

LOSONCZI ÁGNES ÉS A MAGYAR ZENESZOCIOLÓGIA ÚTJAI AZ 1960-AS ÉVEKBEN

DOI 10.35402/kek.2026.1.4

Absztrakt

Ez a tanulmány Losonczi Ágnes 1960-as években folytatott, első zenei vonatkozású munkáinak rövid áttekintésére tesz kísérletet, és ezzel összefüggésben bemutatja, milyen politikai, társadalmi és intézményi környezetben indult meg a „zeneszociológia” a korai Kádár-korszakban. Munkámhoz Losonczi két monográfiája – *A zene életének szociológiája* (1969); *Zene – Ifjúság – Mozgalom* (1974) –, valamint az ezek háttérét megvilágító rövidebb írások, előadások, levéltári dokumentumok és interjúk szolgáltatták a legfontosabb forrásokat. Ezek segítségével arra is igyekszem figyelmet fordítani, a hatvanas évek közepétől milyen változások következtek be Losonczi kérdésselvetéseiben, vizsgálati módszereiben és (tudományos) beszédmódjában, és e változások miképpen álltak összhangban a hazai szociológia politikai-társadalmi rendeltetésének lassú átalakulásával.

Kulcsszavak: Losonczi Ágnes, zeneszociológia, államszocializmus, Kádár-korszak

Abstract

Ágnes Losonczi and the Trajectories of Hungarian Music Sociology in the 1960s

This article offers an insight into Ágnes Losonczi's early works on music, written in the course of the 1960s, and, in this context, outlines the political, social, and institutional circumstances under which “music sociology” began to take shape in Hungary during the early Kádár era. The analysis draws primarily on Losonczi's two major monographs — *A zene életének szociológiája* (Sociology of Musical Life, 1969) and *Zene – Ifjúság – Mozgalom* (Music – Youth – Movement, 1974) — supplemented by shorter articles, lectures, archival materials, and interviews that shed light on their intellectual background. On the basis of these sources, the article also traces the shifts in Losonczi's research topics, methodological approaches, and discursive strategies, and examines how these transformations corresponded to the gradual reconfiguration of the political and social functions attributed to sociology in Hungary from the second half of the 1960s.

Ez a tanulmány Losonczi Ágnes 1960-as években folytatott, első zenei vonatkozású munkáinak rövid áttekintésére tesz kísérletet, és ezzel összefüggésben bemutatja, milyen körülmények között indult meg a „zeneszociológia” a korai Kádár-korszakban, és milyen profilú értelmiségiek vettek részt e tudományág intézményesülésének folyamatában, illetve az elméleti-módszertani keretek kidolgozásában.

Munkámhoz Losonczi első vonatkozó monográfiája – az 1962 és 1966 közötti kutatásait összefoglaló *A zene életének szociológiája* (1969) –, valamint az ennek háttérét megvilágító rövidebb írások, előadások, levéltári dokumentumok és interjúk¹ szolgáltatták a legfontosabb forrásokat. Ezek segítségével arra is igyekeztem figyelmet fordítani, hogy a hatvanas évek közepétől milyen változások következtek be Losonczi kérdésselvetéseiben, vizsgálati módszereiben és (tudományos) beszédmódjában, és e változások miképpen álltak összhangban a hazai szociológia politikai-társadalmi rendeltetésének ekkortól megfigyelhető lassú átalakulásával.

Keywords: Ágnes Losonczi, music sociology, state socialism, Kádár era

A „zeneszociológiai” kutatások előzményei az ötvenes években

Az elmúlt két és fél évtizedben számos kutató tett kísérletet a magyar szociológia Kádár-kori történetének rekonstrukciójára, és ennek részeként a tudományos munkára ható politikai döntéseket, illetve geopolitikai tényezőket, az intézményi infrastruktúrát, valamint a tudományok feladatairól, célkitűzéseiről folyó korabeli diskurzusokat is átfogóan elemezte (Szánthó 1998, Szabari 2011, Szabari 2020a, Szabari 2020b, Takács 2017, Szelényi 2019 stb.). E kutatók teljes mértékben egyetértenek abban, hogy az 1956 utáni évtizedben különleges esély nyílt a társadalomtudományok fellendülésére és intézményesülésére. Sokkal vitatottabbnak tűnik

¹ Ezek közül a továbbiakban arra a 2018-ban készített (publikálatlan) életútinterjúra hivatkozom, amelyben a szociológust magam kérdeztem a magyarországi populáris zenei kutatások kezdeteiről, illetve a Kádár-kori zenepolitika és zenei kutatások egymásra utaltságáról.

ugyanakkor annak megítélése, hogy milyen tudomány- és politikatörténeti mozzanatok tekinthetők a forradalom után „újjászervezett” szociológiai munka közvetlen előzményeinek. Kérdés például, hogy kimutatható-e bármi kapcsolat vagy közvetítés a két világháború között, az 1945 utáni átmeneti években és az ötvenes-hatvanas évek fordulójától meginduló kutatások, diskurzusok között, ahogy az is, hogy a Rákosi-korszak minden vonatkozásban „megszakításként” értelmezhető-e a tudományág hazai történetében.

A dilemma a „zeneszociológiával” kapcsolatban is joggal felvethető, ami – a szociológia más ágazataihoz hasonlóan – szintén az ötvenes és hatvanas évek fordulóján vált tényezővé a hazai tudományos életben. A jelen tanulmány mindazonáltal amellet próbál állást foglalni, hogy a korai Kádár-korszak „zeneszociológiája” mind az aktorok, mind a témafelvetések szintjén szorosan kapcsolódott a Rákosi-korszakhoz: a zene- és tánckultúra radikális átalakítását célzó politikai döntésekhez éppúgy, mint néhány, az állami ideológia szolgálatába állított ekkori zenekutatási projektekhez.

A keleti blokk országaiban az új zenekultúra létrehozását célzó intézkedések alapját legkésőbb a Szovjetunió Kommunista (bolsevik) Pártja 1948. februári zenei határozatának közzététele, illetve a „haladó zeneszerzők és zenekritikusok” 1948 májusában Prágában – szintén szovjet védnökség alatt megtartott – világtalálkozója óta a polgári-kapitalista zeneművészet és zeneipar átfogó kritikája jelentette (Péteri 2003; Tallián 2016). E kritika lényege, hogy a kapitalizmus a 19. századtól kezdődően fokozatosan szétzúzta a barokk és a klasszicizmus korára még jellemző egységes zenekultúrát, amelyben a művészi zene és a mindennapi zene még egymást áthatva, egymásból táplálkozva létezett, és egységes, közérthető nyelven szólalt meg; amelyben az alkotók, a terjesztők, az előadók és a fogyasztók „rendjei” még nem különültek el élesen egymástól; és még senki nem vonta kétségbe, hogy a hétköznapi emberek is képesek lehetnek „zeneművek” létrehozására. A prágai kongresszus záróhatározata szerint a 20. század közepére a nemzetközi zenei élet már súlyos „válságba” jutott: a zenéhez értő kevesekkel a passzív fogyasztásra kárthatott milliók állnak szemben, ráadásul a „komolyzene” és „könnyűzene” útjai is egyre inkább elváltnak egymástól, és míg az előbbi „egyre inkább individualista és szubjektív lesz”, és elszakad a „tömegektől”, a „könnyű zene [...] folyvást felszínesebbé, típuszerűbbé és közhelyszerűvé

válí”, ráadásul kizárólag a szórakoztatást vagy a mindennapok előli menekülést szolgálja (A zeneszerzők és zenekritikusok 1948).

