

Ignác Ádám

# A populáris zene kutatásának kezdetei az államszocialista Magyarországon

## *Az első generáció\**

### A HIÁNYZÓ HAGYOMÁNY

*Der Wert der Musik* című 2007-es könyvében<sup>1</sup> a giesseni egyetemen oktató Ralf von Appen az esztétikai kérdések vizsgálatát a populáris zenei<sup>2</sup> kutatások „vakfoltjának” nevezte, s noha e kötet megjelenése óta a *popular music studies* legjelentősebb fórumain – többek között éppen az ő közreműködésének köszönhetően – némileg megszaporodtak a konkrét zenei, illetve esztétikai problémákat (is) felvető prezentációk és diszkusziók,<sup>3</sup> a nemzetközi trendek vizsgálata még mindig a produkciós, intézményes és befogadói kontextusokra koncentráló, összefoglalóan *szociológiáinak* nevezett megközelítések túlsúlyát mutatja.

Az „aránytévesztés” körüli viták az utóbbi időben olyanmire kiéleződtek, hogy például a populáris zene kutatásának legjelentősebb nemzetközi szervezete, az *International Association for the Study of Popular Music* (IASPM)<sup>4</sup> egyik megalapítója, a hetvenes évek óta aktív brit Philip Tagg *Network for the Inclusion of Music in Music Studies* (NIMiMS) névvel 2015-ben egy új, önálló szervezetet hozott létre.<sup>5</sup> E komoly ellenérzéseket kiváltó lépésével Taggnek bevallottan az volt a célja, hogy a szerinte túlságosan is szociológiai fókuszú IASPM ellenében egybegyűjtse azokat, akik magát a zenét és nem a zenét fogyasztó-használó társadalmat helyezik kutatásaik során előtérbe.

\* A tanulmány az NKFIH Posztdoktori Ösztöndíj (PD 115373) és a Bolyai János Kutatási Ösztöndíj támogatásával készült.

<sup>1</sup> Appen 2007.

<sup>2</sup> Tanulmányomban különbséget teszek a populáris zene és a popzene fogalma között. Utóbbit jellemzően a rock and rollból az 1950-es évek második felétől kezdve kinövő modern populáris zenei irányzatok (így a beat és a rockzene) gyűjtőfogalmaként használják. A populáris zene terminust egy ennél tágabb, dinamikusabb, csupán komplex társadalmi, történelmi és politikai összefüggésekben értelmezhető megnevezésnek tekintem, amely az operettől a rockzenén át az elektronikus táncczenéig számos műfajt foglalhat magába.

<sup>3</sup> A legutóbbi nagy vitára a populáris zene kutatóinak legnagyobb nemzetközi szervezete, az IASPM 2017 júniusában, Kasselben megrendezett konferenciáján került sor. A *Not Left To Our Own Devices: Analysing Music Together* című workshopon Appen mellett Samantha Bennett és André Doehring vett részt.

<sup>4</sup> <http://www.iaspm.net> – utolsó letöltés: 2017. szeptember 29.

<sup>5</sup> <http://nimims.net/> – utolsó letöltés: 2017. szeptember 29.

A „klasszikus” zene és a popzene közötti generációs különbségtől,<sup>6</sup> az esztétikai szférát lényegében kisajátító hagyományos muzikológia<sup>7</sup> máig tartó hegemoniáján át a „könnyű” zene egyszerűségéig és az amatőrzenészek szakmai inkompetenciájáig<sup>8</sup> számos népszerű érv él a köztudatban azzal kapcsolatban, hogy a népszerű zenei műfajok esetében a zenei komponensek, a zenei struktúra, a tartalmi-formai kérdések elemzése, illetve e zene esztétikai értékeinek feltárása miként szorult és szorul máig szükségszerűen a háttérbe. Ezek a közhasználatban lévő magyarázatok ugyanakkor kevésbé számolnak azzal, hogy a nyugati zeneszociológia már a számára nemzetközi áttörést jelentő hatvanas–hetvenes években tett erőfeszítéseket egy a társadalmi-szociológiai és zenei-esztétikai szempontokat egységben kezelő, szintetikus gondolkodásmód megteremtésére.

Lényegében erre figyelmeztetett John Shepherd is,<sup>9</sup> amikor egy általa válogatott szöveggyűjteményben egy sajátos irányzat létezésére hívta fel a figyelmet. E – többségében szociológiai érdeklődésű muzikológusokat magában tömörítő s a marxista módszerekre is nyitott – irányzat képviselői Simmel, Weber és Adorno nyomdokain haladva azt tették meg elméleteik központi gondolatává, hogy a társadalmi és kulturális formációk szerkezetei feltétlenül kifejezésre találnak magukban a zenei szerkezetekben és hangzásokban is, sőt, hogy a zenei struktúráknak, és általánosságban a hangrendszereknek is megvannak a maguk társadalomtörténeti vonatkozásai. Ezen az elgondoláson alapult többek között a népzene-kutató Alan Lomax munkássága<sup>10</sup> vagy Shepherd társszerzőkkel jegyzett *Whose music? A Sociology of Musical Languages* című műve,<sup>11</sup> és mint látni fogjuk, végső soron ide csatornázhatók majd be azok az alább tárgyalt magyar szakemberek is, akik elsőként tettek a hazai populáris zenei létrejöttéért.

Az említett szerzők jellemzően nagyobb munkák részeként foglalkoztak a populáris zene zenei-esztétikai kérdéseivel, de voltak olyanok is, akik kimondottan a rockzenére vonatkoztatva vetették fel egy új „szociológiai esztétika” kidolgozásának szükségességét. E téren általában Andrew Chester *For a Rock Aesthetic* című, 1970-ben megjelenő szövegeit<sup>12</sup> szokás megemlíteni, amelyek jelentőségét jelzi, hogy a hagyományos popsociológia egyik megalkotója

<sup>6</sup> A fő érv ezzel kapcsolatban, hogy a populáris zenei kutatások kezdetei olyan karrierjük elején álló fiatalokhoz kapcsolódtak, akik maguk is e zene művelői és rajongói közül kerültek ki, s akik újszerű elemzési szempontjaikkal szándékosan el akartak határolódni az akadémiai zene-tudománytól. Emellett arra törekedtek, hogy a populáris zene társadalmi, társadalompolitikai értékeit és identitásképző szerepeit hangsúlyozzák. E szempontot a témában írott egyik első jelentős tanulmányában említi Szemere Anna is: Szemere 1984.

<sup>7</sup> Lásd például Parzer 2011.

<sup>8</sup> Egy jellemző magyar nyelvű példa: Pernye 1969: 7–13. Pernye ezen véleménye különös fénytörésben tűnik fel annak ismeretében, hogy a jazz legjelentősebb magyarországi propagátorai, és részben a marxista zene-tudomány hazai úttörői között tartják számon.

<sup>9</sup> Shepherd–Devine 2015: 1–23.

<sup>10</sup> Lomax 1968.

<sup>11</sup> Shepherd 1977: 1–23.

<sup>12</sup> Chester 1970a, 1970b. A többes szám azért indokolt, mert Richard Merton Chester vitaindító cikkére adott válaszát és Chester viszonzását is meg szokták említeni.

és mindmáig legtöbbet hivatkozott képviselője, Simon Frith számára is ezek a munkák jelentették a hivatkozási alapot, amikor önkritikusan a zenei szempontokat nélkülöző elemzések hiányosságairól értekezett.<sup>13</sup>

A fentebb említett szövegeiben Chester szintén utalt arra, hogy a popzene (a populáris zene korábbi formáival ellentétben) inkább összetett kulturális, mintsem tisztán esztétikai jelenség, s ezért bizonyos mértékig érthető, hogy a kibontakozó tudományos diskurzus is ekként közelít hozzá. Chester ugyanakkor azt is félreérthetlenné tette, hogy cikkei megírásának pillanatában (1970-ben) már nem halogatható tovább a popzene esztétikájának kidolgozása, mert ez a zene immár önálló művészi értékkel rendelkezik, s megérett arra, hogy autonóm művészetté váljon. Említett kortársaihoz hasonlóan, a mielőbb megválaszolásra váró kérdései között Chester ugyanakkor nemcsak olyanokat említ, amelyek a pop és rock zenei struktúrájának feltárására vonatkoznak, hanem olyanokat is, amelyek e struktúrák kulturális-társadalmi alapjait firtatják.

Teljesen eltérő politikai, társadalmi és tudományos keretek között az alább bemutatandó magyar kutatók is hasonló kérdésfelvetésekkel éltek. Munkáikat Chester nagy valószínűséggel nem ismerte, cikkeiben legalábbis egyetlen kelet-európai szerzőre sem hivatkozott. A viszonylagos elszigeteltségben dolgozó magyarok művei ugyanakkor nem maradtak minden visszhang nélkül az akkori Nyugaton. Jól példázza ezt Maróthy János esete, akinek művei a brit Richard Middleton<sup>14</sup> és – a Maróthy meghívására – 1980-ban Budapestre is ellátogató Philip Tagg számára is ismertek voltak, aki kapcsolatban állt a Chesterhez hasonlóan rockzenei esztétikát író keletnémet Peter Wickével,<sup>15</sup> és aki, több kelet-európai kollégájával együtt, évtizedekkel később meghívást kapott a marxista zenetudomány rendszerváltások utáni (máig) legnagyobb nemzetközi szimpóziumára, az 1999-ben Oldenburgban megrendezett *Musiswissenschaftlicher Paradigmenwechsel? Zum Stellenwert marxistischer Ansätze in der Musikforschung* című konferenciára is.<sup>16</sup>

Az efféle nemzetközi visszhang ellenére mégis úgy tűnik, hogy a populáris zenei kutatások rendszerváltás előtti történetének megismeréséhez alapkutatások szükségeltetnek. A felejtés lehetséges okaira majd tanulmányom végén térek ki, annyit azonban kiindulópontként már most előrebocsátanék, hogy manapság a *popular music studies*ra Kelet-Közép-Európában egy jellemzően nyugati orientációjú, fiatal diszciplínaként szokás gondolni, miközben az államszocialista időszakban meginduló kutatások lokális szinten is feltáratlannak számítanak.

<sup>13</sup> Frith 2007. Frith a hagyományos szociológia hiányosságait abban látta, hogy az egyéni ízlést és preferenciákat rendre a köz- vagy csoportízlés részének tekinti, s ezért nagyon keveset tud mondani a zene egyénre gyakorolt hatásáról. Frith ebben az írásában azt is elismerte, hogy miközben a szociológia módszereivel átfogó képet alkothatunk a zenefogyasztók szokásairól és társadalmi hovatartozásáról, „még mindig nem tudunk eleget a pop és rock zenei nyelvéről”.

<sup>14</sup> Middleton 2006: 4.

<sup>15</sup> Szemere Anna személyes közlése.

<sup>16</sup> Betegség miatt ugyanakkor már nem tudott azon részt venni. A konferencia teljes anyaga megtalálható: Stroh–Mayer (Hgg.) 2000.

Pedig a vassfüggönyön túli világetől eltérő keretek e régióban több helyütt is egy módszereiben, témafelvetéseiben és motivációjukat tekintve is sajátos, a hasonló nyugati kísérletekkel legfeljebb párhuzamos, de azoktól jórészt független munka kibontakozását eredményezték. A magyar zenetudomány és zeneszociológia a keleti blokkon belül az ilyen kísérletek egyik legfontosabb terepének számított.

Ezek az 1960-as évek elején kibontakozó elemzések egyáltalán nem rajongókhoz és nem rockzenészekhez, vagyis az évtized elején Magyarországra is betörő új populáris zenei műfajok népszerűsítésében érdekelt fiatalokhoz köthetők, hanem a negyvenes éveikben járó, a magyar zenei élet meghatározó intézményeiből, vezető szellemi műhelyekből érkező, klasszikus zenei műveltségű akadémiai kutatókhoz. Ennek az *első generációnak* a tagjai (a már említett Maróthy János mellett Losonczy Ágnes és Vitányi Ivánt sorolhatjuk ide)<sup>17</sup> már nyitottak voltak a sztálinista rendszer hibáival való szembenézésre és a forradalom utáni új kultúrpolitikai irányvonalhoz alkalmazkodó tudományosság megalkotására. A populáris zene egyiküknél sem független kutatási területként jelent meg, hanem egy nagyobb szabású társadalmi (szociológiai) vagy szociológiai fókuszú, zenetörténeti vizsgálódás részeként.<sup>18</sup>

## POLITIKAI ÉS TU DOMÁNYTÖRTÉNETI HÁT TÉR<sup>19</sup>

A hivatalos álláspont szerint a szocialista kultúrában el kellett vetni a „komoly” és a „könnyű” zene értékeltvő megkülönböztetését, és a két zenei szféra politikai és gazdasági kérdéseivel együttesen kellett foglalkozni. A populáris zene ennek ellenére nem vált egyenrangúvá a művészi zenével.<sup>20</sup> A dichotómia fenntartásában nemcsak a zenésztársadalom elutasításának, hanem a „néptömegek” nevelését célul kitűző, de legalábbis e célt hangoztató, profiljában elitistának mutató politikai vezetések is komoly szerepe volt. Előbb az emberek *esztétikai*

<sup>17</sup> A jazzről írott munkáival Pernye András is helyet követelhet a csoportban. Amint azonban a 8. lábjegyzetben hivatkozott példa is bizonyítja, Pernye viszonya a beat- és rockzenéhez meglehetősen ambivalens volt, az ott említett cikket leszámítva ráadásul csak csekély számú olyan hivatkozást találhatunk nála, amely nem a jazzre, hanem a populáris zene más műfajaira vonatkozik.

