

Ignác Ádám–Ránki András

A MODERN ZENE MARXISTA OLVASATAI*

Maróthy János és Ujfalussy József koncepciója

1. Politika- és kultúrtörténeti megfontolások

Ahogy arra Kalmár Melinda több munkájában¹ is rámutatott, a magyar kulturális politikában 1956 után bekövetkező fordulat egyik kulcsmozzanata a tudományok általános felértékelődése és az ideológiaközvetítésben betöltött szerepük jelentős megnövekedése volt. Már a másfél évnyi előkészítés után megszülető, 1958-as *művelődéspolitikai határozat* megalkotói úgy fogalmaztak, hogy a szocialista építkezést, a marxista-leninista eszmék terjesztését segítő eszközök között kiemelkedő szerephez jutnak a tudományos kutatások, az eleven elvi viták, valamint az elméleti és kritikai munka. Sőt a határozat azt is leszögezte, hogy „kellő tudományos megalapozottság híján” minden vita és bírálat ötletszerű és sekélyes marad, s ez inkább hátráltatja „az eszmei tisztulás folyamatát”, ahelyett hogy előremozdítaná azt.²

Az 1960-as évek elejére a tudományos élet egészét utolérő szemléletváltás hátterében nemzetközi és sajátosan magyarországi tényezők is álltak. Az előbbiekkől egyértelműen a Szovjetunió bel- és külpolitikájában bekövetkező változások emelhetők ki, amelyek egyértelművé tették, hogy a moszkvai rezsim a két rendszer békés egymás mellett élését és a Nyugattal folytatott gazdasági-kulturális verseny eredményességét elképzelhetetlennek tartja a tudományok – a közismert szófordulat szerint – „közvetlen termelő erővé” válása nélkül.³ De a tudományok térnyerésével járó magyarországi fordulatot a Révai József nevével fémjelzett, a szakiroda-

* A tanulmány az egri Esterházy Károly Egyetemen megrendezett, *1956 és a szocializmus* című konferencián, 2016. szeptember 8-án „Modernitás-koncepciók az 1956 utáni magyar marxista zenetudományban” címmel elhangzott közös előadásunk szerkesztett változata. Az Ignác Ádám által írott első és harmadik fejezet az NKFIH (PD 115373) pályázat, míg a Ránki András által jegyzett második és negyedik fejezet az Emberi Erőforrások Minisztériuma Kodály Zoltán ösztöndíjának támogatásával készült. Ignác Ádám és Ránki András az MTA BTK Zenetudományi Intézet kutatója.

1 Kalmár Melinda: *Emvivaló és hozomány*. Budapest: Magvető, 1998; uő: *Történelmi galaxisok vonzásában. Magyarország és a szovjetrendszer 1945–1990*. Budapest: Osiris, 2014.

2 „Az MSZMP művelődési politikájának irányelvei”. In: Vass Henrik–Ságvári Ágnes (szerk.): *A Magyar Szocialista Munkáspárt határozatai és dokumentumai, 1956–1962*. Budapest: Kossuth, 1964, 231–260.

3 Ld. ehhez például a Szovjetunió Kommunista (bolsevik) Pártja XXII. kongresszusának határozatait: Fedor János (szerk.): *Az SZKP XXII. kongresszusa*. Budapest: Kossuth, 1962. Különösen: 85. skk.; 811. skk.

lomban rendszerint „archaikusnak” nevezett kultúrafelfogástól való elhatárolódás is motiválta. A Rákosi-korszakban még az irodalmat és a művészeteket tekintették a kommunista ideológia elsőszámú közvetítő közegének, s ennek megfelelően bántak velük, a napi politikai igényeknek szolgáltatván ki azokat. Elődjével ellentétben a Kádár-rezsim ugyanakkor már nem hihetett többé abban, hogy az ideológiailag „helyes” műalkotások befogadásával az emberek automatikusan a kommunizmus ügyének szolgálatába állíthatók. A forradalom után berendezkedő új kurzus nemcsak a direkt politikai agitációt kerülte, de a sztálinista időket jellemző nagy, átfogó elméletek és tanítások erőltetése, kötelező érvényűvé tétele helyett lassanként elmozdult a téma és módszer megválasztásának szabaddá válása felé, s maga is tett lépéseket az eltérő véleményeket ütköztető, valós viták kibontakozásáért. Azt is mondhatnánk, hogy a „kinyilatkoztatás” helyett a „meggyőzés” vált az új korszak kulcsfogalmává: a hatalom olyan, történeti és társadalmi elemzések-re épülő, perspektivikus elméletek megalkotására buzdított, amelyek hosszú távú döntéseknél is viszonyítási pontok lehetnek, s amelyeket alapul véve a korábbi módszereknél eredményesebben és tartósabban lehet vitába szállni a „polgári-kispolgári nézetekkel” és életmóddal szemben.

Persze, ahogy azt az 1965-ös ideológiai határozat⁴ is leszögezte, a tudományban meghirdetett „sokszínűség és elevenség” továbbra sem a többségükben ellenségesnek minősített nyugati ideológiák, nézetek szabad beáramlását jelentette, hanem sokkal inkább azt, hogy „a marxizmus világnézete alapján alkotó tudósok” kutatásai a korábbinál sokkalta szerteágzóbbak, valóban sokfélék legyenek. Úgy tűnt, hogy a párt, nem vetve el a lehetőségét annak, hogy *különbő* marxista értelmezések egymás mellett létezzenek, innentől kezdve inkább csak az ideológiai kereteket, a kulturális fejlődés fő vonalát kívánta megrajzolni, de e tevékenységében már nem megrendelőként, hanem sokszor partnerként számított a marxista beállítottságú szakemberekre, a helyi kulturális szervekre, alkotóműhelyekre, akik a keretek kidolgozásában és a művek megfelelő tartalommal való megtöltésében is szabadabb kezet kaphattak. A propagandában az alkotói szabadság kiemelt szerephez jutott, annak hangsúlyozása tehát, hogy a „népet szolgáló” művészek vagy elméleti szakemberek témaválasztásába, illetve formai kérdésekbe nem kívánnak beleszólni.

A változások a társadalomtudományokat s azon belül a filozófiát és esztétikát is érintették. Abból kiindulva, hogy a dogmatizmus akadályozta az „alkotó marxista gondolkodást”, és „merevített sémákba próbálta szorítani a marxista-leninista filozófia gazdagságát”,⁵ e tudományágakban különösen élénk viták kezdődtek történeti és elméleti kérdésekről egyaránt. Ezekben az ellentétes koncepciókkal terhelt időkből bontakoztak ki az első viták a szocialista irodalom és művészet addig

4 „A Magyar Szocialista Munkáspárt néhány időszzerű ideológiai feladata. A Központi Bizottság irányelvei”. In: Vass Henrik-Ságvári Ágnes (szerk.): *A Magyar Szocialista Munkáspárt határozatai és dokumentumai, 1963–1966*. Budapest: Kossuth, 1968, 125–163.