A szovjet érdekszférába kerülő országokban, s köztük Magyarországon az államhatalom, a zenei elit kommunista elköteleződésű tagjainak (zeneszerzőknek, előadóművészeknek és zenetudósoknak) a bevonásával, ezért olyan programot hirdetett, amely a „széttöredezett” zenekultúra újbóli egységesítését – a komolyzene, népzene és populáris zene közti határok és ellentmondások azonnali megszüntetését –, valamint a zenei élet radikális demokratizálását ígérte (Maróthy – Ujfalussy – Zoltai 1973: 189–190). 1949 után megkezdődött az ehhez szükséges központi intézményrendszer kiépítése. Mindemellett pedig megindultak a „régienyűzene” és a „jazz” ernenyőfogalma alá vont modern populáris zene ellehetlenítésére irányuló állami kampányok, a művészi zene „dekadens”, modernista irányzatainak az üldözése, és már az 1940-es évek végétől léteztek törekvések a népi és népszerű zenére – Magyarországon mindenekelőtt a tradicionális hazai népdalkincsre – támaszkodó, közérthető, nevelni és szórakoztatni is képes új koncertzene, illetve szórakoztató és tömegzene megalkotására, hatékony terjesztésére. A program a „zenei tömegmozgalom” létrehozásával vált teljessé: vagyis a szervezett amatőr zenei tevékenység, mindenekelőtt a kóruséneklés erőltetett fejlesztésével, amit a zenei nevelés legfőbb, a képzetlen tömegek kreativitásának kibontakozását is segítő közegévé próbáltak tenni. A „zenei tömegmozgalom” számára elsősorban az újonnan szervezett mintaegyütteseknek – például az Állami Népi Együttesnek és a Magyar Néphadsereg Művészegyüttesének – kellett utat mutatniuk: a hazai és nemzetközi népdalokra, mozgalmi dalokra és munkásdalokra épülő szocialista repertoár vonatkozásában éppúgy, mint az előadási módok és a színpadkép tekintetében (Ignác 2025: 8–15).

A zenepolitikai reformokkal párhuzamosan a kommunisták programját támogató zenei kutatások is indultak, amelyek a zene „társadalmi alapjainak”, és ennek részeként a „népzene”-nek, a „zenei tömegműfajoknak” és a „zene tömeges társadalmi gyakorlatával” közvetlen kapcsolatot ápoló magasművészetnek a feltárására irányultak; e kutatások végső célja pedig a gyakorlat elmélettel – és jó történelmi példákkal – való megsegítése lett. Aligha véletlen, hogy ebben az időszakban indult meg itthon a tradicionális népzene kutatás intézményesítése, és a szocialista zenekultúra közvetlen előképeit kereső akadémiai

munkásdalkutatás is, amely elsősorban a két világháború közötti munkáskultúra és munkáspártok zenei emlékeinek az összegyűjtésére vállalkozott (Ignác 2025: 21–25).

A tömegek gyors zenei emancipációjával és a károsnak ítélt zenei jelenségek azonnali kiszorításával számoló, minden elemében felülről vezérelt sztálinista zenepolitika azonban már 1953 körül zátonyra futott. Ebben az időszakban két fontos változás is történt, amely szembement a korábbi elvekkel és célkitűzésekkel.

Az egyik szoros összefüggésbe hozható a Rákosi Mátyás helyére 1953 tavaszán kinevezett új miniszterelnök, Nagy Imre új kormányprogramjával, amelynek az egyik pontja éppen az életszínvonal mielőbbi növelése és a lakosság szabadidős-szórakozási igényeinek fokozottabb kielégítése volt. Ennek hatására 1954-től jelentős átrendeződés kezdődött a hivatalos zenei nyilvánosságban. A művészi zene terén megkezdődhetett a klasszikus-romantikus zeneszerzők műveire és a friss szocialista (realista) zenei termésre korlátozódo repertoár óvatos kibővítése, emellett pedig a nyugati szórakoztatóipari termékek egyoldalú tiltása is megszűnt: részben visszaengedték a két világháború közötti „könnyűzenét”, és már a kortárs populáris zenei kínálatból is csak a ténylegesen felforgatónak, veszélyesnek minősített irányzatokkal szemben küzdöttek tovább; az „ízléses”, ám teljességgel apolitikus szórakoztató zenével szembeni szigor ettől kezdve enyhült (Ignác 2020: 179–184).

Ezzel párhuzamosan, a Rákosi-korszak utolsó éveiben, az új szocialista zenekultúra megteremtéséhez felhasznált eszközök is változtak. Több olyan elem is háttérbe szorult, amelyet elsősorban a zenei elit baloldali-kommunista elköteleződésű tagjai forszíroztak: szinte teljesen leállt a tömegek számára írott új dalirodalom (a „tömegdalok” és a „szocialista realista táncdalok”) terjesztése és a zenei tömegmozgalom fejlesztése. Ehelyett a vezetőjének Kodály Zoltánt tekintő, évről évre jobb érdekérvényesítő képességgel rendelkező hagyományos zenei elit elképzelései kerültek az előtérbe, mindenekelőtt a hagyományos zeneoktatás és a művészi zene széles körű terjesztésének a gondolata. A magyar szocialista realista zene utolsó nagy ünnepének, az 1956 áprilisában megrendezett harmadik Magyar Zenei Hétnek a szakmai vitáin már szinte minden ismert felszólaló ezeket, valamint a „művelt zenehallgatók” számának növelését vélte a leghatékonyabb eszköznek a megvetett zeneipari termékek divatjának

megfékezésére és a magyar zenekultúra általános fejlesztésére (Az előadás vitája 1956).²

Szintén 1953 és 1956 között merült fel elsőként, hogy közelebből meg kellene vizsgálni, pontosan kik is alkotják a „tömeget”, amelynek zenélési és zenefogyasztási szokásait a politika alapjaiban próbálja átformálni; hogy lépéseket kellene tenni a zenei közízlés, illetve a széles körben művelt és hallgatott – az elit által nem feltétlenül támogatott – zenei műfajok közelebbi megismerésére, a zenei életet érintő politikai döntések hatékonyabbá tétele érdekében; és a zenetörténeti-zeneelméleti vizsgálódások során is fokozottabban kellene foglalkozni társadalmi kérdésekkel (lásd például Vitányi 1954, Maróthy 1956). Ezek a felvetések – még ha ekkor nem is valósultak meg – már a Kádár-kori „zeneszociológia” közvetlen előzményeinek tekinthetők, annál is inkább, mert többségükben olyan személyektől származtak, akik 1956 utáni zenei kutatásaikban előszeretettel éltek szociológiai kérdésfelvetésekkel.

A kora Kádár-kori „zeneszociológia” feladatai

Általánosságban elmondhatjuk tehát, hogy a „zeneszociológia” hazai megalapozói már a sztálinizmus időszakában aktívak voltak. Jellemzően ahhoz a generációhoz tartoztak, amelynek tagjai a második világháború után voltak egyetemisták. Szocializációjukban meghatározók voltak az újjáépülés időszakának (baloldali) zenei mozgalmi, amelyek elsősorban a népdalok, a mozgalmi dalok és a közösségi zenélés széles körű terjedésétől remélték az elitista koncertzene és a slágerzene kettősére épülő zenekultúra reformját (Losonci 1974). 1948/1949-től viszont aktív résztvevőivé, sőt beosztotti-középvezetői pozíciókban alakítóivá váltak az állami zene- és táncpolitikai diskurzusoknak. Útjaik abban is találkoztak egymással, hogy 1953 és 1956 után elsősorban a rendszeren belül keresték a reform és megújulás lehetőségeit (Ignác 2020), a forradalom után pedig annak az „értelmiségi középrétegnek” lettek a tagjai, amely Kalmár Melinda szerint az egyik legfőbb kedvezményezettje lett az új rezsim tudománypolitikájának – annak a politikának, amely arra az elvre épül, hogy a pártnak egy szűk elit helyett már a teljes kutatói társadalommal keresnie kell a konszenzus lehetőségét (Kalmár 1998: 163–169).

² A viták eredeti jegyzőkönyveit lásd: Magyar Nemzeti Levéltár Országos Levéltára (a továbbiakban: MNL OL) P 2146 61. d. A Magyar Zeneművészek Szövetsége dokumentumai.