<sup>18</sup> A magyarországi populáris zenei kutatásokban kulcsszerepet játszó Losonczy Ágnes *Zene – Ifjúság – Mozgalom* című könyvében az 1969-ben kibontakozó magyarországi beatvita kapcsán érdekes megállapítást tesz a negyvenes generáció néhány tagjának új ifjúsági zene iránti érdeklődéséről és a beat műfaját támogató gesztusairól. Azt állítja ugyanis, hogy ez a generáció a háború utáni ifjúsági mozgalmakban nőtt fel, és a beatzenében „modern formában, a mai lehetőségek és történelmi feltételek között a hajdani mozgalom értelmes folytatását” látta meg. Losonczy 1974: 220.

<sup>19</sup> A Kádár-kori populáris zene politikai vonatkozásainak vizsgálata természetesen nem új keletű a hazai történettudományban. 2010-ben a *Korall* például egy lapszámot (39. szám) szentelt a témának. A kutatások mögötti személyes és politikai motivációk bemutatása ugyanakkor megkerülhetetlennek tűnik a cikkemben vázolt téma szempontjából.

<sup>20</sup> A zenei szférák viszonyának kérdésére más tanulmányaimban is igyekeztem kitérni: Ignác 2016, 2017.

*nevelésének* – a sztálinizmus utolsó és a Kádár-korszak első éveiben különösen sokat hangoztatott, Kodály zenei nevelési koncepciójával<sup>21</sup> is rokon – programja lehetetlenítette el a „komoly” és „könnyű” zene között feszülő ellentét feloldását, hiszen e program éppen azt célozta meg, hogy a zenehallgatók világos különbséget tudjanak és akarjanak tenni az esztétikailag értékes és értéktelen zene között. Később, a hatvanas évek második felétől aztán – mint arról még szó lesz – a szórakoztatóipari termékek értékesítéséből származó, s végső soron a „magas” kultúra támogatására fordítható gazdasági haszon az államot még inkább érdekelttette a két zenei szféra szétválasztásában.<sup>22</sup>

Az államszocializmus időszakában mindvégig érvényben maradt tehát egyfelől az a normatív álláspont, amely a „komoly” zenéhez képest alacsonyabb rendűnek, fejletlenebbnek minősítette a populáris zenét (szinte kizárólag a szórakoztatás funkcióját társítva ahhoz). De emellett azt a szociológiai alapú elgondolást sem vetették el, amely alapján a különböző zenei ízléstípusok különböző társadalmi osztályokhoz kapcsolódnak (és így a populáris zene rendszerint a kispolgárság maradványaihoz, illetve az ízlését tekintve egyelőre fejletlen, esztétikai nevelésre szoruló munkás és paraszti rétegekhez kapcsolódott).<sup>23</sup> S ne feledkezzünk meg a politikai alapon történő válogatásról sem, amelynek következtében a populáris zene fogalma folyamatos változásokon ment keresztül, s bizonyos műfajok vagy zenélési típusok (például a jazz) státusza át is változott annak megfelelően, hogy a hatalomnak aktuálisan milyen szándékai voltak vele.<sup>24</sup>

Annak ellenére, hogy nem érvényesült az egyenlő bánásmód elve, a szocialista rendszer fenntarthatóságát szem előtt tartó hatalom és programadó értelmisége a hatvanas évektől kezdve aligha engedhette meg többé, hogy a populáris zene egyre nagyobb tömegeket vonzó jelenségét eltolja magától, és csak a hagyományosan magas színvonalú, nemzetközi sikereket is hozó, ám csak egy szűk elit által művelt és fogyasztott klasszikus zene kérdésével foglalkozzon. A következőkben tárgyalt kutatók idevágó munkáinak létezése (és azok tekintélyes száma) is igazolja, hogy az adminisztratív intézkedések mellett egyre inkább tételt bírt az is, hogy megtalálják-e a populáris zenével kapcsolatos problémafelvetések helyét a zene- és társadalomtudományi diskurzusokban, s még inkább: hogy bizonyítani tudják-e a zene létjogosultságát a szocialista zenekultúrában.

Ha számba kívánjuk venni mindazokat a tényezőket, amelyek Magyarországon elősegítették a közhasználatú zene kérdését érintő tudományos értekezések létrejöttét, akkor természetesen az 1960-as évek elején lezajló olyan – politikai rendszereken átívelő – általános változásokra kell mindenekelőtt utalnunk, mint a populáris zenei színtérnek a rock and roll és főleg a beat hatására történő átrendeződése és – ennek következtében – a korábbiaktól eltérő zeneszerzői, illetve befogadói szerepek, magatartásformák megjelenése. Az új szerepek

<sup>21</sup> A kodályi zenei nevelési programhoz lásd Péteri 2007.

<sup>22</sup> Kalmár 2004.

<sup>23</sup> Első felméréseiben hasonló következtetésekre jutott Losonczi Ágnes is: Losonczi 1963.

<sup>24</sup> A jazz megítélésének változásairól Havadi Gergő írt részletesen: Havadi 2010.

és magatartásformák aztán a tudományos megközelítésmódok változását is elkerülhetetlenné tették. Amíg a „könnyű” zenei szerzemények alkotói „klasszikus” műveltségű, a műzene műfajaiban és technikáiban jártas muzsikusként voltak, fel sem merült, hogy a populáris zenei produktumokkal nem zenei, hanem társadalmi- és ifjúságpolitikai szempontból is foglalkozni kell. Igazán csak az amatőr zenélés tömegessé válását és az együttes mint új előadói-szerzői minőség megjelenését követően jött szóba, hogy az addig kizárólagosnak számító esztétikai-kompozíciós megközelítésmód felülvizsgálatra, kiegészítésre szorul.<sup>25</sup>

De ezzel kapcsolatban megemlítendő a kommunista állampárt művészetpolitikájának már Sztálin halála után meginduló fokozatos revíziója is, amelynek a populáris zenével kapcsolatos legjelentősebb hozadéka, hogy 1953 után már nem a nevelő célzatú, esztétikai és ideológiai szempontból ideális műalkotás megteremtése számított az első számú célnak, hanem egyre több szó esett a befogadók tényleges igényeinek, preferenciáinak feltérképezéséről és – ezzel párhuzamosan, ahogy fentebb már említettük is – az esztétikai és ízlésnevelés kérdéseiről.<sup>26</sup>

Tárgyunk szempontjából viszont talán még nagyobb hangsúlyt kaphat a tudományok 1956 utáni általános felértékelődése és ideológiaközvetítésben betöltött szerepük megnövekedése.<sup>27</sup> A tudományos szemlélet és módszerek óvatos alkalmazása ráadásul a párt és a hatalmi szervek munkájában is mindennapi gyakorlattá vált. Magyarországon például 1966-ban már határozat mondta ki, hogy a tudományos felmérés, és nem az ideológiai előfeltevés ad a politikai gyakorlat számára támpontot.<sup>28</sup> De tulajdonképpen már ezt megelőzően is, az 1960-as évek elejétől kezdve, a „valóság megismerése” és a „tömegek igényeinek feltérképezése” jelszavával rendszeressé váltak a hatalom által megrendelt és lebonyolított felmérések, statisztikák, közvélemény-kutatások.

A tudományok pedig eközben a témafelvetések és a módszertan szempontjából is némileg színesebbé és szabadabbá válhattak, és azzal, hogy a hatalom már csak a főbb ideológiai kereteket kívánta elsősorban meghatározni, és a tudományos munkát végzőkre inkább partnereként, s nem megrendelőként számított, nagyobb terep nyílt az egyéni kezdeményezések számára is. Mindez persze korántsem jelentett teljes szabadságot, de az enyhülés a Rákosi-korszakban tapasztaltakhoz képest egyértelművé vált. Ráadásul miután a hatvanas évek Magyarországon a különböző csoportérdekeknek továbbra sem létezett sem-

<sup>25</sup> A szociológiai érdeklődés mellett természetesen nem feledkezhetünk meg a hatvanas évektől fokozatosan növekvő titkosszolgálati-rendőri figyelemről sem. Ennek elemzése azonban meghaladja e dolgozat kereteit. A témával részletesen foglalkozott: Szőnyei 2005.

<sup>26</sup> Például: Vitányi 1954; „Határozat az ifjúság kulturális neveléséről”. *Művelt Nép* 1955. június 12. 1.; „A Magyar Úttörők Szövetsége esztétikai és művészeti nevelőmunkájáról” PIL 289.3.1959.87; „A művészetek, művészeti intézmények az ifjúság szabad idejének kulturált felhasználásában” PIL 289.3.1964/44; „Az ifjúság szabadidejének célszerű, hasznos eltöltése” PIL 289.3.1964.44.

<sup>27</sup> Kalmár 1998.

<sup>28</sup> A határozat címe: Az irodalom és művészetek hivatása társadalmunkban (Vass-Ságvári [szerk.] 1968: 509).

miféle valódi artikulációja, a tudományos párbeszédék és viták a hiányzó nyilvánosság helyettesítőinek szerepét is betöltötték, a tudományok (s különösen a humán- és társadalomtudományok) politikailag elkötelezett (de legalábbis nem ellenséges) művelői pedig okkal érezhették, hogy – jóllehet korlátozottan – szerepük van a társadalmi problémák megismerésében és megoldásában.

A tudomány és a politika, mint az köztudomású, az államszocializmusban semmilyen téren nem voltak egymástól különválaszthatók. Aligha véletlen tehát, hogy jelen tanulmány főszereplői is rendszeresen megnyilvánultak politikai és közéleti fórumokon, valamint munkáikban is rendszeresen megemlékeztek a tudományos munka politikai jelentőségéről. Maróthy János és Vitányi Iván például gyakorta szólaltak fel különböző pártszervek vagy bizottságok ülésein, és megrendelésre írott jelentésekkel, bírálatokkal is segítették azok munkáját.

Az elemzések politikai felhasználásának gyakorlata eredményezte azt is, hogy a párt tudománypolitikai irányelvei kettős funkciót állapítottak meg a tudomány számára: a megismerést szolgáló, úgynevezett valóságfeltáró és a tudat átalakítását segítő, úgynevezett ideológiai funkciót. Az ideális képlet szerint e két funkciónak ki kellett egészítenie egymást, mégpedig úgy, hogy a valóságfeltárás mintegy előkészíti az empirikus megismerés eredményeit felhasználó, de már magasabb rendű, elméleti és ideológiai megalapozottságú munka kibontakozását.<sup>29</sup> Ez a felosztás azonban a valóságban inkább egymásmellettiséget jelentett, és a marxista filozófia alapvetéseit érvényesítő kutatásokon túl lehetőséget adott az ideológiai-  
lag kevésbé terhelt, leíró jellegű munkák megjelenésére is.

A két funkció a korszak valamennyi tudományágában megjelent, de szembenállásuk különösen a társadalmi tervezésbe is bevont diszciplínákban, például az ötvenes évek végétől dinamikus fejlődő szociológiában vált látványossá.<sup>30</sup> A szociológia és a dogmatikus örökségtől szabadulni vágyó zenetudomány eredményeire építő kelet-európai zeneszociológiai és populáris zenei kutatások a módszertant és funkciót illetően szintén nem voltak egységesek. Megkülönböztetésükre – miután a magyarországi szintér bemutatására is alkalmasak – a következőkben a zenei élet szociológiája, illetve a tulajdonképpeni zeneszociológia (vagy marxista zeneszociológia) Dieter Schuller által használt fogalom-párosát használom.<sup>31</sup> Mindkét irányzat abból az előfeltevésből indult ki, hogy a társadalmi vonatkozások nem csupán a zene (a művészet) életének külső keretét biztosítják, hanem annak lényegéhez tartoznak hozzá. Az előbbi ugyanakkor elsősorban a hallgatók reakcióinak, illetve a terjesztés mechanizmusainak feltárására és tényszerű leírására, a zene egyfajta társadalomtörténetének és a zenei alkotás szociális feltételeinek bemutatására törekedett, az utóbbi fókuszában viszont továbbra is a műalkotás tanulmányozása állt, ezért a szociológiai interpretáció, illetve a hagyományos zenei-esztétikai elemzés összhangba hozását tűzte ki célul.

