

==== Ignác Ádám–Jan Blüml =====

/// Populáris zenei kutatások az államszocialista Csehszlovákiá- ban és Magyarországon

Trendek, intézmények, kapcsolatok¹

**== Bevezetés: kutatási előzmények, diplomáciatörténeti
megfontolások, zenetudományi tradíciók**

A populáris zene nemzetközi kutatói általában egyetértenek abban, hogy a *popular music studies* mint tudományág az 1970-es évek derekán Nyugat-Európában és Észak-Amerikában, a kritikai kultúrakutatás kibontakozáshoz kapcsolódóan, jobbra fiatal szociológusok kezdeményezésére jött létre, és mindenekelőtt a rock and rollal megjelenő modern populáris zene tanulmányozására szolgál. Ezt a közkeletű vélekedést az egykori keleti blokk országaiból érkező szakemberek jelentős része is magáénak vallja. Így azonban nagyrészt még lokális szinten is ismeretlennek számítanak azok a populáris zenei témájú munkák, amelyek a rendszerváltást megelőző évtizedekben a szovjet befolyási övezetbe tartozó országokban születtek, ahol különböző kultúrpolitikai, ideológiai és népművelési okokból már azelőtt vizsgálni kezdték e zene társadalmi, történeti és esztétikai kérdéseit, hogy erre a vasfüggöny túlsó oldalán sor került volna. Ráadásul efféle vizsgálódásokat nemcsak szociológusok folytattak, hanem akadémiai intézetekben és egyetemeken dolgozó *muzikológusok* is.

Az utóbbi években jelentek meg az első olyan írások, amelyek a populáris zenei kutatások kelet-európai történetével foglalkoztak.² E szövegek ugyanakkor főként lokális kérdésekre koncentráltak, arra, hogy az egykori kutatások és akadémiai életpályák miképpen illeszkedtek egy adott szocialista ország politika-, társadalom- és

¹ == A tanulmány a Cseh Köztársaság Ösztöndíjbizottsága GA ČR 21-16304S pályázatának (The development of popular music investigation in the Czech Lands in the context of Central European culture and politics) támogatásával készült.

² == Wicke, 2017; Ignác, 2020; Blüml, 2020; Masi, 2020.

kultúrtörténetébe. Ezért csak érintőlegesen esett szó arról, hogy az 1945–1990 között élő és alkotó kutatók miképpen léptek ki a nemzetközi porondra, és szintén hiányzott annak feldolgozása, hogy az egyes országokban zajló kutatásokat milyen – a politikai-ideológiai berendezkedés hasonlóságaiból következő – közös trendek mozgatták. Tanulmányunkban épp ezeket a kérdéseket szeretnénk a középpontba helyezni, az 1950-es és az 1960-as évek csehszlovák és magyar populáriszene-kutatásainak összehasonlításán, illetve a két ország kutatói között létrejövő kapcsolatok rövid bemutatásán keresztül.

A populáris zene Kelet-Közép-Európában a kommunista hatalomátvételt követően, a kultúra és a tudomány 1940-es évek végén meginduló szovjetizációjának, majd az államszocialista művelődéspolitikának köszönhetően válhatott akadémiai (és közéleti) diskurzusok tárgyává. A populáris zenei kutatások kelet-európai történetét ennek ellenére sem lehet *egységes* történetként elbeszélni, azt sugallva, hogy az egykori keleti blokk országai e vonatkozásban (is) azonos utat jártak be. A politikai-gazdasági berendezkedés hasonlóságaiból fakadóan, s mert tudomány, politika és ideológia útjai a Szovjetunió valamennyi csatlós államában szorosán egymás mellett haladtak, természetesen Csehszlovákiában és Magyarországon is sok minden hasonlóan zajlott a populáris zenei kutatások területén – különösen, ami az intézményesülés folyamatát és a területen dolgozók nemzetközi kapcsolatrendszerének kiépülését illeti. Ugyanakkor nem feledkezhetünk meg arról, hogy a keleti blokk társadalmi szerkezetüket, kulturális-tudományos tradícióikat tekintve meglehetősen különböző országok kényszerszövetsége volt,³ még ha a régióra nyugati perspektívából tekintő történeti munkákban gyakran szemet is hunynak e különbségek és az egyes országok kulturális együttműködéseinek formális-reprezentatív jellege felett. Véleményünk szerint a csehországi és magyarországi zenetudomány és zenei újságírás fejlődésében már a 20. század elejétől kezdődően lényegi eltérések figyelhetők meg, amelyek következtében a populáris zenei jelenségeket már a kommunista hatalomátvételt megelőzően eltérően ítélték meg, majd a kutatói közösségek a tudományos mező 1948–49 utáni, szovjet típusú átalakítása után sem ugyanazzal az intenzitással fordultak e jelenségek felé. Mindezt elsősorban a munkásdallal és a városi népzenevel kapcsolatos kutatások, illetve a jazzkutatások összehasonlításával kívánjuk érzékeltetni. Előtte azonban érdemes összegyűjteni, mi mindenre kell tekintettel lennünk egy ilyesfajta összehasonlító munka megkezdésekor.

A populáris zenei kutatások dinamikájára és arra, hogy a két ország kutatóinak az államszocializmus évtizedeiben milyen lehetőségei voltak a kapcsolatfelvételre, esetleges együttműködésekre és egyáltalán, egymás eredményeinek a megismerésére, nyilvánvaló hatással voltak a szovjet birodalom szerkezetének – a blokk országainak egymáshoz és a Szovjetunióhoz fűződő viszonyának – változásai. Noha a hivatalos államközi szerződések és a nemzetközi kapcsolatokat szabályozó párthatározatok

3 = = Bottoni, 2015.

mindvégig a kelet-európai országok érdek- és értékazonosságáról, illetve megbonthatatlan egységről szóltak,⁴ valójában számos – és idővel egyre több – olyan terület volt, ahol az egyes országok a saját érdekeiket próbálták érvényesíteni, és akár külön is kezdeményeztek a blokk egészét érintő változásokat. *Történelmi galaxisok vonzásában* című könyvében Kalmár Melinda részletesen bemutatja, hogy a vizsgált időszakban – az 1940-es évek végétől az 1960-as évek végéig terjedő bő két évtizedben – Magyarország és szomszédjai miképpen rendelődtek alá a Szovjetunió akaratának, majd miként léptek elő Moszkva szövetségeseivé, valódi partnerévé.⁵ Kalmár érvelését követve négy stációt érdemes egymástól megkülönböztetnünk, amelyek a kulturális-tudományos transferek alakulását is meghatározták:

1. Az 1940-es évek második felében a kelet-európai államok szövetségéről való gondolkodást elsősorban a föderalista, internacionalista elképzelések dominálták.

2. Ez a szövetség 1949 után szupranacionalista jelleget öltött, vagyis a csatlós államok csaknem mindenben a szovjet példa pontos követésére törekedtek, ám egymással keveset érintkeztek, és jobbra csak felülről szabályozott, formális-reprezentatív kapcsolatokat hozhattak létre egymással.

3. Az 1950-es évek közepétől kezdve, a hruscsovi olvadás időszakában – részben a nyugati országok gazdasági integrációját és katonai együttműködését célzó lépések (például az Európai Gazdasági Közösség és a NATO megalakulása) hatására – a Szovjetunió is nagyobb hangsúlyt fektetett a befolyási övezetébe tartozó államok együttműködésének erősítésére és a blokk részleges decentralizálására.

4. Végül, az 1960-as évek közepétől nemcsak a békés egymás mellett élés politikája erősödött meg, de a két tömb gazdasági és kulturális téren is nyitott egymás irányába, megtéve ezzel az első lépéseket az európai integráció felé.⁶

A stratégiaileg kiemelt területeken – gazdasági, katonai, nemzetbiztonsági kérdésekben – a szovjet befolyási övezetbe tartozó országok, köztük Magyarország és Csehszlovákia, természetesen az 1960-as években is nagyon szűkös mozgástérrel rendelkeztek, és ki voltak szolgáltatva a központi direktíváknak. Ugyanakkor a kultúra és a tudomány kérdéseiben, a sztálinizmus lecsengését követően, a Szovjetunió a korábbiaknál nagyobb teret engedett szövetségeseinek, akik immár Moszkva közvetítése nélkül is kapcsolatba léphettek és együttműködhettek egymással. Ezeket az együttműködéseket elsődlegesen bilaterális egyezmények, kétoldali megállapodások szabályozták. A kelet-közép-európai államok közötti párbeszéd kiépülésével és elmélyülésével párhuzamosan ugyanakkor egyre nagyobb szerepe lett a nagypolitikától független, nem hivatalos, informális kapcsolatoknak is. Ez utóbbiakban

4 = = Kótai, 1987: 19.

5 = = Kalmár, 2014: 28–228.

