

2. A könnyűzene és a zenehallgatói típusok

Bár intuitívan valószínűleg mindenki érti a kifejezést, napjainkra pedig könyvtárnyi szakirodalom termelődött a szóval fémjelezhető és vele kapcsolatos jelenségekről, a **könnyűzene** fogalmát korántsem könnyű meghatározni. (Mellesleg napjainkra, egyebek mellett John Cage *4'33''* című alkotásának köszönhetően, már a zene fogalmát sem feltétlenül egyszerű körülhatárolni.) A könnyűzenét sokszor kereskedelmi-piaci vagy technológiai alapon határozzák meg, olyan tömegtermelésben készült és a tömegmédiában terjesztett zenét értve alatta, amely üzleti érdekeket szolgál. Máskor negatívan, a komolyzenével és a népzennel szemben határozzák meg; így például a Wikipédia magyar nyelvű szócikke szerint a „könnyűzene bármely olyan zenei stílus, amely »széles körben népszerű«, és nem tartozik se a komolyzene, se a hagyományos népzene körébe”. A *Magyar Értelmező Kéziszótár* (1972) szűkszavú meghatározása szerint a könnyűzene „nagyobb zenei műveltséget vagy elmélyedést a hallgatásában nem igénylő szórakoztató zene”, míg a *Magyar Nagylexikon* (2002) szerint a könnyűzene „a szórakoztató zene jelölésére az 1830-as évek után elterjedt kifejezés. A klasszikus vagy komolyzene ellentétéként használják. Jellegzetes típusai a szalonzene, tánczene, sláger, kuplé, jazz, beat, rock”.

Keretben: Gonda István

„Az egyébként egyáltalán nem szerencsés »könnyűzene« kifejezés talán a társasági tánczenére, az ahhoz kapcsolódó, de attól némiképp eltérő slágermuzsikára és a mai pop-zenére illik a leginkább. A populáris zenének ezek a legkönnyebb műfajai azt nyújtják, amire hivatottak: könnyed szórakoztatást, kikapcsolódást, a tánczene esetében a különböző táncmozgásokhoz szükséges zenei alapot. Ezen a téren kétségtelenül sok a giccs és az érzélgösség. De azért itt is óvnék mindenkit az általánosítástól. A nívós tánczenekarok játékában például van ötletesség és változatosság, sőt, néha improvizatív elemek is feltűnnek. Az etalont a negyvenes évek legjobb amerikai swinges tánczenekarai (Jimmy és Tommy Dorsey, Harry James, Glenn Miller, Billy May) jelentették. A két világháború közötti időszakban és az azt követő néhány esztendőben Magyarországon is működtek kitűnő együttesek és olyan, nem ritkán zeneakadémiai végzettségű muzsikuskok, mint Buttola Ede, Chappy, Heinemann Sándor, Herrer Pál, Holéczy Ákos, Szamos Imre, Víg György, nem is szólva a jazzes stílusú remek zongoristákról: Solymossy Luluról, Szabó Józsefről, Vécsey Ernőről.”

(Gonda István: *A populáris zene antológiája*. Budapest, Fővárosi Pedagógiai Intézet, 1992. 15.)