<sup>29</sup> MSZMP Központi Bizottsága 1969, illetve Aczél 1969.

<sup>30</sup> Lásd ehhez például Kolosi 1972; Kulcsár 1972.

<sup>31</sup> Schuller 1976.

A zenei élet szociológiája az államszocialista Magyarországon mindenekelőtt Losonczy Ágnes nevével kapcsolódott össze, míg az elméleti megalapozású marxista zeneszociológiát egyfelől Maróthy János és az MTA Zenetudományi Intézetének általa vezetett zeneszociológiai osztálya, másfelől a Népművelési Intézetben és a Tömegkommunikációs Kutatóközpontban dolgozó Vitányi Iván, illetve az általa szervezett munkacsoportok igyekeztek meghonosítani.<sup>32</sup>

A zenével kapcsolatos szociológiai kérdések egyébként a hatvanas években a szovjet tábor zenetudományi életének egészében központi jelentőségűvé váltak, sőt kijelenthetjük, hogy a zeneszociológiai megközelítésmód a marxista zenetudomány zászlóshajójává lépett elő. A kelet-európai országok muzikológiai diskurzusainak összehangolására összehívott nemzetközi marxista zenetudományi szemináriumok<sup>33</sup> is rendszeresen foglalkoztak a műalkotás társadalmi-történelmi feltételezettsége és a zenei konstrukció közötti viszony kérdésével. Minden bizonytalanság ellenére ezek a többek között Maróthy János, Ujfalussy József és Zoltai Dénes részvételével zajló nemzetközi tanácskozások is hozzájárultak ahhoz, hogy a szociológiai jellegű problémafelvetések aktualitására a magyar zenetudomány is felfigyelt.<sup>34</sup>

A populáris zene problémaköre azonban nemcsak a megújuló zenetudományhoz, hanem a szabadidőről és főleg a szórakozás szocialista kultúrában betöltött szerepéről, illetve a szórakozás és művelődés viszonyáról folytatott eszmecserekhöz is szorosan kapcsolódott.

Az állampárt a hatvanas években még nem teljesen ismerte el a „szocialista ember” szórakozáshoz való jogát, és a szabadidőnek is elsősorban azt a formáját tekintette elfogadhatónak, amely az ember művelődését, személyiségének kibontakozását, vagyis a korábban hivatkozott esztétikai nevelés programját segítette elő. Ez azonban a gazdaságirányítás kultúrára vonatkozó, 1966-tól kibontakozó reformjával megváltozott, hiszen az állam érdekei innentől alapvetően azt kívánták, hogy a szórakozás és a művelődés minőségei szét legyenek választva, és olyan modell kerüljön kidolgozásra, amelyben a nagy gazdasági hasznot hajtó, de alapvetően lenézett „szórakoztatóipari” termékek értékesítéséből származó extraprofitból fedezik a költséges (szocialista) „magas” kultúra kiadásait.

<sup>32</sup> Az 1960-as években újjászülető magyar zeneszociológia érdekes és fontos történeti előzményét jelenti, s külön érdekezést érdemelhet a korszakban még mindig aktív Molnár Antal, illetve a zenepszichológiával is kísérletező Gyulai Elemér 1945 előtti munkássága. Hely hiányában azonban itt nem áll módomban a két nemzedék kutatásait egybevetni és hasonlóságaikra rámutatni.

<sup>33</sup> Az 1963-ban Prágában megrendezett első szeminárium részletes jegyzőkönyvét lásd a *Beiträge zur Musikwissenschaft* 5/4. (Sonderheft I. Internationales Seminar marxistischer Musikwissenschaftler) számában. Az 1965-ben Berlinben megrendezett második szeminárium anyaga: *Beiträge zur Musikwissenschaft* 7/4. (Sonderheft II. Internationales Seminar marxistischer Musikwissenschaftler). A szemináriumokról összefoglalóan: Maróthy–Zoltai–Ujfalussy 1965.

<sup>34</sup> Az ötödik nemzetközi szemináriumról és a zeneszociológia hazai szerepéről: Maróthy–Zoltai–Ujfalussy 1973.



E „giccsadónak” is nevezett<sup>35</sup> jutalék bevezetésével, illetve az „értékes” és a „szórakoztató” kultúra eltérő támogatását megcélzó rendszer kiépülésével párhuzamosan ugyanakkor élénk tudományos és közéleti viták kezdődtek a szórakozás, nevelés és művelődés szocialista viszonyok közötti összefüggéseiről. Az előkészítés előtt álló közművelődési határozat árnyékában az egyik legkiterjedtebb és legmesszebbre ható ilyen vita a *Kritika* folyóiratban zajlott le 1972-ben és 1973-ban.<sup>36</sup> A kérdés – csakúgy, mint a párt 1958-as művelődéspolitikai elveinek lefektetése óta<sup>37</sup> minden hasonló alkalommal – ezúttal is az volt: előfordulhat-e, hogy a kulturális vezetés bármi miatt lemondjon első számú célkiűzéseinek egyikéről, nevezetesen arról, hogy minden erejével a „magasabb rendű művészet” tömeges terjesztését és az emberek „kulturális-ideológiai fejlődését” segíti. A populáris zenei műfajok szempontjából úgy tűnt, e viták legfontosabb hozadékai a giccses álművészet és a nem-művészet (vagy nem-esztétikum) kategóriáinak szétválasztására vonatkozó felvetések voltak. A Lukács Györgytől<sup>38</sup> származó különbségtétel értelmében a kellemesség negatív területei (a magát művészetnek hazudó giccs) és az értékes szórakozás (a nem-művészet) közötti különbség abban állt, hogy utóbbiból elvben út nyílhat az igazi művészet irányába, és befogadásával lehetővé válik, hogy az embertömegek képesek legyenek a magasabb rendű műértés készségét is elsajátítani. A szórakozás különböző formáinak differenciálására vonatkozó törekvések egyben azt a keresést is segítették, amelyet a kulturális vezetés tulajdonképpen már a kommunista hatalomátvétel óta folytatott a kikapcsolódás és nevelés funkcióját egyszerre teljesíteni képes zenei műfajok megtalálása (vagy megalkotása) érdekében. Mint látni fogjuk, az első magyarországi populáris zenei tárgyú munkák mindegyike kapcsolódott valamilyen módon ehhez a kereséshez, függetlenül attól, hogy felkérésre vagy saját motivációból született.

A legkiforrottabb, egyszersmind legtöbb visszhangot kiváltó kutatások rövid ismertetésekor azt is igyekszem megmutatni, hogy a különböző módszertannal dolgozó kutatók ideológiai-politikai meggyőződése, illetve művészetfelfogása miként vezethetett bizonyos műfajok propagálásához és a pártállam hatalomgyakorlási mechanizmusaiban rejlő ellentmondások, buktatók felismeréséhez, illetve alkalmasint a politikai döntések nyílt bírálatához.<sup>39</sup>

<sup>35</sup> 6/1971. (XII.17.) MM számú rendelet a szellemi tevékenységet folytatók jövedelemadójának meghatározására. Idézi: Csatári 2007: 138. A disszertáció átdolgozva azóta kötetben is megjelent: Csatári 2015.

<sup>36</sup> A vitaindító cikkre (Agárdi 1972) többek között Hermann István, Zoltai Dénes, Mesterházi Lajos, Rátónyi Róbert, Vrizlay Gyula, Féja Géza és Sas Judit reagált.

<sup>37</sup> Az MSZMP művelődési politikájának irányelvei (Vass-Ságvári [szerk.] 1964: 231–260).

<sup>38</sup> Lukácsnak a művészeti-esztétikai kérdésekről folytatott korabeli diskurzusokra gyakorolt hatása annak ellenére meghatározó volt, hogy a pártvezetéshez fűződő viszonya közismerten ellentmondásos, problematikus volt. Személyes beszélgetésünk során Losonczy Ágnes magára nézve külön kiemelte a Lukács-hatást, Maróthy János és Vitányi Iván 1956 utáni munkásságában, kultúrpolitikai gondolkodásában pedig számos ponton kimutatható a lukácsizmus szerepe.

<sup>39</sup> Munkámban ragaszkodtam ahhoz, hogy kimondottan a tudományos kutatómunkát végző szakemberek koncepcióinak felvázolására szorítkozzak. A beattal, illetve a populáris zene más irányzataival kapcsolatos közéleti eszmecsereitől – így a Kovács András *Extázis 7-től 10-ig* című

## LOSONCZI ÁGNES

A pályáját a Népművelési Minisztérium, majd az Országos Filharmónia munkatársaként opera- és népzene kutatással kezdő Losonczi Ágnes saját bevallása szerint teljesen autodidakta módon kezdett szociológiai, zeneszociológiai kutatásokba.<sup>40</sup> Losonczi szerint az 1956 előtti kommunista kultúrpolitika teljeséggel elhibázott volt, mivel a művészeti élet kézi vezérlésű irányítására törekedett, s nem számolván az ízlés megosztottságával, a befogadók valódi igényeivel, minden esetben felülről, vagyis csak egy szűk elit bevonásával, az emberek megkérdezése nélkül próbálta meghatározni a néptömegek zenei szükségleteit. Magyarországon Losonczi volt az első, aki – a Bartók Archívum két munkatársának, Szabolcsi Bencének és Maróthy Jánosnak a támogatását is élvezve – empirikus vizsgálódásokat, közvélemény-kutatásokat végzett a zenei ízlésről, a zenehallgatási szokásokról. Munkájának alapelve saját bevallása szerint az volt, hogy a témával foglalkozó szakemberek ne felülről és kívülről, hanem lentről és belülről igyekezzenek megérteni a társadalmat.<sup>41</sup> Ezért előbb a Ganz–MÁVAG munkásai körében végzett felméréseket,<sup>42</sup> majd immár az MTA időközben megalakuló szociológiai osztályának munkatársaként három Gyöngyös környéki településen azt elemezte, hogy a falvakban miképpen alakul át a zene társadalmi funkciója.<sup>43</sup> Losonczi rövidesen az ekkoriban induló ifjúság- és életmódkutatásba is bekapcsolódott, és e területek meghatározó figurájává lépett elő. Zenei tárgyú cikkei és két könyve: az 1969-ben megjelent *A zenei élet szociológiája*<sup>44</sup> és az 1974-es *Zene – Ifjúság – Mozgalom*<sup>45</sup> politikai találkozókon is hivatkozott és a zenetudományi szakma által is elismert alpművekké váltak. E kötetek közös jellemzője, hogy a tudomány valóságfeltáró és a társadalmi építkezést segítő funkcióját tartották szem előtt, tárgyilagosságra és a marxista ideológia szempontrendszerének árnyaltabb felhasználására (esetenként elhagyására) törekedtek. Losonczi műveit emiatt a korabeli (vagyis a hatvanas évek végére és a hetvenes évekre jellemző) tudományos beszédmód paradigmaticus példáiként is említhetjük, amennyiben a „láthatóság”, a hatalommal történő konfrontáció elkerülése érdekében használtak ugyan az uralkodó ideológiai nyelvvel megegyező (nyelvi-tartalmi) paneleket, de a marxizmus nem vált érvelésük alapvető mozgatójává. E művek egyszerre mind azt is megmutatják, hogy a tudomány más területeihez hasonlóan, a marxista elméletek a hatvanas évektől kezdődően a zeneszociológián és

---

filmje után, számos értelmiségi részvételével zajló 1969-es beat-vita – elemzésétől eltekintek (illetve azt a Vitányiról szóló részben csak nagyon röviden érintem), így azt sem firtatom, hogy Losonczi Ágnes, Maróthy János vagy Vitányi Iván milyen álláspontot képviselt ezekben a vitákban. Mindez egy külön tanulmány tárgyát képezhetné.

<sup>40</sup> Losonczi Ágnes személyes közlése 2016. szeptember 9-én.

<sup>41</sup> Losonczi 2003: 57–77.

<sup>42</sup> Losonczi 1963, 1964.

<sup>43</sup> Losonczi 1967.

<sup>44</sup> Losonczi 1969.

<sup>45</sup> Losonczi 1974.

a populáris zenei kutatásokon belül is csak az egyik, de nem az egyedüli irányt jelentették.