6 = = Erről lásd még Takács, 2016: 25–40.

a (tudományos) értelmiségnek a kezdetektől nagyon fontos szerep jutott. Az értelmiség tagjai az elszigeteltség hosszú éveit követően eleve érdekeltek voltak a nyitásban, a szabadabb utazásban, a külföldi tapasztalatszerzésben, még ha ezek eleinte csak regionális jelleggel valósulhattak is meg. Idővel azonban – ahogyan arra többek között Takács Róbert is rámutatott⁷ – azt is felismerték, hogy új, személyes kapcsolataik, témaválasztásaik a kulturális kapcsolatok hivatalos szintjére is visszahathatnak, és meghatározhatják, hogy bizonyos, külföldön éppen aktuálisnak, divatosnak számító témákból mi jusson el hazájuk első nyilvánosságába. Az, hogy az 1950-es évek második felétől kezdve a csehszlovák és magyar zenei szakemberek megismerkedhettek egymás munkáival, és megindulhatott egymás eredményeinek népszerűsítése, felhasználása, szintén elsősorban egyéni kutatói motivációk és személyes nexusok eredménye volt – a két ország zenei és zenetudományi életét irányító csúcsintézmények (a zeneművészeti szövetségek és a tudományos akadémiák zenetudományi intézetei) meglehetősen felszínes együttműködései erre nem igazán adtak volna lehetőséget.

A populáris zenéről 1945 után folytatott csehszlovákiai és magyarországi diskurzusok összehasonlító elemzésekor az egyik legnagyobb kihívást a két ország zenetudományi tradícióiban megmutatózó lényegi eltérések jelentik. E tanulmány keretében nincs lehetőség annak részletes bemutatására, hogy – német mintákat követve⁸ – a 19. század végétől kezdődően miképpen alakult ki Kelet-Közép-Európában a professzionális zenetudomány, s miként fogadta később magába a 20. század első felének rendkívül szerteágazó, professzionális, félprofesszionális és műkedvelői diskurzusait. Arra azonban érdemes felhívni a figyelmet, hogy míg az első világháború előtti Csehországban és a két világháború közötti Csehszlovákiában a zenetudományi kutatások inkább tudományegyetemekhez (Prága, Brno, Olomouc, Pozsony) kapcsolódtak,⁹ addig Magyarországon a tudományterület első művelői jellemzően a zeneművészeti képzés csúcsintézményében, a Zeneakadémián dolgoztak.

Ez utóbbi közegben a zenéről való tudományos beszédet mindenekelőtt a népdalgyűjtéssel, illetve zeneesztétikai, zenetörténeti kérdésekkel is foglalkozó zeneszerzők és előadóművészek formálták, olyan univerzális muzikusok, akiknek a prototípusa Bartók Béla és Kodály Zoltán volt (a század első felének jelentős zenetudósai, Szabolcsi Bence, Molnár Antal stb. szintén szoros – hallgatói, követői – kapcsolatban álltak Kodállal és Bartókkal).

A cseh zenetudomány történetében elsősorban Leoš Janáček helyezhető párhuzamba ezzel az iskolával. Ugyanakkor Csehszlovákiában ennél sokkal inkább

7 = Uo.

8 = A cseh és német zenetudomány összefonódásait jól mutatja, hogy a 19. század végi német zenetudomány két vezéralakja, August Wilhelm Ambros és Guido Adler hosszú időn át Prágában dolgozott. A zenetudománnyal foglalkozó magyar szakemberek pedig a század első felében jellemzően német egyetemeken szerezték meg muzikológusi képesítésüket.

9 = Lébl–Poledňák, 1988.

meghatározó volt a Zdeněk Nejedlý és Bedřich Václavек nevével fémjelzett, baloldali-marxista kötődésű (egyetemi) irányzat, amely inkább történelmi, esztétikai és szociológiai, semmint kompozíciós-filológiai szemszögből közelített a zenei jelenségekhez.¹⁰ Ráadásul nemcsak a zenei magasművészet eredményeivel, illetve a magasművészet számára inspirációs forrást jelentő falusi parasztzenével számolt, hanem a munkások, a „városi nép” alkotásai és a populáris zenei műfajok iránt is érdeklődött.¹¹

Mindennek elsősorban azért van jelentősége, mert amikor az 1940-es évek végén, a szovjet típusú „zenei forradalom” megindulásával a professzionális zeneszerzők és zenetudósok alkotta zenei elit egyszeriben feladatuk kapta, hogy a zenekultúra egészével, így a széles „néptömegeket” érintő műfajokkal is foglalkoznia kell, Csehszlovákiában már megkezdett projektekhez lehetett kapcsolódni, míg Magyarországon lényegében előzmények nélkül láttak neki a feladatnak. Nem arról van szó, hogy a magyar zenetudomány a század első felében egyáltalán ne reagált volna a populáris zenei jelenségekre – a későbbiekben is hivatkozott Molnár Antal például több figyelemre méltó kismonográfiát is megjelentetett a témában¹² –, de mindezt nagyrészt prevencióssal jellemezhető, azért, hogy védelmezze az általa magasabb rendűnek vélt művészi zenét, és felhívja a magyar zenehallgatók figyelmét a „könnyűzene” terjedésével járó „veszélyekre”.

= = = A populáris zene kutatásának intézményesülése az államszocializmus időszakában

Közvetlenül a hidegháború elmérgesedését és a szovjet minta kötelezővé tételét megelőzően, 1947-ben és 1948-ban Prágában két nagyszabású nemzetközi kongresszust is rendeztek, amelyen a világ „*progresszív zeneszerzőinek és zenekritikusainak*” a feladatait igyekeztek összehangolni. E kongresszusokon, amelyeken a populáris zenei műfajok zenekultúrában betöltött helyével és e műfajok fejlesztésének kérdésével is foglalkoztak, a házigazda csehszlovákok mellett kisebb magyar delegációk is képviseltették magukat. A két esemény közül az immár szovjet „védnökség” alatt megvalósuló második vált igazán jelentőssé, ahol a résztvevők külön határozatban részletezték, hogy a „*váltságba jutott*” zenekultúra problémáira miként lehetne megoldást találni.¹³

A problémák egyik eredőjét abban látták, hogy a „komolyzene” és a „könnyűzene” útjai elváltak egymástól, ráadásul a „*komoly muzsika tartalmára nézve egyre inkább individualista és szubjektív lesz, formájára nézve pedig egyre bonyolultabb és mechanikusabb felépítésűvé válik*”, a „*könnyű zene pedig folyvást felszínesebbé, típus-*

10 = = Poledňák–Bek–Fukač, 1976.

11 = = Jegyezzük meg, hogy a populáris zene első jelentős magyarországi kutatói – Maróthy János, Vitányi Iván, Losonczy Ágnes – szintén bölcsészettudományi karokon (történelem, esztétika, művészettörténet stb. szakon) kezdték a tanulmányukat, jóllehet e kutatók munkássága már csak 1945 után bontakozott ki.

12 = = Molnár, 1928; Molnár, 1935.

13 = = Lébl–Poledňák, 1988: 228.

szerűbbé és közhelyszerűvé válik és némely országban monopóliumszerű szórakoztató ipar termékének tűnik”. A válság felszámolását mindeközben attól remélték, ha a zeneszerzők „a nagy tömegek érzelmeit, az új és haladó eszméket” próbálják kifejezni, ha „megvédik zenéjüket a hamisan nemzetközi irányzatoktól”, ha gondot fordítanak a „nagy tömegek” zenei kiművelésére, és ha találhatnak olyan új – elsősorban vokális – műfajokat, amelyek alkalmasak a „nyilvánvalóbb zenei tartalmak” kifejezésére és a néptömegek megszólítására.¹⁴

Az itt megfogalmazott célokat és elvárásokat végül a zenei élet egészének kontrolljával megbízott, 1949-ben megalakuló Csehszlovák Zeneszerzők Szövetségének (Svaz Československých Skladatelů) és a Magyar Zeneművészek Szövetségének kellett teljesítenie. Az 1950-es évek elejétől kezdve ezért mindkét országban nagy számban rendeztek olyan találkozókat, ankétokat, vitaesteket, amelyek keretében a részt vevő zeneszerzők és zenetudósok átfogó kritikát fogalmaztak meg a két világháború közötti „réggi könnyűzenével”, illetve a jazz ernyőfogalma alá vont kortárs nyugati tánczenével szemben, s mindeközben folyamatosan próbálták kitalálni, milyen is legyen a nyugati behatásoktól mentes, ideológiai és esztétikai szempontból tökéletes, új populáris zene.¹⁵

Mivel ebben az időszakban minden populáris zenével kapcsolatos vita és elemzés elsődlegesen (művelődés)politikai célokat szolgált, a zenetudósokra az államhatalom ekkoriban az új populáris zene megalkotásában, a táncdal- és tömegdalszerzők munkájának elméleti-gyakorlati téren való megsegítésében számított, így azt mondhatjuk, hogy rájuk a sztálinizmus idején mindkét országban a „mérnök” s nem a „kutató-elemző” szerepét osztották.¹⁶ Amiközben Magyarországon 1956 előtt csak ritkán merült fel, hogy a populáris zenét analitikus módon, szociológiai, történeti kérdésfeltevések mentén is érdemes vizsgálni, Csehszlovákiában sikeresen folytatták a két világháború között megkezdett városnépdal- és munkásdal-kutatásokat. Sőt 1955-ben, az „új könnyűzene” felépítését célzó ötéves terv¹⁷ keretében konferenciát is rendeztek *Dal – Az élet tükré (Píseň – pravda o životě)* címen, ahol a populáris zenéről folytatott diskurzus akadémiai szintre emelésére is történtek kísérletek. A konferencián elhangzott előadások közül Vladimír Karbusický (*A munkásdal történelmi példája*), Zdeněk Sádecký (*Tömegdalinak jelenlegi helyzetéről*) és Josef Stanislav (*A táncdalról és az esztrádról*) prezentációit érdemes kiemelni, amelyek a dal műfajának különböző társadalmi, esztétikai kontextusaira próbáltak rámutatni.¹⁸

14 = = A zeneszerzők és zenekritikusok prágai kongresszusának határozatai, 1948.

