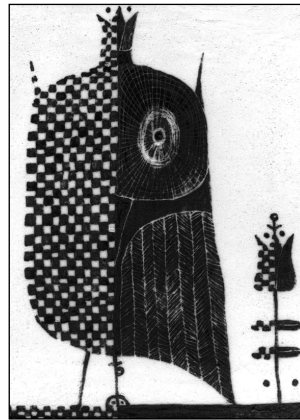


JOANNA DEMERS

# ZAJÁTHALLÁS

## A kísérleti elektronikus zene esztétikája

**E**lektronikusnak tekinthető bármely olyan zene, amely ha nem is kizárólag, de főként elektronikus hangszereken és felszerelésen alapul. Ez magában foglalja mind az elektroakusztikus zenét, amely gyakran akusztikus hangszereket is alkalmaz az elektronika mellett, mind pedig a tisztán elektronikus eszközökkel előállított hangokat. Az elektronikus zene fogalma ily módon a műfajok, stílusok és gyakorlatok sokaságára terjed ki. Nem óhajtom itt sem áttekintését, sem kultúrtörténetét nyújtani mindezen műfajoknak, csupán néhány műfajra szorítkozom: konkrét zene (*musique concrète*), poszt-schaefferi elektroakusztikus zene, techno, house, microsound, glitch, ambient, drone, dub techno, noise, chill-out, soundscape, field recording. A felsorolt műfajokat kölcsönösen megkülönböztető vonások ismerete nélkülözhetetlen az elektronikus zene mint olyan megértéséhez. Ennek ellenére a továbbiakban olyan „metazsánerekről” is beszélek, amelyek az elektronikus zenén belül több műfajcsoportot fognak át. Nézetem szerint az elektronikus zenei szcéná résztvevői a három műfajcsoport valamelyikéhez a magasművészeti öngazolás részeként csatlakoznak. A szóban forgó metazsánerek az intézményes elektroakusztikus zene, a hangművészet (*sound art*) és az *electronica*. Az intézményes elektroakusztikus zenét a kormányzat, a magánipar, valamint az oktatási központok (például az egyetem) tartják fenn. Az *electronica* mint zenei terminus külön-



**Az, hogy az esztétikai zenehallgatás csupán az elektronikus zene kapcsán tört felszínre, forradalmi eseményt jelent.**

bőző összefüggésekben mást-mást jelent, általában azonban a kereskedelmi elektronikus zenére alkalmazzák, amely névlegesen populáris ugyan, a valóságban azonban az eladások nem túl magasak. A hangművészet a nem narratív hangzáson alapuló (vizuális elemekhez társított vagy önálló) zenei alkotásokra utal, amelyek gyakran az illető hangzással kölcsönhatásba lépő sajátos környezetben kerülnek bemutatásra.

A 21. század eleji világ zenéjének jelentős része tartalmaz elektronikus hangokat, amelyek olyan eszközöktől származnak, mint a szintetizátor, a mintavételi készülék (sampler) és a laptop. Kevesen volnának olyan megengedők, hogy a szintetizátort felhasználó bármilyen alkotást elektronikus zeneműnek minősítsenek, mégsem könnyű az elektronikus zene megfelelő leíró meghatározását kialakítani. Ennek egyik oka abban keresendő, hogy az elektronikus zenének a 20. század folyamán többféle meghatározása volt. Akadémiai körökben az elektronikus zenét az egyetemeken vagy a környékükön szerzett művekre vonatkoztatták – például a Stanford Egyetemen működő CCRMA (Center for Computer Research in Music and Acoustics) tagjainak a munkáira –, továbbá az olyan állami intézmények keretében született alkotásokra, mint amilyenek Németországban és Franciaországban a közszolgálati rádióadók vagy az IRCAM-hoz (Institut de Recherche et Coordination Acoustique/Musique) és a GRM-hez (Groupe de Recherches Musicales) hasonló kutatóközpontok voltak. Az ilyen értelemben vett elektronikus zene előállítói kezdetben Franciaországban, Németországban és Olaszországban, valamint az Egyesült Államokban tevékenykedtek, és zenéjüket az európai avantgárdhoz tartozó olyan elismert alkotókra vezették vissza, mint Edgard Varèse és Karlheinz Stockhausen. Az intézményes elektronikus zene eredetileg magában foglalta a francia *musique concrète*-et (hétköznapi és természetes zajokat felhasználó, hangszalagra komponált művek) és a német *elektronische Musik*ot (szintetizátoros elektronikus zene). A jelenlegi intézményes elektroakusztikus zene a hangminta (sample) és szintetizátor alapú zenei anyag mellett digitális jelfeldolgozásnak alávetett hagyományos hangszerekre épül. Az intézményes elektroakusztikus zene közönsége az akadémiai körökből és a műfaj gyakorlóiból áll. Az illető közösség tagjai zenéjüket rendszerint inkább elit és intellektuális jellegűnek tekintik, mintsem populárisnak és könnyen hozzáférhetőnek.