A fentiekben idézett meghatározások alapján levonhatnánk a következtetést, hogy a könnyűzene fő jellemzője egyrészt az, hogy „könnyű” – azaz könnyen, zenei előképzettség nélkül is előadható és befogadható –, másrészt pedig az, hogy felszínesen „szórakoztat”, a kikapcsolódást segíti – azaz világosan meghatározott eszképpista funkcióval rendelkezik. Csakhogy például az ötvenes-hatvanas években kialakuló szabad jazz – így a kései John Coltrane vagy Ornette Coleman – vagy a hatvanas évek végi rockzene **konceptalbumai** – egy adott gondolat, filozófiai nézet vagy fiktív történet zenei albumon való feldolgozása; például a The Who *Tommy* című nagylemeze (1969) vagy a Pink Floyd *The Wall*-ja (1979) – aligha nevezhetőek „elmélyedést”, gondolkodást „nem igénylőnek” és ebben értelemben „könnyűnek”; amint az is vitatható, hogy kulturális funkciójuk elsődlegesen vagy kizárólag a „szórakoztatás” volna (például az esztétikai kontempláció mellett/helyett). Ez a két sarkos példa jól rávilágít arra, hogy a hagyományosan egymással élesen szembeállított két fogalom („komolyzene” és „könnyűzene”) és a jellemzően e kifejezésekkel sodródó egyéb bináris ellentétek – elitkulturális/tömegkulturális; művészi/kommersz; bonyolult/egyszerű; képzettséget igénylő/képzettséget nem igénylő; rétegzene/széles körben népszerű; értelmezik/fogyasztják; egyedi/szabványosított; autonóm/üzletszerű; értékes/értéktelen; igényes/igénytelen; nemesít/elbutít; mély/felszínes – kategóriái korántsem fedik le a mindennapokban „könnyűként” számon tartott zenei gyakorlatok, stílusok összességét. (Ami

korántsem jelenti azt, hogy az említett ellentétpárokból megjelenő érték- és előítéletek napjainkra teljességgel eltűntek volna.)

Az egyre heterogénebb, dinamikusan növekvő zenei színtéren, ahol a különböző stílusok, műfajok és alműfajok folytonos érintkezéseiből, keveredéseiből egyre újabb alműfajok és stílusok, valamint előadói, fogyasztói és üzleti gyakorlatok alakulnak ki, egyre kevésbé lehet ezekben a merev kategóriákban gondolkodni. A könnyűzene „szórakoztató” és/vagy „népszerű” zeneként történő meghatározása és ilyen – azaz eszkézipista és szociológiai – alapú elkülönítése az egyéb zenetípusoktól nemcsak a progresszív rock és kísérleti jazz példái alapján, hanem a komolyzene régebbi és kortárs gyakorlatai felől is megkérdőjelezhető: közhírré vált, hogy Beethoven egyaránt szerzett szimfóniát és kontratánót, Mozart operát és táncokat; a 18-19. század Olaszországában az opera széles közönségrétegek számára népszerű szórakozási formát jelentett; a *Három tenor* – José Carreras, Plácido Domingo és Luciano Pavarotti – nagylemezei és koncertjei bestsellerek voltak. Az utóbbi évtizedekben pedig a populáris és az úgynevezett magaskultúra egyre jobban összefonódik: így például Johann Sebastian Bach csellószerzeményeit elektromos gitáron vagy szaxofonon adják elő; a környezetzeneként – például egy bevásárlóközpontban vagy orvosi vizsgálat alatt – felcsendülő klasszikusokban pedig aligha „mélyedünk el”.

Keretben: Schuller András

„Számos olyan időtálló zeneművet, igazi klasszikust ismerünk, amelyek napjainkra kizárólag azért sűrűsödnek a giccs határát, mert befogadásuk kontextusa, Ecóval szólva »az üzenet dekódolásának« döntő mozzanata – belátható időn belül vissza nem fordítható módon – eltorzult. Bizonyos zenei slágertémáknak (például Beethoven *Ötödik szimfóniája* első ütemeinek vagy Mozart *Kis éji zenéje* első tételének, de a sort még hosszan folytathatnám) úton-útfélen való megszólaltatása, elkoptatása, valóságos hangzó emblémaként való kezelése vésszerűen közel sodorja azokat az amúgy gáncstalan remekműveket, melyek részét képezik, ahhoz, hogy többé már csak giccsgyanús »elhasznált formákként«, üres, mert egyre inkább kiüresedő zenei frázisokként tudjuk őket érzékelni. Jellemző azonban, hogy többnyire egy-egy jellegzetes fordulat, témácska az, amely ezekben az esetekben az egész művet »magával rántja«. Gondoljunk csak arra, hogy Beethoven *Kilencedik szimfóniájának* teljes hosszához képest milyen elenyészően rövid az *Örömdáma* motívuma!”