Losonczy minden igyekezetével azon volt, hogy „katapultálja” magát saját társadalmi és kulturális helyzetének – s a vele járó nézetvilágnak – a kötöttségeiből.<sup>46</sup> Megnyilatkozásaiban mégsem számolt le teljeséggel a zenei műfajok – részben klasszikus zenei műveltségéből adódó – értékelvű megkülönböztetésével, és az úgynevezett köznapi zene műfajait az esztétikai hierarchia legalsó fokára helyezte.<sup>47</sup> Mindazonáltal komoly lépéseket tett a zene fogalomkörének kitágítása érdekében azzal, hogy rámutatott: sok esetben nem a „csodálat tárgyát jelentő műrekek” adják a legtöbbet a hallgatónak, hanem azok a zenék, amelyek – ahogy ő fogalmazott – a „mindennapi élet részei”.<sup>48</sup> Több tanulmányában is annak a véleményének adott hangot, hogy nem lehet az embereket kizárólag a komolyzene hallgatására szoktatni, és a tudományos vizsgálat során nem elegendő a magas rendű zene iránti kereslet sajátosságaira, illetve a zeneértők befogadói rétegére koncentrálni. Újszerű módon amellet érvelt, hogy fel kell tárni annak okait is, miért mutatkozik tömeges igény arra, hogy valami csak szórakoztasson vagy hozzásegítsen a mindennapokból való kitöréshez, és hogy a zenei műveltséggel nem rendelkezők választásait, döntéseit is meg kell ismerni.

Losonczy egyszerre kívánta vizsgálni tehát az „elitkultúra” és a „tömegkultúra” termékeit, s bevallotta azért nyitott a szociológiai megközelítés irányába, mert úgy ítélte meg, hogy az esztétika nem vesz tudomást az értéktelennek vélt alkotásokról, még ha ezek fontos emberi szükségleteket elégítenek is ki. A zenehallgatási, -válogatási szokásokra, illetve műfaji preferenciákra fókuszáló első munkái ugyanakkor még a zenei érdeklődés és műveltség közötti közvetlen összefüggések bizonyítására törekedtek, és párhuzamba állítván a „komoly” zene kedvelését a költészet, irodalom és színház iránti érdeklődéssel, a „nemes zene” emberek nevelésében betöltött jótékony hatását emelték ki.<sup>49</sup>

A zenei nevelés nagyszabású programjának hatását is tükröző efféle megállapításokon túl figyelemre méltó volt viszont részéről annak felismerése, hogy a zenehallgatónak léteznek olyan csoportjai, amelyek különböző típusú zenék, így például a klasszikus és a szórakoztató zene iránt egyszerre érdeklődnek, jól lehet e csoportok létrejöttét Losonczy először még az elhibázott kulturális forradalom melléktermékének tekintette, és ennek az általa „eklektikus”-nak nevezett ízlésnek a kialakulását a tudatos válogatási készség hiányával indokolta. Ő volt viszont az első, akinek elemzéseiben a könnyű szórakozást keresők, illetve a tudatosan elmélyültebb zenehallgatásra törekvők csoportjai mellett a tartalmas szórakozást keresők rétege is megjelent.<sup>50</sup>

<sup>46</sup> Losonczy 2003: 60.

<sup>47</sup> Losonczy 1968.

<sup>48</sup> Losonczy 1964.

<sup>49</sup> Mindenekelőtt: Losonczy 1963.

<sup>50</sup> Losonczy 1963.

Miután egyetértett azzal a vélekedéssel, hogy a különböző zenetípusok belső tulajdonságai alapvetően hatással vannak arra, melyik társadalmi réteg vagy osztály tulajdonába kerülnek, Losonczi a könnyű szórakozásra vágyók tömegeihez a kommersz tánczenét, míg a magasabb művelődést keresőkhöz a „komoly” zenét rendelte hozzá. Nehezebb feladatnak tűnt ugyanakkor a harmadik kategória, a tartalmasabb szórakozás zenei megfelelőjének megtalálása. A nehézség az úgynevezett átmeneti műfajok megnevezésével látszott a legkönnyebben áthidalhatónak, amelyek kapcsot jelenthetnek a „könnyű” és a „komoly” zenék között. E műfajok egyike volt a jazz, amely a Losonczi által e témában többször hivatkozott Maróthy Jánosnál is fontos szerephez jutott, és amelyben az állampárt és a kulturális vezetés is potenciált látott: annak lehetőségét, hogy ez a zene felhasználhatóvá válik az esztétikai nevelésben is, és egyúttal sikeresen eltántoríthatja a fiatalságot az egyre nagyobb népszerűségnek örvendő beatzenétől.

A jazzt Losonczi néhány évvel később, a hatvanas évek végére azonban már nem kultúrpolitikai eszköznek láttatta, hanem az ötvenes évek végén megjelenő új ifjúsági kultúra első zenei megnyilvánulásaként interpretálta. Sőt, ekkora arra a következtetésre jutott, hogy a jazz kultúrpolitikai kisajátítása és állami támogatása épp a remélt hatás ellenkezőjét váltotta ki, hiszen e műfaj épp ezzel veszítette el első számú támogatói bázisát, az ifjúságot.<sup>51</sup>

Losonczi e megállapításai már az időközben megváltozó kutatási céljaihoz igazodtak. Zenei tárgyú munkáiban ekkoriban már a magyar társadalomban, illetve zenekultúrában megfigyelhető generációváltásoké volt a főszerep. Az 1968-ban írt *Magyar nóta, népdal, dzsessz – és a közönség. Társadalmi orientációváltás a köznapi zene használatában* című tanulmányában központi kérdéssé vált, hogy az 1945 utáni Magyarország politikailag és kulturálisan is más arculatú korszakaiban (a negyvenes években, 1956 előtt és után, illetve a hatvanas években) mely populáris zenei műfajok jelentették meg a legadekvátabb módon az ifjúság aktuális politikai és társadalmi célkitűzéseit, és hogy e műfajok mentén megírhatóvá válik-e a magyar populáris zene társadalomtörténete. Losonczi értelmezésében a negyvenes évek – saját fiatalságát is jelentő – ifjúsági mozgalma, a népi kollégiumok időszakának fiatalsága számára még a népdal jelentette a lázadás, a korszerűség és a mozgalmiság legadekvátabb kifejezési formáját. Az ötvenes évek végének a magánszférát a közösségi érdekeknél immár előbbre helyező időszakához és e korszak fiatalságához a Losonczi-féle modellben viszont már jobban illett a jazz, amelynek megjelenése az addig puritánságot hirdető kommunisták *szórakozással* szembeni szigorának enyhülését és az üzleti szempontok érvényesülését is megmutatta számára.

Losonczi megítélése szerint a mozgalmiság, a progresszivitás és a mindezekkel ellentmondásos viszonyban álló üzleti érdekek együttes érvényesülése jellemezte az általa a jazz legújabb oldalhajtásának nevezett beatet is, amelyet kritikusan a fiatalok „üvöltésének” zenei szinonimájaként, merőben leegyszerű-

<sup>51</sup> Vö. Havadi 2010.

sített elemekkel operáló zeneként, a nyers hangerő és a mindenen eluralkodó ritmus műfajaként jellemzett.<sup>52</sup> Az említett szövegből azonban kiviláglik, hogy ezt a zenei-esztétikai szempontú negatív állásfoglalást ebben az esetben is alá tudta rendelni abbéli meggyőződésének, hogy a zenei jelenségeknek nem esztétikai értékük, hanem az irántuk megmutatkozó társadalmi szükséglet okán kell a kutatói figyelem középpontjába kerülniük.

Így bár a beat körül rövidesen országos méretűvé váló eszmecserében néhány pályatársánál kevésbé elfogult, tartózkodóbb álláspontra helyezkedett, és folyamatosan figyelmeztetett a műfajon belüli szelekció, ahogy ő nevezte: a „silány tömegtermék” és az „érdekes, izgalmas kezdeményezések” megkülönböztetésének szükségességére, minden alkalommal elismerőleg nyilatkozott a beatzene zenei aktivitásra gyakorolt hatásáról, és elterjedését a hivatalossá váló jazz, illetve a fiatalok igényeit nehezen követő kultúrpolitika ellenében fogant spontán reakcióként értékelte.

Ezt a koncepciót szötte tovább a populáris zenéről írott fő művében, a *Zene – Ifjúság – Mozgalomban* is, ahol hosszabb fejezetet is szentelt a hatvanas évek elejétől kibontakozó új zenei hullámnak. *A privát szféra diadala – A szigorú a jó közérzet felé* című fejezetben jól érzékelhetően nem osztotta azok véleményét, akik elsősorban a politikai motivációt, illetve a korábbi ifjúsági mozgalmak folytatását vélték felfedezni a beatben. Ehelyett amellet érvelt, hogy a negyvenes évek ifjúsági szerveződéseivel ellentétben, amelyekben egy politikai mozgalom keresett zenei formát, a beat elsősorban zenei mozgalomnak tekinthető, amely az ifjúság hatvanas években már nem vagy kevésbé létező politikai mozgalmának helyettesítésére, annak pótlékeként jött létre.<sup>53</sup> A fiatalokat tehát Losonczi nem tartotta politikailag aktívnak. Annál érdekesebb, hogy úgy vélte, a lázadás és a mozgalmiság szerepével az ifjúságot saját generációja, a háború utáni ifjúsági mozgalmakban felnövő felnőtt értelmiség ruházta fel, amely a beatzenében „modern formában, a mai lehetőségek és történelmi feltételek között a hajdani mozgalom értelmes folytatását” látta meg.<sup>54</sup>

## MARÓTHY JÁNOS

Mindez az említett könyvről két recenziót<sup>55</sup> is író, s máskülönben azt kulcsfontosságú műként értékelő Maróthy János szerint azt sejteti, hogy Losonczi Ágnes nem szentelt kellő figyelmet a magyar zenei tömegműfajokkal kapcsolatos, nemzedékeken belül megjelenő vagy azokon átnyúló problémáknak. Például annak a szembenállásnak, amelyet a beat kommersz változata és a hatvanas évek közepén azzal szembeni „lázadásként” megjelenő, politikai tartalommal is rendelkező

<sup>52</sup> Losonczi 1968: 46.

<sup>53</sup> Losonczi 1974: 215–326. Különösen: 269–303.

<sup>54</sup> Losonczi 1974: 220. Lásd még a 18. lábjegyzetet.

<sup>55</sup> Maróthy 1974a, 1974b.

új amatőr irányzatok: a folk, a pol-beat és a protest song között ő maga megfigyelt. Maróthy hasonló okból tartotta tévesnek kollegája azon álláspontját is, miszerint a beatzene spontán módon, alulról építkezve bukkant fel Magyarországon. Ő éppen azt kívánta bebizonyítani, hogy az új zenei hullámnak már eleve a kommercializált formája szivárgott be Nyugatról Magyarországra, és elsőként csak az imént említett „ellenáramlatok” mutatták fel annak lehetőségét, hogy idehaza is létezessen valóban népi jellegű, alulról, vagyis a tömegek irányából szerveződő beatzenei mozgalom.<sup>56</sup>

Maróthy e megállapításainak és Losonczi érveivel szemben megfogalmazott kritikájának megértéséhez szükséges annak az évtizedeken át épített, nagyszabású zenetörténeti koncepciónak a felvázolása, amely az 1950-es évek végétől kezdődően Maróthy teljes tudományos munkásságának alapjául szolgált, és amely bizonyos populáris zenei műfajokat oly jelentőssé tett számára. Mindez azt is jelenti, hogy még a populáris zenekutatás rendszerváltás előtti történetének nemzetközileg legismertebb magyar képviselőjénél sem beszélhetünk önálló populáris zenei kutatásokról: Maróthy e témában alkotott minden műve csak a szóban forgó (társadalom)történeti vizsgálódások egészében nyeri el értelmét, és végső soron szoros összefüggésben áll a szerző művelődéspolitikai szándékaival is.<sup>57</sup>

A Rákosi-korszakban a zsdanovi elvek elkötelezett hívének mutatkozó, ideológiai elköteleződését, baloldaliságát 1956 után is megtartó Maróthy elsődleges célja a szocialista realizmus megszületéséhez vezető zenetörténeti út megrajzolása és a szocialista zenekultúra kiépüléséhez szükséges társadalmi, történelmi és esztétikai keretrendszer kidolgozása volt. Munkájában így szükségszerűen kitüntetett figyelmet kaptak a hagyományos zenetörténeti kánonból kiszoruló, elsősorban a munkássághoz és proletáriátushoz (városi és falusi proletáriátushoz) köthető zenei műfajok és zenélési típusok. A két kultúra (vagyis az uralkodó osztályok és az elnyomott tömegek egymással dialektikus viszonyban lévő, párhuzamosan létező kultúráinak) fogalmára épülő koncepciójában Maróthy azt állította, hogy a munkások zenekultúrája az, amely az énközpontúságot kultiváló polgári kultúrában is tovább éltetik a kollektív népi hagyományt, és egészen a szocialista társadalom megszületéséig párhuzamosan fejlődnek a hivatalos, illetve hivatalosan elismert nép- és műzenei jelenségekkel. A szocializmus felépülésével végül a pol-

<sup>56</sup> Tegyük hozzá, hogy a már idézett *Magyar nóta, népdal, dzsessz – és a közönség* című tanulmányában Losonczi már 1968-ban elismerően írt az amerikai és nyugat-európai folkmozgalomról, mert abban a népdal és a jazz közötti, Magyarországon áthidalhatatlannak látszó ellentét feloldásának lehetőségét látta. Az is igaz ugyanakkor, hogy a magyar helyzet miatt problematikusnak tartotta, hogy e műfajok hazánkban meghonosodjanak, és azokat itt magas színvonalon műveljék.