5 „A filozófia lenini pártosságáért”. In: Vass-Ságvári (szerk.): *A Magyar Szocialista Munkáspárt határozatai és dokumentumai, 1963–1966*, 441–454., ide: 444.

háttérbe szorított és elfeledett lehetséges hagyományairól és – attól nem függetlenül – a modernizmus kérdéséről is, amelynek megvitatására korábban már csak azért sem kerülhetett sor, mert a kései sztálinizmus hagyományokat és klasszikus értékeket kultiváló időszakában a *modernitás* és *modernség* fogalmaival összefüggő jelenségeket jellemzően diszkreditálták. Az *Élet és Irodalomban* 1958-ban lefolytatott irodalmi, illetve az 1961-ben kiteljesedő képzőművészeti disputákkal⁶ párhuzamosan a modernitásról folytatott eszmecsere a zeneesztétikát is utolérte. Kókai Rezső már 1958-ban esszéjében közölte a *Muzsikában Korunk zenéje* címmel,⁷ írások jelentek meg az atonális zene kérdéseiről, sőt megindult a Gondolat Kiadó modern zeneszerzőkről szóló könyvsorozata is, amelyre a későbbiekben még hivatkozunk.

De a szemléletváltásban fontos szerepet játszott több olyan nemzetközi esemény is, amelyen Magyarországot többek között éppen az a Maróthy János és Ujfalussy József képviselte, akinek zeneesztétikai koncepcióját a következőkben vizsgálni fogjuk. A Prágában 1963-ban megrendezett első és az 1965-ben Berlinben lezajló második *nemzetközi marxista zenetudományi szeminárium* többek között azt szorgalmazta, hogy a zeneesztétikát a korábbiakkal ellentétben az egzakt tudományok rangjára kell emelni, és hogy a marxista zenetudományi kutatásoknak ideális esetben esztétikai és szociológiai kérdésekre, tehát a zene és társadalom viszonyának vizsgálatára is ki kell terjedniük. Berlinben a metodológiai kérdések mellett már egyértelműen a 20. századi zene újraértékelését tekintették a legfontosabb feladatoknak, és egyetértettek abban, hogy meg kell szüntetni azt a gyakorlatot, hogy a marxista zenetudomány túlzottan a dodekafónia és más modern zenei stílusok ellenében pozicionálja magát. Fontos előrelépésnek tekinthető az a szintén itt megformált megállapítás is, mely szerint a zene eszközei szakadatlan funkcióváltáson mennek keresztül, és hogy az avantgárd zene pozitív törekvéseket is jelezhet.⁸

Az 1963 decemberében Moszkvában megrendezett szovjet–magyar zenei tanácskozáson megjelenő magyar zenei delegáció látogatása pedig azért érdemel említést, mert e szimpózium (szintén) a *korszerűség* problémáját állította a középpontba. Az eseményről tudósító Maróthy az elvi vita legjelentősebb eredményét abban látta, hogy immár hamisnak minősítették azt a még akkoriban is létező „polarizációt, amely szerint egy globálisan tekintett ’modern’ áll szemben a globálisan tekintett ’hagyományossal’” (amely ellentétpárban a „modern” fogalma első sorban a második bécsi iskola technikai újításait jelenti).⁹

A merev érték kategóriák feloldásával lehetővé vált a szocializmus és modernség, illetve a szocializmus és polgári tradíció egymáshoz való viszonyának újraértékelése, s – bár szűkösen, de – terep nyílt arra is, hogy a dogmatizmus revíziójára

6 E viták egyik legkorábbi elemzését és értékelését Szerdahelyi István végezte el. Szerdahelyi István: *A magyar esztétika története (1945–1975)*. Budapest: Kossuth, 1976, 203–214.

7 Kókai Rezső: „Korunk zenéje”, *Muzsika* 1958. október, 21–23.

8 A szemináriumokról összefoglalóan: Maróthy János–Zoltai Dénes–Ujfalussy József: „Utak és választak a mai marxista zenetudományban”, *Magyar Zene* 6/6. (1965. december), 563–576.

9 Maróthy János: „A korszerűség kérdéseiről. Szovjet–magyar zenei tanácskozás Moszkvában”, *Magyar Zene* 1964/1., 44.

nyitott marxista muzikológusok olyan elméleteket dolgozzanak ki, amelyekkel megragadhatók a második világháború előtti nyugati zene és a szocialista realizmus kapcsolódási pontjai.

2. Munkamegosztás a magyar marxista zeneesztétikában

A hagyomány és modernitás újszerű értelmezésének módszeres zenetudományi kidolgozásában a már említett Ujfalussy József, Maróthy János és a hozzájuk csatlakozó Zoltai Dénes játszott a vezető szerepet.

Az úttörés érdeme Ujfalussyé volt. 1962-ben megvédett kandidátusi disszertációjában arra vállalkozott, hogy az esztétika általános kategóriáit a zenére konkretizálja.¹⁰ A disszertáció már elméleti alapvetésével is nagy port kavart, ugyanis látványosan szakított a dogmatikus zenemagyarázat kliséivel. Alaptétele szerint a zene forrása nem a munka, hanem a mindennapos emberi tevékenység,¹¹ és ennek különféle mozzanatai absztrahálódtak (absztrahálódnak) a zene alapelemeivé. A szakítás, az újrakezdés gesztusát erősítette az is, hogy Ujfalussy – mintegy az ősforráshoz visszatérően – Marx áru-fétis-elméletének logikáját nevezte meg az eredetkérdéssel kapcsolatos vizsgálódások módszertani mintájaként.¹² Végül a disszertáció jelentős szakmai sikert aratott: még magyar nyelvű publikálását megelőzően, a magyar és csehszlovák tudományos akadémia zenetudományi vegyesbizottságának budapesti ülésén döntés született a mű szlovák változatának megjelentetéséről.¹³

A *valóság zenei képe* tekinthető tehát az új szemléletű magyar zeneesztétika nullpontjának. A nemzetközi diskurzusba való bekapcsolódás első állomása egy évvel később következett el. 1963-ban rendezték meg a már említett első nemzetközi marxista zenetudományi szemináriumot Prágában. Ujfalussy később magyar nyelven is megjelentett prágai referátumában¹⁴ disszertációjának fő gondolatait adta elő. Figyelemre méltó, hogy a szervező csehszlovák küldöttség vezetője, Antonín Sychra a konferenciát értékelő záró előadásában kitért Ujfalussy referátumára, s abból is az eredetkoncepció egyik kulcsmozzanatát emelte ki,¹⁵ ami érzékelteti, hogy a nemzetközi marxista zenetudományi szcena fogékony volt erre az újfajta zeneesztétikai gondolkodásra.

10 Ujfalussy József: *A valóság zenei képe*. Budapest: Zeneműkiadó Vállalat, 1962

11 Uott, 18. skk.; továbbá Berlász Melinda: „Csütörtöki beszélgetések Ujfalussy Józseffel. Pályakép kortársakkal”. In: uő: Berlász Melinda–Grabócz Márta (szerk.): *Tanulmánykötet Ujfalussy József emlékére*. Budapest: Magyar Tudományos Akadémia–Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem–MTA Bölcsészettudományi Kutatóközpont–L’Harmattan Kiadó, 2013, 65–135., ide: 119.; illetve Zoltai Dénes: „Egy gondolatgazdag zeneesztétikai műről. Ujfalussy József: 'A valóság zenei képe. A zene művészi jelentésének logikája'”, *Magyar Zene* 4/1. (1963), 50–61., ide: 60–61.