(Schuller András: A komolyzenei giccsről, avagy a giccses klasszikusról. 2000, 2011/10. 60-70. URL: <http://ketezer.hu/2011/10/a-komolyzenei-giccsrol-avagy-a-giccses-klasszikusrol/>)

Theodor W. Adorno, aki az elsők között tette meg a könnyűzenét a muzikológia és az esztétika tárgyául (1941), olyan felszínes tömegtermékként, áruvá tett (kommodifikált), csekély kreativitást igénylő, előregyártott és standardizált (szabványosított) kulturális termékként határolta körül a könnyűzenét, ami elbutítja a tömegeket, és így a kultúriparon belül a társadalmi elnyomás egyik eszközeként működik. Adorno szerint a könnyűzenei slágerek felépítése igénytelen, művészi szempontból értékelhetetlenek, előregyártott sablonokból, üres, mechanikus formákból építkeznek. A zeneipar a könnyű fogyaszthatóság érdekében árucikké degradálja a zenét, az új tömegműfajok és reklámmódszerek révén pedig hamis tudatot alakít ki közönségében. Adorno a zeneipar termékeit marxi „árufétisként” azonosította, amelyeket a közönség nem zeneként hallgat, hanem ismertségük, áruk vagy a hozzájuk kötődő szociális státuszjelentések miatt vásárol meg és fogyaszt. Mivel ezeket a sematikus kultúrtermékeket egy ipari apparátus állítja elő, amely Adorno szerint nem egyszerűen profitorientált tevékenységet űz, hanem uralmi technikát is jelent, nincs valódi lehetőség a hatalom, a (kapitalista) rendszer elembevertelítő jellege elleni lázadásra. Az ipari apparátus (és a kapitalizmus) gépezetét az árucikkek megszerzésével kapcsolatos fogyasztói vágyak tartják mozgásban, és a társadalmi valóság elől az álmok világába menekítő sablonos

kultúrtermékek elaltatják vagy csillapítják a tömegek akaratát arra, hogy a rendszeren változtassanak. Adorno elitkulturális értékek mellett elkötelezett, a „kultúripar” összehangolt ideológiai irányítását feltételező, a fogyasztókat jóformán mindössze öntudatlan, manipulálható bábokként leíró elmélete ugyan túlzó és több szempontból problematikus és részben mára meghaladott, de a kulturális iparágak egyes tendenciáiról, a kapitalista üzleti és termelési gyakorlatok és az ezek által létrehozott/működtetett zenei kultúrák közötti összefüggésekről a mai napig érvényes meglátásokat tartalmaz.

Megállapításai ugyan ma is érvényesek az igénytelenebb „rágógumi-popra” és a zeneipar képviselői (lemezkiadók, menedzserek, tehetségkutatók, zenei producerek) által kitalált és „összeszerelt” dalokra és előadóikra, fiú- és lánybandákra (pl. Backstreet Boys, NSYNC), de Adorno természetesen nem ismerhette a 20. század közepe utáni fejleményeket: az egyes könnyűzenei műfajok (pl. ellenkulturális beatzene vagy punk) köré alulról szerveződő szubkulturákat és társadalmi mozgalmakat, a kisebbségi identitást erősítő és annak hangot adó műfajokat (pl. rap és hip-hop), a szimfonikus rockot vagy a klasszikus zenei színtér kommodifikálódását és elüzletiesedését. Míg Adorno még elszigetelt szubjektumokat említhetett, addig az ellenkulturális mozgalmak létrejötte óta a könnyűzene válfajaihoz (és a hallgatók, rajongók zenei preferenciáihoz), kikapcsolódást nyújtó jellegükhez olyan egyéb funkciók és felhasználási gyakorlatok társultak, mint a társadalmi identitásképzés vagy a társadalmi mobilizálódás és a szociális hasznosság. Különböző szubkulturális csoportok szerveződtek, szerveződnek a könnyűzenei stílusok vagy egyes zenekarok köré: a zenei ízlés/preferencia így szorosan összefonódik a társadalomba ágyazott (vagy – mint például a radikálisabb hippikommunák esetében – a társadalomból kiváló) énképpel, a csoportba tartozást és/vagy a kisebbségi identitást jelölheti. A könnyűzene az utóbbi hatvan évben közösségi tényezőként és tevékenységként is fontos elsősorban a fiatal felnőttek számára.

