait, de azok kevésbé hangsúlyosak e munkában.

Az I. rész (*Bevezetés*) két fejezetre tagolódik. Az első, a *Zene és tudomány az államszocializmusban* című, Robert K. Merton 1937-es előadásának tartalmát összefoglalva vezeti fel tudomány és hatalom sajátos kapcsolatát az államszocialista Magyarországon, amivel egyúttal a sztálinista tudományfelfogás kifejtése is elkezdődik. Köztudott, hogy a követendő példa a szovjet minta volt, nem történhetett, és nem is történt ez másképp a tudományban sem. De mindenképpen érdekes a zenetudomány történetének vizsgálata – hangsúlyozza Ignác –, már csak azért is, mert a zenetudomány alakulásának bemutatásából láthatjuk, hogy

¹ Írásai számos hazai – például *Magyar Zene, Médiakutató, Korall* – és nemzetközi folyóiratban – többek között a *European Journal of Musicology, IASPM@JOURNAL* – jelentek meg, szerkesztőként több kötetet jegyez.

a kijelölt forgatókönyvektől eltérő gyakorlat is érvényesülhetett (22).

A művészetpolitika meghatározó színterei ekkor a szakmai tanácskozások, ankétok, viták voltak. Zenei téren mérföldkőnek számított az 1948 januárjában, Andrej Zsdanov által kezdeményezett tanácskozás, mely előkészítette a következő hónapban hozott szovjet zenei határozatot.² Ugyanakkor a szovjet zenei élet meg- és átszervezése már 1932-ben elkezdődött a Szovjet Zeneszerzők Szövetsége létrehozásával, mely zeneszerzőket és zenetudósokat tömörített egy szakmai szervezetbe. Ezzel is azt üzenté a hatalom, hogy a gyakorlatban és elméletben felmerült kérdéseket, problémákat együtt szeretné és fogja innentől kezelni.

E két szegmens összekapcsolásával magyar vonatkozásban is próbálkoztak a kultúrpolitika képviselői. Emblematikus eseménynek tekinti Ignác Ivan Martinov 1952-es magyarországi előadását, melynek hallgatósága a Magyar Zeneművészek Szövetségének tagjaiból került ki. Olyan témákat érintett itt az előadó, hogy mi a muzikológus elsődleges feladata, miként segítheti munkájával a zeneszerzőt. A válaszok természetesen – a művészetpolitikai iránynak (elvárásnak) megfelelően – nem maradtak el: a zenetudós feladatai közé tartozott az esetleges témajavaslat-tétel a zeneszerző irányába, valamint a propagandista szerep betöltése a saját (hatás)területein, például

előadás tartása közben. Ignác Ádám logikusan és minden összefüggésre részletesen rámutatva tárja fel a szovjet és a magyar változat fontosabb történéseit, hiszen lényeges az is, hogy a magyar részről sokkal árnyaltabban szükséges a zenetudomány átszervezéséről beszélnünk. Péteri Lóránt kutatásainak eredményeit felhasználva jelzi, hogy a Révai-féle kultúrpolitikai vezetés 1951-ben elsősorban a meg egyezést kereste a hazai zenetudományi élet meghatározó személyiségeivel, Szabolcsi Bencével és Kodály Zoltánnal. Ennek köszönhetően a zenetudományban – habár a központilag meghatározott feladatoknak eleget téve – apolitikus témák és beszédmódok is teret kaphattak.

Milyen szerep jutott a Kádár-korszakban a tudománynak? – tudhatjuk meg a következő témablokkból. A társadalom zenei ízlésének és igényének feltérképezésére szintén vágyott a hatalom, így a tudományos módszerek – például közvélemény-kutatás, statisztikai felmérés – alkalmazása bevett szokássá vált. E korszakból Maróthy János munkásságát emeli ki a szerző.

Rövid, ámde kétségekívül indokolt a nyilvánosság szerkezetváltozásait feltáró alrész (35–36), csakúgy, mint a főbb pontok rögzítése a szociológiai kutatások, a zeneszociológia-történet magyarországi vonatkozásairól. Ekkoriban törekedtek a marxista szemléletű szociológia megteremtésére, az intézményi keretek kidolgozása Hegedüs András feladata volt. A zeneszociológia szempontjából Losonczi Ágnes és Vitányi Iván nevét szükséges kiemelni, akiknek fontos szerepük volt abban, hogy a populáris zene

² A Szovjetunió Kommunista Pártjának határozatát a *Szabad Nép* 1948. februárban közölte. Bővebben: Ignác Ádám 2015: A populáris zene helye Maróthy János esztétikai gondolkodásában. *Magyar Zene* (53.) 3. 323–334.

nemcsak a zenetudományhoz, hanem az életmódhoz, a szabadidőhöz, a szórakozáshoz, valamint a közízléshez is kapcsolódott. Az alfejezet végén az államszocialista berendezkedésben uralkodó beszédmód és rendszer, valamint az ebben bekövetkező változások figyelembevétele mellett érvel Ignác, amit a további fejezetekben érvényesít. Ez, vagyis hogy a szerző igyekszik a korszak zenepolitikai diskurzusait és azok változásait a lehető legrészletesebben feltárni, a kötet egyik érdemének tudható be.