15 = = A magyar vitákról részletesen lásd: Ignácz, 2020: 113–184.

16 = = Uo. 301–302.

17 = = Vö. Za nový rozkvět populární hudby, 1950–1951: 4.

18 = = Jiránek, 1956: 45–74.

Az 1950-es évek második felétől kibontakozó általános olvadás aztán a zene-tudomány fejlődésében és a zenei szakemberek nemzetközi kapcsolatainak kiépülésében is lényeges változásokat hozott, ami az intézményi struktúrára is hatással volt. 1961-ben Budapesten létrejött a Magyar Tudományos Akadémia Bartók Archívuma,¹⁹ 1962-ben pedig a Csehszlovák Tudományos Akadémia Zenetudományi Intézete,²⁰ két olyan tudásközpont, amely szándékai szerint a zenei élet valamennyi szférájával foglalkozni kívánt, és amely így fokozatosan átvette a zenészszövetségektől a populáris zene kutatásának ügyét.

Ebben az időszakban legalább két oka volt annak, hogy a populáris zene az akadémiai kutatás tárgyává válhatott. Az egyiket belső (helyi) kényszernek nevezhetjük: a szovjet típusú rendszerekben szocializálódott kutatók a rájuk nehezedő politikai, ideológiai nyomás és az általános népművelési célkitűzések okán továbbra sem teheték meg, hogy ne foglalkozzanak a társadalom (a „nép”) által széles körben művelt és fogyasztott zenetípusokkal. Ráadásul a sztálinizmus leépülését követően, egyszerűen a politikai vezetés számára is égetően fontossá vált, hogy – zenei téren – a korábbiaknál pontosabb, differenciáltabb képet kapjon a lakosság elvárásairól, ízléséről, preferenciáiról. Ezzel párhuzamosan fogalmazódott meg a 20. századi zene – különösen a zenei modernitás és a kortárs zene – újraértékelésének igénye, ami szintén segített abban, hogy a populáris zenei jelenségeket szélesebb összefüggésekbe ágyazva lehessen tárgyalni.²¹

A belső kényszerek mellett azonban a kutatókat egyre inkább külső (nemzetközi) kényszerek is a kutatások beindítására és kiszélesítésére sarkallták. Az 1950-es évek végétől ugyanis a két világrend versengésében is egyre fontosabb tényezővé vált a tudományos fejlődés, és immár nemzetközi fórumokon is egyre többet beszéltek egy olyan, a marxizmus ideológiai-világnézeti alapjaira épülő zenetudomány lehetőségéről, amely komplexitásában és módszereit tekintve alkalmasabb lehet a zenekultúra leírására és megismerésére, mint a tudományág sokat bíralt nyugati munkái. A kelet-európai kutatók összefogását és munkáinak összehangolását célzó találkozók²² egyre több szó esett az egyes országokban folyó populáriszene-kutatásokról és arról, hogy a populáris zene olyan területté válhat, ahol nemzetközi összehasonlításban is új eredményeket lehet elérni. Ezeken a találkozókön magyar és csehszlovák szakemberek is rendszeresen részt vettek, akik így egymást is inspirálhatták és ösztönözhatték a populáris zene kutatására.

Ahhoz, hogy egy olyan korban, amikor a jazz és a rock and rollból kisarjadó modern populáris zene Kelet-Európában még a saját létjogosultságáért küzdött, szisz-

19 == Vö. Péteri, 2000.

20 == Poledňák–Kuna, 1994: 1.

21 == Ignácz, 2020: 301–303.

22 = Ezen események közül is kiemelkednek a Nemzetközi Marxista Zenetudományi Szemináriumok, amelyeket első ízben Prágában (1963), majd Kelet-Berlinben (1965) rendeztek meg.

tematikus populáriszene-kutatásokról lehessen beszélni, a populáris zenéről való gondolkodás- és beszédmód megváltoztatására volt szükség. Az erre vonatkozó kísérletek a megváltozott fogalomhasználatban is visszatükröződtek: Csehszlovákiában egyre gyakrabban művészi és nem művészi zene (*nonartificiální hudba*) kettőséről beszéltek,²³ Magyarországon pedig az 1960-as évektől vált divatosabbá a két világháború közötti szovjet és német zeneszociológiában bevezetett *közhasználatú zene* kifejezés.²⁴ Mindkét fogalom jóval több műfajt és zenélési módot fogadott magába, mint a könnyűzene vagy populáris zene hagyományos fogalma, és mindkét fogalom reflektált arra a szemléletmódra, amely immár a (populáris) zene társadalmi létezés módját, beágyazottságát s nem az esztétikai tulajdonságait tekintette a legfontosabbnak.

E ponton érdemes előrebocsátanunk, hogy ugyan szándékaikban és vizsgálati szempontjaikban az 1960-as évek magyar és csehszlovák populáriszene kutatásai megegyeztek egymással, a gazdagabb és régebbi hagyományokkal rendelkező csehszlovák kutatói közösség, amelynek ráadásul nem kellett egy 1956-hoz hasonló traumát elszenvednie, az 1960-as években egy lépéssel a magyarországi előtt járt a szisztematikus építkezés és a nemzetközi hálózatépítés tekintetében. Csehszlovákiában az új kutatói korszak nyitányát egy, a Csehszlovák Zeneszerzők Szövetsége által 1961. június 24–25-én, Besztercebányán megrendezett konferencia jelentette, amely *A kis zenei formákról (O malých hudebních formách)* címet kapta, és a tömegdaloktól a (városi) népzeneig át a jazzes táncdalokig számos műfajt érintett.²⁵ Az említett találkozó újszerűsége három pontban foglalható össze:

1. Az előadások többsége a vizsgált zenei jelenségek szintetikus, vagyis történelmi, esztétikai, szociológiai, pszichológiai, gazdasági és egyéb szempontokat együttesen alkalmazó vizsgálatát szorgalmazta.

2. A viták során kimondták, hogy a tudományos és módszertani alapokon nyugvó kutatások fontosabbá válnak a korábbi, ideológiai színezetű kritikánál.

3. Ám ezeknél is fontosabb, hogy ezen a konferencián jelent meg először a kutatók új generációja: ugyan a marxista zenetudomány nagy tekintélyű idősebb képviselői is jelen voltak (Josef Stanislav, Antonín Sychra, Jaroslav Jiránek), de mellettük már az a Lubomír Dorůžka és Josef Kotek is előadott, aki a következő évtizedek populáriszene-kutatásainak vált megkerülhetetlen figurájává.

A konferenciát a Csehszlovák Tudományos Akadémia Zenetudományi Intézetének későbbi igazgatója, Jaroslav Jiránek azzal zárta, hogy immár nem kerülhető meg a zenei élet művészi zenén kívül eső szféráinak tudományos vizsgálata.²⁶ Voltaképpen

23 == Fukač–Poledňák, 1977: 316–335.

24 == Ignácz, 2020: 68–75.

25 == Jiránek–Karásek, 1962.

26 == Uo.

erre a verdikre alapozva jött létre 1962 februárjában a prágai Zenetudományi Intézet két állandó munkatársat foglalkoztató populáris zenei osztálya (sekce pro zkoumání masových žánrů [tömegzenei kutatócsoport]). Az osztály (kutatócsoport) a 20. századi cseh populáris zene valamennyi korszakával foglalkozni kívánt, és munkáját igyekezett összehangolni az intézetben folyó más történeti kutatásokkal. Ennek érdekében már a kezdetektől együttműködött külső munkatársakkal is. Egy 1965-ös nyilatkozatában Josef Kotek osztályvezető nemcsak a kutatási témákról, de az említett szakemberekről is szólt: „*Szó szerint az alapoktól kezdjük az építkezést, mert nincsenek forrásaink, és régebbi szisztematikus munkák sem nagyon állnak rendelkezésünkre, amelyekre támaszkodhatnánk. Az eddigiekben a populáris zene történeti fejlődésének legfontosabb pontjait gyűjtöttük össze, hogy átfogó képet kapjunk a témáról, illetve megpróbáltunk tematikus és kronológiai összefoglalásokat is készíteni. Ezen előzetes rendszerezés alapján számos rész munkát rendeltünk meg az egyes részterületekre szakosodott vezető szakértőinktől (pl. a cseh jazz története: Ivan Poledňák, a cseh szvingkorszak története: Lubomír Dorůžka, kabarék és városi folklór: Vladimír Karbusický, rézfúvós zene: Robert Šálek, 1945 utáni színházi dalok: Nina Dlouhá stb.). A zenészek szakszervezeti és társadalmi szervezeteinek, a szerzői jogoknak, a kiadók tevékenységének, a rádió kulturális és társadalmi funkciójával stb. kapcsolatos kérdéseknek a vizsgálata is tervbe van véve.*”²⁷

Miközben a prágai intézetben már az évtized közepén ilyen sokrétű munka folyt, az 1961-ben, Szabolcsi Bence vezetésével megalakuló MTA Bartók Archívumban Maróthy János volt az egyetlen, aki – az akkor még csak informális keretek között működő zeneszociológiai részleg munkatársaként – populáriszene-kutatásokat folytatott. Ez az egyszemélyes részleg viszont a Kotek-féle osztályhoz hasonló komplexitással közelített tárgyához, ám szisztematikus gyűjtő- és rendszerező munkát az első időkben csak a Maróthyt leginkább érdeklő területeken (munkásdalok, városi folklór, forradalmi dalok, protest songok) végzett, olykor külsős munkatársak bevonásával.²⁸ Az 1960-as években született monográfiáiban²⁹ ugyanakkor Maróthy is foglalkozott történeti kérdésekkel, és vizsgálódásainak fontos részét képezte a „tömegműfajok” fejlődése a középkortól a 20. századig.