Az elektronikus zene hagyományosan valami egészen mást jelent a populáris zenére vonatkoztatva, amely természetesen önmagában sem homogén entitás, hanem rockzenei, pszichedelikus, ambient, elektronikus tánczenei (electronic dance music, EDM) és filmzenei műfajok laza halmaza. Egyesek a főárambeli kereskedelmi rádióban találkoznak először a populáris elektronikus zenével, illetve az *electronica* metaműfajával, amely tömegmédiium meglehetősen különböző együttesek dalait kanonizálta a Depeche Mode-tól a Radioheadig. Mások olyan tudományos-fantasztikus filmek által fedezik fel, mint a *Tiltott bolygó* (Fred M. Wilcox: *Forbidden Planet*, 1956) és a *Mechanikus narancs* (Stanley Kubrick: *A Clockwork Orange*, 1971), amelyek filmzeneje az oszcillátorra és a szintetizátorra épül. Továbbá vannak olyanok is, akik az úttörő jelentőségű popzenei albumok hallgatásakor ismerik meg az elektronikus zenét, például a Beach Boys *Pet Sounds* (1966) című lemeze által vagy az olyan underground sikerek közvetítésével, mint a Tangerine Dream *Phaedra*-ja (1974) vagy a Kraftwerk *Trans-Europe Express*e (1977). Az *electronica* metaszáner általában ódzkodik az intézményes kötelékektől, ehelyett inkább az olyan nagy újítók körül szerződik, mint Wendy Carlos, Robert Moog vagy Brian Wilson, illetve maguk a hangszerek, például a theremin vagy a Moog és a Korg szintetizátorok körül.

A „kísérleti” jelző látásra alkalmasnak tűnik az elektronikus zenei mező behatárolására, valójában azonban maga is meglehetősen homályos. Beal (2006) az intézményes avantgárdot, amely Schoenberggel és Sztravinszkijjal zárul, állítja

szembe azokkal a kísérleti zeneszerzőkkel, akik mind a szerializmust, mind a neoklasszicizmust elutasították, és idioszinkratikus stílusokat alakítottak ki. Nymannál (1999) a „kísérleti zene” szűkebb értelemben a 20. század közepi zenei indeterminizmusra utal, amelyet John Cage, Christian Wolff, valamint a fluxusművészek képviseltek, és amely irányzatot a szerző elhatárol az olyan főárambeli avantgárd zeneszerzőktől, mint Boulez és Stockhausen. A kísérleti mivolt ez esetben a szokatlan notációs rendszerek függvénye, amelyek lehetővé teszik az előadók számára, hogy maguk határozzák meg a szerzemény paramétereit a tempótól a hangmagasságig, sőt annak eldöntését is, hogy szólaltassanak-e meg egyáltalán valamilyen hangot. Nyman kísérleti zenéről alkotott fogalma elsősorban akusztikus szerzeményeket foglal magában, habár a szerző említ egyes elektronikus műveket is. Nyman felfogását Benitez (1978) előlegezte meg, aki a kísérleti zene indeterminista tendenciáit az avantgárd zenére jellemző intencionalitással ellentétezte. Ami az általános szóhasználatot illeti, rendszerint kísérletiként jellemeznek bármely olyan zenét, amely elutasítja a hagyományt, és megkockáztatja a zenei konvenciók lebontását, úgyhogy a terminus egyaránt alkalmazható a dzsesszre, a dubra és a hip-hopra. Mint Piekut (2008) megjegyzi, a kísérleti jelleg korántsem valamilyen metafizikai lényegre takar, hanem a szokatlan eljárások olyasfajta sorát jelöli, amelynek idegenszerűsége szemben áll mindazzal, ami történetesen a főáramot jellemzi. Ebből arra következtethetnénk, hogy kísérleti elektronikus zenének az olyan alkotások minősülnek, amelyek kikezdi az elektronikus zene konvencióit. Ez azonban szintén nyitva hagyja a kérdést, amennyiben az elektronikus zenei konvenciók általában meglehetősen rövid életűek. Ily módon tehát kísérletiként jellemezhető bármi, ami a kor konvencióitól jelentős mértékben eltávolodik, ám tudatában annak is, hogy az, amit 1985-ben kísérletinek számított, olyasvalami számára is szolgálhatott ihletforrásul, amit 1990-ben már konvencionálisnak tekintettek.