A *Populáris zene, könnyűzene, közhasznú zene* című második fejezet első sorban a különböző fogalmi magyarázatokat mutatja be. A pontos definíció meghatározásánál számos nehézségbe ütköztek, ütköznek a szakma képviselői, ilyen többek között a szóhasználat dilemmája. A kötet nagy érdeme, hogy a szerző fogalmak definiálása helyett inkább a változásokat domborítja ki, azt szeretné részletesen bemutatni, mikor mit neveztek, milyen források, referenciák stb. alapján *populárisnak*, *népszerűnek* vagy *könnyűnek*. Arra vállalkozik, hogy megvizsgálja, a *popular music studies* terminológiai és módszertani tára alkalmas-e „egy földrajzi, időbeli és geopolitikai szempontból is sajátos, a kutatások fősodrához képest periferikusnak tekinthető terület feldolgozására” (45). Önálló tanulmányként is megállja a helyét ez a fogalmakat, kategóriákat felvonultató szöveg, melyet feltétlenül érdemes – már csak a gazdag könyvészet miatt is – a témában érdekelt kutatóknak megismerni. Az összefoglalásban nyomatékossítja, hogy a kötetben mindhárom fogalom – a populáris zenéhez,

a könnyűzenéhez és a közhasznú zenéhez tartozó jelentések – használatára szükség van.

A II. rész (*Előzmények*) első fejezete a jazz-zene és a könnyűzene megítélésének bemutatásával kezdődik; Ignác először az 1945 előtti magyarországi tendenciákat fejt fel. Indításként jelzi, miszerint arról, hogy a magyar zenei és zenetudományi elit miképpen gondolkodott a populáris zenéről és annak jelenségéről, viszonylag kevés dokumentum maradt fenn. Jelentős – a könnyűzenével és a szórakoztatóiparral kapcsolatos – munkákat sorol fel, például Molnár Antal, Oldal Gábor és Jemnitz Sándor írásait. Szól a tömegek által fogyasztott zene problémájáról, itt főként a Molnár-művek tartalmával példálózik, aki már a Tanácsköztársaság idején elkezdett foglalkozni e kérdéskörrel, kijelölve a könnyűzene és komolyzene határait, de „[n]em arról van szó, hogy a »komoly« és »könnyű« dichotómiáját ily módon szociológiai értelemben is fenntartó Molnár a műveltektől elvitatná a szórakozás szűkegességét, hanem inkább arról, hogy még a szórakozás alkalmihoz sem tartja alkalmasnak a művelt emberétől idegen, »alacsonyrendű« zenék használatát” (84). Molnár csupán az ún. átmeneti műfajok és formák esetében tett egy-két kivételt, például a „kifinomult operettekében”, szerinte ezek kizárólag a Strauss- és Lehár-operettek, valamint a hasonló zenei-művészi igénnyel megírt művek lehetnek.

A következő fejezetben már a szovjet zene kerül előtérbe: a *kulturnoszty*-fogalom kifejtése, annak is a (populáris) zenével kapcsolatos szegmense. E magyarázatnál a szerző

több értelmezést bemutat, többek között Michael David-Fox és Marina Raku álláspontját. Fontos kérdés volt például a 1920-as és 1930-as évek Szovjetuniójában, hogy az új szovjet kultúra milyen hagyományokból építkezik, miként tudja megteremteni saját identitását a külföldi minták átvételével – ez az úgynevezett átfordítás-áthangolás. Másik irányból megközelítve ezt a folyamatot – mely a zenére is alkalmazható –, nevezhetjük azt *kisajátításnak* (Katerina Clark) is. A zene területén ekkortájt az új zenei formák kijelölése, *a tömegek zenéje* és zenei nevelése foglalkoztatja a teoretikusokat. Már a kezdetektől leszögezték, hogy a munkásosztály zenei kultúrájából a könnyűzenét – és mindent, amit ebbe a kategóriába soroltak és ehhez társítottak – ki kell vonni. Ehhez az út vagy a megoldás a szocialista realista zeneesztétika érvényesítése: „A szocialista realista zene kizárólagosságát immár a törvény erejével biztosító, 1948-as zenei határozat jelentősége a »népzenei« fordulat felől nézve éppen abban áll, hogy hivatalosan is egyirányú közvetítést állapított meg a »népzene« és a komponált zene – és a populáris zenei jelenségek is az utóbbihoz tartoztak – között” (102). E határozat után végérvényesen az ellentétes oldalra kerültek a nyugati populáris zenei műfajok. A szovjet zene-tudomány tehát a hatalom szolgáloja szerepében tetszelgett.