Az 1960-as évek Magyarországon azonban nem a Bartók Archívum volt az egyetlen, ahol populáriszene-kutatások folytak. A kezdetben (1962–1963-ban) Maróthynek és Szabolcsinak dolgozó Losonczi Ágnes az MTA Szociológiai Kutatócsoportjában, majd Szociológiai Intézetében fektette le a hazai empirikus zeneszociológia alapjait, amelynek fontos állomását jelentették a zenei közízléssel, jazzel és beat-rock zenével kapcsolatos kutatások. A Magyar Rádió és Televízió Tömegkommunikációs Kutatóközpontjához és a Népművelési Intézethez kapcsolódó, Vitányi Iván által vezetett

27 = = Dolanská, 1965: 51.

28 = = Lásd ehhez a MTA BTK ZTI 20–21. századi Magyar Zenei Archívumának Maróthy-hagyatékát.

29 = = Pl. Maróthy, 1960; Maróthy, 1966.

zeneszociológiai kutatócsoportok szintén foglalkoztak beatzenével, illetve a magyar társadalom zenei generatív képességeit és zenei ízlését is vizsgálták.³⁰

A Maróthy-féle zeneszociológiai részleg valójában csak 1969-től vált a magyar populáriszene-kutatások központjává, azok után, hogy a Bartók Archívumból létrejött az MTA Zenetudományi Intézete és annak Zeneszociológiai Osztálya. Bár az első években továbbra is egyszemélyes műhelyként működött, a Zeneszociológiai Osztály számos külsős munkatárssal állt kapcsolatban, és a népszerű műfajok mindegyikére nyitott volt. Erre utal, hogy Maróthy 1971-ben Gonda János kezdeményezésére befogadta a háromfős Jazztörténelmi Kutatócsoportot (amely végül rövid életűnek bizonyult), illetve hogy Szemere Anna és Szeverényi Erzsébet személyében az 1970-es évek közepétől két olyan fiatal kutatót is alkalmazott, akik elsősorban a modern populáris zene iránt érdeklődtek. Egy 1978-as, Maróthy, Szemere és Szeverényi által közösen jegyzett kutatási tervből, amely *A 20. századi magyar zene szociológiai szemszöggű vizsgálatához* címet viseli, kiderül, hogy a Maróthy vezette osztály „a zene társadalmi létfeltételeinek”, illetve a zene „létezése szempontjából meghatározó társadalmi, közvetítő és recepciós csatornáknak” a vizsgálatát tartotta a legfontosabb feladatának, és e tekintetben nem kívánt művészi, populáris és népzene között különbséget tenni: a fentebb említett feladatokat valamennyi zenetípus esetében el akarta végezni.³¹ Ez a terv megmutatja, hogy bár az 1970-es években a zenei kutatásokban továbbra is fontos volt a politikai ideológia, de már nem a népművelési, politikai célok segítése volt a populáriszene-kutatások egyetlen feladata, hanem egyre fontosabbá vált a professzionális módszertan kidolgozása is. Az univerzális szemléletnek a három kutató közötti munkamegosztásban is volt nyoma: Maróthy az 1970-es évek végén (a populáris zene terén) mindenekelőtt a zenei folkmozgalommal foglalkozott, eközben Szemere Annát a magyar amatőr kórusok, a hazai operett és musical, illetve a rockzene, míg Szeverényi Erzsébetet a sztálinista tánczene és a jazz kutatásával bízta meg.

== Munkásdal- és jazzkutatás az államszocialista Csehszlovákiában és Magyarországon

A következőkben a kelet-európai populáriszene-kutatások két meghatározó irányzatát mutatjuk be: az 1950-es és 1960-as évek csehszlovák és magyar munkásdal- és jazzkutatásainak vázlatos összehasonlítására vállalkozunk. Ezek az irányzatok – jóllehet nem akadémiai keretek között – Csehszlovákiában már a két világháború között és a második világháború utáni években is léteztek, és sok tulajdonságukban hasonlítottak egymásra, ellenben Magyarországon az 1950-es éveket megelőzően mindössze néhány ilyen témájú munka született. Mindez – ahogy már említettük – elsősorban arra vezethető vissza, hogy a baloldali-marxista orientációjú zenei gondolkodásnak csak

³⁰ == Ignácz, 2020.

³¹ == A dokumentum Maróthy János családi hagyatékában található.

Csehszlovákiában voltak a századelőre visszanyúló hagyományai, így itt a tömegkultúra kérdései és a társadalom alsóbb osztályainak zenei produktumai iránt már azelőtt komoly érdeklődés mutatkozott, hogy ezeket az 1950-es és 1960-as évek állami kampányai a középpontba állították volna. A kommunista hatalomátvétel után azonban a két irányzat Magyarország északi szomszédjánál sem járhatta be ugyanazt az utat: míg a munkásdalkutatás 1948–49 után végig a tömegzenei műfajok legfontosabb kutatási terepének számított, a jazzkutatás ideológiai okokból hosszú időre illegálisba kényszerült, és csak az 1950-es évek végétől, az új marxista zenetudomány kibontakozásától kezdve létezhetett a munkásdaléhoz hasonló feltételek és támogatottság mellett. Az 1960-as évek Csehszlovákiájában már mindkét irányzat nagy megbecsülésnek örvendett. Ugyanez nem mondható el a magyar munkásdal- és jazzkutatásról, hiszen fiatal irányzatként az 1960-as években még mindkettő a magyar zenetudomány periferiáján helyezkedett el és saját legitimációjáért küzdött.

A munkásdalok és városi népdalok kutatása a cseh területeken már 1905-ben elkezdődött, amikor Csehországban és Morvaországban is létrehoztak egy-egy népdalkutató bizottságot. Ezeket egy zeneesztéta (Otakar Hostinský) és egy történész (Zdeněk Nejedlý) vezette, akik azzal az ambícióval kezdték meg a munkát, hogy a két régió valamennyi népdalát és népszerű dalát összegyűjtsék. Tehát nemcsak parasztdalokkal, hanem műdalokkal és idegen eredetű dalokkal is foglalkoztak, „amennyiben azok hozzájárultak a nép természetének és ízlésének megismeréséhez”.³²

Az első olyan szakember, akik kilépett a szűkebb értelemben vett folklorisztika keretei közül, és már a városi népdalok és munkásdalok társadalmi-kulturális kontextusait is fontosnak tartotta, a marxista irodalomtörténész, Bedřich Václavek volt. Václavek munkái közül az *Írás és népi hagyomány, s a kettő kapcsolata a cseh népdalban és népies műdalban (Písemnictví a lidová tradice: obraz jejich vztahů v české písni lidové a zlidovělé)* című 1938-as kötete³³ talált a legkomolyabb visszhangra. E könyv legfőbb újdonsága abban rejlett, hogy a népdalokat nem önmagukban álló, a zenekultúra más szféráitól elzárt alkotásokként kezelte, hanem dialektikus kapcsolatot feltételezett a hivatásos-művészi és az amatőr-népi zene között, és azt szorgalmazta, hogy a folkloriszták a népzene ne csak falvakban, hanem ipari környezetben, városokban, illetve azok munkásnegyedeiben is gyűjtsék.³⁴

Václavек után Josef Stanislav volt az, aki munkásságával összekapcsolta a két világháború közötti évtizedeket és az államszocializmus időszakát. Stanislav a munkásdalok történeti kutatását saját jelene legjelentősebbnek vélt műfajának, a (politikai) tömegdaloknak a vizsgálatával próbálta az 1950-es években kiegészíteni.³⁵ Munkái intézményi beágyazottsága és politikai tekintélye okán is nagy visszhangot váltot-

32 == Hostinský, 1907: 162–164.

33 == Václavek, 1938.

34 == Uo. 18.