Keretben: Vályi Gábor

„A rögzített formában keringő zene nemcsak az egyes közösségek közötti kapcsolattartás és kommunikáció eszköze, hanem a kisebbségi reprezentációé is. Az afroamerikai népszerű zene egyik legfontosabb kulturális momentuma az eredetileg a fekete közönségnek szóló, s fekete előadók felvételeit tartalmazó *race record* megjelenése a 20. század elején (Gronow és Ilpo 1999). A fekete zene rögzített formában történő megjelenése nemcsak annak – akkoriban egyáltalán nem evidens – kulturális relevanciáját és értékét sugallta, de fontos szerepet játszott a marginalizált társadalmi csoport politikai programjának és kulturális identitásának artikulálásában és alakításában. Jó példa erre James Brown (*Say It Loud I'm Black and I'm Proud* [Mondd hangosan] Fekete vagyok és büszke) (1969) című felvétele, mely úgy vált a fekete népszerű zenével szorosan összefüggő afroamerikai polgárjogi aktivizmus történetének egyik meghatározó dalává, hogy az etnikailag vegyes közönségre, illetve a robbanékony politikai helyzetre tekintettel szinte soha nem hangzott el élő koncerten (Rowland 2003), s kizárólag a rögzített formának köszönhette ismertségét és népszerűségét. Az eredetileg kizárólag az afroamerikai vásárlók piaci kiaknázását célzó *race record* hamarosan komoly népszerűségre tett szert a fehér közönség körében is. Ez elősegítette a szegregált társadalom elkülönült csoportjai közötti kulturális szakadék áthidalását, és lehetőséget teremtett egyfajta interkulturális párbeszédre.”

(Vályi Gábor: A rögzített zene kritikai kutatása. *Zene, technológia, hatalom. Replika*, 49-50. szám. 27-44. 39-40.)

A köznyelvben több rokonértelmű kifejezés létezik a „könnyűzene” szóra: például a **népszerű zene** vagy a **szórakoztató zene**. Használatos a **popzene** kifejezés is, azonban a hatvanas években bekövetkező stílustörténeti változások miatt ezt célszerű a popra mint külön könnyűzenei típus megnevezésére alkalmazni (amit jellemzően szembeállítanak a rockzenei műfajokkal). A tudományos nyelvhasználatban a **populáris zene** [*popular music*] a napjainkban leginkább elfogadott. (A közérthetőség végett mi a „könnyűzene” kifejezést használjuk. Ez a szó hordozni látszik egyféle értékítéletet, mi azonban hangsúlyozni

szeretnénk, hogy értéksemlegesen használjuk a kifejezést.) A „populáris zene” szókapcsolat Peter Wicke szerint már a 17-18. század fordulóján felbukkant, de nagyon különböző dolgokat jelenthetett, tulajdonképpen éppannyira nem rendelkezett határozott körvonalakkal, mint napjainkban. A kifejezés angolszász nyelvterületen 1855-ben jelent meg először William Chapple *Popular Music of the Olden Times* című munkájában, ahol lényegében véve az „egyszerű” embereknek szánt zenét jelentette, de Roy Shuker szerint a szó szerkezet érdemben a 20. század első felében, a '30-as, '40-es években terjedt el.