Műveltségük, illetve szakmai és intézményi hátterük esetében azonban a „zeneszociológusok” már korántsem voltak egységesekek. Volt közöttük professzionális zenetörténész, Maróthy János (1925–2001), aki már az ötvenes évek legelejétől egy sajátos marxista zenekutatási program szerint dolgozott és a zenei élet ideológiái irányait kijelölő Magyar Zeneművészek Szövetségének is aktív tagja volt, a kora kádári időszakban pedig egyike lett azon befolyásos szakembereknek, akik részt vehettek a romokban heverő hazai zenei intézményrendszer újjászervezésében, az új hazai kutatási divatok meghatározásában, és emellett az utazás és nemzetközi kapcsolatépítés különleges privilégiumával is rendelkeztek, ami nagyban hozzájárult ahhoz, hogy naprakésszé váljanak a zenetudomány és a zeneszociológia legfrissebb trendjeivel kapcsolatban (Ignác 2025).

Volt közöttük olyan, Vitányi Iván (1925–2021), aki tánc(elmélet)íróként és a Táncszövetség, valamint a Népművelési Minisztérium zenei és táncosztálya alkalmazottjaként alapozta meg szakmai karrierjét, a forradalom után pedig – közel kétévtényi szilencium után – zenei és szociológiai szaklapok (*Muzsika, Valóság*) munkatársaként vált ismertté.

1956 előtt szintén a Népművelési Minisztérium zenei és táncosztályán dolgozott Losonczi Ágnes (1928–2024), amely minőségében a „zenei tömegmozgalom” irányításába is bekapcsolódott: ő volt az egyik alapítója és – a csoportot külföldön is gyakran képviselő – politikai referense a Magyar Állami Népi Együttesnek (Losonczi 1955). Losonczi először egy 1953-ban, az új kormányprogram meghirdetése után elhangzott beszédében vetette fel, hogy a minisztériumi döntések esetében, illetve a kultúra átalakítására vonatkozó tervek megalkotásakor „az eddiginél jobban figyelembe kell venni a dolgozók kívánságát, érdeklődését”, és úgy látta, a zene- és táncpolitikai vitákban a „szakmai érvekre”, alapos „vizsgálatokra” is szükség lehet (Losonczi 1953: 325–330). Maróthyval vagy Vitányival ellentétben azonban az ő korai pályafutásában nincs annak nyoma, hogy a tudomány eszközeivel bármikor is vizsgálta volna a „dolgozók zenei érdeklődését” vagy részt vett volna az első, valóban szakmai alapokra helyezett zenei és táncvitákban. Nem véletlenül nyilatkozta azt több visszaemlékezésben és egy személyes beszélgetés alkalmával e tanulmány szerzőjének is, hogy az 1960-as évek elején tényleges szakmai előképzettség, tapasztalatok és előképek nélkül, elsősorban személyes belátások

következményeként fordult a zeneszociológia felé: azért, mert csalódott a sztálinista zenepolitikában, amely kizárólag „felülről”, vagyis egy szűk elit bevonásával, a fogyasztók tényleges megkérdezése nélkül próbálta meghatározni a magyar társadalom zenei szükségleteit.

Maróthy, Vitányi, Losonczi és a hasonló profilú kutatók politikai-ideológiai alapállását jól mutatja, hogy tudományos és közéleti munkáikban nemcsak az 1956 előtti időszak, de a teljes ötvenes évek zenepolitikájával és zenei gyakorlatával szemben kritikusak voltak. A korai Kádár-korszak beszédrendjének alapvető eleme volt a sztálinizmus „téves” politikai döntéseinek és totalitárius irányítási gyakorlatának a határozott bírálata (Rainer M. 2004): a zenei diskurzusokban mindez főleg az erősen központosított intézményrendszernek és az elit által kijelölt műfajok egyoldalú erőltetésének a bírálatát jelentette. A fiatal kutatónemzedék tagjai viszont arra figyelmeztettek, hogy a rendszer korrekciójára irányuló 1953 és 1956 utáni döntések – például a „komolyzene” és a „zenei nevelés” egyoldalú súlykolása, illetve a kommersz szórakoztató zene részleges visszaengedése – végső soron a zenekultúra szocialista fejlődése ellenében hatottak, és egyfajta „kapitalista visszarendeződéshez” vezettek. Írásaik, előadásaik mintha épp azt igyekeztek volna felvillantani, hogy mely területek kutatásában, fejlesztésében vannak még a „szocialista zenekultúrának” hiányosságai; és a tudomány miképpen támogathatja a kor kihívásainak megfelelő, modern zenepolitikát, amelynek alapzatát a szocialista „kulturális forradalom” leginkább időt álló elemei adhatják.

Amikor a kora Kádár-kori „zeneszociológia” definíciójának megalkotására teszünk kísérletet, úgy vélem, sem akkor nem járunk jó nyomon, ha a kortárs nyugati zeneszociológiai irányzatok magyarországi megjelenéseire korlátozzuk a vizsgálódásainkat, sem pedig akkor, ha kizárólag azokat a munkákat vesszük számításba, amelyek magukra is „szociológiként” hivatkoztak. Emiatt láttam indokoltnak a fogalmat az eddigiekben idézőjelek közé tenni. A zeneiízlés-kutatástól a marxista zeneesztétikán át az új irányokat kereső munkásdalkutatásig több olyan, speciális diszciplína létezett 1956 után Magyarországon, amely számára a szociológiai módszerek és kérdésfelvetések meghatározók voltak (Ignác 2020: 37–39). Emiatt „zeneszociológia” helyett erre az időszakra vonatkoztatva helyesebb a „szociológia eszközeit (is) felhasználó zenei kutatósookról” beszélnünk, amelyek között a társadalomtudományos megközelítésmódok érvényesítésén

túl az teremtettségre elsősorban kapcsolatot, hogy a hagyományos – és szándéka szerint apolitikus – zenetudománnyal és népzene-kutatással szemben pozícionálták magukat, és a kultúrpolitika számára is rendszerint tartalmaztak egyértelmű ajánlásokat, vagyis politikai-ideológiai értelemben motiváltak voltak (a keletnémet párhuzamhoz lásd Mayer 1963).

Mik voltak azok a nagy kutatási területek, amelyek az így értett „zeneszociológia” lehetséges feladatait megnevező korabeli szövegekben a leggyakrabban felbukkantak? Első helyen mindenképpen a zenei ízlés és a zenei befogadói attitűdök kutatását érdemes említenünk, egy olyan kutatást, amely azt vizsgálja, a társadalom különböző csoportjai mikor milyen zenét hallgatnak, az egyes zenei műfajok milyen hatást gyakorolnak rájuk, illetve miképpen fogadják be és milyen rendeltetéssel használják ezeket (lásd például Pernye 1960, Vitányi 1964). Ez a téma állt talán a legközelebb ahhoz, amit ugyanebben az időszakban a kapitalista Nyugaton zeneszociológiának neveztek, jóllehet a hazai kutatók annyiban túl is akarták szárnyalni a nyugati munkákat, hogy a teljes lakosságra, így az alsóbb osztályokra is kiterjedő ízlésvizsgálatot követeltek (Losonci 1963a, 1963b).

A „zeneszociológia” az államszocialista Magyarországon ugyanakkor azáltal is a nyugati zeneszociológia jobb, hitelesebb „másika” kívánt lenni, hogy nem állt meg a befogadói oldalnál, hanem a zenei alkotói folyamattal és a zenei produktumokkal – és legfőképpen az akadémiai zenei kutatásokból addig kiszoruló zenék és zenei gyakorlatok működésével – kapcsolatban is érvényes megállapítások megfogalmazására törekedett. Ezt a célt szolgálták a zenei köznyelvvvel kapcsolatos kutatások (például Pernye 1962, Ignác 2020: 203–247) vagy a „tömegek zenei alkotókészségének” (a „zenei generatív képességeknek”) a vizsgálata, amely abból az alapvetésből kiindulva, hogy a hétköznapi emberek is képesek zenei alkotások létrehozására, a professzionális zeneszerzési technikák, illetve az önálló, rögzített műalkotások ellenében kifejezetten a zeneileg képzetlen emberek kreatív gyakorlatait: a népi és az amatőr zene különféle megnyilvánulásait kívánta elemzés tárgyává tenni (Vitányi 1964).