12 Ujfalussy: *A valóság zenei képe*, 6–7., 18–19.

13 Falvy Zoltán: „Magyar–csehszlovák zenetudományi tárgyalások”, *Muzsika* 5/7. (1962. július), 12.

14 Ujfalussy József: „Megjegyzések a valóság zenei képének dialektikájához”, *Magyar Zene* 4/4. (1963), 341–349.

15 „Zusammenfassung der Diskussion durch Antonín Sychra”, *Beiträge zur Musikwissenschaft* 5/4. (1963) (Sonderheft I. Internationales Seminar marxistischer Musikwissenschaftler), 364–366., ide: 365.

Ujfalussy konferenciabeszámolójából¹⁶ kiderül, hogy Maróthynek az antidogmatikus történetírás metodológiai kérdéseit firtató hozzászólása¹⁷ is tetszést aratott.¹⁸ Maróthy hozzászólásában már annak a zenetörténeti koncepciónak módszertani és fogalmi vázlatát adta, amely néhány évvel később publikált doktori disszertációjában¹⁹ öltött testet.

A kibontakozó új zeneesztétikai szemlélet szempontjából fontos következő lépés Zoltai nevéhez kapcsolódott. 1964-ben Zoltai terjedelmes tézisyűjteményt²⁰ fogalmazott az MTA Filozófiai Intézet esztétikai osztályának vitájához, amelyben kifejtette: a művészetek feladata az, hogy a valóság tárgyainak összefüggéseit, változásait az emberre vonatkoztatva ábrázolják, mégpedig a tipikus érzések, ethoszok megragadása által.²¹ Zoltai rámutatott, hogy az általánosításnak az irodalomban és képzőművészetekben megszokott módja a tárgyi konkrétságon alapul, amely, értelmezése szerint, korántsem művészetspecifikus mozzanat. Éppen ezért a különböző művészeti ágak elé a zenét állította példaként, amelynek alapvető tulajdonsága a fogalomnélküliség.²² Az ethoszalapú típusalkotás Ujfalussy és Maróthy által egyaránt elfogadott gondolatának a középpontba állításával dolgozta ki később Zoltai kandidátusi disszertációját.²³

Az akadémiai körökben vitára bocsájtott tézisyűjtemény pozitív megítélésével állhat összefüggésben az is, hogy még ebben az évben napvilágot látott Ujfalussy zeneakadémiai jegyzetének első kötete,²⁴ amely voltaképpen disszertációjának didaktikus formában való újrafogalmazása volt. Ahogy az 1964-es akadémiai vita, úgy a főiskolai jegyzet kiadása is egyértelműen mutatta az új magyar zeneesztétika honi térhódítását, miként az is, hogy Ujfalussy, Maróthy és Zoltai a következő évben a hazai tudományosság szélesebb nyilvánossága előtt is lehetőséget kapott a megjelenésre. Ennek szolgált keretével az 1965-ben a *Társadalmi Szemlében* folytatott realizmusvita. Még 1964 decemberében látott napvilágot Maróthy vitaindító cikke,²⁵ amelyben doktori munkájának később tárgyalandó vezérgondolatait foglalta össze. A disszertáció a tágabb összefüggések tekintetében egyfelől azért volt igen jelentős, mert a szocialista realizmusnak egy olyan koncepcióját hozta létre, amely elméletileg lehetővé, illetve elfogadhatóvá tette a korszerű zene stilisztikai diverzitását. Másfelől pedig azért, mert azzal,

16 Ujfalussy J[ózsef]: „Marxista zenetudományi szeminárium Prágában”, *Magyar Zene* 4/4. (1963), 408–410.

17 Maróthy János: „A 'hagiográfiától' a hisztóriográfiáig”, *Magyar Zene* 4/4. (1963), 350–355.

18 Ujfalussy: *Marxista zenetudományi szeminárium...*, 409. sk.

19 Maróthy János: *Zene és polgár, zene és proletár*. Budapest: Akadémiai Kiadó, 1966.

20 Zoltai Dénes: „A szocialista realizmus 'irodalomközpontúságának' meghaladása”. In: uő: *A modern zene emberképe. Zeneesztétikai tanulmányok*. Budapest: Magvető, 1969, 358–388.

21 Vö. uott, 374.

22 Uott

23 Zoltai Dénes: *Éthosz és affektus. A zeneesztétika története a kezdetektől Hegelig*. Budapest: Zeneműkiadó Vállalat, 1966.

24 Ujfalussy József: *Az esztétika alapjai és a zene*, I. rész. Budapest: Tankönyvkiadó, 1964.

25 Maróthy János: „A realizmusról általában és konkrétan”, *Társadalmi Szemle* 19/12. (1964. december), 54–69.

hogy a mindenkori zenei formát szoros összefüggésbe hozta a társadalmilag meghatározott tartalommal, és a kettő szerves egységeként értelmezett zenei típusokat állította előtérbe, voltaképpen a konkrét zenei produktumok széles körű vizsgálatát szorgalmazta. A kompozíciós gyakorlat számára elméletileg hozzáférhetővé, adaptálhatóvá, a különféle szempontú zenetudományi vizsgálódások számára pedig kötelezően feltárandó tárggyá tette a polgári zene és a tömegzene igen jelentős részét. A kibontakozó vitában a művészetelmélet korabeli tekintélyei mellett Ujfalussy és Zoltai is megszólaltak.²⁶

1965 nemcsak azért volt fontos e „trojka” számára, mert a realizmusvita révén széles nyilvánosság előtt kapcsolódtak be a hivatalos elméleti-ideológiai diskurzusba, hanem azért is, mert újabb állomáshoz érkezett el nemzetközi karrierjük. 1965-ben Berlinben rendezték meg a II. Nemzetközi marxista zenetudományi szemináriumot, amelyen két főreferátum hangzott el: egy szovjet és a Maróthy, Ujfalussy és Zoltai által közösen jegyzett magyar.²⁷ Ez utóbbi az összehangolt marxista zenetudományi (azaz zeneelméleti, zenetörténeti és zeneesztétikai) kutatás szükségletéből kiindulva tekintette át a különféle világnézeti alapon álló elméleti reflexiókat, és értékelte a marxista zenetudomány addigi teljesítményeit.

Önmagában is figyelemre méltó, hogy a szervezők a szovjet mellett magyar részről kértek vitaanyagot. A hazai tudománytörténet szempontjából az is érdekes, hogy olyan többszerzős munkával állunk szemben, amelyben a szerzők nem tüntették fel, hogy az egyes szövegrészek kinek a tollából származnak, erőteljesen sugallván ezzel az elvi-tudományos egységességet. Az egymástól jól elhatárolt problémakörök és a tárgyalásmódbeli különbségek ugyanakkor többé-kevésbé megmutatják, hogy valóban hármójuk munkájáról volt szó, és hogy az egyes szakaszoknak ki volt a gazdája.