Keretben: Ignác Ádám

„Alig másfél évtizeddel később, 1973-ban azonban Chuck Berry számtalan feldolgozást megélt szerzeménye [*Roll Over Beethoven*, 1956] egészen új köntösben jelenik meg az Electric Light Orchestra (ELO) tolmácsolásában. A progresszív rock műfajának egyik úttörőjeként ismert brit együttes az eredetileg alig több mint kétperces számot csaknem nyolcpercesre duzzasztja: a dal immár egy méretes szimfonikus bevezetővel kezdődik, amelyben a cselló, a hegedű és a szintetizátor Beethoven *Ötödik* („*Sors*”) *szimfóniájának* kezdő ütemeit idézi, a versszakok és a refrének váltakozására épülő hagyományos dalforma pedig kibővül, mégpedig úgy, hogy a régi formába két hosszabb instrumentális közjáték épül bele. Az ELO feldolgozása egyfelől a műfaj »klasszikusai« iránti töretlen tiszteletet és a rockzenét meghatározó elvek változatlanságát mutatja. A *Roll Over Beethoven* eredetije és az ELO feldolgozása közötti különbség ugyanakkor egy olyan fontos *fordulatra* is felhívja a figyelmet, amely a nyugati rockzenében legkésőbb a múlt század hatvanas éveinek utolsó harmadában ment végbe. E fordulat hatására olyan irányzatok – a már említett progresszív rock vagy a szimfonikus rock, az artrock és a jazz-rock – jelentek meg, illetve váltak jó néhány évre uralkodóvá, amelyek immár nemhogy megtagadták a klasszikus zenét és az előző évszázadok zenei tradícióját, de egyenesen fő célkitűzésükké vált, hogy magukba olvassák azt, s ezzel a *művészi* és a *populáris* minőségek közötti különbségtétel feloldását kínálják.”

(Ignác Ádám: Klasszikus zenei idézetek a hatvanas-hetvenes évek magyar beat- és rockzenéjében. In *Műfajok, stílusok, szubkultúrák. Tanulmányok a magyar populáris zenéről*. Szerk. Ignác Ádám. Budapest, Rózsavölgyi és Társa, 2015. 124-125.)

A könnyűzene meghatározásaiban alkalmazott kritériumokat összegző Frans Birrer 1985-ben az alábbi négy definíciótípust különítette el:

- 1) normatív meghatározás: a könnyűzene alacsonyrendű, tömegkulturális zene;
- 2) negatív meghatározás: a könnyűzene nem valamilyen más zene (klasszikus vagy népzene);
- 3) szociológiai meghatározás: a könnyűzene valamilyen társadalmi csoport, szubkultúra számára (vagy általa) készített és kedvelt zene;
- 4) technológiai-gazdasági meghatározás: a könnyűzene tömegtermeléssel készült, a tömegmédiában terjesztett zene.

Ezek a szempontok jellemzően keverednek az egyes meghatározásokban, de kiegészülhetnek más tényezőkkel is. A „könnyűzene” homályos ernyőfogalma alá sorolt jelenségek azonban – különösen, ha globálisan számolunk velük – olyannyira széles körűek, hogy minden egyes definíciós kísérlet számtalan ellenpéldát sodor magával; így napjainkban a könnyűzene kutatói sokszor inkább elkerülik a fogalom meghatározását, magától értetődőnek veszik azt, követve Adorno 1941-es példáját, aki maga sem határozta meg pontosan a fogalmat („mindenki jól tudja, mit várhat, ha minden különösebb terv és cél nélkül bekapcsolja a rádiót”). Máskor körben forgó érvelésre támaszkodnak (így Robert Burnett szerint a populáris zene az, ami „populáris”), vagy olyannyira tág meghatározást adnak, hogy az gyakorlatilag bármilyen zenét lefed (lásd például R. Serge Denisoff meghatározását). Belátva azt, hogy egy hatékonyan működtethető meghatározásnak zeneesztétikai, szociológiai és gazdasági szempontokat is tartalmaznia kell, Roy Shuker a következő definícióval szolgál: „Lényegében véve a populáris zene minden formája a zenei hagyományok, stílusok és

hatások keveredéséből áll, egyben olyan gazdasági termék, amelyet számos fogyasztója ideológiai jelentéssel ruház fel. A populáris zene változatos formáinak többségében jelentős feszültség van a 'zenei alkotás' tevékenységének lényegi kreativitása és a zenei termék előállításának és terjesztésének kereskedelmi jellege között”¹.