<sup>57</sup> E ponton érdemes megjegyezni, hogy bár „történeti” vizsgálódásokként hivatkozom Maróthy munkáira, a bennük érvényesülő osztályszempontú megközelítés folyamatosan a társadalmi-művészeti múlt normatív és túlzottan tendenciózus olvasatának veszélyét hordozza magában. Erre már a koncepció legátfogóbb összefoglalását adó disszertációjának első kritikussai is rámutattak: Ujfalussy 1967; Fodor 1968.

gári, paraszti és proletár zenei jelenségek között feszülő ellentétek feloldódnak, és a zenekultúra elemeinek magasabb minőségű szintézise jön létre.

A kollektivitás továbbélését Maróthy szerint ama városi tömegműfajok átvétele biztosítja elsősorban a proletár művészet számára, amelyek sohasem válhattak a szűkebben vett folklór részévé, viszont alkalmasak arra, hogy a falusi-paraszti közösségek kapitalizmusban való háttérbe szorulását, majd felszámolódását követően egy új típusú népi zenekultúra fejlődhessen ki belőlük.<sup>58</sup> Ezeket a munkás népzene gyűjtőfogalmaival egybefogott, a társadalom elnyomott, „kizsákmányolt” rétegei által megalkotott műfajokat és zenélési típusokat Maróthy – a tömeghasználatú zene szórakozást, kikapcsolódást szolgáló, „polgári” formáival szemben – ellenkulturális célzatú, mozgalmi jellegű művészeti megnyilvánulásoknak tekintette. Olyan mozgalmaknak, amelyek fejlődése elsősorban abban érhető tetten, hogy a mindinkább öntudatára ébredő és a politikai hatalom megszerzéséért folytatott harcba bekapcsolódó munkások egyre tudatosabban érintkeznek a hivatalos művészettel. Ennek során pedig egyfelől kikezdi az uralkodó osztályok által prezentált, „hivatalos” művészet ideáljait és jelszavait, de egyszersmind sikeresen el is sajátítják belőle mindazt, ami számukra hasznos lehet, és a felhasznált elemekből önálló művészeti alkotásokat hoznak létre.<sup>59</sup>

E folyamatokat Maróthy konkrét zenei alkotásokban, a kompozíciós és előadói technikák szakszerű elemzésével is igyekezett feltárni. A módszertani újítás és a marxista zeneszociológia irányába történő nyitás szellemében ugyanakkor nem csupán külső keretként használta a társadalmi vonatkozásokat a zenei analízisek elkészítéséhez, hanem direkt megfeleltetéseket keresett a társadalmi és a zenei alakzatok között. A közösségi lét lerombolásával, énközpontúsággal, a tehetség és kreativitás individualizálásával, szentimentalitással, illetve a hamis és kiüresedett lírai-hősi eszmevilággal azonosított polgári kultúrának Maróthy gondolkodásában így lett a metrikai, ritmikai és hangnemi egyhangúsággal jellemzett (lírai) dal a legadekvátabb zenei formája. A polgári társadalmat kigúnyoló, annak mítoszait leromboló, s végül a hamis régi ideálok helyébe új pozitív ideálokat léptető, kollektív színezetű proletár-népi kultúra zenei megnyilvánulásait ezzel szemben az együttes zenélés rangjának helyreállításában, a dalszerűség formai és időkereteinek belső dinamizálásában, a hamis illúziók leleplezésében és elidegenítésében, illetve a kanonizált műzenei és a népi, közösségi eredetű zenei elemek kombinálásában találta meg. Vagyis például a hangsúlyeltolásokban, a variatív mikroegységek használatában, a poliritmiában, a politonalitásban, a temperált hangközök közötti „senkiföldje” benépesítésében, a modális és pen-

<sup>58</sup> A népet itt, mint ahogy azt Maróthy már az *Az európai népdal születése* című, 1960-ban kiadott kandidátusi értekezésében megállapította, az uralkodó osztályok által elnyomott, ám közös céljaikért egységesen fellépni képes osztályok, és nem a paraszti kultúrához tartozó emberek jelentik. Maróthy 1960: 7–32.

<sup>59</sup> Összefoglalóan lásd Maróthy 1966.

taton skálák felhasználásában, illetve a kollektív típusú rögtönzési és variálási formulák alkalmazásában.<sup>60</sup>

E felsorolás megerősíti, hogy Maróthy olvasatában a proletárok zenéje nem a hivatalos zenekultúrától elszigetelve létezik, hanem mintegy „beleköltözik” annak már meglévő formáiba, és újratermeli ezeket a formákat (mégpedig első-sorban az élő zenélés gyakorlatával, az előadásmód megváltoztatásával). A munkás népzene ezzel tesz lépéseket abba az irányba, hogy majdan ne pusztán egy a polgári-kapitalista zenekultúra alatt vagy mellett, hanem egy azon *túl* létező, közösségi zenekultúra szülessen meg.

Amíg azonban egy társadalom polgári-kapitalista berendezkedésű, és a munkás-népi kultúra nem emelkedik hivatalos kultúrává (ahogy ezt majd a munkásállam megalakulását követően teszi), addig – a Maróthy-féle koncepció szerint – a munkás népzene legfeljebb úgy képes kilépni az árnyéklétből, ha az történik vele, amit maga is tesz a polgári eredetű zenével: vagyis, hogy valamilyen formában a kapitalista-imperialista viszonyok közt felhasználásra, újrahasznosításra kerül. A kapitalizmusban azonban mindent a gazdasági és üzleti érdekek rendelnek alá, így e társadalmi-gazdasági rendszerben a megmaradás záloga a munkás népzene számára is az lesz, ha üzleti érdek fűződik felhasználásához: ha a hivatalos zenekultúra valamelyik kiüresedett formájának új tartalmakkal, minőségekkel való megtöltését, „egzotizálását”, s ezáltal eladhatóbbá tételét szolgálja.

A 20. században, különösen a modern szórakoztatóipar megjelenését követően ezért minden alulról jövő, népi kezdeményezésű műfaj a „big business” áldozatává válik, s szükségszerűen elüzettesedik, ami az eredeti zenei és tartalmi jellemzőinek (vagy azok egy részének) elvesztésével jár együtt. Viszont a megszelídített, konformizált, domesztikált zenék Maróthy szerint sohasem fogják a tömegek valós igényeit kielégíteni, s mindig megjelennek olyan új, öntudatos csoportok, akik nem elégszenek meg a passzív zenehallgatással, nem vetik alá magukat a kapitalizmus által diktált szabályoknak, s folyamatosan újabb és újabb kezdeményezésekkel, az önálló alkotás szándékával állnak elő.

Így a modern populáris kultúra egy kétütemű motor módjára kezd működni: a művészeti megújulás és az üzenet mindig „lentől” indul, amelyet aztán egy „fentről”, az establishment részéről történő kiüresítés és kommercializálás követ. A folyamat aztán újraindul az elejéről: a népi alkotókedv mindig újabb és újabb zenei formákat hoz létre, és mindig igényt tart az önkifejezés új alakzatainak megkeresésére. Maróthy János e sémára építve próbálja meg újragondolni a 20. századi populáris zene teljes történetét, s minden jelentős műfajon belül igyekszik kimutatni a népi indulás és az elüzettesedés formai és

<sup>60</sup> A dalszerűség követelményét, illetve a dalt mint műfajt és formát a zsdanovizmus idején a szocialista realizmus is kisajátította. Annak ismeretében, hogy zenetörténetében Maróthy a munkás népzenehez kapcsolódó elemeket később többek közt az 1920-as évek szovjet avantgárd komolyzenéjével párosította, kijelenthető, hogy e koncepciójával Maróthy a sztálinizmus időszakától és a szocialista realizmus akkoriban bevett értelmezésétől is szabadulni akart.



tartalmi nyomait, megnevezni azokat az irányzatokat, amelyek a népi kezdeményezéseket hivatalosan támogató szocialista kultúra ügyét szolgálhatják.<sup>61</sup>

A kétütemű motor működése elsőként a jazz történetében válik számára kimutathatóvá. Az 1961-ben az *Élet és Irodalomban* megjelent cikkében<sup>62</sup> és egy a párt számára 1962-ben, a magyar tánczene helyzetéről készített beadványában<sup>63</sup> a jazz népzenei eredetéről beszél, azzal egészítve ki a jazz Egyesült Államokban is ismert folklorista értelmezéseinek<sup>64</sup> állításait, hogy a jazz zenéje nem egyszerűen népi, hanem proletár népi előzményekre vezethető vissza. Az olyan, már a korai jazzben és bluesban jelen levő formai elemek, mint az ismétléses variatív építkezés, a blue note, a hangadás polgári bel cantótól eltérő típusai vagy a dallamok és szövegek közvetlen rögtönzésének gyakorlata, szerinte mind a polgári dal és a néger közösségi művészet találkozásaira utalnak. Ezzel az általa népinek nevezett jazzel állítja majd szembe a műfaj később megjelenő, már kommercializálódott irányzatait (például a swinget vagy a sweet jazzt).<sup>65</sup>

És ugyanígy jár el az ötvenes évek közepétől megjelenő új amatőr zenei mozgalmakkal, vagyis a dixielanddel, a skiffle-lal és a beattal kapcsolatban is. Rendkívül értékesnek tart minden szervezett, öntudatos megmozdulást, az új ifjúsági kultúra saját legitimációjáért folytatott harcait, a fiatalok minden arra vonatkozó törekvését, hogy a maguk zenéjét műveljék, mert ez a fellépés is a hivatalos kultúrával szemben egyre nagyobb erővel küzdő egykori munkáskultúra küzdelmeire emlékezteti. Csalódottan veszi viszont tudomásul, hogy ezek a mozgalmak rendre kompromisszumot kötnek a szórakoztatóiparral, és engedelményeket tesznek zenéjük elfogadtatása és piacképessé tétele érdekében, bár úgy véli, hogy kapitalista viszonyok között nem vezethet más út az ismertséghez. Többek között épp a liverpooli munkás környezetből induló Beatlest hozza fel példaként, amely egy a „felső tízezernek” fenntartott hamburgi mulatóban, a Top Tenben, menedzser segítségével alapozza meg karrierjét. Azt is nehezményezi, hogy a kompromisszumkeresés a beat lényegéhez hozzá tartozó elemek megkurtításához vezet: a variatív dallamképzés, az akkordfűzés és a ritmika újdonságai egyre inkább a hangerő puszta fokozásával, és a szakadatlan rögtönzés helyett a zenei elemek puszta ismétletéséből álló építkezéssel párosulnak.

<sup>61</sup> Például: Maróthy János: *A zenei tömegműfajok Magyarországon*. (Kézirat.) MZA I. 2004/13.59; Maróthy János: *Az ifjúsági gitáros amatőr mozgalmakról*. (Kézirat.) MZA I. 2004/21.2; Maróthy János: *Beat, folk, pol, protest – magyarul*. (Vázlat.) MZA I.2004/21.2; Maróthy János: *Népdal: itt és most*. (Kézirat.) MZA I. 2004/21.2; Maróthy János: *Feljegyzés az ún. „pol-beat” mozgalom helyzetéről és problémáiról*. MZA I. 2004/21.2. Maróthy fejtegetéseinek érdekes párhuzamát adhatják az ifjúsági zenéről a nyugati marxisták körében zajló viták. Lásd ehhez: Chounara 1974. A témáról részletesebben: Ignác–Barna 2017.

<sup>62</sup> Maróthy 1961: 5–7.

<sup>63</sup> Maróthy János: *A tánczenéről*. (Kézirat.) MZA I. 2004/21.1.

<sup>64</sup> Itt elsősorban Sidney Finkelstein és Rudi Blesh Maróthy által is ismert és hivatkozott munkáira gondolhatunk.

<sup>65</sup> Maróthy 1966: 444–489.