A III. rész (*A „rövid” ötvenes évek*) első fejezetében a Rákosi-korszak kultúrájához közelít Ignác, a szovjetizálás folyamata kerül előtérbe. Ismételten hangsúlyozza, hogy a zene és a zene-tudomány olyan periférikus területek

voltak, ahol a *végrehajtók* nem feltétlenül rendelkeztek megfelelő tudással a szovjet kultúráról, de emellett még számos egyéb tényező is befolyásolta a folyamat alakulását. Azonban a szovjetizálás ezen a területen többnyire félinformációk és jelszavak mentén megszervezett kultúrapropagálást és adaptációt jelentett. Bár több szovjet zeneművet lefordítottak magyarra, ámde – kezdetben – a szakmai diskurzust formáló kutatók közül viszonylag kevesen érdeklődtek a szovjet zene-tudomány eredményei iránt.

A következő fejezetből megtudjuk, hogy az egyik *ellenség* a nyugati zene volt, amit jól példáz az is, hogy 1949 után már napirendre került a zenés szórakoztató műfajok kérdése. Ennek látványos platformja volt ekkoriban a sajtó. A cikkekben a „hanyagló Nyugat szimbólumaként” utaltak többek között a sanzonra, a magyar nótára, a divatos tánczenére, de az operett műfajára is. Ugyanakkor a jazz-zene támadása ezeknél is erősebben jelent meg.

A korszakban megjelent munkák nem ritkán arra koncentráltak, hogy a populáris zenével kapcsolatos követelményeknek meg kell egyezniük a zeneművészet egészével szemben támasztott elvárásokkal. A harmadik fejezetből kiderül: azt szerették volna elérni, hogy a művészi és a populáris zene ne különbözzön egymástól, legalábbis ami társadalmi rendeltetését illeti. Ekkor került napirendre, hogy bizonyos műfajok *átminősítésétől* sem lehet elzárkózni, egy-egy dal ún. tömegdallá válhat. Szóba kerül még az operett 1949 utáni szerepe és feladata, de a szerző véleménye az,

hogy e témablokk kifejtése elsősorban a színháztörténet-írásra tartozik.³

A III. rész utolsó fejezetéből megtudjuk, hogy a korszak egyik fő törekvése a tánczene szovjetizálása volt, aminek előkészítéséhez konzultációs csoportok, viták kapcsolódtak. Víziójuk egy, az ideológiai és társadalmi céloknak megfelelő kompozíciós és előadói modell létrehozása volt a zeneszerzők, koreográfusok és tánczenészek számára. A zeneszámok és táncok efféle totális szabályozása azonban hosszú távon nem működött. A *tömeghez* nem csupán fogyasztói-befogadói szerepet társítottak, hanem *kultúrateremtő erő*t is. Az amatőröknek különböző mintegyüttesek jelölték ki az irányt, itt példának a népi zenekarok és cigányzenekarok esetét hozza fel a szerző. Majd a tömegdal kerül ismét szóba, ezúttal a hozzá társított eredeti, majd megváltozott jelentésével. A tömegdalok felhasználását több téren szerették volna erősíteni, akár egyéb zenés színházi műfajokba beépítve. A változás abban állt, hogy a diskurzusalakítók egy idő után a tömeg- és a könnyűzene közti határokat a tömegdal-definíció kapcsán nem húzták meg élesen, a korábban a szórakoztató zenéhez társított tulajdonságokat (és funkciókat) kapcsolták hozzá. Ezenkívül külön kihívást jelentett a fiatalság zenei ízlésének formálása, nevelése, de ez csak az 1960-as években vált hangsúlyosabbá.

³ A színházak államosítását követően az operett műfaját is megpróbálták „felülről” népszerűsíteni több médiumon keresztül (színház, televízió, rádió stb.), kísérletet tettek a szocialista realista esztétika érvényesítésére. Az operettel kapcsolatos kitekintésénél, megjegyzéseinél a szerző többször hivatkozik Heltai Gyöngyi munkáira.