A nemzetközi szeminárium jegyzőkönyve²⁸ szerint a magyar delegáció jelenléte igen hangsúlyos volt Berlinben. A magyar zenészsakma számára készített, szintén közösen jegyzett beszámolóban²⁹ is megmutatkozik a magyar delegáció elméleti kérdéseket illető állásfoglalásainak határozottsága és nyíltsága, amely a szovjet részről prezentált főreferátumhoz, illetve más küldöttségek tagjainak hozzászólásaihoz fűzött kendőzetlen bírálatokban csúcsozott ki.³⁰

Maróthy, Ujfalussy és Zoltai berlini elismerése minden bizonnyal jelentős szerepet játszott mind hazai, mind nemzetközi megítélésük alakulásában is. Ezt az utat jelzi Maróthy és Zoltai disszertációjának 1966-os megjelentetése, *A valóság zenei képe*

26 Ujfalussy József: „A realizmus – még konkrétan. Megjegyzések Maróthy János vitaindító cikkéhez”, *Társadalmi Szemle* 20/2. (1965. február), 75–80.; illetve Zoltai Dénes: „Vitánk módszertani feltevélei”, *Társadalmi Szemle* 20/9. (1965. szeptember), 112–116.

27 Maróthy János–Ujfalussy József–Zoltai Dénes: „Az esztétikai és ideológiai kategóriák viszonya, különös tekintettel a mai zenére”, *Magyar Zene* 6/2. (1965), 144–165.

28 Vö. „Diskussion”. In: *Beiträge zur Musikwissenschaft* 7/4. (Sonderheft II. Internationales Seminar marxistischer Musikwissenschaftler) (1965), 410–418.

29 Maróthy János–Ujfalussy József–Zoltai Dénes: „Utak és választuk a mai marxista zenetudományban”, *Magyar Zene* 6/6. (1965), 563–576.

30 Uott, 565., 567. sk., 573. skk.

több fejezetének német nyelvű publikálása,³¹ valamint a „trojka” tagjainak energikus részvétele a Moszkvában megrendezett harmadik nemzetközi marxista zene-tudományi szemináriumon: Maróthy az egyik ülésnap elnökeként Jurij Keldissel polemizált, Ujfalussy és Zoltai Georg Kneplerrel szálltak vitába, Zoltai különös sikert aratott a népiség és dekadencia fogalmainak egyoldalú, dogmatikus értelmezése ellenében tett felszólalásával.³² A sor tovább folytatható *A valóság zenei képe* cseh változatának megjelenésével,³³ ahogyan a hazai akadémiai, ideológiai-filozófiai életben való egyre szélesebb körű elismerés jele Ujfalussynek egy, a *Magyar Filozófiai Szemlé*ben publikált igen terjedelmes tanulmánya,³⁴ illetve a későbbi években Zoltai disszertációjának német, majd orosz,³⁵ Maróthy disszertációjának pedig angol nyelvű publikálása.³⁶

Érdemes emlékeztetni arra, hogy Ujfalussy úttörő disszertációjának esztétika-történeti fejezetében nyíltan vállalta, hogy a Zoltai által felvázolt narratívát követi, az intonáció fogalmának kapcsán pedig Szabolcsi és Maróthy történeti tárgyú tanulmányaira hivatkozott. Maróthy az Ujfalussy által zenére konkretizált típuskategoría felhasználásával zenetörténeti tipológiát dolgozott ki a szocialista realizmus fogalmának tisztázása szándékával, Zoltai pedig az új szellemű zeneesztétikának a kontextualizálását és összeköttetését teremtette meg a korabeli általános esztétikával, illetve az európai filozófiatörténet esztétikai vonalával. Ha ehhez hozzávesszük közösen jegyzett szövegeiket, továbbá annak tényét, hogy az egymást kiegészítő szakterületeiken soha nem váltak egymás konkurenciává, minden okunk meglehet annak feltételezésére, hogy Ujfalussy, Maróthy és Zoltai esetleg évek óta egy jól végiggondolt munkamegosztás szerint dolgoztak, amelynek eredményeként szélesre szabott diszciplináris keretek között koherens módon, de egyéni alkotói habitusukat mégis megőrizve, módszeresen lefektették Magyarországon az alkotó marxista zenetudomány alapjait.

3. Maróthy János modernitáskonceptiója

Maróthy János a Rákosi-korszak egyik legaktívabb és legtöbbet foglalkoztatott fiatal zenetudósa volt, aki a zsdanovizmus elkötelezett támogatójaként rendszeresen részt vett a szocialista realizmusról folytatott esztétikai és kompozíciós vitákban is. Figyelemre méltó ugyanakkor, hogy Maróthy az új művelődéspolitikai irányt

31 Ujfalussy József: „Entstehungsprozess der musikalischen Logik”. In: *Ästhetische Aufsätze. Studia Philosophica Academiae Scientiarum Hungaricae*. Budapest: Akadémiai Kiadó, 1966, 163–223.

32 Maróthy János–Ujfalussy József–Zoltai Dénes: „A moszkvai nemzetközi marxista zenetudományi szeminárium”, *Magyar Zene* 8/1. (1967. február), 3–13., ide: 4., 9–13.

33 József Ujfalussy: *Hudebni obraz a skutecnosti. Nástim logiky hudebního vyznamu*. Praha: Supraphon, 1967.

34 Ujfalussy József: „A zeneművészet esztétikai alapkérdései”, *Magyar Filozófiai Szemle* 11/4. (1967), 565–591.

35 Dénes Zoltai: *Ethos und Affekt. Geschichte der philosophischen Musikästhetik von den Anfängen bis zu Hegel*. Budapest: Akadémiai Kiadó, 1970; uő: *Etosz i affekt. Isztorija filozofskoj muzikalnoj eszitetiki ot zarozhdenija do Gegelja*. Moszkva: Progress, 1977.

36 János Maróthy: *Music and The Bourgeois, Music and The Proletarian*. Budapest: Akadémiai Kiadó, 1974.

bevezető kádári konszolidáció idején az elsők között volt, aki a magyar tudományos életben s különösen szűkebb szakterületén, a zenetudományban jelentős szemléletváltást sürgetett. Ahogy ezt az első nemzetközi marxista szemináriumon tartott előadásában ki is fejtette, az ő esetében ez a „hagiografikusról” az új korszak célkitűzéseit kifejező „historiografikus” szemlélet- és írásmódra való áttérést jelentette.³⁷ Maróthy a kor új kihívásaira tehát a sztálinizmusra jellemző idealizmus háttérbe szorításával, illetve a szocializmus létjogosultságának tudományos (elsősorban történettudományi és szociológiai) bizonyításával kívánt felelni.

Munkásságának középpontjában az 1950-es évek végétől kezdődően ezért a szocialista realizmushoz mint a proletariátus célkitűzéseit legadekvátabb módon kifejező, legkorszerűbb zenei stílushoz vezető út felvázolása állt. Mindehhez Maróthy egy a polgári énközpontúság, illetve a közösségi lét zenei és zenélési formáinak évszázados kettősségére, dialektikájára épülő történeti konstrukciót dolgozott ki. Ugyanakkor, amennyiben e konstrukció keretében azt kívánta igazolni, hogy a szocialista realizmus az őt megelőző korok vívmányainak folytatásával, meghaladásával és a két zenekultúra említett szembenállásának felszámolásával válik a zenetörténet beteljesítőjévé, nem kerülhette meg a szocialista zenekultúra nyugati modernitáshoz és századelős avantgárdhoz fűződő viszonyának újragondolását sem.