Ez a fajta kritika eddig még nem sokban különbözik a kommersz jazzel kapcsolatban megfogalmazottaktól. Miközben azonban a hatvanas évek jazz-zenejében Maróthy már nem látja a reform, a gyökerekhez való visszakanyarodás lehetőségét, az 1960-as évek derekán, a beatláz kellős közepén felbukkan néhány olyan irányzat, amely a beat kommersz változatából hamar kiábránduló Maróthynak minden szempontból az ifjúsági kultúra szocialista elvek mentén történő megújulásának lehetőségét ígéri. Ezeket a folk, protest song, pol-beat elnevezés alatt futó irányzatokat, amelynek olyan nemzetközi képviselői voltak, mint a Maróthy által is sokat hivatkozott Pete Seeger, Joan Baez és Bob Dylan, politikai elkötelezettségük és a kapitalista társadalommal szemben megfogalmazott nyílt kritikájuk világszerte vonzóvá tette a baloldali szemléletű szakemberek számára. Egy 1967-es cikkében Maróthy így méltatta ezeket az új törekvéseket:

„A beat-zene indulásakor maga is az amatőrök, főként fiatalok hadüzenete volt az üzletszerű szórakoztató zenének. Az üzlet persze a maga szokása szerint már jó ideje rátette a kezét erre is. De a fiatalok nem adták meg magukat. Az a törekvésük, hogy politikailag is, művésziileg is önállóan keressék az igazságot, ne pedig »készen« vegyék át a kapitalista bulvárlapok vagy a Wurlitzer-gépek előregyártott termékeit, a nyugati országokban [...] a zenei amatőrség olyan új fellendüléséhez vezetett, amelyben gitáros-énekes fiatalok maguk szerzik dalaikat, egyben feltárják a népi dalhagyományt és mindezt részévé teszik a baloldali tömegmozgalmaknak.”<sup>66</sup>

Maróthy János hamarosan az említett irányzatok első számú hazai támogatójává lépett elő, és a Zenetudományi Intézetben létrejövő Zeneszociológiai Osztályon is az ezen irányzatokhoz kapcsolódó dokumentumok és hangzóanyagok szisztematikus gyűjtésébe kezdett.<sup>67</sup> Ez a munkásdalkutatással is átfedéseket mutató gyűjtés a magyar jazz korai történetének felkutatásával szintén általa megbízott, ideiglenes kutatócsoporttal<sup>68</sup> egyetemben jól mutatja Maróthy szerepét és tájékozódásának irányait a magyarországi popular music studies indulásában.

Maróthy számára egyértelmű, és mint azt az eddigiekben igyekeztem vázolni, tudományosan is bizonyított volt, hogy a tömegek művészi mozgósítását, alkotói energiáinak felszabadítását és a zene közkinccsé tételét hirdető szocialista kultúrpolitika számára az ideális műfajt – a hatvanas évek nagy zenei fordulatait és az önálló ifjúsági zenekultúra megszületését is figyelembe véve – valahol a rendszerrel

<sup>66</sup> Maróthy 1967.

<sup>67</sup> A gyűjtés eredményeképpen számtalan hangszalag került az intézet állományába, amely többek között Joan Baez, Peete Seeger, George Moustaki vagy Viktor Jara felvételei mellett amatőr együttesek és előadók anyagait is tartalmazta. MZA II. 2004/15. A Maróthy-hagyatékban megtalálhatók például a nemzetközi Festival des politischen Liedes anyagai is: MZA I. 2004/13. 15, MZA I. 2004/13.24, MZA I. 2004/13.36, MZA I. 2004/13.45, MZA I. 2004/22.2. De idetartoznak például a Monzun együttes gyűjtései is: MZA I. 2004/13.13, MZA I. 2004/13.20, MZA I. 2004/13.28, MZA I. 2004/13.29.

<sup>68</sup> MZA I. 2004/13.55.

szövegeiben is konform protest song és pol-beat forrásvidékén kell keresni. 1966-tól, amikor a protest-irányzatok első amatőr követői Magyarországon is megjelentek és népszerűvé váltak, látszólag minden adottá vált ahhoz, hogy a gitáros-énekes fiatalok intézményes felkarolásával a Maróthy-féle elméletet a gyakorlatban is kamatoztatni lehessen, és a szocialista állam támogatója legyen egy elvben alulról jövő kezdeményezésnek. Az 1967-ben többek közt Maróthy kezdeményezésére megszervezett első hazai Pol-beat Fesztivál azonban pontosan megmutatta az állami ideológia és a gazdasági érdekek között feszülő ellentmondásokat, de arra is rávilágított, hogy a kommunisták eredeti művelődési célkitűzéseire hivatkozó Maróthy ideologikus koncepciója (többé már) nem találkozik az aktuális hatalmi igényekkel. A fesztivált ugyanis nem a politikailag (is) motivált amatőrök segítségével használták fel, hanem többségében már befutott, a hazai zenei intézménystruktúrába beilleszkedő, népszerű beatzenekarokkal töltötték fel a mezőnyt, azt remélvén, hogy a beategyüttesek és a korszak legismertebb és legtöbbet foglalkoztatott slágerszövegírójától, S. Nagy Istvántól megrendelt szövegek vonzóbbá teszik a műfajt a fiatalok széles tömegei számára. Miután a fesztivál így sem hozta meg a kívánt sikert és a következő évi folytatás teljes érdektelenségbe fulladt, a zenei terjesztésért felelős intézmények hamar kihátráltak a pol-beat támogatása mögül. Az eset egyszersmind arra is rávilágított, hogy a rendszer hosszú távú fenntarthatóságának céljaihoz egyre kevésbé idomultak a problémák tisztán elméleti-ideológiai alapon történő magyarázatát és megoldását kínáló koncepciók. De arra is, hogy koncepciója megalkotásakor Maróthy a (magyar) hallgatók tényleges igényeivel kevésbé törődött: egy olyan mozgalom mögé állt be, amely amatőr megnyilvánulásaiban a rendszer baloldali kritikáját jelentette, és ezért aligha számíthatott állami támogatásra, professzionizált és domesztikált formájában ugyanakkor semmilyen közérdeklődésre nem tartott számot.

A pol-beat bukása és az ifjúsági zenével kapcsolatos, hamarosan országos méretűvé váló közéleti viták ugyanakkor jó alkalmat szolgáltattak arra, hogy Maróthy átfogó kritikát fogalmazzon meg a hazai kultúrpolitika és zenei intézményrendszer általa felfedezni vélt visszásságaival és egyre látványosabb profitorientáltságával kapcsolatban. A politikailag lassanként elszigetelődő Maróthy elhibázottnak minősítette a professzionizmus túlzott támogatását, valamint a dilettantizmussal és amatőrizmussal szembeni fellépést is, és úgy vélekedett, egy szocialista országtól joggal várható el, hogy felkarolja az alulról jövő kezdeményezéseket, sőt az alkotómunka műhelyeinek létrehozásával támogassa is azokat, és a kommersz irányzatokkal szemben a népi irányzatok továbbéléséhez teremtse meg a feltételeket.<sup>69</sup> Álláspontja azzal kapcsolatban sem változott, hogy a jó tömegműfajok nem a kikapcsolódáshoz, a szórakozás megszervezéséhez keltenek, hanem ahhoz, hogy az emberek megszerezzék mindazokat a képességeket, amelyek a teljes emberi kultúra elsajátításához szükségesek.<sup>70</sup>

<sup>69</sup> Maróthy 1969.

<sup>70</sup> Hasonló gondolatok még az 1980-ban megjelent *Zene és ember* című könyvében is felbukkannak. Maróthy 1980.

## VITÁNYI IVÁN

Megalkotói szerint a szocialista művelődéspolitika és a közművelődés, helyesebben a társadalmi és tudományos igények összehangolásának programja<sup>71</sup> ösztönözte az úgynevezett *generatív zenei* készség tanulmányozására felépített kutatási projektet is, amely Vitányi Iván és fiatal kollégái (elsősorban Sági Mária) nevéhez kapcsolható.<sup>72</sup> Miközben Losonczi Ágnes visszaemlékezései során is megerősítette a német zeneszociológus Alphons Silbermann műveinek saját kutatási módszerére gyakorolt hatását,<sup>73</sup> Maróthy János imént vázolt elmélete pedig szorosán köthető volt például a nemzetközi népdal- és munkásdalkutatás néhány kiemelkedő (marxista) alakjának hasonló témájú eszme-futtatásaihoz (például Lloydhoz, Lomaxhoz és Karbusiczykhez), addig a Vitányi-kör bevallása szerint saját fejlesztésű, nemzetközi előzményekkel nem rendelkező módszerrel próbált a populáris zene jelenségéhez közelíteni.<sup>74</sup>

A pályáját Maróthyhoz hasonlóan az ötvenes években, táncíróként kezdő Vitányit a szélesebb közvélemény az *Extázis 7-től 10-ig* című, rendkívüli népszerűségnek örvendő 1969-es dokumentumfilmben való szerepvállalása okán ismerhette meg. A filmben a beatzene problematikájához szociológusi minőségben hozzászóló Vitányi azzal hívta fel magára a figyelmet, hogy nem zárkózott el attól, hogy ne csak ifjúságpolitikai, hanem esztétikai szempontból is felelős megállapításokat tegyen az új ifjúsági műfajokról. A vele készített rövid interjúból két részletet érdemes kiemelni. Az egyik az a zenészeknek a rajongókéval azonos ízlésére vonatkozó – a filmben később Bródy János által is megerősített – megállapítás, miszerint a beat- és rockzenészek „művészek, de egyik közülünk [...] mi is szinte egyenrangúakká válunk velük”, vagyis annak kimondása, hogy az új típusú populáris zenében a közönség egyenrangúvá válik az előadókkal. A másik pedig a beatzene „két vonulata” közötti különbségtétel: a magyar nóta és a sláger hagyományaira építő, s ezáltal a „középszerűség lázadásaként” értelmezhető alkotások elmarasztalása és leválasztása a beat művészileg is „értékes”, a „magasabb művelődés irányába” is utat törő vonulatáról.

Vitányi és az *Extázis 7-ről 10-ig* „kapcsolata” ugyanakkor nem merült ki ebben a néhány perces interjúban. Még 1969-ben megjelent két olyan, a szociológus és az általa az MRT Tömegkommunikációs Kutatóközpontjában vezetett munkacsoport kutatási eredményeit rögzítő kiadvány, amely nagyban (gyakori hivatkozások és akár szó szerinti idézetek formájában) épít a filmben

<sup>71</sup> Vitányi 1974a, 1974b.

<sup>72</sup> A generativitással kapcsolatos vizsgálatok szorosán kapcsolódtak a Vitányi-féle kutatócsoportok magyar zeneoktatásra vonatkozó kutatásaival és a slágerek strukturális felépítésére vonatkozó, Lévai és Vitányi közös munkájaként jegyzett slágerkutatással is: Bácskai et al. 1972; Lévai–Vitányi 1973.

<sup>73</sup> Losonczi Ágnes saját közlése 2016. szeptember 9-én.

<sup>74</sup> Nem hallgatható el azonban Lukács György (különösen az 1965-ben magyarul is megjelenő *Az esztétikum sajátossága*) hatása, amely, mint említettük fentebb, a tanulmányban ismertetett kutatási projektek mindegyike számára kiinduló- és egyben fontos hivatkozási pontul szolgált.

mondottakra. A Bácskai Erika, Makara Péter, Manchin Róbert, Váradi László és Vitányi közreműködésével kiadott *Az Extázis 7-től 10-ig c. film fogadtatásáról* című tanulmány<sup>75</sup> elsősorban az empirikus szociológia módszereire alapozva elemzi a fiatalok véleményét és reakcióit a megjelenése évében nagy visszhangot és társadalmi vitákat kiváltó alkotásról. Ugyancsak ez az ötös jegyezte szerzőként a *Beat* című kötetet is,<sup>76</sup> amely ugyanakkor szemléletében immár az újfajta megközelítés irányába tett lépéseket azzal, hogy a(z) (empirikus) szociológiai szempontok alkalmazása mellett – még ha csak rövid terjedelemben is – a beatzene kompozíciós és esztétikai eszközökkel történő elemzésének is helyt adott. Jóllehet ezen eszközök kombinatív használatára ebben az írásműben még nem került sor, a Vitányi vezette kutatócsoport a kompozíciós és esztétikai megfontolások beemelésével mintha már itt is arra hívta volna fel a figyelmet, hogy a kizárólag a „magas rendű” műzenére fókuszáló hagyományos zenetudománnyal szemben a populáris zenei műfajok esetében is fontosnak tartja a konkrét műalkotások tanulmányozását, és nem tartja elegendőnek az e zene befogadását és terjesztését övező mechanizmusok feltárását.