Ugyanakkor az újabb keletű kísérleti zene minden valamennyire teljes meghatározása átfedésbe kerül a sound arttal, amelynek számos előzménye a 20. századi experimentalizmussal közös. Varèsének a „szervezett hang” elvén alapuló új kifejezési formák alkalmazására vonatkozó felhívása egyszersmind annak a tézisnek egyik korai megfogalmazása, amely szerint az elektronikus zene bízvást félreteheti a hagyományos zenei formákat és hangszerelést, közvetlenül a hanggal való munka érdekében. Számos zeneszerző szó szerint értelmezte Varèse felhívását, mindinkább hangszobornak (hanginstallációnak), mintsem pusztán zeneműnek tekintvén alkotásait. Időközben a képzőművészeti installációk, a happeningek és a fluxusművészet előretörésével egyre több lehetőség nyílt a hang nem zenei műalkotásokba való beépítésére. Mindamellett, ahogyan arra Licht (2007) is figyelmeztet, a kísérleti zene és a hangművészet már csupán azért sem egy és ugyanaz, mivelhogy a sound art célkitűzései gyakran homlokegyenest ellenkeznek a zeneszerzést, illetve a zene fogyasztását és méltányolását uraló hagyománnyal. Nagyfokú és változatos térbeli szóródásuk különösen megnehezíti a hangművészeti alkotások osztályozását; a sound art helyszínei a képzőművészeti galériák, a nyilvános terek, valamint a fizikális és online installációk egyaránt lehetnek. Egyes hangművészek rendelkeznek előzetes zenei képzéssel, mások nem. Vannak, akik rögzítik műveiket az eredeti installációs téren kívüli terjesztés érdekében, és olyanok is, akik elutasítják a felvételt, mert alkotásaikat eleve mulandónak és az eredeti kontextustól nem függetleníthetőnek tekintik. Habár személy szerint egyetérték Lichttel annak kapcsán, hogy a hangművészet és a kísérleti zene különbözik, az elektronikus zenei szcena számos résztvevője rokon értelemben használja, sőt felcserélhetőnek tekinti a két terminust. Ebből kifolyólag az elektronikus zene tárgyalása során a hangművészet kiemelt jelentőséggel szerepel, különösen a helyszínek elemzése során.

A legvitathatóbb módszertani döntésem azonban az elektronikus zene akadémiai és populáris formáinak együttes tárgyalása az elektronikus hangművészettel. A legtöbben ugyanis korántsem tekintik népszerűnek, sem kereskedelmi szempontból sikeresnek a kísérleti zenét. Ennek ellenére az állítólagos „magaskultúra” és a „tömegkultúra” sikeres keresztezésének olyan sok példája van, hogy a két szféra különállóságának hangoztatása egyre inkább tarthatatlan. Elég, ha ennek kapcsán csupán Vince Clark, a Radiohead vagy Frank Zappa kísérleti munkáira gondolunk, akik korábban mindannyian popzenészként váltak ismertté. Ugyanakkor az utóbbi két évtized egyik legbámulatosabb zeneipari sikere éppenséggel az volt, hogy a zenehallgatókat sikerült rávenni az otthoni meditatív hallgatásra való EDM (electronic dance music), az úgynevezett „intelligens tánczene” (intelligent dance music, IDM) vásárlására. Ami a sound artot illeti, a legnagyobb kedvelői sem sorolnák egyértelműen a zene kategóriájába, még kevésbé a folyamatos ritmusú, lüktető tánczenéhez. Ám az olyan művészek innovatív alkotásai, mint Björk vagy Aphex Twin, valahogyan mégiscsak kényelmesen átlélik az ilyesfajta választóvonalakat, amennyiben a képzőművészeti galériák kurátorai és az akadémiai körök legalább annyira figyelnek rájuk, mint a popzenekritikusok.