A „zeneszociológia” magyarországi művelőinek emellett a régebbi és újabb közhasználatú zene (a fogalomhoz lásd Ignác 2020, Bessler 2014) is rendszerint a látóterükbe került. Jóllehet a szocialista „zenei forradalom” legkésőbb a negyvenes évek végétől a műfajok közötti minőségi és esztétikai

határok eltörlésére törekedett, a hatvanas évek elején még mindig bizonyításra várt, hogy az „értékes” és „értéktelen” zene határvonalai nem feltétlenül „komolyzene” és „könnyűzene” között húzódnak (Maróthy – Ujfalussy – Zoltai 1973). A szociológiai műfajkutatás megpróbált leszámolni a zenei elitre jellemző esztétikai szemlélettel, és az egyes műfajokat nem zenei-technikai jellemzőik, hanem sokkal inkább funkcióik, rendeltetésük szerint igyekezett csoportosítani vagy egymással szembe állítani. A cél elsősorban annak bizonyítása lett, hogy műfaji hovatarozásától függetlenül minden olyan zene kutatásra és népszerűsítésre érdemes lehet, amely például komoly politikai-társadalmi üzenetek közvetítésére alkalmas, amely a széles néptömegek által használt és megértett zenei nyelvet használja, amely egyesíteni tudja magában a „komoly” és a „népszerű” minőségeit, vagy amely a „népművészet”, a „kollektív alkotás” erejét képes valamilyen formában felmutatni. Ez a törekvés bizonyos korlátok között a populáris zenében rejlő értékek bemutatására és korábban teljes egészében elutasított műfajok – például a jazz – újraértékelésére is lehetőséget adott. A „zeneszociológia” a kezdeti időszakban így kifejezetten sokat tehetett a szocialista zenekultúra határainak kitéréséért, az ideológiai szempontból nehezen integrálható jelenségek létjogosultságának bizonyításáért.

Az említett témák, problémák feldolgozását a kutatók a hatvanas évek elejétől egyfajta – hallgatólagos – munkamegosztásban végezték. Maróthy főként a szocialista perspektívából értékes mű- és közzenei formák népszerűsítésében, valamint az akadémiai munkásdalkutatás elméleti megalapozásában jeleskedett. A zenei generatív képességeknek és ennek nyomán az amatőr zene újabb formáinak az elemzése főként Vitányi nevével kapcsolódott össze. A zenei ízlés kérdéseit pedig, mint az alábbiakban bemutatom, a legátfogóbban Losonci tárgyalta. E kutatók ritkán merészkedtek át egymás szakterületére, útjaik a hatvanas években mégis sokféleképpen keresztezték egymást: folyamatosan hivatkoztak egymás munkáira, elemzéseket rendeltek egymástól, vitafórumokon ütköztették álláspontjaikat, sőt kapcsolataik révén az őket foglalkoztató intézmények együttműködéseit is elősegítették.

Losonci első kutatási programja

1961-ben az MSZMP Budapesti Bizottsága több munkacsoportot bízott meg, hogy mérje fel a főváros művelődési helyzetét. E csoportok egyikének

a „tömegek zenei ízlését és igényeit” kellett feltérképeznie, és ehhez különböző statisztikák készítése mellett nagyobb gyárak (például a Ganz-MÁVAG és a Magyar Pamut) dolgozóit is meg kellett interjúvolnia. A vizsgálatok eredményeiről tartott beszámolón és vitaülésen Maróthy János is jelen volt, aki azt javasolta, hogy a későbbiekben még részletesebben tárják fel a zenefogyasztási szokásokat, és ezek alapján állítsák össze az ifjúság „helyes” kulturális és esztétikai nevelését célzó cselekvési terveket.³

A párt által megrendelt kutatást követően 1962-ben, immár az MTA Bartók Archívum munkásdálrészlegének referenseként, az archívum igazgatójának, Szabolcsi Bencének a támogató egyetértésével, maga Maróthy volt az, aki Losonczi Ágnest megbízta, hogy a Zeneakadémia néhány hallgatójának bevonásával végezzen átfogó vizsgálatot a Ganz-MÁVAG alkalmazottjainak zenei ízlésével kapcsolatban (Losonczi 1963a). Az ez idő tájt az Országos Filharmónia alkalmazásában álló Losonczi munkájához az anyagi támogatást az archívum biztosította, de az interjúk megszervezésében és lebonyolításában a gyár párt- és szakszervezeti bizottsága is segített neki (Losonczi 1964a).

Végül ez a csaknem ötszáz munkás megkérdezésével zajló, kérdőívekre és beszélgetésekre alapozott felmérés jelentette a nyitányát annak a nagyszabású kutatási programnak, amelynek keretében az egykori népművelő – ahogy egy, a Bartók Archívum számára készült terjedelmes, de publikálatlan beszámolóban (Losonczi 1963a) olvashatjuk – „a mai magyar munkásság és parasztság zenei szociográfiájának” a megírására vállalkozott. A programot további gyárlátogatások, a Magyar Rádióban végzett vizsgálódások (Losonczi 1965a), valamint néhány Gyöngyös-környéki faluban megvalósuló terepmunka tették teljessé (Losonczi 1964b). Utóbbi már a korszak első számú szociológiai intézménye – 1964-től Losonczi hivatalos munkahelye –, az MTA Szociológiai Kutatócsoportja által szervezett komplex falukutatói projekttel is összekapcsolódott, amelyben a csoport vezetője, Hegedüs András és más fiatal munkatársak (Szelényi Iván, Heller Ágnes, H. Sas Judit stb.) is részt vettek (Szántó 1998).

A kapcsolódó publikációk és előadások – a terpen tapasztaltak összefoglalásán és az eredmények elemzésén túl – számos információt tartalmaznak azzal kapcsolatban, hogy tudományos pályája e kezdeti szakaszában Losonczi pontosan miben is látta

a szociológiai munka lényegét, és milyen módszerekkel, milyen források felhasználásával látta azt elvégezhetőnek. A „zeneszociológia” e korai szövegekben olyan tudományágként jelenik meg, amely hangsúlyosan a kortárs zenei életre – illetve a zenei élet és a zenei műfajok történeti fejlődése nem képezi vizsgálat tárgyát), és amely alapvetően három irányban tájékozódik: 1) képet ad a különféle társadalmi rétegek alapvető zenei igényeiről; 2) foglalkozik a zenei műfajok „elterjedésével”, „társadalmilag kialakult értékelésével”, „befogadásának változásaival”, valamint 3) megfigyeli és leírja a „zenei terjesztő és közvetítő szervek”, intézmények működését, „kisugárzó hatását”.

Nem kétséges, hogy ezeket a vállalásokat Losonczi egyenrangúan fontosnak tartotta. Ám úgy tűnik, az intézmények működésének és a zenepolitika döntéseinek a (kritikai) elemzésére eleinte – meglehet, ez a szélesebb nyilvánosság előtt még nem is volt lehetséges – mégsem vállalkozott. Ekkor még csak arra kérdezett rá, milyen hatását érzekelni a városi és falusi dolgozók körében a zenekultúra átalakítását célzó „pozitív törekvéseknek”, és esetükben milyen tényezők „segítik és gátolják” az „elképzelte nevelési és ismeretterjesztési metódusok” érvényesülését. E vonatkozásban beszédesnek tűnik, hogy a Társadalom- és Természettudományi Ismeretterjesztő Társulatban (TIT) és az MSZMP Politikai Főiskoláján (a köznyelvben: pártfőiskola) tartott bevezető-ismeretterjesztő előadásaiiban (például Losonczi 1963b, Losonczi 1965b) csak homályos utalásokat tett az intézményi vizsgálatra, amikor munkája jelentőségéről beszélt: a sürgető feladatok között első helyen mindig az igények felmérését és a műfajok terjedésének vizsgálatát nevezte meg.