Különösen a *Beat a társadalomban* című fejezet *Az esztétika szemszögéből* című alfejezetének megállapításai figyelemre méltók, amennyiben az irónia és groteszk minőségeinek hangsúlyos (zenei) jelenlétére és az ezeken keresztül megvalósuló társadalomkritikai szándéokra hívják fel a figyelmet a beat- és rockzenei kompozíciókkal kapcsolatban. Talán még ennél is lényegesebb ugyanakkor ugyanitt annak hangsúlyozása, hogy a beat nem az esztétikai ítéleten kívül rekedő műfaj: arról van csupán szó, hogy a „mindennapi tárgyi világ szépségének” kifejezését célozza meg azáltal, hogy komplexitásának soha nem szabad meghaladnia a hallgatók aktív befogadóképességét, és olyan dallamokat szólaltat meg, amelyeket a hallgatóság is reprodukálhat.<sup>77</sup>

Tulajdonképpen ez utóbbi gondolat érvényesül a Vitányi által immár a Népművelési Intézetben vezetett kutatócsoport 1970-es években kibontakozó munkáiban is. Vitányi már a hatvanas évek elején és közepén készített művészetszociológiai írásaiban<sup>78</sup> bírálta Silbermann vagy Hans Engel zenehallgatói csoportokra és a három zenei viselkedéstípusra (alkotó, befogadó, közvetítő) vonatkozó analízisét, mert úgy ítélte meg, hogy azok az alkotókat csak a zenéhez értő kevesekkel, a zeneszerzőkkel azonosítják, miközben a nagy néptömegek számára kizárólag a fogyasztó kategóriáját tartják fent. Így viszont ezek az elemzések éppen a tömegek alkotókészségének létezését vonták kétségbe, és nem számoltak azzal, hogy a zseni is lehet műélvező, és hogy a helyzet fordítva is igaz lehet: minden ember

<sup>75</sup> Vitányi et al. 1969.

<sup>76</sup> Bácskai et al. 1969.

<sup>77</sup> Bácskai et al. 1969: 164–172. Jegyezzük meg, hogy az esztétikai érték (a szépség) beemelésével Vitányiék hasonló törekvést fogalmaznak meg, mint a jelen tanulmány bevezetőjében emlegetett Andrew Chester: Chester 1970a.

<sup>78</sup> Vitányi 1964, 1969.

alkalmas lehet zenei alkotás létrehozására.<sup>79</sup> Vitányi ezért éppen azt nevezi a marxista zeneszociológia egyik legfontosabb feladatának, hogy kiderítse, az emberek alkotókészségének fejlődésében milyen történelmi és társadalmi szintek figyelhetőek meg.<sup>80</sup>

Az általa vezetett munkacsoport 1967-től többéves elméleti előkészítést követően el is kezdte felmérni ezeket a szinteket, és arra a következtetésre jutott, hogy amiképp a művészi visszatükröződés, úgy az alkotókészség is különböző, strukturálisan is eltérő fokozatokra osztható. Két fokozatot igyekeztek egymástól elkülöníteni: a  *kreatív* és a  *generatív* fokot. Az előbbit a képzett zeneszerzőkhöz rendelték hozzá, akik az általuk ismert szabályok tudatos felhasználásával dolgoznak, és így lezárt, rögzített műveket hoznak létre. Az utóbbit viszont a zenei elemek és szabályok ösztönös, variatív alkalmazásának jelenségével kapcsolták össze, aminek eredményeképpen nem változhatatlan műalkotások, hanem inkább egy meghatározott prototípus, modell újabb és újabb variációi jönnek létre. Az ilyen jellegű alkotás történelmi formája lenne a népzene, amelynek helyét a jelenben a közhasználatú, populáris zene újabb formái veszik át.

Vitányiék a generativitás fogalmát Noam Chomsky nyelvelméletéből kölcsönözték. Chomsky azt állítja, hogy a nyelv használatának, illetve a nyelvet építő általános struktúrák megértésének a képessége minden ember veleszületett tulajdonsága. A nevéhez köthető generatív grammatika egyik legfontosabb célkitűzése az volt, hogy megállapítsa, a nyelv szabályrendszerét birtoklók miként képesek véges számú szavakból és szabályokból végtelen számú mondat előállítására.<sup>81</sup>

Vitányiék Chomsky koncepciója mellett Max Weber<sup>82</sup> és az őt továbbgondoló Kurt Blaukopf<sup>83</sup> szociológiai elméletére támaszkodtak, mely szerint a zene-művek alapjául szolgáló zenei szerkezetek, illetve hangrendszerek nem vezethetők le pusztán természettudományos elvekből, mert egyben történelmi-társadalmi produktumok, amelyek a nyelvhez hasonlóan viselkednek. A zeneszerzők ezt a nyelvet legfeljebb alakítani tudják, de nem ők hozzák létre azt, hanem a közös szabályokban időnként megegyező társadalom. A Sági Mária e témába vágó kandidátusi disszertációjához készített opponensi bírálatában Ujfalussy József joggal hívja fel a figyelmet ennek az elgondolásnak a Szabolcsi Bence zenei köznyelvről szóló, szintén ugyanebben az időben megalkotott gondolatával való hasonlóságára.<sup>84</sup> Szabolcsi megfogalmazásában a zenei köznyelv nem más, mint

„az a talaj s az az atmoszféra, amely a zenei alkotást körülveszi [...] az az életelem, amely a nagyot a kicsinnyel, az egyszerűt a mindig jelenvalóval, az egyénit az általánossal (sokszor az egyetemessel), a személyest a személytelennel összekovácsolja.

<sup>79</sup> Lásd ehhez: Sági 1973.

<sup>80</sup> Vitányi 1974a: 785.

<sup>81</sup> Chomsky 1995.

<sup>82</sup> Weber 1921.

<sup>83</sup> Blaukopf 1950.

<sup>84</sup> Ujfalussy 1982: 92.

Szorosabban fogalmazva: zenei köznyelvnek nevezném azt a közhasználatú – tehát többé-kevésbé széles körben érthető – zenestílust, azt a fluidumot, mely a nagy művet és a »középső«, átlagos, a »névtelen« műveket kortársakként, közös »jelrendszerben« egyesíti.<sup>85</sup>

Szabolcsi arra is rávilágít, hogy a „középművek” szerinte éppen a köznyelv használatában különböznek a nagy művektől: a köznyelv az előbbieken csak egyszerűen van jelen, a nagy művekben viszont összesűrűsödik, súlyt és új értelmet kap, megnő vagy kitágul. Szabolcsinál egyértelműnek tűnik a felosztás: a „középszerű” alkotásokat a többiekkel sodródó, életüket különösebb aktivitás nélkül élő, máskor egyenesen passzívnak nevezett „egyszerű emberek” hozzák létre, míg a köznyelv gazdagítására, bővítésére elsősorban a „nagy” zeneszerzők képesek.<sup>86</sup>

Bár a kreatív és generatív alkotókészség kategóriáinak bevetésével a Vitányi-kör is utalt arra, hogy a hangrendszerek felhasználásának különböző módjai léteznek, azonban azt is hangsúlyozta egyúttal, hogy a két kategória között alapvetően csak fokozatbeli különbség létezik: a mindenkiben meglévő generatív képességek a kreativitás előszobáját jelentik, így a tömegek magasabb zenei fokra léptetéséhez aligha elegendő csupán zenei ismereteket nyújtani, hanem e képességek folyamatos fejlesztésére is gondot kell fordítani.<sup>87</sup>

Állításukat előbb felhívásra jelentkező egyetemistákon, majd jóval szélesebb körben, a társadalom minden rétegére kiterjedő, speciálisan erre a célra kifejlesztett vizsgálatokkal kívánták igazolni. A legnagyobb ilyen jellegű vizsgálatokat több mint 120 emberen végezték: a falusi embertől a munkáson át az értelmiségig, a zeneileg képzetlen kisiskolástól a zeneakadémiai növendékig. A résztvevőknek Petőfi Sándor *Falu végén*, Ady Endre *A krisztusok mártírja* és József Attila *Óda* című verseinek egy-egy megadott szakaszára, egy slágerszövegre, illetve egyszerű és „bartókos” akkordsorokra kellett improvizálniuk.<sup>88</sup> A rögtönzéseket aztán a kutatók lejegyezték és mélyelemzésnek vetették alá, majd az eredmények összesítését követően megpróbálták azokat a zenei műfajokat, stílusokat feltérképezni, amelyek zenei struktúrái a legnagyobb mértékben fedésben állnak az emberek spontán zenei megnyilatkozásaiban, improvizációiban leggyakrabban felbukkanó struktúrákkal.

<sup>85</sup> A tanulmányt elsőként a *Magyar Zene* közölte 1966-ban. Újraközlés: Szabolcsi 2012: 126. Jegyezzük meg, hogy Szabolcsi e fogalma erősen összefügg az általa már a zsidó és arab zenéről 1930-as években megjelenő írásaiban felelegetett, majd *A melódia története* című, 1950-es művében elemzett makám-elv koncepciójával. Hely hiányában azonban e két fogalom egybevetésére most nincs lehetőség. Annyit azonban jegyezzünk meg, hogy Szabolcsinak a köznyelvről szóló szövegei nem maradtak visszhang nélkül. A *Magyar Zene* már említett 1965/6-os számában a vitaindító szöveghez Kroó György, Maróthy János és Ujfalussy József is hozzászólt.

<sup>86</sup> Szabolcsi 2012: 129.

<sup>87</sup> Sági 1973.

<sup>88</sup> A kutatások első eredményeinek összefoglalása: Sági 1979. Sági a kutatások eredményeit a következő években több hasonló felépítésű kötetben publikálta. A kutatás tézisei: Sági 1982.

A rendkívül szerteágazó, több kötetet megtöltő elemzések átfogó bemutatására most nincs lehetőség. Ezért e helyütt csak e munkáknak a populáris zene megítélése szempontjából is fontos állításait, megállapításait emelem ki. Ezek egyike annak kimondása volt, hogy a zeneművészeti iskolát végzettek aktív alkotói, improvizációs képességei nem feltétlenül fejlettebbek a képzetlenekénél. A másik az alkotói és befogadói magatartás közötti korrelációkra vonatkozott. Arra jutottak ugyanis, hogy abból, hogy az emberek miként improvizálnak, a zenei köznyelv mely elemeit hívják elő az aktív zenélés során, a befogadói attitűdjükre nézvést is következtetni lehet. Minden elemzés azt igazolta, hogy másképp hallgatjuk azt a zenét, amelynek előállítási szabályait magunk is alkalmazni, bizonyos nyelvi elemeit magunk is „mozgósítani” tudjuk, az idegen elemekre épülő zene viszont jórészt követhetetlené válik számunkra.

A zenei generativitás kutatói szerint a populáris zenei műfajok népszerűségének kulcsa éppen az, hogy a hétköznapi emberek által is ismert nyelven képesek megszólalni. A beatzene azonban e műfajok között is új minőséget képvisel, és többet kínál a hagyományos slágernél, mert művelői a műfaj hallgatói-kedvelői közül kerülnek ki. A beatnek azért lehet szerepe a generatív képességek fejlesztésében, sőt a magyar társadalom (s főleg az ifjúság) művelődésében is, mert tömegesen rá tudja venni a fiatalokat az aktív zenélésre, de fogyasztása-befogadása is fejleszt: a zene megértését, a hallást is trenírozza.

E lehetőség miatt még az is felvetődött, hogy a generatív képességek fejlesztését és a populáris zenét építsék be az iskolai ének-zene tanításba, és hasznosítsák a magyar zenepedagógia más szintjein is. Az ilyen irányú változtatások szükségességére – a Sági Mária disszertációjához írott opponensi véleményében – a Zeneakadémia akkori igazgatója, Ujfalussy József is utalt azzal, hogy sok szempontból elszigeteltnek minősítette a magyar zeneoktatást. Más kérdés, hogy e javaslatból a gyakorlatban végül semmi nem valósult meg.

\* \* \*

Vitányiék koncepcióját a művelődéskutatásban érdekelt szakemberek részéről több kritika is érte.<sup>89</sup> A felvetés sikertelenségének oka azonban véleményem sze-

<sup>89</sup> Lásd ehhez: Művelődésméleti vita 1974. A vitában Ujfalussy József, Mérei Ferenc, Mátrai László, Vujicsics Tihamér, Huszár Tibor, Tőkei Ferenc, Hankiss Elemér és mások mellett Losonczi Ágnes, Maróthy János és Sági Mária is részt vett. Emiatt ez az esemény különösen jó alkalomnak mutatkozott az eddig ismertetett koncepciók ütköztetése szempontjából. Az osztályharcos álláspontjánál kitartó Maróthy amiatt bírálta Vitányiékát, hogy egy absztrakt generativitást vizsgálnak. Ellenvetései között szerepelt például az, hogy a generatív kultúra alkotói nemcsak a magas kultúra „lesüllyedt” javainak, sallangjainak az átvételére alkalmasak, hanem teljesen önálló alkotások létrehozására is. Érvelésében a tőle megszokott módon a munkásfolkloort hozta fel az alkotó közösség pozitív példájának, eközben pedig élesen támadta a slágerzenét előnyben részesítő hazai intézményrendszert és nyilvánosságot, mert az az üzleti szempontot érvényesíti a tehetséges amatőrök támogatása helyett, és mert abban nincs igazán hely azoknak a „folk” műfajoktól a táncházig terjedő kezdeményezéseknek, amelyek fiatalok tömegéhez hozzák közelebb a népi kultúrát. A vita egy későbbi pontján felszólaló Losonczi a tömegek művelésének szándéka kapcsán pedig ismét azt hangoztatta, hogy az a művelődési kép, amit a jelenle-



rint nem ebben, hanem inkább már a politika és a tudomány közti kötelékek fokozatos meglazulásában keresendő. Tulajdonképpen a generatív zenei készségek vizsgálata tekinthető az utolsó olyan populáris zenei fókuszú, nagyszabású magyarországi kutatásnak, amelyet elsődlegesen kultúrpolitikai célok motiváltak.