Az általam javasolt kompromisszum arra vonatkozik, hogy a kísérleti elektronikus zene tárgyalása során a nagyjából 1980 óta született alkotásokra összpontosítsunk. Az 1980-as év több okból is fordulópontot jelent. Ezek között szerepel az is, hogy az előző évtized folyamán a szintetizátorok meglehetősen költségesek és igen nagy méretűek voltak, így csupán keveseknek – a már befutott rocksztároknak és a kutatóegyetemek akadémikus zenészerzőinek – volt hozzáférésük ezekhez. 1980-ra azonban a digitalizáció következtében a szintetizátorok ára jelentősen csökkent, úgyhogy lassacskán a nem szupersztár zenészek, az amatőrök, sőt a gyermekek számára is elérhetőkké váltak (Cateforis 2000; Vail 1993). A korábbi analóg szintetizátoroktól eltérően a piacot elárasztó Korgok és Casiók elérhető áron előre beállított zenei anyaggal látták el, az úgynevezett patch-ekkel, melynek következtében immár nem volt elengedhetetlen a szintetizátor programozásával kapcsolatos tudás (Théberge 1997). A nyolcvanas évek szintetizátorai ugyanakkor kisebbek és könnyebbek voltak, tehát kényelmesebben lehetett őket szállítani is. Az elektronikus tánczenei (EDM) szcena jelentette ezen újfajta szintetizátorok számára a legfontosabb piacot, különösen a diszkózene korszaka utáni underground klubok house és techno zenéjének köszönhetően. A szintetizátorok határozták meg továbbá az olyan újhullámos és posztpunk együttesek és előadók hangzását is, mint a Human League, a Talking Heads, Gary Numan vagy a Duran Duran, akiket az első huszonnégy órán át sugárzó zenei videoklipés adó, az MTV folyamatosan a műsorán tartott.

Az 1981-ben indult MTV már csak azon egyszerű oknál fogva is döntően támogatta az elektronikus zene térhódítását, hogy a videoklipek megszokottá tették a szintetizátorok és más elektronikus hangszerek látványát. A zenei tévéadó sikere rácsúszolt arra az elképzelésre, hogy a rendes együttesalapításhoz dobfelszerelés és elektromos gitárok kellenek. Ezt az üzenetet számos fiatal néző magáévá is tette, és olyan házi stúdiókat alakított ki, amelyek alig álltak többől, mint szintetizátorból, samplerből és sorrendvezérlőből (sequencer). Az elektronikus hangszerek és a zenei szerkesztés technológiája azóta rohamosan fejlődött, míg az árak alacsonyak maradtak, olyanmódon, hogy ma már gyakorlatilag bárki kereskedelmi minőségű elektronikus zenét állíthat elő a személyi számítógépén pár száz dollárért. A digitális szintetizátorok ily módon mostanra egalitáriusabbá tették a zene előállítását, mint a történelem folyamán bármikor. A jelenlegi hangszerek használatához nincs szükség sem zenei notációs, sem előzetes hangszeres ismeretekre. A samplerok és a szintetizátorok lehetővé teszik a zenészek számára, hogy a számítógépes egérrel válogassanak össze

hangszeres zenei hangokat, a zeneszerkesztő programokkal pedig különböző hanghatások és hangterek állíthatók elő, sőt a régi zenelejátszó eszközök zajai is imitálhatóak.