Maróthy lényegében már a zenekritika helyzetéről folytatott 1961-es vitában azt az álláspontot képviselte, hogy időszerűtlenné vált a művészet kérdéseinek kizárólag a 19. századi hagyományok irányából való megközelítése.³⁸ A szocialista realizmus előtörténete számára politikai és ideológiai szempontból vállalható 20. századi műalkotások felkutatásához azonban szükségszerűen meg kellett tagadnia a modernitás, avantgárd vagy dekadencia technikai és formai ismérvek mentén történő értelmezését, s csak a tartalmi-világnézeti megközelítést tartotta helyénvalónak. A *többféle modernség* létezését valló Maróthy minden zenei elem alkalmazása, sőt minden formai megoldás és előadói megnyilvánulás mögött tartalmi megfontolásokat sejtett, és komplex zenei-esztétikai elemzésekkel igyekezett kimutatni, hogy a zenetörténet egyes jelenségei a magas kultúra-tömegkultúra, hivatásos-amatőr, polgári-proletár, szubjektív-objektív vagy éppen szentimentális-ironikus fogalompárjaival jellemzett kétpólusú világrend melyik felén helyezkednek el.

Az így létrejövő történetírói modell túlzott általánosításaira, torzításaira már Maróthy egyes pályatársai (például a következőkben tárgyalt Ujfalussy József vagy az akkor pályakezdő Fodor Géza)³⁹ is rámutattak. A szándék azonban számukra is egyértelműnek tűnt: a szocialista realizmus megjelenéséhez vezető zenetörténeti úton Maróthy ki akarta jelölni mindazon személyek és jelenségek helyét, akik és

37 Maróthy: *A „hagiográfiától” a hisztográfiáig*, 350–355.

38 „Vita a magyar zenekritika helyzetéről: Maróthy János vitaindító előadása”, *Magyar Zene* 2/5. (1961), 471–476.

39 Ujfalussy József: „Jelentős könyv a zene társadalmi életmódjáról. Maróthy János: „Zene és polgár – zene és proletár”, *Magyar Zene* 7/1. (1967), 14–25.; Fodor Géza: „A polgári művészet megítélésének kérdése. Vita Maróthy Jánossal”, *Magyar Zene* 8/3. (1968), 255–274.

amelyek nem voltak képesek a polgári énközpontú világképtől eltávolodni, valamint azon műveket, amelyek immár kritikusan közelítettek a „válságát élő” polgári társadalomhoz, és amelyekben megjelentek a rövidesen megszülető, illetve első fejlődési szakaszába lépő szocialista zenekultúra csírái.

Érdemes megfigyelni, hogy a modell megalkotásának első periódusában, s különösen az ezen alkotói időszakot beteljesítő 1966-os doktori értekezésében Maróthy milyen rendkívüli gondot fordít a 20. századi zene különböző típusainak a kidolgozására, a szocialista realizmusnak ugyanakkor egy történelmi tanulságokkal és távlatokkal még nem számoló, kifejtetlen, s ezért itt még utópikusnak tetsző fogalmát használja. Ellenben később, a hatvanas-hetvenes évek fordulójához közeledvén a szocialista zenekultúrán belül is szelekcióba kezd, és épp az avantgárdhoz fűződő viszonyát vizsgálva jelöli ki a szocialista realizmus történetének különböző periódusait, nagyobb hangsúlyt fektetve az 1920-as évek szovjet (és kelet-európai) művészet újító, kísérletező, illetve a sztálinista idők antimodernista, konzervatív tendenciáinak megkülönböztetésére. S ugyanebben az időben kezdik el azok az életművek – Hanns Eisleré, Szergej Prokofjevé, Dmitrij Sosztakovicsé vagy Szabó Ferencé – is intenzíven foglalkoztatni, amelyek szerinte valamilyen módon maguk is az avantgárd szocialista realizmusba történő átfordulását reprezentálják. Ennek a sajátos tájékozódásnak a legfontosabb dokumentuma, egyszersmind Maróthy kutatói pályafutásának egyik csúcsteljesítménye lesz a *Zene, forradalom, szocializmus* című, Szabó Ferenc munkásságát feldolgozó méretes monográfia, amely 1975-ben látott napvilágot.⁴⁰

Maróthy több helyen kifejtette, hogy számára a 20. századi irányzatok értékrendje éppen fordított a nyugati zenetörténészek által képviselthez képest. Már 1961-ben a zenetörténet utolsó két évszázadának két vonulatáról beszélt: egy, a „polgári lírizmust” és szubjektivitást képviselő Wagner–Schönberg–Webern tengelyről, és egy, Nyugaton szerinte sokszor megalkuvónak, kompromisszumosnak minősített, az „objektivitásra és a kollektív psziché” kifejezésére mégis jóval eredményesebben törekvő Liszt–Muszorgszkij–Janaček–Bartók–Prokofjev tengelyről.⁴¹

Az 1960-as évek közepére Maróthy számára éppen az az általa „izolációs-nak”⁴² nevezett, elsősorban Arnold Schönberg és Anton Webern nevével fémjelzett irányzat számított a leginkább reakciónak, amelyet a 20. század eleji iskolák közül akkoriban Nyugaton a legradikálisabbnak, a leginkább jövőbe mutatónak tekintettek. Szerinte a modern zene e válfaja gyökerezett a legmélyebben a polgári világképben, mert bár felismerte a polgári lét válságát, de arra a racionális összefüggések lerombolásával, a közösségi gyakorlatban kikristályosodó, úgymond közhasználatban lévő, objektív formák tagadásával, szolipszizmussal, irracionálizmussal, sőt – legfejlettebb formájában, a szerializmusban – a zűrzavar rend-

40 Maróthy János: *Zene, forradalom, szocializmus. Szabó Ferenc útja*. Budapest: Magvető, 1975.

41 Maróthy: *Vita a magyar zenekritika helyzetéről*, 475.

42 A következőkben a Maróthy által bevezetett modern zenei kategóriák leírásakor elsősorban (de nem kizárólagosan) a *Zene és polgár, zene és proletár* „A zenei 'magaskultúra' útja a polgári világkép tagadásán át a proletár világképig” című fejezetére támaszkodtam: 499–535.

szerré szervezésével felelt. A tagadást az ilyen zene a dallam szándékos elrajzolásával, a korábban ható kohéziós erők annullálásával és a forma atomizálásával valósította meg, és már csak azért sem képes a kor nagy társadalmi kérdéseire adekvát válasszal szolgálni, mert szinte minden esetben az egyén világára helyezte a hangsúlyt, és a „szélsőségesen szubjektív” produktumot tünteti fel „objektívként”.

Ehhez képest Maróthy szerint jelentős előrelépést jelentettek az úgynevezett „kritikai” és „analitikus” irányzatok, amelyek bár ugyanúgy a polgári világrétegben belül maradnak, de képesek a nivellálást és atomizálódást a valóság analízisének vagy kritikájának eszközévé tenni. Látószögváltásaival, a népi elemek integrációjával, a dalszerű lekerekítettség felbontásával, polifon és poliritmikus szövetével az ilyen típusú zene a magányos szubjektum helyett immár a „társadalmilag tipikus” ember felé fordul, és az izolációs irányzattal ellentétben nem csupán széttöri az egykoron egységes világréteget, hanem lépéseket tesz egy „új, magasabb szintű egységes” világréteg megszületése felé is.