35 == Lásd pl. Stanislav, 1957: 13–252.

tak ki: a munkásdalkutatások miatt kerültek előtérbe a Csehszlovák Zeneszerzők Szövetségében, illetve a Csehszlovák Tudományos Akadémia 1954-ben létrehozott Néprajzi Intézetében (amelynek igazgatója is volt ekkoriban). Stanislav környezetéből nőtt ki a marxista kutatók fiatalabb generációjának tagja, Vladimír Karbusický is, aki rövidesen a tudományág legjelentősebb képviselője lett. Ő már 1954-től a Néprajzi Intézetben dolgozott, miután sikeresen megvédte *Munkásdalunk története az 1890-es évekig (Přehledné dějiny naší dělnické písně do let devadesátých)* című disszertációját, és megjelentette *Munkásdalunk (Naše dělnická píseň)* című első monográfiáját.³⁶

A magyar munkásdalkutatásnak – a csehszlovákiaival ellentétben – nem voltak a századelőre vagy a két világháború közötti időszakra visszanyúló előzményei, sőt a tudományág kibontakozásának a kommunista hatalomátvétel következtében lezajló ideológiai-kulturális változások sem adtak lendületet. Noha az 1950-es évek elejének zenei vitáiban több ízben is felvetődött, hogy a (falusi) parasztdalok mellett a „városi tömegek” zenei alkotásai is a népdalkultúra részét képezik,³⁷ a szemléletében, kutatási irányjaiban elsősorban Kodály Zoltán útmutatásait követő magyar népzene kutatás minden erejével a falusi parasztzene forrásainak gyűjtésére, rendszerezésére és elemzésére koncentrált, és nem mutatott különösebb érdeklődést a városi népdalok, munkásdalok iránt.³⁸ Ezt az érdektelenséget a magyar munkásdalkutatás későbbi kulcsfigurái elzárkózásként, esetenként tudatos ellenállásként érzékelték, és mindenekelőtt a szakemberek elitizmusával, illetve a hagyományos folklorisztika világnézeti és módszertani elmaradottságával magyarázták.³⁹ Pedig ezeken túl társadalomtörténeti, szociológiai okai is voltak annak, hogy Magyarországon sokáig csak elvétve foglalkoztak a városi zene, illetve a népi és hivatásos kultúra kölcsönhatásának kérdéseivel: a későn meginduló iparosodás és polgárosodás, valamint a 20. századi munkáskultúra kezdetlegessége következtében sem történeti, sem pedig közelmúltbeli források nem álltak nagy számban a magyar szakemberek rendelkezésére.

Az efféle nehézségek ellenére az 1950-es évek közepétől Magyarországon is megindult a munkásdalkutatás, jóllehet annak megszervezését nem a Magyar Tudományos Akadémia – Kodály vezetésével – 1953 óta működő Népzene Kutató Csoportja és nem is a Magyar Zeneművészek Szövetségének valamelyik szakosztálya vállalta magára, hanem az Eötvös Loránd Tudományegyetem Néprajz Tanszékének munkásfolklór-kutató közössége. Az Ortutay Gyula, Dömötör Tekla, Katona Imre, Nagy Dezső és Dégh Linda alkotta munkacsoport már az 1950-es évek elejétől tervezte, hogy a Munkásmozgalmi Intézettel összefogva kötetet készít a magyar munkásosztály dalaiból, 1954-től pedig támogatást szerzett a budapesti munkások kultúrájának tanulmányozására.⁴⁰ A csoport munkája igazán szervezetté azonban csak azután

36 = = Karbusický, 1953: 11–424.

37 = = Lásd MNL OL P 2146, 62-63. d.

38 = = Vö. Péteri, 2000.

39 = = Lásd pl. Maróthy 1962; Maróthy 1965.

40 = = Ortutay, 1955: 4.

vált, hogy vezetőjük, a folklorista körökben nagy tekintélynek örvendő – 1947 és 1950 között vallás- és közoktatásügyi miniszterként is tevékenykedő – Ortutay Gyula egy 1955-ben (a *Szabad Népből*) megjelent cikkében a „*munkásosztály népdalköltészetét*” népzeneinek, egyúttal a magyar népköltészet szerves részének nevezte, és a korábbiaknál „*keményebb, állhatatosabb*” munkára szólította fel a területen tevékenykedőket. Érdeemes megjegyezni, hogy követeléseit Ortutay közvetlenül egy csehszlovákiai tanulmányutat követően fogalmazta meg, ahol azt „tapasztalta”, hogy a városi népzene és a munkásfolklor kutatói tudományos intézetek munkatársaiként, komoly infrastruktúrával a hátuk mögött végzik a munkájukat, és eredményeiket tekintélyes kötetekben teszik közzé (ezek közül Karbusický fentebb említett, 1953-as monográfiáját tekintette az egyik legjelentősebbnek).⁴¹ A csehszlovák munkásdalkutatás Ortutay közvetítésével így a kezdetektől egyfajta vonzó, követendő példaként jelent meg a magyar gyűjtések és elemzések számára, amelyek ugyanakkor tematikai, módszertani szempontból mégsem követték szorosan a szomszédos ország hasonló próbálkozásait. Az ELTE Néprajz Tanszékének munkatársai az 1950-es évek második felében csupán az összegyűjtött dalok szövegeit vizsgálták. Zenei analízisre, rendszerezésre egyáltalán nem vállalkoztak, sok, a nemzetközi munkásdalkutatásban tematizált zenei jelenséggel egyáltalán nem is foglalkoztak.⁴²

Mindezen érdemben az MTA Munkásdal Bizottságának 1961-es megalakulása változtatott, amely elegendő erőforrással rendelkezett ahhoz, hogy egybefogja az ELTE munkásfolklor-kutató közösségében és azon kívül tevékenykedő hazai szakembereket, és segítsen abban, hogy az egyetem mellett az MTA szintén ez évben létrejövő Bartók Archívumában, valamint a budapesti Népművelési Intézetben is tényezővé váljon a városinépdal- és munkásdalkutatás.⁴³ A magyar kutatások addigi fejleményeiről írt 1965-ös összefoglalójában Maróthy János úgy vélekedett, hogy az intézményi bázis kiszélesedéséhez és a téma iránti érdeklődés ugrásszerű növekedéséhez ismét „külső” ösztönzőkre volt szükség: mindenekelőtt a csehszlovákiai Liblicében 1961-ben megrendezett első nemzetközi munkásdal-konferenciára.⁴⁴

Ezt a konferenciát Karbusický és az irodalomtörténészként és levéltárosként is tevékenykedő Václav Pletka szervezte, akiket a később sokat hivatkozott, 650 csehszlovák munkásdalt tartalmazó kétkötetes művük (*Dělnické písně* [Munkásdalok]⁴⁵) 1958-as megjelenését követően immár a téma legismertebb szakértői között tartottak számon a régióban. A liblicei konferencia, amelyen a magyar munkásdalkutatás valamennyi fontos műhelye (munkásfolklor-kutató közösség [Dömötör Tekla], MTA Munkásdal

41 = = Uo.

42 = = Maróthy, 1965: 171.

43 = = A három intézmény együttműködését bizonyító és a Munkásdal Bizottság munkáját bemutató dokumentumok a MTA BTK ZTI 20–21. századi Magyar Zenei Archívumának Maróthy-hagyatékában találhatóak.

44 = = Maróthy, 1965: 172.

45 = = Karbusický–Pletka, 1958.

Bizottság [Szatmári Antal], Bartók Archívum [Maróthy János]) képviseltette magát, valóban élénk hatással volt a munkásdalok társadalmi-történelmi szerepéről folytatott magyarországi diskurzusokra. Magáról a tanácskozásról a *Muzsika* hasábjain Dömötör Tekla írt beszámolót, ebben külön hangsúlyozta a más szocialista országokban folyó munkásdalkutatás fejlettségét.⁴⁶ Említést tett a liblicei eseményről Szőke Péter is, aki *A cseh munkásdalkutatás eredményei, módszere és feladatai* című, szintén 1961-ben megjelent tanulmányában a konferencia két főszervezőjének közösen jegyzett könyvét mutatta be, nem titkoltan azzal a szándékkal, hogy felhívja a hazai zenetudományi közösség figyelmét a téma „jelentőségére” és „aktualitására”.⁴⁷ Ugyanilyen szándékkal írta meg egy évvel később Maróthy János a *Társadalmi dal* című tanulmányát, amelyben többek között Nejedlý, Václavěk, Robert Smetana, Karbusický és Pletka műveit kivonatolta, és a társadalmi, társasági dal (*společenská píseň*) elsősorban Václavěkhez köthető fogalmairól értekezett.⁴⁸ A konferencia valójában azokban az országokban – köztük Magyarországon – vált fontos hivatkozási ponttá, ahol még bizonyításra várt, hogy a munkásdalkutatás a zenekultúra számos más jelenségének leírására, megvitatására is alkalmas lehet, és esélyt ad a keleti blokk zenetudományi, népzene-kutatói közösségei számára a kapcsolatépítésre és együttműködésre.

Az 1960-as években maga Karbusický mutatott példát arra vonatkozóan, hogy miképpen lehet a munkásdalok vizsgálatát más populáris zenei jelenségek tanulmányozásával összekapcsolni. Karbusický választása előbb a jazzre esett, majd – 1966-tól, immár a prágai Zenetudományi Intézet populáris zenei osztályának kötelekében – a modern populáris zene irányába is tájékozódott, és a magyar Losonczi Ágneséhez hasonló zeneszociológiai kutatásokat is folytatott.⁴⁹ Ennek az időszaknak a legfontosabb eredménye *A népdaltól a slágerig (Mezi lidovou písní a slágreem)* című, 1968-ban megjelent monográfiája⁵⁰ volt, amely ugyanakkor módszertani szempontból és a felhasznált források tekintetében továbbra is szorosan kapcsolódott Karbusický munkásdalkutatói munkásságához.