Az 1980-as év más szempontból is vízvázalstónak tűnik. Habár komoly indokok szólnak amellett, hogy a magasművészet és a tömegkultúra különbségét a század korábbi elektronikus zenéjére nézve érvényesnek tekintsük, a nyolcvanas évektől a ket-  
tő közötti határok egyre inkább átjárhatókká válnak; még akkor is, ha például Emerson (2000) szerint az elektronikus popzenészek és az akadémikus zeneszer-  
zők „esetenként kölcsönözhetnek ugyan egymás zenei anyagából, a diszkomfort-  
érzés és a távolságtartás azonban megmarad”. Amint azonban a továbbiakban kimu-  
tatatom, éppen a distinkciók ilyesfajta retorikája gyökerezik a lehető legmélyebben a  
kísérleti zene különböző formáiban, sőt paradox módon a nagy metazsánerek (az  
electronica, az intézményes elektroakusztikus zene és a hangművészet) közös neve-  
zőjét adja. Mi több, a distinkciók hangsúlyozása valójában megtevesztő, amennyiben  
a populáris és a magasművészeti elektronikus zenei műfajok érdeklődési köre  
nagyon is megegyezik.

[...]

Nem áll azonban szándékomban az elektronikus zenét valamiféle természetelle-  
nes egység ráerőltetésével demokratizálni. Az elektronikus zene hallgatásának élvezete  
részben éppen a distinkciók retorikájára való ráhagyatkozásból ered. Az elekt-  
ronikus zene kezdő hallgatóit méltán nyűgözi le az, amit hallanak, és ugyancsak  
jogosan ítélik úgy, hogy egyes művek „élesebbek”, „kifinomultabbak” vagy „igénye-  
sebbek” annál, amire egyébként a könnyűzene főáramaként tekintenek. Mindazonál-  
tal rá kívánok mutatni egy a magas- és a tömegkultúra választóvonalának mindkét  
oldalán érvényesülő tendenciára, amely egy tagadhatatlanul lényeges dologra hívja  
fel a figyelmet: arra az egyre határozottabb érzésre, hogy az elektronikus zene hall-  
gatása alapvetően eltérő aktus a nyugati komolyzene hallgatásához képest, amely az  
előző öt évszázad során érvényesült. Véggkövetkeztéseim erre az új tapasztalatra  
vonatkoznak, amelyet esztétikai zenehallgatásként különböztetek meg a konvencio-  
nális zenehallgatástól. Az esztétikai zenehallgatás ahhoz hasonlít, ahogyan a zene-  
hallgatók többsége a popzenéhez és bizonyos nem nyugati zenékhez viszonyul. Az  
esztétikai zenehallgatás közben – a muzikális zenehallgatással szemben – nem csu-  
pán az a lehetőségünk van meg, hogy nyomon kövessük a kidolgozást, hanem az is,  
hogy szakaszosan figyeljünk a zenei hangra, mialatt más észleletekre összpontosí-  
tunk. Az esztétikai zenehallgatás ugyanakkor feltételezi annak elismerését is, hogy a  
nem zenei hangok, így a külvilág zajai is hordozhatnak esztétikai jelentést, és hogy  
valamilyen többletet keresvén is hallgathatjuk őket az információs értéken túlmenő-  
en. Az, hogy az esztétikai zenehallgatás csupán az elektronikus zene kapcsán tört  
felszínre, forradalmi eseményt jelent. Habár az elektronikus zene a maga három  
metazsánérével magasművészeti formaként tételezi önmagát, a nyugati komolyzene  
előző alakzataitól eltérően nem követel sem a formára, sem pedig a kidolgozásra irá-  
nyuló figyelmet. Az elektronikus zene által lehetővé tett tapasztalat hűségesebben  
leképezi annak a különböző módjait, ahogyan az emberek a körülöttük lévő világot  
ténylegesen hallják, következésképpen kevésbé dogmatikus annak kapcsán, ahogyan  
állítólag hallanunk *kellene*.