Volt azonban még egy modern zenei irányzat, amely Maróthy szerint az iméntieknél is meghatározóbb volt a szocialista zenekultúra szempontjából, amelyik nem állt meg az „egyéni sorsok jellemzésénél” és a „tömegfolyamatok kívülről való érzékelésénél”, hanem a tömegélmény, a közösségi jelleg irányába próbált utat törni. Ebbe a „dionüszikusnak” vagy „neobarbaristának” nevezett kategóriába Maróthy elsősorban a polgári előtti, primitív és barbár kultúrákhoz visszanyúló, de egyszersmind a polgárság utáni kollektív kultúra lehetőségét is felvető kompozíciókat sorolta, és azok zenetörténeti jelentőségét a tömegélmény és realizmus összekapcsolásában, illetve a hagyományos előadási és befogadási formák meghaladására tett kísérleteikben látta. E műveknek (például a fiatal Prokofjev *Szkíta szvitjének*) az újrafelfedezésével Maróthy ugyanakkor az 1920-as évek szovjet művészeti diskurzusait is felelevenítette, amely diskurzusokban nemcsak a korszak avantgárdjának képviselői jelentek meg az új művészet pozitív fogadtatású előhírnökeiként, de az orosz ezüstkor olyan szimbolista művészei is, akik a wagneri Gesamtkunstwerk nyomdokain haladva a földi lét gyökeres átalakítására alkalmas közösségi műalkotások létrehozásában gondolkodtak.⁴³

Az élet gyökeres átalakításának vágya Maróthy későbbi szövegeiben végül az avantgárd művészet központi jelzőjévé vált. Mint arra utaltunk is, a zenetudóst ekkor, a hatvanas-hetvenes évek fordulóján, elsősorban már a szocialista realista zene avantgárd gyökereinek kimutatása foglalkoztatta. Ezirányú kutatásainak további motivációt adott, hogy úgy ítélte meg: a 20. század első felének történései iránt megélnéklülő érdeklődés következtében a hatvanas évek nyugati értelmisége a kelet-európainál jóval hamarabb ismerte fel a szocialista zene bizonyos kulcsfiguráinak (például Sosztakovicsnak vagy Hanns Eislernek) a művészi jelentőségét. Ma-

43 Itt gondolhatunk például a Nyikolaj Roszlavec és Leonyid Szabanyejev nevével fémjelzett, s tagjai között többek között a fiatal Sosztakovicsot is tudó modern zenei társaság, az ASZM tevékenységére, amely 1932-es feloszlataáig az avantgárd törekvések egyik legfontosabb ösztönzője volt. De a szovjet rendszer első támogatói között tudhatjuk az orosz futurista és szimbolista írók, művészek és elméleti szakemberek jelentős részét is. Többek között nekik köszönhető, hogy például Alekszandr Szkrjabint a húszas évek Szovjetuniójában a bolsevik forradalom egyik előfutáraként tartották számon.

róthy ekkorra általánosságban is elismerte az avantgárd ellenzéki és baloldali költődésű mozgalmainak történelmi szerepét, sőt „humanisztikus törekvéseikért” immár Schönberg, Honegger vagy Hindemith néhány harmincas évében született művéről is pozitív hangnemben beszélt. A szocialista jövő ideális zenéjéhez a prototípust számára leginkább mégis a Sztálin-idők előtti szovjet avantgárd sokáig elfeledett korszakának, „az ún. arany húszas éveknek” az alkotásai szolgáltatták. Maróthy ekkor már a szocialista zenekultúra négy történelmi korszakával⁴⁴ számolt, amelyeket az ismert politikatörténelmi töréspontokon túl az avantgárd kulturális jelenlétének mértékéhez és társadalmi határfokához igazított, s közülük azért is értékelte a legtöbbször az októberi forradalomtól nagyjából 1932-ig terjedő első periódust, mert abban érzékelte a legszorosabbnak a hatalomra kerülő munkásosztály és az avantgárd művészek közötti együttműködést, és a legígéretesebbnek a művészet és élet közötti határok lebontását megcélzó kísérleteket. Maróthy nemcsak üdvözölte a szovjet avantgárd hetvenes évekbeli újrafelfedezését, de lehetőséget is látott benne: annak lehetőségét, hogy a megfelelő példaképek megismerésével a szocialista forradalom a zenében is vissza tud térni eredeti célkitűzéseire.

4. Ujfalussy József modernitáskonceptiója

Maróthynak az a gondolata, hogy a szocialista forradalom céljainak elérése érdekében le kell bontani a művészet és az élet között lévő határokat, mondhatni emblematicusan sűríti magába mindazt, amit egyik leghatározottabb hangú kortárs kritikusa, Ujfalussy József kifogásolt. Maróthy 1965-ös, a realizmusvitát megindító cikkére reagálva Ujfalussy voltaképpen a közvetítések hiányát, vagyis a végtelenségig sarkított, polarizált szemléletmódból eredő torzításokat hangsúlyozta.⁴⁵

Bírálatának magvát a polgári kultúrával maradéktalanul azonosított, a közönségi értékekkel sarkosan szembeállított énközpontúság pszichológiai és esztétikai bírálata alkotta. Meggyőződése szerint ugyanis az élettől a művészetig pszichológiai és esztétikai közvetítések hosszú láncolata húzódik, amelyek elképzelhetetlenek a hagyomány tartalmakat és közlésformákat kiérlelő folyamata nélkül. Ujfalussy hangsúlyozta, hogy a történelem polgári korszakában az individuum középpontba kerülése egyúttal az egyén önmagára találását is jelentette, ami éppúgy elengedhetetlen feltétele a személyiség jó oldala kibontakozásának, mint egy későbbi öntudatos kollektivitás kialakulásának, illetve hogy a számos egyénileg megélt, de kollektív érvénnyel rendelkező tartalom a személyiséget és ezáltal a kultúra egészét is gyarapítja. Ily módon az énközpontúság jelenléte egy egyre tartalmasabb emberközpontúság kialakulását is maga után vonja az európai kultúrában.

44 A szocialista művészet avantgárd gyökereinek és korszakolásának problémájához lásd pl. Maróthy János: *Die sozialistische Musikkultur – historisch-typologisch betrachtet* (kézirat). MTA BTK Zenetudományi Intézet, 20–21. századi Magyar Zenei Archívum (MZA) I.2004/4. (Maróthy János hagyatéka); 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.