A hetvenes évek végén már szárnyait bontogatta a popular music studies második hazai generációja. Ez a például Szemere Anna, Szeverényi Erzsébet, Tokaji András, Kőbányai János vagy Szőnyi Tamás által képviselt második generáció már kevésbé volt érdekelt a kultúrpolitika által használható átfogó elméletek létrehozásában, s inkább már szűkebb témák (alternatív zene, jazz, new wave, operett) feldolgozására koncentrált.

A két generáció közötti töréspont most, a populáris zenei kutatások újraindulásával látható csak igazán, hiszen az első generáció (különösen Maróthy és Vitányi) itt bemutatott munkái mostanra szinte teljesen feledésbe merültek, és a mai történetírás számára, mint a múlt rendszerhez kapcsolódó, „ideologikusnak” mondott művek többsége esetében, pozicionálásuk rendszerint komoly problémákat okoz. A második generáció alkotásait viszont ma is intenzíven használják a korszakkal foglalkozó kutatók, és az ismeretterjesztő munkák szerzői is gyakran támaszkodnak rájuk.

## FORRÁSOK

- Magyar Tudományos Akadémia Bölcsészettudományi Kutatóközpont Zenetudományi Intézet, 20–21. századi Magyar Zenei Archívum (MZA)  
I. 2004 Maróthy János hagyatéka.  
Politikatörténeti Intézet Levéltára (PIL)  
289. fond A Magyar Kommunista Ifjúsági Szövetség (KISZ) iratai.

## HIVATKOZOTT IRODALOM

- Aczél György 1969: Tudománypolitikánk irányelveiről. (Előadói beszéd a Központi Bizottság 1969. június 26-i ülésén.) *Társadalmi Szemle* (24.) 7–8. 32–46.  
Agárdi Péter 1972: Szocialista kultúra és szórakozás. *Kritika* (9.) 6. 11–12.  
Appen, Ralf von 2007: *Der Wert der Musik. Zur Ästhetik des Populären*. Bielefeld.

---

vők és általában az értelmiség képvisel, ezeknek az embereknek a meghatározott életformájából következik, és kérdésesnek gondolta, hogy ez a kép, ez az ideál a társadalom más csoportjaiban is elsajátítható lenne. Emellett viszont bírálta a teljes elengedés politikáját is, azt tehát, hogy a nép minden esetben úgy tegyen, ahogy kedve tartja. Losonci egyetértett Vitányi elméletének krédójával, miszerint a kultúrát közkinccsé kell tenni, de közben azt is mondta, hogy meg kell figyelni, milyen kultúra él az emberekben, és kiemelten fontos a tömegek gondolkodásának, életvitelének megismerése e cél elérése szempontjából.

- Bácskai Erika – Makara Péter – Manchin Róbert – Váradi László – Vitányi Iván 1969: *Beat*. Budapest.
- Bácskai Erika – Manchin Róbert – Sági Mária – Vitányi Iván 1972: *Ének-zenei iskolába jártak...* Budapest.
- Blaukopf, Kurt 1950: *Musiksoziologie. Eine Einführung in die Grundbegriffe mit besonderer Berücksichtigung der Soziologie der Tonsysteme*. Wien.
- Chester, Andrew 1970a: For a Rock Aesthetic. *New Left Review* (10.) 59. 83–96.
- Chester, Andrew 1970b: Second Thoughts on a Rock Aesthetic: The Band. *New Left Review* (10.) 62. 75–82.
- Csatári Bence 2007: *A Kádár-rendszer könnyűzenei politikája*. (PhD-disszertáció.) ELTE BTK, Budapest.
- Csatári Bence 2015: *Az ész a fontos, nem a haj. A Kádár-rendszer könnyűzenei politikája*. Budapest.
- Chomsky, Noam 1995: *Mondattani szerkezetek*. Budapest.
- Chounara, Imtiaz 1974: Trends in Youth Culture. *Marxism Today* (18.) October. 317–319.
- Fodor Géza 1968: A polgári művészet megítélésének kérdése. Vita Maróthy Jánossal. *Magyar Zene* (9.) 3. 255–274.
- Frith, Simon 2007: Towards an Aesthetic of Popular Music. In: uő: *Taking Popular Music Seriously. Selected Essays*. Burlington, 257–275.
- Havadi Gergő 2010: Individualista, tradicionalista, forradalmár vagy megalkuvó emberek? A jazz politikai és társadalmi megítélése az ötvenes és a hatvanas években. *Korall* (11.) 39. 31–57.
- Ignác Ádám 2016: Propagated, Permitted or Prohibited? State Strategies to Control Musical Entertainment in the First Two Decades of Socialist Hungary. In: Mazierska, Ewa (ed.): *Popular Music in Eastern Europe. Breaking the Cold War Paradigm*. London, 31–49.
- Ignác Ádám 2017: A tánczene szovjetizálásának kísérlete a Rákosi-korszakban. In: Uő (szerk.): *Populáris zene és állambatalom*. Budapest, 27–53.
- Ignác Ádám – Barna Emilia 2017: Marxist Interpretations of Popular Music. A Comparison of the UK and Hungary. *Hungarian Studies*. (Kézirat, megjelenés előtt).
- Kalmár Melinda 1998: *Ennivaló és hozomány*. Budapest.
- Kalmár Melinda 2004: Az optimalizálás kísérlete. Reformmodell a kultúrában 1965–1973. In: Rainer M. János (szerk.): *'Hatvanas évek' Magyarországon. Tanulmányok*. Budapest, 161–197.
- Kolosi Tamás 1972: Társadalmi struktúra és a szociológia megismerési modelljei. *Társadalomtudományi Közlemények* (2.) 3. 329–350.
- Kulcsár Kálmán 1972: A szociológia társadalmi funkciója és a politika. In: uő: *A társadalom és a szociológia*. Budapest, 135–151.
- Lévai Júlia – Vitányi Iván 1973: *Miből lesz a sláger?* Budapest.
- Lomax, Allen 1968: *Folk Song Style and Culture*. Washington D. C.
- Losonczi Ágnes 1963: *A zenei ízlés. Zene és közönsége, a zene helye a művelődés körében*. (Kézirat, 1963.) MZA I. 2004/25.
- Losonczi Ágnes 1964: Egy zenezsziológiai kutatásról. *Magyar zene* (5.) 3. 257–266.

- Losonczi Ágnes 1967: A zene és a falu mindennapi élete. *Népművelési Értesítő* (8.) 1. 1–19.
- Losonczi Ágnes 1968: Magyar nóta, népdal, dzsessz – és a közönség. Társadalmi orientációváltás a köznapi zene használatában. *Valóság* (11.) 5. 38–49.
- Losonczi Ágnes 1969: *A zenei élet szociológiája*. Budapest.
- Losonczi Ágnes 1974: *Zene – Ifjúság – Mozgalom*. Budapest.
- Losonczi Ágnes 2003: Amit láttam – és amit nem láttam. In: Léderer Pál (szerk.): *Harminc év. Mannheim-előadások*. Budapest, 57–77.
- Maróthy János 1960: *Az európai népdal születése*. Budapest.
- Maróthy János 1961: Kinek a zenéje és meddig? A jazz körüli vitákhoz. *Élet és Irodalom* (5.) 1961. augusztus 12. 5–7.
- Maróthy János 1966: *Zene és polgár, zene és proletár*. Budapest.
- Maróthy János 1967: Még egyszer a pol-beat-ről. *Rádió és Televízió Újság* (11.) 1967. július 17–23. 9.
- Maróthy János 1969: A beat ürügyén – a művelődésről. *Muzsika* (12.) 12. 1–5.
- Maróthy János 1974a: Losonczi Ágnes: *Zene – Ifjúság – Mozgalom*. *Társadalmi Szemle* (29.) 12. 104–105.
- Maróthy János 1974b: A szociológia korbácsa. *Muzsika* (17.) 10. 27–28.
- Maróthy János 1980: *Zene és ember*. Budapest.
- Maróthy János – Zoltai Dénes – Ujfalussy József 1965: Utak és választak a mai marxista zenetudományban. *Magyar Zene* (6.) 6. 563–576.
- Maróthy János – Zoltai Dénes – Ujfalussy József 1973: Szocialista kultúra és marxista zeneszociológia. *Magyar Zene* (14.) 2. 189–199
- Middleton, Richard 2006: *Voicing the Popular*. New York.
- MSZMP Központi Bizottsága 1969: Az MSZMP Központi Bizottságának tudománypolitikai irányelvei. *Társadalmi Szemle* (24.) 7–8. 47–70.
- Művelődéseméleti vita 1974: Művelődéseméleti vita az MTA Művelődéskutatási Bizottságában. *Kultúra és Közösség* (1.) 3. 5–48.
- Parzer, Michael 2011: *Der gute Musikgeschmack. Zur sozialen Praxis ästhetischer Bewertung in der Popularkultur*. Wien.
- Pernye András 1969: Magyar film a beatről. *Kritika* (7.) 7. 7–13.
- Péteri Lóránt 2007: Zene, tudomány, oktatás, politika. Kodály és az államszocializmus művelődéspolitikája. *Forrás* (39.) 12. 45–63.
- Sági Mária 1973: Zeneszociológia új módszerekkel. *Új Írás* (13.) 1. 97–100.
- Sági Mária 1979: *Zenei generatív készségek kísérleti vizsgálata*. Budapest.
- Sági Mária 1982: Zenei generatív készségek kísérleti vizsgálata (tézisek). *Kultúra és Közösség* (9.) 1–2. 87–91.
- Schuller, Dieter 1976: Adorno zeneszociológiája, avagy egy fiatal tudomány nehézségei. *Korunk* (35.) 9. 660–664.
- Shepherd, John (ed.) 1977: *Whose Music? A Sociology of Musical Languages*. London.
- Shepherd, John – Devine, Kyle (eds) 2015: *The Routledge Reader on the Sociology of Music*. New York.
- Stroh, Wolfgang – Mayer, Günther (Hgg.) 2000: *Musikwissenschaftlichen Paradigmenwechsel? Zur Stellenwert marxistischer Ansätze in der Musikforschung*. Oldenburg.

- Szabolcsi Bence 2012: A zenei köznyelv problémái. *Magyar Zene* (43.) 2. 125–142.
- Szemere Anna 1984: Elméletek, programok a popzenekutatásban. *Magyar Zene* (25.) 2. 179–184.
- Szőnyei Tamás 2005: *Nyilván tartottak. Titkos szolgák a rock körül*. H. n.
- Ujfalussy József 1967: Jelentős könyv a zene társadalmi életmódjáról: Maróthy János: *Zene és polgár – zene és proletár*. *Magyar Zene* (8.) 1. 14–25.
- Ujfalussy József 1982: Sági Mária kandidátusi értekezéséhez (opponensi vélemény). *Kultúra és Közösség* (9.) 1–2. 92–95.
- Vass Henrik – Ságvári Ágnes (szerk.) 1964: *A Magyar Szocialista Munkáspárt határozatai és dokumentumai: 1956–1962*. Budapest.
- Vass Henrik – Ságvári Ágnes (szerk.) 1968: *A Magyar Szocialista Munkáspárt határozatai és dokumentumai: 1963–1966*. Budapest.
- Vitányi Iván 1954: A tömegek zenei igényei. *Új Zenei Szemle* (5.) 9. 32–35.
- Vitányi Iván 1964: A művészetszociológia módszertani alapjairól. *Magyar Filozófiai Szemle* (8.) 5. 841–871.
- Vitányi Iván 1969: A társadalmi formációk elmélete és a művészetszociológia. *Valóság* (12.) 7. 10–23.
- Vitányi Iván 1974a: A művelődéskutatás új módszerei. *Magyar Tudomány* (9.) 12. 784–790.
- Vitányi Iván 1974b: A szocialista művelődés elméletéhez. *Kultúra és Közösség* (1.) 1. 17–32.
- Vitányi Iván – Bácskai Erika – Makara Péter – Manchin Róbert – Váradi László 1969: *Az Extázis 7-től 10-ig c. film fogadtatásáról*. Budapest.
- Weber, Max 1921: *Die rationalen und soziologischen Grundlagen der Musik*. Tübingen.