A művészetkritikus és filozófus Arthur Danto (1997) a művészet végéről beszélt  
mint a múlt századi művészetnek arról a stádiumáról, amelyben a ready-made-ek,  
az objet trouvés és a reklám olyannyira áthatották a magasművészeti szcénát, hogy  
az végleg megtagadta a „művészet” és a „nem művészet” közötti megkülönbözteté-  
sek létjogosultságát. Danto számára kézenfekvő ennek kapcsán John Cage-re utalni,  
aki ugyanígy arra biztatott mindenkit, hogy nyitott füllel és még nyitottabb befoga-

dói hozzáállással halljon zenének bármilyen lehetséges hangot. Danto és Cage tézisei bizonyos megszorításokkal az elektronikus zenére is érvényesek. Ami a megszorításokat illeti, Cage filozófiájának minden általa keltett lelkesedés ellenére sem sikerült elérnie, hogy a befogadók bármilyen hangot zenének halljanak, sem pedig az ellenkező végletet, amelyben minden hangot, még a hangversenyteremben zengőket is a zenei kereten teljesen kívül esőnek hallanánk. Egyetértek azonban Dantóval abban, hogy az elektronikus zene valóban siettette a „zene halálát” vagy pontosabban mindazon gyakorlatok és filozófiák végét, amelyek előfeltételezték a nyugati komolyzene és a külvilág hangjai közötti elválasztást. Kim Cascone mikroszkopikus zene-műveinek (microsound) tudatküszöb alatti lüktetési vagy a Toshiya Tsunoda terepfelvételén (field recording) rögzített komp zajai mindennek – idegenszerűnek, iparinak vagy egyszerűen földhözragadtnak – inkább hatnak, csupán konvencionálisan zeneinek nem. Ennek ellenére az, hogy a befogadók bizonyos rítusokat gyakorolnak a hallgatásukkor, például fülhallgatót használnak, vagy ellátogatnak valamilyen térbe, hogy ott meghallgassák az előadott változatot, kielégítően igazolja, hogy a műalkotások keretében másképpen halljuk ugyanezeket a hangokat, mint a mindennapi életben. Az elektronikus zene hallgatását szabályozó szokások nem követelik meg a hangversenyterem folyamatos fegyelmét, ahol a hallgatók némán ülnek, és elejétől végéig figyelemmel kísérik az előadott művet. Az elektronikus zene hallgatása szakaszos és szaggatott; a zenehallgatók elhagyhatják a termet, hogy később visszatérjenek (vagy sem), lenyomhatják a szünetgombot az iPodon, hogy csak órák múltán folytassák a lejátszást, vagy pedig a tánc önismétlő üteméről a bárnál folytatott beszélgetésre irányíthatják figyelmüket a klubban. Mindezek a cselekvéstípusok a hangok esztétikai értékével nagyon is tisztában lévő zenehallgatást feltételeznek, amely se nem csupán jelentésközvetítőként, se nem szigorú értelemben vett zenei megnyilatkozásként viszonyul a hanghoz.

**R. L. fordítása**

#### ■ IRODALOM

- Amy Beal: *New Music, New Allies: American Experimental Music in West Germany from the Zero Hour to Reunification*. University of California Press, Berkeley, 2006.
- Joaquim M. Benitez: *Avant-Garde or Experimental? Classifying Contemporary Music*. *International Review of Aesthetics and Sociology in Music* 1978. 1. 53–77.
- Theo Cateforis: *Are We Not New Wave? Nostalgia, Technology and Exoticism in Popular Music at the Turn of the 1980s*. PhD diss., State University of New York, Stony Brook, 2000.
- Arthur Danto: *After the End of Art: Contemporary Art and the Pale of History*. Princeton University Press, Princeton, N.J., 1997.
- Simon Emmerson: *Introduction*. In: *Music, Electronic Media, and Culture*. (Ed. Simon Emmerson) Ashgate, Aldershot, U.K., 2000.
- Alan Licht: *Sound Art: Beyond Music, Between Categories*. Rizzoli, New York, 2007.
- Michael Nyman: *Experimental Music: Cage and Beyond*. Cambridge University Press, Cambridge, U.K., 1999.
- Benjamin Piekut: *Testing, Testing...: New York Experimentalism 1964*. PhD diss., Columbia University, New York, 2008.
- Paul Théberge: *Any Sound You Can Imagine: Making Music/Consuming Technology*. Wesleyan University Press, Hanover, N.H., 1997.
- Mark Vail: *Keyboard Presents Vintage Synthesizers: Groundbreaking Instruments and Pioneering Designers of Electronic Music Synthesizers*. GPI Books, San Francisco, 1993.