45 Maróthy: *A realizmusról általában és konkrétan*; Ujfalussy: *A realizmusról – még konkrétan...*

Ez az okfejtés már magában foglalja az egyes és általános közti közvetítés gondolatát is, amelynek Maróthy-nál tapasztalható hiánya Ujfalussy esztétikai bírálatának gyújtópontja volt. Ujfalussy határozottan figyelmeztetett arra, hogy nem szabad megfeleledkezni a szociológiai és az esztétikai értelemben vett egyes dolog lényegi különbségéről, mert az esztétikum szférájában különösségeként megjelenő egyes, még ha ismeretelméleti meghatározottsága miatt látszólag szociológiai egyesként jelentkeznek is, tárgyak, emberek csoportjainak általánosított tulajdonságait teszi átélhetővé. Vagyis a művészetben nem kell a közösségnek, a tömegnek közvetlenül, életszerűen megjelennie ahhoz, hogy a szociológiai értelemben vett valós tömegek, csoportok érzésvilágát, érdekeit kifejezésre juttathassa.⁴⁶

Mindemellett Ujfalussy kritikájában érezhetően ott munkált az a meggyőződés is, hogy a szocialista erkölcsiség eszméjének alapjául szolgáló humánus értékrend és az azt közvetítő művészet nem valami megkonstruálandó dolog, hanem az európai kultúra évszázados és remélhetőleg jövőbe tartó hagyományának a terméke. Ebből a szempontból olybá tűnik, hogy Maróthy zeneszemléletében inkább a részben már avult politikai mozzanat játszott a konstitutív szerepet. Ezért sem véletlen, hogy nem tudott kiszabadulni a polgár–proletár fogalompár dichotómiájából. Hogy mennyire nem, azt a számos vonásában antidogmatikus szemléletet tükröző, már többször hivatkozott disszertációjának címe is mutatja: *Zene és polgár, zene és proletár*. Vele szemben Ujfalussy láthatóan nem foglalkozott az osztályharc aktuális állásával, annál inkább vallotta magáénak az európai kultúrában létrejött egyetemes értékek felmutatásának feladatát, éppen annak az eredeti célnak az érdekében, hogy *mindenki* részesülhessen bennük. Számára tehát nem az volt a kérdés, hogy polgári vagy proletár eredetű-e valami, hanem az, hogy a jelenkor kulturális nivójához mérten korszerű, azaz a társadalom valamennyi tagja számára nézvést értékes és érvényes, humánus tartalommal rendelkezik-e.

Ujfalussy zeneesztétikai koncepciója az 1950-es évek második felében formálódott ki, annak első jelentős dokumentuma az 1959-ben megjelent Debussy-könyv⁴⁷ volt. Ezzel azonos esztétikai koncepciót mutatott kandidátusi disszertációja, valamint az 1965-ben kiadott Bartók-monográfiája⁴⁸ is. Az értekezés deklarált célja volt, hogy segítse a 20. századi zene fejlődésének megítélését, a Debussy-kötet, illetve a Kossuth-díjjal is jutalmazott Bartók-monográfia pedig a Gondolat Kiadó reprezentatív zeneszerzői életrajzsorozatának első olyan darabjai voltak, amelyek modern külföldi, illetve magyar szerzők munkásságát mutatták be. Mindebből joggal gondolhatjuk, hogy Ujfalussy modernitáskoncepcióját hivatalosan is irányadóként ismerték el.

Ujfalussy zeneesztétikájából hiátusmentesen következik az, ahogy a polgári hagyományt és a modernitást értékeli. Művészetdefiníciója, a formai és tartalmi elemek egymásra rétegződésének elmélete, a kifejezési formák megértésének történelmi dimenzionáltsága a hagyományhoz való megértő és differenciált viszo-

46 Vö. Ujfalussy: *A realizmusról – még konkrétabban...*, 77. sk.

47 Ujfalussy József: *Achille-Claude Debussy*. Budapest: Gondolat, 1959.

48 Ujfalussy József: *Bartók Béla*, I–II. Budapest: Gondolat, 1965.

nyulás szükségességét éppúgy meghatározza, mint a modernitás mérsékelten radikális ága mellett való állásfoglalást.

Az ő zenetörténeti narratívája szerint is Liszt és Wagner munkásságában válnak külön a modernitás felé vezető utak: a polgári kultúra Wagnertől eljut a zene-művészet felszámolódásáig az új bécsi iskola szerzőinek munkásságában;⁴⁹ Liszt és Muszorgszkij ágán azonban a zenetörténeti hagyaték felismerése és a népies elemek felvétele révén olyan mozzanatok integrálódnak az európai műzene hagyományába, amelyek alapszerkezetében újítják meg a zenei hallásmódot.⁵⁰ Ennek a sornak a folytatója, a modernitás zenei nyelvének korszakalkotó figurája Debussy, aki a zenetörténeti hagyaték egyes részeit, a különböző izmusok, Ujfalussy szerint töredékes világértését és -ábrázolását, a népi és Európán kívüli zenei elemeket nagy ívű egységbe olvasztja, példát mutatva Bartóknak is. Bartóknak, aki Ujfalussy szemében azért válik paradigmaticus alakká, mert az európai zenei hagyományban gyökerező és mégis újszerű, korszerű hangon megszólaló kompozícióiban egy, az európai humanista hagyományhoz hű és egyben progresszív, tudatosan vállalt és következetesen megvallott értékrendet artikulál.

A zenetörténeti folyamatok megítélésének alapjául szolgáló esztétikai koncepció kiindulópontja szerint a művészet a tapasztalat és az abból felépülő valóság általánosított képe.⁵¹ A tapasztalat értelmezéséhez szolgál adalékként egy, a Bartók-monográfiában is megjelenő gondolat, amely szerint „egy társadalmi közösség tagjaként, legszemélyesebb magánéletünket is csak úgy élhetjük, ahogyan közösségünk jelene és múltja tanította”.⁵²

A Maróthy-féle énkoncepció bírálata révén világossá vált, hogy Ujfalussy szerint a valóság elsajátításában és az öntudatosvá válásban milyen strukturális és alapvetően pozitív szerepe van az individuumként megélt tapasztalatnak. Itt ez azazal a mozzanattal egészül ki, hogy maga a tapasztalat történelmileg is meghatározott: a nyilvánvalóan szerepet játszó individuális tulajdonságok mellett kulturális kondíciók, közvetítések láncolatának eredménye. Ujfalussy az esztétikájában középponti szerepet játszó képszerűség alatt azt érti, hogy a művészet *rendezett* formában, az *érzések* számára felismerhető módon közvetíti hasonnemű tapasztalatok általános, tipikus vonásait. Mármost ha a tapasztalat és annak révén a világ megélése, megértése kulturálisan kondicionált folyamat, úgy az érzéki konkrétságában rögzített művészi képnek is történelmileg meghatározottnak kell lennie. Ebből magától értetődően következik az is, hogy a tapasztalat és a kép, illetve a kettő között lévő összefüggés felismeréséhez, vagyis a műalkotás megértéséhez elengedhetetlenül szükséges az ezeket a relációkat kikristályosító hagyomány ismer-

49 Ebben a tekintetben meghatározó a „dinamikus, szukcesszív”, illetve a „statikus, szín-kromatika” zenetörténeti szerepének Ujfalussy-féle interpretációja, amely szorosan összefügg azokkal az eszmefuttatásaival, amelyek középpontjában az atonalitásnak, illetve a szenualista-hedonista és technicista zeneértelmezéseknek a zeneművészetet „felbomlasztó” jellege áll. Ld. pl. Ujfalussy: *A valóság zenei képe*, 87. sk., 90. sk., 99.