A IV. rész (*A „hosszú” hatvanas évek*) felvezetésként a Kádár-korszak első két évtizedét mutatja be, majd áttér a populáris zene helyének meghatározására mind az elméleti, mind pedig a közéleti vitákban, olyan hívszavak és fogalmak mentén, mint a közérthetőség, az ízlés, a szabadidő, valamint a giccs és az értékes szórakozás. A viták több ízben kívántak reflektálni a populáris kultúrával kapcsolatban felmerült problémákra és kérdésekre.

Mit ért Szabolcsi Bence a „zenei köznyelv” fogalmán? Milyen további értelmezése, továbbgondolása létezik a koncepciónak? – vizsgálja a következő fejezet. Szabolcsi definíciójában a zenei köznyelv jelenthet korstílust, de akár közhasználatú, köznapi zenét is. A fejezet hosszan részletezi Szabolcsi munkásságát. Ezt követően három különböző útról és koncepcióról olvashatunk, melyeket Maróthy János, Pernye András és Vitányi Iván neve fémjelez. Szeretném itt kiemelni a Maróthy-féle „milliók zenéje” kifejezést, mely a kötet címében is visszaköszön. Ezt – Maróthy koncepciójának kontextusában (is) – feloldja a szerző: *a milliók zenéje az a zene, amit a nép nem maga alkot, ugyanakkor sajátjaként elfogad*. De a szóösszetétel utal arra is, hogy a hétköznapi emberek is megjelenhetnek alkotókként. Ezek az értelmezési keretek aztán a szerző számára egy rendkívül izgalmas gondolatmenetet engednek végigvinni.

A jazz-zene helyének meghatározása a magyar zenei és zenetudományi életben már a kezdetektől nem problémamentes, habár tudjuk, hogy megítélése, helye, funkcióvizsgálata nem

csak a magyarországi zenetudomány számára vet fel a mai napig számos értelmezési keretet, megválaszolásra váró kérdést. A jazz-zenét különböző nézőpontok mentén próbálták a zenetudósok is értelmezni és elhelyezni a kutatások során. A folyamatot sokszor nehezítette, hogy a kultúrpolitika meghatározó szereplőinek nem mindig voltak pontos fogalmaik a jazz-zenéről. Emellett a tánczene fogalmától való függetlenedése is időbe telt – például Lengyelországhoz és Csehszlovákiához képest –, „a magyar zenei közvéleményben még javában annak lehetőségeit keresték, hogy miként lehet a jazz tánczenétől való függetlenedését és művészi értékeit bizonyítani” (262). Ezt követően a jazz mint magasművészet került ellentétbe a tánczenével a különböző diskurzusokban. A folyamat végén a tudományos diskurzus készen állt rá, hogy integrálja a jazzt. A populáris műfajhoz újabb funkciót is társítottak, hiszen alkalmasnak találták az ifjúság zenei-esztétikai nevelésére. E fejezetben szintén három koncepcióról olvashatunk, melyek Maróthy János, Pernye András és Gonda János nevéhez köthetők.

Az utolsó fejezet a beatzenéről, a hazai ifjúsági zene, az ifjúság zenei-esztétikai nevelésének kezdetéről szól. A könnyűzene azonban

korántsem egyenlő a beatzenével. Ignácz Ádám a kérdést a részvételiség, a közösségi alkotás és a befogadás fogalmi mentén tárgyalja, de nem kerüli meg a beat és a jazz viszonyát sem, hiszen például keresték e kettő közötti esetleges *rokonságot* is.

Az összefoglalásban és kitekintésben a szerző a magyarországi zenetudományi kutatások intézményesülését tekinti át, hiszen a főbb részekben a zene tudományos kutatásának intézményesüléséig tartó korszakot vizsgálta. Újból kitér a szocialista ideológiához illő populáris zene megalkotására irányuló törekvésekre, de nem mellőzi a kelet- és a nyugat-európai zenetudomány kapcsolatának rövid összegzését sem.

Nem maradhat említés nélkül Barna Emília és Fazekas Gergely igényes szerkesztői munkája, valamint a lazacszínű, ízléses borító sem, melyen egy táncoló párt láthatunk. A kötethez gazdag bibliográfia és névmutató társul, fotókat azonban nem tartalmaz. Összességében elmondható, hogy Ignácz Ádám munkája hiánypótló kötet, hosszú távon bizonyosan megkerülhetetlen lesz azok számára, akik az államszocialista Magyarország zenekultúrájával, zenetudomány-történetével szeretnének behatóbban foglalkozni.

Lengyel Emese