A magyar munkásdalkutatók mindeközben a gyűjtőmunkára és a közreadásra helyezték a hangsúlyt, de elméleti kérdésekkel és a kutatási mező szélesítésének lehetőségével is foglalkoztak. Az elméleti kérdések közül a „nép” és a „népzene” kategóriáinak revízióját, illetve – ezzel összefüggésben – a városi „tömegek” kreativitásának, alkotókészségének bizonyítását tekintették a leglényegesebbnek: azt próbálták megmutatni, hogy az érték fogalma nemcsak a zárt, tradicionális közösségek zenéjéhez kapcsolódhat, és a népzene-ről csakis történelmi távlatokban, a „nép” mindenkori össze-

46 = = Dömötör, 1961: 2.

47 = = Szőke, 1961.

48 = = Maróthy, 1962.

49 = = Lásd Losonczi recenzióját Karbusický könyvéről: Losonczi, 1964.

50 = = Karbusický, 1968.

tételének és a népi kultúra változásainak feltárásával érdemes gondolkodni. E törekvésekhez kapcsolódott, hogy az anyaggyűjtés során sem csak kortárs vagy közelmúltbeli jelenségeket vették figyelembe: a megfogalmazott célok között a históriás énekek, a kuruc plebejusi énekek, ponyvadalok, betyárballadák vagy 18–19. századi sommás- és bányászdalok emlékeinek felkutatása is szerepelt. A gyűjtőmunka gerincét ezzel együtt is a két világháború közötti munkásmozgalom (egykori) és az ipari munkás-ság még élő dalhagyományának feltérképezése jelentette.⁵¹

Ezt a munkát nagyrészt az MTA Szatmári Antal vezette Munkásdal Bizottsága vállalta magára. Gyűjtésekre, terepmunkára alkalmanként a hazai munkásdalkutatás másik központja, a Bartók Archívum Maróthy János vezette zeneszociológiai részlege (amely, mint említettük, 1969-től a Zenetudományi Intézet Zeneszociológiai Osztályaként működött tovább) is adott megbízást, de Maróthy számára a kezdetektől fontos volt, hogy a városi népdalok és munkásdalok vizsgálatát a zenekultúra más jelenségeinek kutatásával is összekapcsolja. Maróthy – részben ismét csehszlovák szerzők (Nejedlý, Václavěk) írásaira alapozva – a munkászenét eleve „köztes” jelenségként interpretálta, amelynek legalább olyan fontosak a mindenkori hivatalos zenekultúrához (egyszersmind az írásbeliséghez), mint a folklórhoz (a szájhagyományhoz) fűződő kapcsolatai.⁵² Az így felfogott munkászene társadalmi és zenekulturális beágyazottságáról csak a hasonló tulajdonságokat felmutató műfajokkal, daltípusokkal való összevetéssel és a művészi zene, a népzene és a hagyományos szórakoztató zene közötti átmenetek, kapcsolódási pontok feltárásával lehetett felelős megállapításokat tenni. Így a munkásdalkutatás könnyen olyan esztétikai-szociológiai kérdésfelvetések terepévé válhatott, amelyek a „népzenei” és populáris zenei jelenségek műzenei felhasználásának a lehetőségeire, a jazz és más populáris zenei műfajok „népi” eredetére, a zenei tömegkultúra és a zenei szórakoztatóipar egymásra gyakorolt hatására vagy éppen a néptömegek számára hivatásos művészek által írott zene jellegzetességeire vonatkoztak.

A munkásdalkutatás mindkét országban az 1960-as években érte el a csúcspontját. Az 1970-es évektől kezdve azonban, ahogy egyre inkább teret nyert a professzionális populáriszene-kutatás, fokozatosan háttérbe szorult, és lassanként ideológiai-intézményi támogatását is elveszítette.

A jazz kérdését Csehszlovákiában a 20. század első felében jellemzően újságírói körök érintették, akik rajongtak az „Újvilágból” érkező zene egzotikus jellegéért, népi eredetéért, illetve a benne megfogalmazódó társadalomkritikáért, sőt a jazz avantgárd művészettel való rokonságáról is írtak. A marxista zeneszerző, Emil František Burian foglalkozott elsőként a jazz társadalmi-politikai vonatkozásaival, és a műfajt az 1928-ban megjelenő, *Jazz* című könyvében a film, a cirkusz és a kabaré mellett a „mindennapi művészet” egyik formájaként interpretálta.⁵³ Ebből az időszakból a publicista

51 = = A magyar munkásdalkutatás legjelentősebb kiadványa: Katona–Maróthy–Szatmári, 1968.

52 = = Lásd pl. Maróthy, 1960; Maróthy, 1966.

53 = = Burian, 1928; Dorůžka–Poledňák, 1967: 25.

Emanuel Uggé tevékenységét érdemes még kiemelni, aki Burianhoz hasonlóan közel állt a Csehszlovák Kommunista Párthoz, és marxistának vallotta magát. Uggé kétféle jazzt különböztetett meg: a tradicionális jazzt (hot jazzt), amelyet az „*elnyomott feketék*” szabadságvágyát kifejező, rendkívüli művészeti jelentőségű népzeneinek nevezett, valamint a jazz modern és kommersz formáit (ideértve a jazzes tánczenét), amelyeket korruptnak és az „*unatkozó burzsoázia*” értéktelen „*játszadozásának*” tekintett.⁵⁴

Magyarországon a zenetudósként, zenekritikusként és előadóművészként is ismert Molnár Antal foglalkozott ez idő tájt behatóan a jazz problémájával. Molnár Burianhoz hasonlóan 1928-ban jelentette meg *Jazzband* című kismonográfiáját, majd néhány évvel később újabb nagyobb szabású művel jelentkezett (*A könnyű zene és társadalmi szerepe*, 1935).⁵⁵ E munkákból rendkívül sokat tudhatunk meg a zenetudósok régi generációjának jazzel kapcsolatos szemléletéről és ismereteiről, illetve arról az időszakról, amikor a kelet-közép-európai zenei elit első ízben találkozott a jazznek nevezett modern amerikai szórakoztató zenével. Cseh kortársaival ellentétben Molnár átfogó kritikát fogalmazott meg e zenével kapcsolatban, és saját bevallása szerint írásait az a szándék vezérelte, hogy megóvja a magyar és európai zenehallgatókat a jazz káros befolyásától. Ez a kritika lényegesen túlmutatott konkrét tárgyán; inkább csak ürügy volt a „*magasabb*” és az „*alantas*” művészet, illetve „*a leghatalmasabb tudományt*” és „*legmélyebb művészetet*” megalkotó, jellegében „*lelki és szellemi*” európai kultúra és az e kultúrát alapjaiban fenyegető, művészi és társadalmi hagyományok nélküli, „*állatias*” amerikai kultúra küzdelmének bemutatására.⁵⁶

Molnár elutasítását és félelmeit sokan osztották a két világháború közötti Magyarországon. A jazzről folytatott viták hangvétele csak a második világháború után változott valamelyest, amikor itt is népszerűvé váltak a modern jazz különböző irányzatai, és a korábbiaknál jóval több külföldi hangfelvétel vált elérhetővé. A műfajról 1945 és 1949 között mindössze néhány kisebb tanulmány jelent meg a magyar sajtóban, ám ezek szemléletüket tekintve távolabb álltak a kommunista hatalomátvételt (1948–49) utáni szövegektől, mint Molnár konzervatív tónusú írásai. A „kulturális forradalom” megindulása előtt a zeneszerzők és zenetudósok (például Kókai Rezső vagy a fiatal Maróthy János) olyan kérdésekről értekeztek, mint a jazz népzenei eredete, zenetörténeti jelentősége, illetve a művészi zene és a jazz kapcsolódási pontjai.⁵⁷

Eközben a jazzújságírás Csehszlovákiában nagyot lépett előre: 1947-ben a fentebb említett Uggé megalapította a *Jazz* című szaklapot, amely végül csak két évfolyamot élhetett meg.⁵⁸ 1949 után, a sztálinizmus éveiben a jazzkutatás és -újságírás mindkét országban szünetelt. A jazz rehabilitációja csak 1956 után indulhatott meg, részben

54 = = Dorůžka–Poledňák, 1967: 45.

55 = = Molnár 1928; Molnár, 1935.

56 = = Molnár, 1928; Ignác, 2020: 79–90.

57 = = Kókai, 1947; Maróthy, 1948.

58 = = Dorůžka, 2011.

nyugati marxista-folklorista írások fordítása, részben pedig a jazzt munkászeneként, illetve proletár népzeneként értelmező helyi munkák útján. Előbbire az amerikai Sidney Finkelstein szövegeinek cseh és magyar fordításai hozhatók fel példaként. *A jazz odisszeája* című szöveg 1956-ban jelent meg a *Hudební rozhledy*ben, ugyanabban az évben a *Divsz* lapja, a *Világ Ifjúsága Jazz* címmel közölt egy esszét, az első számú magyar szociológiai folyóirat, a *Valóság* pedig 1961-ben adta közre Finkelstein Eric Hobsbawm jazzkönyvéről írott nagy kritikáját.⁵⁹ Finkelstein folklorista jazz-szemlélete négy alappillérrre épült:

1. A jazzben „a nagy néptömegek” kulturális önkifejezés iránti igénye nyilvánul meg.

2. A jazz az egyik legfontosabb, de nem az egyetlen lehetséges példa arra, hogy a szórakoztatóipartól készen kapott zenei formák a nép „kezeiben” kreatív átalakuláson mehetnek keresztül és közösségivé válhatnak.