A hatvanas évek első felében folytatott ízlésvizsgálataihoz és műfajkutatásaihoz Losonczi kevés elméleti irodalmat használt; néhány korai publikációjából szinte teljesen hiányoznak a szakirodalmi referenciák, hivatkozások. Ez részben a hozzáférés nehézségeire utal: mint több helyütt is elmondta, itthon és a környező (szocialista) országokban nem igazán talált használható irodalmat, a releváns nyugati szövegek feldolgozásával pedig lassan haladt. Másrészt azonban az elméletalkotást mintha ekkor még nem is tekintette volna munkája leglényegesebb elemének. Az egyik, 1964-es írásában erre vonatkozóan egyenesen ezt olvashatjuk: „Nem az elmélethez keressük a tapasztalat illusztrációját, hanem a gyakorlatban megvizsgált tényekből levonható következtetésekből akarjuk általánosítani, absztrahálni az elméletet és

³ Budapest Főváros Levéltára (BFL) XXXV.1.a.3. A Magyar Szocialista Munkáspárt Budapesti Bizottságának iratai.

ezt sem önmagáért, hanem azért, hogy új gyakorlat kialakulását segítsük elő” (Losonczy 1964a: 266). A „tények” feltárásához, érvelt, elsősorban az utca emberével folytatott beszélgetésekre, illetve a számukra összeállított kérdőívekre, közvélemény-kutatási segédanyagokra van szükség, továbbá arra, hogy a vizsgálat ténylegesen a „tömegekből” és a „valóban tömeges használatú zenékből” induljon ki: hogy a megkérdezettek között ne csak a zeneileg műveltek vagy az „igazi zenét kedvelők” legyenek, és esztétikai-ideológiai értékétől függetlenül minden műfaj terjedéséről szó essen.

Losonczy munkájának újszerűsége éppen abban rejlett, hogy változtatni próbált a zenei kutatások bevett irányain, és a kutatásban megmutatkozó elitizmus ellen dolgozott: a professzionális zenészek és a kultúrpolitika által „rossznak” tartott zenék társadalmi életét is tanulmányozta, kifejezetten érdekelte, milyen mértékű a népszerűsége vagy az elutasítottasága azoknak a zenetípusoknak, amik az államszocializmusban támogatottak, széles körű terjesztésre érdemesnek számítottak, és végső soron a „tömeg” fogalmának dekonstrukciójára is kísérletet tett, miután feltárta, hogy a (zenei) műveltség, a származás, a foglalkozás, a családi állapot vagy az életkor függvényében eltérhetnek egymástól az elvben azonos társadalmi osztályokhoz tartozók (például a „munkások”) vagy azonos helyen élők (például a falvak lakóinak) zenefogyasztási szokásai.

Alighanem szintén a kutatás demokratizálásának szándékával, illetve a zenekultúra egységét demonstrálandó mutatta be – a professzionális zenésztársadalom és az állami intézmények szempontrendszerei szerint szétválasztott-szembeállított – zenei szférák (művészi zene, populáris zene és tömegzene, népzene stb.) dialektikus viszonyait, a szférák közötti közvetítéseket is.

Erre elsődlegesen a zenei produktumok társadalmi használat szerinti rendszerezése nyújtott számára lehetőséget. Így ugyanis kiderülhetett, hogy a zenei-technikai jellemzőik alapján „komolynak” vagy „könnyűnek” felcímkézett művek igénylésének okai egészen hasonlóak lehetnek, és megfordítva: hogy – a szimfonikus zenétől a mozgalmi indulókon át a táncdalokig – a legváltozatosabb zenetípusok lehetnek eszközei a szórakozásnak, az önkifejezésnek, vagy éppen a mozgósításnak, az összetartozás kifejezésének. Losonczy azt is külön vizsgálta, mikor válik a zenei ízlés többirányúvá: hogy mely társadalmi csoportok esetében zárja ki a művészi és a szórakoztató zene élvezete egymást, és az általa megkérdezettek mekkora hányada „mindenevő”,

vagyis érdeklődik egyszerre a művészi zene és a populáris zene iránt.

A fenti esetekben az empirikus felméréseire: a statisztikákból, interjúkból kiolvasható tényekre alapozva beszélt a zenei szférák érintkezéseiről. Sokkal inkább saját esztétikai értékrendje szerint járt el akkor, amikor azokról a zenetípusokról – ezek befogadásáról – értekezett, amelyek hídát képezhetnek a „magasabb” és „alacsonyabb” zenei szférák között, és „elviheti[k] követői[ke]t a magasabb szintek és magasabb igények felé”, mint ahogyan...vissza is fordíthat[nak]...az igénytelenséghez” (Losonczy 1963a).

Ezt a szerepet, úgy látta, mindenekelőtt a *népdal* és a *jazz* tudta betölteni a kommunista hatalomátvételt követő másfél évtizedben. Választását több okból is figyelemre méltónak tekinthetjük. Ezt a két zenetípust elsődlegesen az kapcsolta össze, hogy a zenei kérdésekben megnyilvánuló hazai értelmiség – hol mindkettőt, hol csak valamelyiket – a kommersz zene elleni küzdelem eszközeként, a tömeghasználatú zenék legértékesebbjeként keretezte ezeket. A negyvenes évek második felében Losonczy is aktív tagja volt annak az értelmiségi mozgalomnak, amely azt vallotta, hogy a népdal egy új, alulról szerveződő, számos fiatalat megmozgató, progresszív tömegművészet alapjává válhat, amely tömegművészet végül minden népi és népszerű zenét képes lesz a maga céljai szerint átalakítani és saját politikai-társadalmi üzenetei közvetítésére felhasználni (Losonczy 1974: 40–53). A fordulat után aztán a népdal kommunista zenepolitika legfőbb hivatkozási pontja és a zeneművészet első számú forrása lett, a kulcs ahhoz, hogy a szocialista zenekultúra a kapitalista nyugati zenei hatásokkal szemben ellenállóvá váljon és valóban a teljes társadalmat reprezentálja (Tallán 2014). A hatvanas években, amikor mesterségesen gerjesztett kultusza megszűnt és inkább már csak a hivatalos kórusok programjában, illetve az állami zeneoktatásban volt jelen, a népdal értékeire ismét a zenészértelmiség néhány tagja próbálta ráirányítani a figyelmet. Jellemzően azok, akik már a negyvenes évek hazai dalosmozgalmainak is aktív tagjai voltak (Losonczy mellett ilyen volt Vitányi Iván is, lásd Vitányi 1960), vagy a kezdetektől figyelemmel követték a nemzetközi népzenei újjászületés, a *folk revival* jelenségét (mint azt például Maróthy János tette, lásd Ignác 2025: 52–64), és továbbra is kitartottak amellett, hogy a népzene a kor esztétikai és tartalmi elvárásaihoz igazított, modernizált formában fontos építőkövei lehetnek a szocialista országok populáris kultúrájának.

Ez az értelmiség 1956 után azért is sokat tett, hogy a jazz hazai zenekultúrában való létjogosultsága bizonyítást nyerjen (Ignác 2020: 248–277). Az első (tudományos) írások a jazz népi-kollektív zenei gyökereiről, progresszivitásáról, a zenei szférákat egyesítő képességéről még azelőtt születtek meg, hogy a műfaj jelentőségét államilag elismerték volna. Azzal, hogy hídszerepéről beszélt, és lehetségesnek tartotta, hogy hallgatása és művelése a „valódi zeneművészet” irányába is ablakot nyithat, Losoncz is érdemben hozzájárult a jazz emancipációjához és ahhoz, hogy a korábban betiltott-üldözött műfajra 1962/1963-tól már a kulturális vezetés is olyan zeneként tekintett, amelynek fontos feladata lehet a „tömegek” esztétikai nevelésében és a kommersz nyugati szórakoztató zene divatjának ellensúlyozásában.