50 Vö. pl. uott, 12., 128.

51 Vö. pl. uott, 38., 56., 70., 156.

52 Ujfalussy: *Bartók Béla*, I., 172.

rete. Mindebből pedig arra következtethetünk, hogy Ujfalussy álláspontja szerint a kultúra, illetve a művészet a *hagyomány* és nem a közvetlen érzékiség szférájában, a természetben jön létre, jóllehet érzéki volta miatt nem választható el ettől.⁵³

Ujfalussy szerint az érzékek által felmérhető dallami-harmóniai és ritmikai tagoltság szavatolja a zene képszerűségét, vagyis azt, hogy a zene magas fokon differenciált, mégis áttekinthető viszonyrendszerként fogadható be. E tulajdonságok együttes megléte mellett az egyes művekre, szerzői stílusokra, műfajokra, korstílusokra jellemző, többé-kevésbé rögzült, mégis dinamikusan változó funkciók összefüggései, tipikus közlésformák jönnek létre.⁵⁴ Ujfalussy szerint mindennek feladásával végső soron a zene komplex művészi jelentésének lehetősége szűnik meg, és a hangok izolált akusztikus élmények kaotikus halmazává válnak.⁵⁵

A képszerűség és a kulturális gyakorlat mint történelmi hatóerő itt vázolt összefüggéseiből látható, hogy Ujfalussynál a mindenkori jelen zenei termékeinek megértésében, esztétikai mérlegelésében a hagyománynak kitüntetett szerepe van. A befogadó oldalán a megértés feltételeként jelentkező kulturális jártasságban ölt ez testet, a mű, illetve a szerző oldalán a jártasság korrelátumaként pedig az érthetőség, azaz a hagyományhoz való valamilyen fokú szerves, az esztétikai befogadásban is nyilvánvaló, hangsúlyozottan nem konstruált kapcsolódás kívánalma jelentkezik. Ujfalussy értékelésében ezen a ponton a Schönberg-iskola, az „igazságkeresés” minden szenvedélyes igyekezete ellenére, a pusztán a logikum szférájában megalapozott összefüggéseket előtérbe helyező „aszkréták” mozgalmának bizonyul.⁵⁶ A Stravinsky-féle hitvallás pedig a mesterségbeli tudás üres, társadalmi-emberi tartalmakat és felelősségvállalást nélkülöző fitogtatásává válik.⁵⁷

Maróthy vitacikkéhez írt bírálatát Ujfalussy azzal a gondolattal zárja, hogy „bizonyos történelmi korszakokban a megvalósulásra törekvő világkép szent türelmetlenséggel sürget [...] arra sarkallja a művészt, hogy a megvalósítandót megvalósultnak mutassa be”.⁵⁸ És ebben a születőben lévő szocialista realizmust is érintettnek látja. „Ez azonban álmegoldás, nemegyszer torzításokhoz vezet”.⁵⁹ Mintha arra hívná föl a figyelmet, hogy a majdan születő korszerű művészet utópiájának megkonstruálása még a legelfogadhatóbb célkitűzések megléte mellett is a társadalmi-művészeti jelen és múlt illetéktelenül normatív és tendenciózus olvasatának veszélyét hordozza magában. Ehelyett Ujfalussy – a politikailag persze elkötelezett jelen szükségleteit is figyelembe véve – az európai hagyományból szervesen

53 A hagyomány szerepe esztétikai és művészetfilozófiai szempontból egyaránt alapvető fontosságú Ujfalussy koncepciójában, egyúttal jelentős adalék művelődéspolitikai, illetve kiterjedt tudományos-ismeretterjesztő működésének megértéséhez is.

54 Vö. Ujfalussy: *A valóság zenei képe* „Zenei képletek mint komplex egységek jelentéstana” c. fejezetével.

55 Vö. uott, 87. sk.

56 Vö. Ujfalussy: *Bartók Béla*, II, 125. Az aszketizmus ebben az esetben minden bizonnyal az érzéki megragadás – Ujfalussy szerint lényegalkotó – mozzanatának feladására utal.

57 Ujfalussy Stravinskyval kapcsolatos negatív értékítéletéhez ld. pl. uő: *A valóság zenei képe*, 10. sk.; vagy *Bartók Béla*, II., 96.

58 Uő: *A realizmus – még konkrétan...*, 80.

59 Uott

kifejlődő, humánus értékrendjét következetesen kinyilvánító bartóki modernitás 1960-as években is aktuálisnak érzett paradigmáját állította az olvasó elé példaként, és talán kiindulópontjaként is a jövőbeli kritikai tájékozódásnak. E kétféle attitűd, a tudományos szemlélet alapjellegetének különbsége jól kitapintható Maróthy és Ujfalussy munkásságában, eredményeiben. Míg az utópikus-normatív elméletalkotás Maróthyt Szabó Ferenchez vezeti el, a kritikai-deszkriptív látásmód Ujfalussyval Bartók Béla művészetének példaszerűségét ismerteti fel.

ABSTRACT

ÁDÁM IGNÁCZ–ANDRÁS RÁNKI

MARXIST INTERPRETATIONS OF 'MODERN MUSIC'

The Conceptions of János Maróthy and József Ujfalussy

This paper addresses the conception of realism and modernity by internationally renowned Hungarian musicologists and musical ideologists János Maróthy and József Ujfalussy in the light of cultural policy, history of ideology and musical aesthetics. According to Maróthy, social realism and its musical culture integrates the achievements of bourgeois music and popular music. He found the headwaters of this kind of music in the so called 'golden 20's', i.e. the first decade of the new Soviet culture (1917–1932), in which avant-garde still belonged to the state-supported artistic trends. Ujfalussy elaborated the category of intonation on the basis of musical theory, physiology and psychology introducing the specific musical interpretation of mirroring theory. His aesthetic hypotheses and pre-suppositions determined a relationship to modernity characterised by moderate conservatism focusing on socially relevant content and perceivable order of sensual elements besides the component of musical novelty.

Ádám Ignác (1981), music historian. He was enrolled in the Philosophy Doctoral School of Eötvös Loránd University, Budapest, where he received his PhD in 2013. He has published articles in local and international journals and books on 20th century Russian music, socialist realism and popular music in socialist Hungary. Since 2013 Ignác has worked as a research fellow for the Archives for 20th-21st Century Hungarian Music, Institute of Musicology, Hungarian Academy of Sciences. Since 2017 Ignác has been working as editor-in-chief at the music publishing house Rózsavölgyi & Co.

András Ránki (1982) studied musicology at the Franz Liszt Academy of Music, Budapest, and aesthetics and philosophy at the Eötvös Loránd University, Budapest. He attended the Doctoral Programme in Aesthetics at the ELU. He is currently working on his PhD dissertation. Since 2012 he has been a lecturer at the ELU's Faculty of Education and Psychology and since 2013 at the Károli Gáspár University of the Reformed Church. Since 2014 he has been on the staff of the Archives and Research Group for 20th-21st Century Hungarian Music, Institute for Musicology of the Research Centre for Humanities, Hungarian Academy of Sciences (junior research fellow since 2015). His research focuses on Hungarian musical aesthetics in the 20th century, especially on the Marxist tradition.