A könnyűzene története szorosan összefonódik a pop- és rocksztárok történetével, mivel a zeneipar a **sztárrendszer** köré szerveződik: a sztárok jelentik a garanciát arra, hogy a lemezbevételek, koncertturnék, rádiós és más dallejátszások megfelelő nyereséget termeljenek, így a tehetségkutatók és a lemezkiadók a sztárok „megcsinálásában” és futtatásában, valamint a slágertermelésben érdekeltek. A könnyűzene rajongói sokszor nem egy-egy zenei stílusért, hanem egy-egy sztárért rajonganak, akiről azt feltételezik, hogy az ő nyelvükön (vagy értük) beszél, az ő identitásukat képviseli. A sztárok magukba sűrítik a zeneiparban és a közízlésben bekövetkező változásokat, ám a legnagyobbak közülük újító jellegűek, sikerük olyan igényekre és érdeklődési körökre mutat rá, továbbá olyan zenei változatokat teremt, amelyekkel a pénzcsinálók és a sztárgyárak korábban nem számoltak.

Zeneszociológiai szempontból a zenehallgató közönség rendkívül sokszínű; a zenei szubkultúrák, a zenehallgató közönség társadalmi csoportjai között számos átfedés, keveredés áll fenn. Theodor Adorno „A zenével kapcsolatos magatartás típusai” című tanulmánya (1961-1962) olyan elméleti modellt állít fel, amely a zenehallgatók ideáltípológiáját fogalmazza meg. Az első típusú hallgató a **szakértő**, akit teljesen tudatos, kifinomult, professzionális zenehallgatás jellemez. Érti a zene folyamatát, világosan és pontosan felismeri és megkülönbözteti az egyes formai-technikai részeket és az összetett struktúrákat (például komplex harmóniakat, többszólamúságot); ő az, „aki egyszersmind a fülével is gondolkodik”. Adorno a hivatásos zenészeket sorolja ebbe a csoportba. A második típust a **jó hallgató** képviseli, aki muzikális típus, megalapozottan ítél, spontán módon összefüggéseket fedez fel, de a mű strukturális és technikai elemeivel nincs teljesen tisztában. A harmadik zenehallgató típus a **kultúrhallgató** vagy **kultúrafogyasztó**, aki sok zenét hallgat, koncertekre jár, lemezeket gyűjt, és a zenére mint a kulturális javak egyikére tekint. Zenetörténeti ismeretekkel rendelkezik, de főként a társadalmi érvényesülés (műveltnek mutatkozás) miatt tesz szert erre a tudásra. A zenéhez való viszonyát a fétisszerűség jellemzi: a „grandiózus” dallamokat, áriákat és a virtuóz előadásmódot, a „show-eszményt” kedveli. Konformizmus és konzervativizmus, valamint elitista attitűd jellemzi, így rendkívül elutasító az új zenével szemben. A negyedik típus, az **emocionális hallgató** a külső valóság elől menekül a zenehallgatásba, mintha már csak a zene volna az egyetlen lehetősége arra, hogy valamit érezzen. Mind zeneileg, mind egyéb attitűdjét tekintve naiv („semmit sem akar tudni”), elsősorban az érzelmi telítettségű zenére vágyik, amelyre olyan eszközként tekint, amely a civilizációs normák miatt elfojtott érzelmeit/ösztoneit szabadítja fel. Az ötödik típust a **ressentiment-hallgató** alkotja, aki az emocionális hallgató ellentéte. A resentment-hallgató nem érzelmi menekülést keres a zenében, hanem magatartásmódjának normájává teszi azt, lázadni látszik saját korának hivatalos zenei kultúrája ellen: látszólag nonkonformista, amennyiben a kortárs zenét megvetve vagy az eldologiasodott társadalom előtti idők zenéjéhez fordul (Bach-rajongók), vagy a bomlasztó, társadalomkritikus hatásúnak tartott dzsesszt hallgatja. E típus adekvát módon érti preferált zenetípusait, és számos esetben tiltakozó, haladó individuum, aki számára ellenszenvesek a kultúripar termékei; főként a fiatalok tartoznak ebbe a zenehallgatói típusba. A hatodik, legnépesebb típust a **szórakozni vágyó hallgatók** csoportja alkotja. Az ilyen hallgatótípus kizárólag a szórakozás, kikapcsolódás miatt hallgat zenét. Adorno szerint „a szórakozni vágyó zenehallgató típusára méretezték az egész kulturális ipart: akár úgy, hogy ez utóbbi alkalmazkodik, ideológiájának nagyon is megfelelően, a szórakozó réteghez, akár pedig olyan módon, hogy maga teremti