A népdal és a jazz kutatása a 20. század második felében tehát semmiképpen nem tekinthető értékeslegesen tevékenységnek: része volt azoknak az értelmiségi stratégiáknak, amelyek bizonyos műfajok elfogadtatására, népszerűsítésére, illetve az alacsonyabb társadalmi osztályok zenéjének „kijavítására” (a fogalomhoz lásd: Bagi 2017) irányultak. De a népdal és jazz sorsa 1948 után az állami zenepolitikával is szorosan összekapcsolódott, amely politika műfajok erőszakos terjesztésével és tiltásával próbálta az emberek zenei orientációját befolyásolni. A hatvanas évek elején ezért a jazz körüli vitákat és kutatásokat gyakran arra is használták, hogy rámutassanak a műfajok betiltása által korábban okozott károokra, illetve arra, hogy a szankciók nem mindig (voltak) képesek megtörni a lakosság érdeklődését. Az egyoldalú tiltás veszélyeire a gyári kutatás kéziratosszerű összefoglalójában Losoncz (1963a) is figyelmeztetett, de ugyanebben a tanulmányban arra is felhívta a figyelmet, hogy a műfajok mellett kifejtett állami kampánynak, vagyis az „erőltetésnek” szintén lehetnek hosszú távú negatív következményei. Erre épp a tradicionális népdal sorsát hozta fel példának, ami felmérései szerint a hatvanas években már korántsem volt olyan elevenen jelen a zenei életben, mint egy évtizeddel korábban, és népszerűsége messze elmaradt a népies műdalétól (illetve annak legadekvátabb formájától, a magyar nótától). Az általa megkérdezettek visszajelzéseit is figyelembe véve a szociológus arra jutott, ez a fejlemény nem függetleníthető attól, hogy a népdalkultuszt sokan a gyűlölt Rákosi-korszakkal azonosították, ráadásul a népzene az állami zeneoktatás révén tananyagává vált, amivel a fiatalabb generációk szinte már csak az iskolapadban találkoztak.

Az iménti következtetésekből újfent azt olvashatjuk ki, milyen erős volt eleinte az (empirikus) szociológiai kutatások politikai-ideológiai meghatározottsága, illetve azon „kényszere”, hogy bírálják a közelmúlt hibáit és a „új [politikai] gyakorlat” kialakításához támpontokat adjanak. Mindez azonban rövidesen megváltozott.

A második kutatási program

A gyárakban és falvakban folytatott kutatások eredményei, kibővített formában, Losoncz kandidátusi értekezésében, majd az ennek átdolgozásából született, első zeneszociológiai monográfiájában (1969) is helyet kaptak. Ez az 1969-ben megjelent kötet nem egyszerű összefoglalása, sokkal inkább *továbbfejlesztése* volt a szociológus korábbi munkáinak. A továbbfejlesztés szándéka a mű három különböző dimenziójában is megmutatkozik.

1) *A zene életének szociológiája* kivitelezését és szerkesztését tekintve is *professzionális* tudományos munka, amelynek szerzője immár impresszív, Webertől és Lukácstól James Barnetten át Pierre Francastelig ívelő filozófiai és (művészet)szociológiai tájékozottágról tesz bizonyosságot, és tudását arra is felhasználja, hogy a nemzetközi szakirodalom által meghatározott koordináta-rendszerben jelölje ki saját helyét.

2) A műbe az 1962-1963-ban felvázolt kutatási program utolsó olyan elemei is beépültek, amelyeknek a szociológus a korábbiakban kevesebb figyelmet szentelt. A Magyar Rádió műsorain vagy az Országos Filharmónia szervezésében 1951 és 1965 között megvalósuló komolyzenei koncertek tartalmi elemzésén keresztül például a „zenei terjesztő és közvetítő szervek” működését, tartalmi kínálatát és társadalmi hatását is vizsgálat tárgyává teszi.

3) Mindeközben pedig számos új témát, kérdést vet fel az első kutatásait szemlélő fejezetekben, illetve a korábban még nem publikált részekben is, ami kutatói szemléletének, fókuszpontjainak időközbeni megváltozásáról tanúskodik. E változás lényege talán „A magyar nóta, népdal és jazz a társadalmi érdeklődés alakulásában” című, korábban a *Valóság* hasábjain önálló tanulmányként is megjelenő (Losoncz 1968) fejezeten keresztül ragadható meg a legszemléletesebben.

Losoncz már korai munkáiban is tett arra utalásokat, hogy a zenei ízlés vagy akár a zenei műfajok közötti különbségtétel képessége akár életkor szerint, generációról generációra eltérő lehet. Éles szemmel vette észre például, hogy a Ganz-MÁVAG

fiatalabb munkái „jobban értik” a magyar nóta és népdal, vagy a jazzes tánczene és a művészi igényű jazz közötti különbségeket, mint az idősebbek (Losonczy 1963a). Ám csak a hatvanas évek második felére érett meggyőződésévé, hogy a különböző generációk: a felnőttek és az ifjúság zenéje önálló kutatást igényelhet. Az első határozott lépést megítélésem szerint épp az említett fejezetben tette meg az *osztálykutatásból az ifjúságkutatás* irányába: a népdal és a jazz (a beatzenével, valamint a folkkal egyetemben) itt már elsősorban az ifjúsághoz kapcsolódik, az ifjúság meghatározott csoportjainak egyfajta „értelmi-érzelmi kifejeződése”. Nem csupán ebben tér el azonban ez a szöveg a korábbiaktól, hanem abban is, hogy az említett műfajok *identitásformáló, csoportképző funkciója* áll a középpontjában. Nem arra kérdez rá tehát a szociológus, kik és milyen körülmények között hallgatják ezeket; sokkal inkább azt keresi, milyen különleges szerepe lehet a zenének kisebb-nagyobb közösségek létrejöttében, kohéziójuk fenntartásában. Ráadásul mindezt *történelmi távlatban* nézi, vagyis nem csak a jelen megértésére szorítkozik. A tanulmány a negyvenes évek végétől a hatvanas évek közepéig, korszakról korszakra összegyűjti azokat a zenéket, amelyekkel Magyarországon fiatalok (különösen a fiatal értelmiségiek) nagy számban azonosultak, és amelyek a korszerűség szimbólumaivá váltak. És itt először – a jazz kapcsán – az is előkerül, hogy a „zenei köznyelvi gondolkodás” megváltoztatására irányuló állami kísérletekben, illetve ezek kudarcában a tudományos értelmiségnek is megvolt a maga szerepe, illetve felelőssége.

A monográfia, bár alapanyagát jórészt az évtized első felében végzett kutatások szolgáltatták, valójában a hatvanas évek második felének a szellemi terméke volt. A hatvanas évek második fele Szabari Vera szerint új fejezetet nyitott a magyar szociológia történetében (Szabari 2020a: 97). A szakmai nyilvánosság beszédrendje a korábbiaknál szabadabb, kötetlenebb lett, és a munkavégzés körülményei is egyre professzionálisabbá váltak. 1965-1966-ra már széles körben elismerték és használták a szociológia által termelt tudást, az állami intézmények és a párt-szervek saját kutatások helyett egyre gyakrabban kikérték a szakemberek véleményét. A tudáshoz való hozzáférés is jelentősen javult: a fontosabb intézményekben dolgozó kutatók konferenciák, illetve más cserekapcsolatok útján egyre sikeresebben kapcsolódtak be a szakma nemzetközi vérkeringésébe. A professzionalizálódás ugyanakkor a fókuszpontok megváltozását is magával hozta. Egy 1968-as

beszédében beszámolójában maga Hegedüs András, az MTA Szociológiai Kutatócsoportjának vezetője fogalmazott úgy egy szakmai eseményen, hogy elérkezett az idő „az empiria szakaszának” meghaladásához, továbbá ahhoz, hogy a hazai szakemberek a „fennálló intézmények kritikai analizisét” is elvégezzék és „történeti konkrétsággal tárj[ák] fel a társadalmi jelenségeket” (idézi Szántó 1998: 303).