3. A jazz felfogható a proletariátus saját elismertetéséért folytatott küzdelmeinek a kifejeződéseként és az osztályharc fegyvereként, illetve a faji elnyomással és rasszszolgatartással szembeni ellenállás eszközeként.

4. De sokkal több is lehet ennél: egy olyan zenefajta, amely a 20. században is megmutatja, hogy milyen nagy szükség van a kollektivitás érzésére és a zene segítségével való közösségépítésre.

Ez a fajta érvelés – amely éppúgy szolgálhatta a jazzről folytatott tudományos diskurzus új irányítását, mint a nyugati zene szocialista zenekultúrában való létjogosultságának ideológiai alátámasztását – többek között Lubomír Dorůžka 1958-as, *Az amerikai feketék zenéje (Hudba amerických černochů)*,⁶⁰ illetve Maróthy János *Az európai népdal születése* (1960) és *Zene és polgár, zene és proletár* (1966) című könyveiben is megjelenik.⁶¹

Magyarországon 1962–63-ig nem születtek olyan írások a jazzről, amelyek neutrális-leíró jelleggel közelítettek volna a jazz problémájához. Csehszlovákiában viszont ez már Dorůžka imént említett könyvével egy időben Emanuel Uggé *A jazztörténet kreatív összefoglalása (Tvůrčí smysl dějin jazzu, 1957)*⁶² című cikkének és Jan Rychlík *Hiedelmek és babonák a jazz körül (Pověry a problémy jazzu, 1959)* című könyvének⁶³ közzétételével megtörtént. Rychlík könyve hazájában nem talált feltétlenül pozitív fogadtatásra. A korabeli beszámolók szerint elsősorban azért, mert az olvasók inkább egy informatív jazztörténeti kézikönyvre vágytak, és nem egy erősen zenetudományi

59 == Finkelstein, 1956^a; Finkelstein, 1956b; Finkelstein, 1961.

60 == Dorůžka, 1958.

61 == Maróthy, 1960; Maróthy, 1966.

62 == Uggé, 1957.

63 == Rychlík, 1959.

fókuszú, komoly előzetes ismereteket igénylő szakmunkára.⁶⁴ Figyelemre méltó, hogy a jazz és a klasszikus zene közötti kompozíciós hasonlóságokat és különbségeket feltáró könyvet ennek ellenére magyarra is lefordították, és *A jazz világában* címmel⁶⁵ már 1963-ban kiadták, jóval azelőtt, hogy Pernye András (*A jazz*, 1964)⁶⁶ és Gonda János (*Jazz*, 1965)⁶⁷ történeti és elméleti elemzéseket tartalmazó kötetei napvilágot láttak volna. A cseh szerző monográfiájáról készült egyetlen terjedelmesebb recenzió szerzője, Pál Sándor szerint azonban *A jazz világában* Magyarországon sem váltotta be a hozzá fűzött reményeket, mivel csak kevesen rendelkeztek a megértéséhez szükséges zeneelméleti és zenetörténeti tudással.⁶⁸

A jazz zenetudományi megközelítése később sem tűnt el, a műfaj népszerűsítésére 1963 után ugyanis mindkét országban elsősorban professzionális muzikológusok vállalkoztak. A fentebb említett Pernye András és – a nem csak teoretikusként, de jazz-zenészként is jegyzett – Gonda János könyveik, cikkeik mellett jazztörténeti rádióműsort is indítottak, és 1965-ben megszervezték Közép-Európa első jazztanszékét a budapesti Bartók Béla Konzervatóriumában. Csehszlovákiában Ivan Poledňák volt az, aki előbb egy rövid ismeretterjesztő kötetben (*Fejezetek a jazzről [Kapitoly o jazzu]*, 1961),⁶⁹ majd Lubomír Dorůžkával közösen egy nagy átfogó monográfiában (*Csehszlovák jazz: múlt és jelen [Československý jazz: minulost a přítomnost]*)⁷⁰ foglalkozott a műfajjal, és immár a jazz helyi történetét is az akadémiai kutatás tárgyává avatta (erre Magyarországon a már említett, az MTA Zenetudományi Intézet kötelekében dolgozó Jazztörténeti Kutatócsoport tett első ízben kísérletet az 1970-es évek elején). Fontos azonban megjegyezni, hogy amikor ez utóbbi mű megjelent, a jazz már mindkét országban elfogadott, sőt a politika által támogatott műfajnak számított, így elhárultak az akadályok a professzionális jazzkutatás előtt, melynek művelői immár nemzetközi hálózataikat is szabadabban építhették.⁷¹ Ennek jó példája az 1969 áprilisában a zenetudomány és a jazz kapcsolatáról Grazban rendezett konferencia, amelyen többek között Dorůžka és Gonda is részt vettek.

A konferenciáról írott beszámolójában Dorůžka azt vizionálta, hogy húsz-harminc éven belül a csehszlovák zenetudomány nemcsak a jazzt engedi közel magához, hanem a rockzenét is.⁷² Erre azonban soha nem került sor. Csehszlovákiában és Magyarországon nem a zenetudomány, hanem elsősorban a szociológia volt az,

64 == Dorůžka–Poledňák, 1967: 130.

65 == Rychlík, 1963.

66 == Pernye, 1964.

67 == Gonda, 1965.

68 == Pál, 1964: 6–7.

69 == Poledňák, 1961.

70 == Dorůžka–Poledňák, 1967.

71 == Uo. 95–107.

72 == Dorůžka, 1969: 158.

amely a rockzene későbbi tudományos vizsgálatát megalapozta. A rockszociológia (és -esztétika) volt a populáriszene-kutatás első olyan alterülete, amelyben Magyarország komolyabb eredményeket tudott felmutatni, mint északi szomszédja. Csehszlovákiában sem a modern populáris zenei műfajok 1968 utáni repressziója nem segítette a rockzene akadémiai vizsgálatának kibontakozását, sem pedig az a tény, hogy a populáris zene és a jazz kutatásának intézményesítéséért küzdő szakemberek első generációja általában elutasítóan viseltetett a rock iránt. Így ott a munkásdalkutatás leáldozása után egyértelműen a jazzkutatás maradt a populáris zenei kutatások legfontosabb irányzata. Magyarországon viszont a jazzkutatás soha nem tudott marginális státuszából kitörni, már csak azért sem, mert 1968–69-től rendszeressé váltak a beat-rock zenei és társadalmi szerepéről folytatott értelmiségi viták, amelybe a populáris zenével foglalkozó zenetudósok közül is többen (például Pernye András, Maróthy János) bekapcsolódtak. Kijelenthető, hogy Magyarországon már az 1960-as évek végén létezett valamiféle rocktudomány, amelyet kiválóan példáz a Vitányi Iván vezette kutatócsoport 1969-es *Beat*-könyve⁷³ vagy az *Extázis 7-től 10-ig* című szociológiai dokumentumfilm, amelyben többek között Vitányi is megszólalt szakértőként.

== Zárszó

A populáriszene-kutatások a rendszerváltás után Csehszlovákiában és Magyarországon is hosszú időre abbamaradtak. A korszak szimbolikus lezárásának is tekinthető Josef Kotek kétkötetes összefoglaló műve (*A cseh populáris zene és népi éneklés története [Dějiny české populární hudby a zpěvu]*), 1994, illetve 1998).⁷⁴ A kötetek elkészülte után Kotek visszavonult, az általa vezetett osztály pedig megszűnt. Ugyanez lett a sorsa Maróthy János által vezetett Zenezsziológiai Osztálynak, amely 1996-ig működött.

Ma már alig tudunk valamit e fontos műhelyek működéséről, és a felejtést nemcsak az időbeli távolság okozza, hanem az is, hogy a mai (tudományos) értelmiség Kelet-Közép-Európában ambivalens módon viszonyul az államszocialista időszak szellemi termékeihez, amelyek gyakorta szolgáltak ki kultúrpolitikai-ideológiai törekvéseket. Pedig a populáris zene akadémiai kutatásának kelet-európai története minden problematikussága ellenére is fontos része a zenetudomány és a populáriszene-kutatások 20. századi történetének, és ismerete jelentősen átrajzolhatja az e tudományágak fejlődéséről alkotott korábbi elképzeléseinket.

=== Levéltári források ===

Magyar Nemzeti Levéltár Országos Levéltára (MNL OL)
P 2146. Magyar Zeneművészek Szövetsége

73 = = Báoskai–Makara–Mančhin–Váradi–Vitányi, 1969.

74 = = Kotek, 1994; Kotek, 1998.

Magyar Tudományos Akadémia Bölcsészettudományi Kutatóközpont
Zenetudományi Intézet (MTA BTK ZTI)
20–21. századi Magyar Zenei Archívum, Maróthy-hagyaték

=== Hivatkozott irodalom ===

A zeneszerzők és zenekritikusok prágai kongresszusának határozatai, 1948
A zeneszerzők és zenekritikusok prágai kongresszusának határozatai.
Zenei Szemle, 6. sz. 293–296.

Bácskai–Makara–Manchin–Váradi–Vitányi, 1969
Bácskai Erika – Makara Péter – Manchin Róbert – Váradi László – Vitányi Iván:
Beat. Zeneműkiadó, Budapest.

Blüml, 2020
Blüml, Jan: Starting Points of Popular Music Studies in Czechoslovakia.
Załącznik Kulturoznawczy, 7. sz. 237–258.