¹ Roy Shuker: *Popular Music: The Key Concepts*. London – New York, Routledge, 2002. [1998] 228. Sajtó ford. – M. O)

meg vagy éppen csalogatja elő ezt a réteget” (317.). E típus számára a zene merő ingerforrás a szórakozásra, nem jelent értelmi összefüggést. Lényegében véve a passzív hallgató típusáról van szó, aki dekoncentrált és szétszórt módon hallgat zenét, és aki az igénytelen kommersz zenét kedveli. Nemcsak zenei, de minden más szempontból is konformista módon illeszkedik az adott politikai-társadalmi rendszerbe, a „fő az, hogy ez az ő fogyasztói színvonalát ne befolyásolja, nyíltan ne csorbítsa” (320.). A szórakozni vágyó hallgatótól távol áll a kritikai érzék, továbbá hevesen ellenkezik a „nehéz” műalkotások és megértésük ellen, mivel azok túlságosan nagy erőfeszítést követelnének tőle. A hetedik, legszűkebb csoportot a zene iránt **közönyösek** alkotják, akik nem rendelkeznek zenei érzékkel és/vagy zeneellenesek, „zenénkízüliek” – az ilyen emberek feltehetően erőszakos családi környezetben nevelkedtek, személyiségük pedig Adorno szerint „betegesen realista” lett.

Adorno maga is jelzi, hogy az általa elkülönített hét zenehallgató-típus nem válik el szintisztán egymástól, létezhetnek átmenetek közöttük. Tanulmánya írásának ideje, a 20. század közepe óta az egyre sokszínűbb könnyűzenei irányzatok komoly kulturális tökézt halmoztak fel, ami a kulturális értékítéleteket is átalakította: míg korábban a gazdag, képzett társadalmi csoportok komolyzenét hallgattak, az alacsony jövedelmű, képzetlen társadalmi rétegek pedig könnyűzenét, addig napjainkban az újabb amerikai felmérések szerint a magas jövedelmű, képzett társadalmi csoportok sokféle zenét ismernek és hallgatnak (mindenevők), a szegényebb, képzetlen kultúrafogyasztók kevésféle könnyűzenei műfajt ismernek és hallgatnak.

Kérdések:

Milyen szempontok szerint szokás meghatározni a könnyűzene fogalmát?

Miért kell elővigyázatosan alkalmaznunk a „könnyűzene” fogalmát?

Mikor jelent meg a „populáris zene” kifejezés?

Hányféle zenehallgatói típust ismersz, és melyek a főbb jellemzőik?

Kreatív feladat:

Készíts alkotói portrét! Mutasd be három bekezdésben a kedvenc könnyűzenei előadót/zenekarod, kitérve arra, hogy miért tartod izgalmas színpoltnak a zenei palettán, mennyiben fősodorbéli vagy független/alternatív, és milyen (szub)kulturális igényekre ad választ!

Ajánlott olvasmányok:

Adorno, Theodor Wiesengrund: A zenével kapcsolatos magatartás típusai. In *A művészet és a művészetek*. Budapest, Helikon, 1998.

Adorno, Theodor Wiesengrund: Könnyűzene. In *Zene, filozófia, társadalom*. Budapest, Gondolat, 1970.

Vedres Csaba: *Mi az, hogy könnyűzene?* Budapest, Kairosz Kiadó, 2006.

SZÉCHENYI

2020



MAGYARORSZÁG
KORMÁNYA

Európai Unió
Európai Szociális
Alap



BEFEKTETÉS A JÖVŐBE