Losonczy ebben a turbulens időszakban, *A zenei élet szociológiája* kéziratának lezárásával párhuzamosan kezdte el kidolgozni második nagy kutatási programját, amelynek fő vállalása az volt, hogy kifejezetten az ifjúsági zene és a tömeghasználatú műfajok perspektívájából tekinti át az 1945-1970 közötti magyarországi zenepolitika főbb korszakait, intézményeit és legismertebb koncepcióit. A tudományág társadalmi presztízsének jelentős növekedésére utalhat, hogy – kényes természete ellenére – e nagyszabású vállalkozás megrendelője a Művelődésügyi Minisztérium Barna Andrásné Dénes Erzsébet által vezetett zenei osztálya volt, kivitelezését pedig – informálisan – Maróthy és Vitányi is segítette.

E program keretében, komoly történeti kutatómunkára – levéltári forrásokra, sajtóanyagokra, műsortervekre és műsorfüzetekre, levelezésekre – alapozva Losonczy voltaképpen azt a folyamatot rekonstruálta, amelynek – mint a „zenei köznyelvi gondolkodás” átalakításáért küzdő értelmiségi – saját maga is a részese volt, és amely végső soron az intézményes „zeneszociológia” közvetlen előzményének tekinthető. Foglalkozott a két világháború közötti időszak és a háború utáni átmeneti évek (baloldali) zenei mozgalmainak megszületésével, a tömegzene megújításával kapcsolatos első koncepciókkal, a sztálinista zenepolitika kiépülésével, a népdal, a tömegdal, a jazz és a kórusmozgalom sorsával, az erőltetés és tiltás gyakorlatával; és végül azzal is, ahogy mindez Sztálin halála után lassan a visszajára fordult. Ezt az ötvenes évek második közepén kezdődő időszakot a kutatást összegző, *Zene – Ifjúság – Mozgalom* című második monográfiájában (1974) a „privát szféra diadalaként” jellemezte, amelynek lényegét abban látta, hogy az államhatalom – és az értelmiség nagy része – a közhasználatú zene terén szinte mindent feladott eredeti tervei közül, részlegesen visszaadta a „tömegeknek” a zeneválasztás szabadságát, és a populáris zenei műfajok teljes depolitizálására törekedett; ezzel pedig érdemben segítette a kommersz szórakoztató zene zavartalan terjedését, majd a hatvanas évek elején a fiatalok új zenei mozgalmának a kibontakozását, ami főként a beatzene (szintén) apolitikus irányzatainak divatjához kapcsolódott.

Losonczi személyes érintettsége ellenére is pontos, elfogulatlan diagnózis felállítására törekedett. Ez már önmagában figyelemre méltó, ha számításba vesszük, hogy a Horthy- és a Rákosi-korszak politikai-ideológiai előítéletektől mentes, objektívebb történeti értékelésére ebben az időszakban még a társdiszciplínák képviselői közül is csak kevesen vállalkoztak (vö. György 2014: 11–15, 45–46). De a tárgyilagosság, a „leíró” jelleg itt mintha határozott állásfoglalássá is érett volna a korábbi tudományos beszédmóddal szemben: a szociológus nem próbált cáfolni társadalmi előítéleteket, és nem adott támpontokat a rosszat felváltó „új gyakorlat” kialakításához, jöllehet könyvében minden arra utal, hogy erősen negatívként értékelte az 1953-tól a könyve jelenéig (1970-ig) érő zenepolitikai folyamatokat. Maróthy János okkal jegyezte meg a könyvről írott lektori véleményében és recenziójában, hogy a szociológus csak futólag tért ki „azokra az ifjúsági zenei mozgalmakban is jelentkező törekvésekre, amelyek [a hatvanas években] nem akartak belenyugodni a privát szféra diadalába”, és „a szocialista zenepolitika pozitív [a zenei szférák közötti különbségek felszámolására és a populáris zene felnemesítésére irányuló] történelmi küldetéséről” is hallgatott (például Maróthy 1974). Maróthy ezzel azt is sugallja, hogy Losonczi a hatvanas-hetvenes évek fordulójára feladta azt, ami a rendszer iránt elkötelezett és a „társutas” elit értelmiségieket – köztük a magyarországi „zeneszociológia” megalapozóit – még az évtized első felében tömegesen jellemezte: hogy akár a tényleges politikai-intézményes gyakorlat ellenében is védelmezik a „kulturális forradalom” eredeti értékeit, és a társadalom megértése mellett meg is akarják változtatni a társadalmat.

Maróthy valóban egyike volt azoknak, akik még a hetvenes években is, töretlenül, a szocialista átalakulásért dolgoztak (Ignácz 2025). Losonczi azonban mintha csalódott volna ebben a „küldetésben”, és elbizonytalanodott volna annak az útnak a helyességében, amelyre ő és az ország 1948-ban rálépett. Erre a *Zene – Ifjúság – Mozgalom* lapjain is számos helyen utalt, és visszatérő kérdése lett, hogy a politika és a politikát kiszolgáló értelmiség helyesen teszi-e, ha beavatkozik a „társadalom törvényeibe” és a saját (zenei) ideáljai szerinti jót propagálja. Végül ezt a dilemmáját 1974-ben, a könyv megjelenésének évében, egy, a szocialista közművelődés tárgyában indított, többek között Maróthy és Vitányi részvételével zajló vitában aztán bővebben is kifejtette:

„[...] tulajdonképpen tisztában vagyunk-e itt mi valamennyien azzal, hogy mik is vagyunk, mit

is akarunk és általában kikkel akarunk jót tenni, mit akarunk csinálni? Az én alapdilemmám az, hogy mi saját magunkból, készségeinkből, felkészültségünk-ből, tanultságunkból; a saját szellemi tulajdonunkból teremtünk ideált. Az értékörző réteg, miközben újratermeli magát és funkcióit, amelyért a társadalom függetleníti, a megteremtett szervezeti apparátusok mellett bizonyítja önmaga fennmaradásának fontosságát ideológiával, értékekkel, követelményekkel, elérendő normákkal. [...] A gond ott kezdődik, amikor az értelmiségi ideál az egyetlen és teljességre érvényt tartó ideál lesz, s minden más ezen kívül reked. Az a művelődési kép, amit mi képviselünk, a mi meghatározott életformánkból következik. Lehetséges-e az ebben az életformában létrejött művelődési ideált leválasztani a létrehozó teljes életmódról, és átplántálni egy olyan életformába is, aminek nincs meg a feltételrendszere ahhoz, hogy ez a kultúra szervessé váljon? [...] Ez a humán értelmiség ideálja, amelynek ez az életeleme; ezzel él, ettől él, sőt ebből is él, létérdeke az, hogy ez az egész fennmaradjon. Én azt tartanám helyesnek, ha amellet [...] hogy a kultúrát közkinccsé [tesszük], arra is figyelnénk, hogy milyen kultúra él az emberekben, hogy hogyan élnek, hogyan látnak, hogyan laktak, hogyan esznek, hogyan beszélnek, hogyan élnek egymással” (Művelődélméleti vita 1974: 35–36).