Bottoni, 2015
Bottoni, Stefano: *A várva várt Nyugat*. MTA BTK Történettudományi Intézet,
Budapest.

Burian, 1928
Burian, Emila František: *Jazz*. Aventinum, Praha.

Dolanská, 1965
Dolanská, Věra: Lehká múza na půdě ČSAV. *Melodie*, 3. sz. 51.

Dorůžka, 1958
Dorůžka, Lubomír: *Hudba amerických černochů*. Ústřední dům lidové tvořivosti,
Praha.

Dorůžka, 1969
Dorůžka, Lubomír: Jazz a hudební věda. *Melodie*, 7. sz. 158.

Dorůžka, 2011
Dorůžka, Lubomír: Jazz jako zpráva o stavu světa aneb Putování jedné busty za světlem. *Divadelní noviny*. <https://www.divadelni-noviny.cz/jazz-jako-zprava-ostavu-sveta-aneb-putovani-jedne-busty-za-svetlem> (utolsó letöltés: 2021. 08. 13.).

Dorůžka–Poledňák, 1967

Dorůžka, Lubomír – Poledňák, Ivan: *Československý jazz: minulost a přítomnost*.
Supraphon, Praha.

Dömötör, 1961

Dömötör Tekla: Az első nemzetközi munkásdal konferencia tanulságai.
Muzsika, 6. sz. 1–2.

Finkelstein, 1956a

Finkelstein, Sidney: Odyssea jazzu. *Hudební rozhledy*, 20. sz. 840–843.

Finkelstein, 1956b

Finkelstein, Sidney: A jazz. *Világ Ifjúsága*, 6. sz. 8–10.

Finkelstein, 1961

Finkelstein, Sidney: A dzsessz. Nemzeti kifejezőmód vagy nemzetközi népzene?
Valóság, 1. sz. 42–51.

Fukač–Poledňák, 1977

Fukač, Jiří – Poledňák, Ivan: K typologickým polarizacím hudby, zejména polarizaci
hudby artificiální a nonartificiální. *Hudební věda*, 14. sz. 316–335.

Gonda, 1965

Gonda János: *Jazz. Történet – elmélet – gyakorlat*. Zeneműkiadó, Budapest.

Hostinský, 1907

Hostinský, Otakar: Lidová píseň v Rakousku. *Český lid*, 16. sz. 161–164.

Ignác, 2020

Ignác Ádám: *Milliók zenéje. Populáris zene és zenetudomány az államszocialista
Magyarországon*. Rózsavölgyi és Társa, Budapest.

Jiránek, 1956

Jiránek, Jaroslav (szerk.): *Píseň: pravda o životě*. Knižnice Hudebních rozhledů,
Praha.

Jiránek–Karásek, 1962

Jiránek, Jaroslav – Karásek, Bohumil (szerk.): *Pro zpěv a radost lidí. Materiály
a dokumenty z tvůrčí konference Svazu čs. skladatelů o malých formách,
Bánská Bystrica, 24. a 25. června 1961*. sčs Panton, Praha.

Kalmár, 2014

Kalmár Melinda: *Történelmi galaxisok vonzásában. Magyarország és a szovjetrendszer 1945–1990.* Osiris, Budapest.

Karbusický, 1953

Karbusický, Vladimír: *Naše dělnická píseň.* Orbis, Praha.

Karbusický, 1968

Karbusický, Vladimír: *Mezi lidovou písní a slágrem.* Editio Supraphon, Praha.

Karbusický–Pletka, 1958

Karbusický, Vladimír – Václav Pletka: *Dělnické písně 1, 2.* SNKLHU, Praha.

Katona–Maróthy–Szatmári, 1968

Katona Imre – Maróthy János – Szatmári Antal (szerk.): *A parasztdaltól a munkásdalig.* Akadémiai, Budapest.

Kókai, 1947

Kókai Rezső: Jazz és népzene. *Magyarok*, II. sz. 752–754.

Kótai, 1987

Kótai Géza: Szövetség és együttműködés. Magyarország és a szocialista országok kapcsolatai (1956–1986). *Külvügyi Szemle*, 5. sz. 19–44.

Kotek, 1994

Kotek, Josef: *Dějiny české populární hudby a zpěvu 1.* Academia, Praha.

Kotek, 1998

Kotek, Josef: *Dějiny české populární hudby a zpěvu 2.* Academia, Praha.

Lébl–Poledňák, 1988

Lébl, Vladimír – Poledňák, Ivan (szerk.): *Hudební věda 1.* SPN, Praha.

Losonczi Ágnes: V. Karbusický – L. Kasan: A muzikalitás jelenlegi állapotának kutatása. *Magyar Zene*, 6. sz. 654–655.

Maróthy, 1948

Maróthy János: Improvizáció és romantika. *Zenei Szemle*, 7. sz. 350–359.

Maróthy, 1960

Maróthy János: *Az európai népdal születése.* Akadémiai, Budapest.

Maróthy, 1962

Maróthy János: Társadalmi dal. Bibliográfiai adalékok a zenetudomány egy fontos problémaköréhez. *Magyar Zene*, 4. sz. 378–385.

Maróthy, 1965

Maróthy János: A magyar munkásdalkutatás. *Magyar Zene*, 2. sz. 166–170.

Maróthy, 1966

Maróthy János: *Zene és polgár, zene és proletár*. Akadémiai Kiadó, Budapest.

Masi, 2020

Masi, Leonardo: The Beginnings of Popular Music Studies in Poland (Hernas, Balcerzan and Barańczak). *Załącznik Kulturoznawczy*, 7. sz. 259–272.

Molnár, 1928

Molnár Antal: *Jazzband*. Dante Kiadó, Budapest

Molnár, 1935

Molnár Antal: *A könnyű zene és társadalmi szerepe*. Sárkány, Budapest.

Pál, 1964

Pál Sándor: Néhány szó Rychlik A jazz világában című könyvről [sic!]. *Szórakoztatózenészek Tájékoztatója*, 1. sz. 5–7.

Pernye, 1964

Pernye András: *A jazz*. Gondolat, Budapest.

Péteri, 2000

Péteri Lóránt: Adalékok a hazai zenetudományi kutatás intézménytörténetéhez (1947–1969). *Magyar Zene*, 5. sz. 161–191.

Poledňák, 1961

Poledňák, Ivan: *Kapitolky o jazzu*. SHV, Praha.

Poledňák–Bek–Fukač, 1976

Poledňák, Ivan – Bek, Josef – Fukač, Jirí. Česká hudební věda 1945–1975. Pokus o stratifikaci a vědeckou kritiku jejích motivací, faktorů a funkcí. *Hudební věda*, 1. sz. 3–26.

Poledňák–Kuna, 1994

Poledňák, Ivan – Kuna, Milan: *Ústav pro hudební vědu Akademie věd České republiky*. Ústav pro hudební vědu, Praha.

Rychlík, 1959

Rychlík, Jan: *Pověry a problémy jazzu*. SNKLHU, Praha.

Rychlík, 1963

Rychlík, Jan: *A jazz világában*. Gondolat Kiadó, Budapest.

Stanislav, 1957

Stanislav, Josef: *Stati a kritiky*. Knižnice Hudebních rozhledů, Praha.

Za nový rozkvět populární hudby, 1950–1951

[Szerző nélkül:] Za nový rozkvět populární hudby. *Hudební rozhledy*,
3. sz. 4–6.

Szőke, 1961

Szőke Péter: A cseh munkásdalkutatás eredményei, módszere és feladatai.
Magyar Zene, 4. sz. 409–431.

Takács, 2016

Takács Róbert: A magyar kultúra nyitottsága az 1970-es években. *Múltunk*,
4. sz. 24–56.

Uggé, 1957

Uggé, Emanuel: Tvůrčí smysl dějin jazzu. *Hudební rozhledy*. 10. sz. 968.

Václavek, 1938

Václavek, Bedřich: *Písemnictví a lidová tradice*. Index, Olomouc.

Wicke, 2017

Wicke, Peter: Looking East: Popular Music Studies between Theory and Practice. In *Perspectives on German Popular Music*. Szerkesztette: Michael Ahlers – Christoph Jacke. Routledge, London. 33–51.

Kulcsszavak

=====

Csehszlovákia, tudomány, pop-rock

/ Research on Popular Music in the Era of State Socialism in Czechoslovakia and Hungary /

Trends, institutions, relations

Scholars of popular music generally agree that popular music studies as a discipline emerged in the mid-1970s in Western Europe and North America, mainly at the initiative of young sociologists, and it is considered primarily as a study of modern pop-rock music. Such narrative is shared by a large number of scholars from the former Eastern Bloc countries, too. However, the history of systematic exploration of popular music in the communist era remains largely unknown and unexplored, even at local level.

In recent years, there has been a growing interest in the history of popular music research in Eastern Europe, as it is evidenced in a few articles and a monograph. These texts, nevertheless, focus mainly on local issues and investigate how the research projects and academic careers of the socialist period were embedded in the political, social, and cultural history of one particular socialist country. There was only a tangential discourse of how researchers built their international networks. An overview of supranational trends in research is also still to come. In our article, we would like to focus exactly on these issues by comparing Czechoslovak and Hungarian popular music research of the 1950s and 60s and by presenting the relations between researchers from the two countries.