Zárszó

Amikor ez a vita lezajlott, a magyar „zeneszociológia” már más utakon járt, mint a hatvanas években. 1968 után, részben a csehszlovákiai események és a hazai kultúrpolitika erre adott válaszainak hatására, a társadalomtudományok területén is egyre több olyan kutatótól (Hegedüs András, Heller Ágnes, Szelényi Iván stb.) vonták meg az intézményes támogatást, akik a létező szocializmus valódi problémáiról beszéltek vagy nyíltan kiálltak politikailag érzékeny ügyek mellett. A „renitensekkel” szembeni leszámolással párhuzamosan viszont tovább erősödött a szociológiai munka intézményi beágyazottsága, különösen azon projekteké, amelyek megmaradtak azok között a keretek között, amelyet az államhatalom a „kritikai szociológia” számára meghatározott: vagyis anélkül adtak visszajelzést a szocialista társadalom és kultúra problémáiról, hogy a rendszer alapjait ténylegesen megkérdőjelezték volna (Szabari 2020a).

Ebben a légkörben, 1969-ben jött létre az MTA frissen megnyíló Zenetudományi Intézetének Maróthy János által irányított Zenezsociológiai

Osztálya, amely fennállása első évtizedében a szociológiai fókuszú (marxista) zenetudomány, a munkásdalkutatás, valamint a szocialista dalkutatás fiatal folk- és jazz-zenészeket is foglalkoztató központja lett (Ignác 2025: 64–78). Szintén 1969-ben, a Magyar Rádió és Televízió Tömegkommunikációs Központjában alapította meg Vitányi Iván azt a kutatócsoportot, amely az amatőr ifjúsági zene és a zenei generatív képességek professzionális vizsgálatára szakosodott – ez a projekt Vitányi igazgatóvá történő kinevezése után, 1972-től a Népművelési Intézetben folytatódott (Ignác 2020). Losonci ugyanakkor a második kutatási program lezárultával fokozatosan eltávolodott a zenei tárgyú kutatásoktól, és 1972-től már az MTA Szociológiai Intézet Életmód-szociológiai Osztályának vezetőjeként folytatta munkáját.

A szocialista zenekultúra és a kelet-európai zenekutatás „másságát” hangsúlyozó, aktivista gyökerű „zeneszociológia” azonban csak addig tartott, tarthatott ki, amíg megvoltak az államszocializmus kínálta ideológiai és intézményes alapjai – a rendszerváltást követően Maróthy és Vitányi említett műhelyeinek nem lett örököse, mára pedig már emlékeztük is elhalványult. Losonci viszont már a hatvanas évek legvégén megtette az első lépéseket az apolitikus, professzionális kutatás irányába, akkor, amikor elhatárolódott saját korábbi munkájától és az aktivista tudománytól. Ez a lépés is hozzájárult ahhoz, hogy a mai kutatók közül sokan a modern magyar zeneszociológia megalapítójaként tisztelik.

Felhasznált irodalom

- Bagi Zsolt 2017 *Az esztétikai hatalom elmélete*. Napvilág, Budapest.
- Bessler, Heinrich 2014 A zenei hallás alapkérdései. In Fülöp József (szerk.) *A zenei hallás*. L'Harmattan, Budapest, 28–48.
- Az előadás vitája 1956. *Új Zenei Szemle* 7. 5:13–54.
- György Péter 2014 *A hatalom képzelete. Állami kultúra és művészet 1957 és 1980 között*. Magvető, Budapest.
- Ignác Ádám 2020 *Milliók zenéje. Populáris zene és zenetudomány az államszocialista Magyarországon*. Rózsavölgyi és Társa, Budapest.
- Ignác Ádám 2025 *A munkásdaltól a popdalig. A munkásdalkutatás transzformációi Magyarországon és a keleti blokkban*. HUN-REN BTK, Budapest.
- Kalmár Melinda 1998 *Ennivaló és hozomány. A kora kádárizmus ideológiája*. Magvető, Budapest.
- Losonci Ágnes 1953 Táncművészetünk helyzete és a legsürgősebb tennivalók. *Táncművészet* 3.11:321–330.
- Losonci Ágnes 1955 Az Állami Népi Együttes öt éve. *Táncművészet* 5.9: 408–410.
- Losonci Ágnes 1963a *A zenei ízlés. Zene és közönség*. Kézirat. HUN-REN BTK Zenetudományi Intézet, 20–21. Századi Magyar Zenei Archivum, Maróthy-hagyaték
- Losonci Ágnes 1963b *A zenei ízlés ma*. Kézirat. Losonci Ágnes családi hagyatéka.
- Losonci Ágnes 1964a Egy zeneszociológiai kutatásról. *Magyar Zene* 5. 3: 257–266
- Losonci Ágnes 1964b *A zene szerepe falun*. MRT, Budapest.
- Losonci Ágnes [1965a] *Zenei műsorok fogadásának szociológiai körülményeiről*. Kézirat. Losonci Ágnes családi hagyatéka.
- Losonci Ágnes 1965b *A zeneszociológia módszere*. Kézirat. Losonci Ágnes családi hagyatéka.
- Losonci Ágnes 1968 Magyar nóta, népdal, dzsessz – és a közönség. Társadalmi orientációváltás a köznapi zene használatában. *Valóság* 5: 38–49.
- Losonci Ágnes 1969 *A zene életének szociológiája. Kinek mikor milyen zene kell?* Zeneműkiadó, Budapest
- Losonci Ágnes 1974a *Zene – Ifjúság – Mozgalom*. Zeneműkiadó, Budapest
- Maróthy János 1956 Zenénk és a tömegek. *Új Zenei Szemle* 7. 5:1–13.
- Maróthy János – Ujfalussy József – Zoltai Dénes 1973 Szocialista kultúra és marxista zeneszociológia. *Magyar Zene* 14. 2: 189–199.
- Maróthy János 1974 Losonci Ágnes: Zene - ifjúság – mozgalom. *Társadalmi Szemle* 29. 12: 104–105.
- Mayer, Günter 1963 Zur musiksoziologischen Fragestellung. *Beiträge zur Musikwissenschaft* 5(4):311–322.
- Művelődéseméleti vita az MTA Művelődéskutatási Bizottságának ülésén 1974. *Kultúra és Közösség* 1.3: 6–48.
- Pernye András 1960 Zene és közönség. *Valóság* 3: 46–56.
- Pernye András 1962 A dzsesszről. *Valóság* 3: 57–70.
- Rainer M. János 2004 A hatvanas évek Magyarországon. (Politika)történeti közelítések. In uő. (szerk.) *„Hatvanas évek” Magyarországon*. 1956-os Intézet, Budapest, 11–27.
- Szabari Vera 2020a Az 1960-es években intézményesülő magyar szociológia társadalmi és politikai környezete. *Korall* 80: 79–100.

- Szabari Vera 2020b szerk. *(Disz)kontinuitások. A magyar szociológia 1960 és 2010 között*. ELTE Eötvös Kiadó, Budapest.
- Szántó Miklós 1998 *A magyar szociológia újjászervezése a hatvanas években*. Akadémiai Kiadó, Budapest.
- Szelényi Iván 2019 Társadalomkutatás és értelmiség a kései államszocializmusban. In Uő. *Tanulmányok az illiberális posztkommunista kapitalizmusról*. Corvina, Budapest, 13–74.
- Takács Ádám 2017 The Heads and the Walls. From Professional Commitment to Oppositional Attitude in Hungarian Sociology in the 1960–1970s: The Cases of András Hegedüs, István Kemény, and Iván Szelényi. *Hungarian Historical Review* 2: 856–882.
- Tallián Tibor 2014 *Magyar képek. Fejezetek a magyar zeneélet és zeneszerzés történetéből 1940–1956*. Balassi és MTA Bölcsészettudományi Kutatóközpont, Budapest.
- Vitányi Iván 1954 A tömegek zenei igényei. *Új Zenei Szemle* 5. 9: 32–35.
- Vitányi Iván 1960 Népi művészet — paraszti művészet. *Valóság* 3.5: 18–25.
- Vitányi Iván 1964 A művészetszociológia módszertani alapjairól. *Filozófiai Szemle* 8. 5: 841–871.
- A zeneszerzők és zenekritikusok prágai kongresszusának határozatai 1948. *Zenei Szemle* 2. 6: 293–296.