

4 FILLIOU, Robert, *Teaching & learning as performing art*, francia kiadásban: *Enseigner et apprendre comme arts vivants*, Irmelin Lebeer Kiadó, Brüsszel, 1996.

Publication du catalogue raisonné des livres et multiples de Robert Filliou, Les Presses du Réel Kiadó, Dijon, 2001.

IDÉZÉS !!

TIP - TOP

ÉRTESÍTÜNK HOGY "ÖN", NEM UALÓ AZ "A", LÉPCSŐHÁZBA ÉS
NEM SZOLGÁLJA A LAKÓKAT!

DONNA - DONNA REGGELI LEJÖVETELÉVEL PRÓBÁLKOZZON AZ
ABLAKON KÉRÉSZTÜL!!

REGGELI LEJÖVETELÉVEL RÉMISZGETI AZ "A", LÉPCSŐHÁZ LAKÓIT!

3. felvétel !!

© from Zsolt Sörös's collection

CHRIS CUTLER

Lopofónia

„Az új művészet és a zene nem szabályos struktúrákban közvetíti az egyén koncepcióját, hanem olyan folyamatokat indít el, amelyek - mindennapi életünkhöz hasonlóan - lehetőséget nyújtanak a percepcióra.”

(John Cage arról, hogy milyen hatással volt zenéjére Marshall McLuhan)

BEVEZETÉS

„Süllyedést idéző hang hallatszik, amint egy gyorsítva lejátszott magánóralap hirtelen lelassul, hogy végül Dolly Parton felismerhető, ám enyhén magas énekhangját halljuk. Folytatja a mélyülést, de immár sokkal fokozatosabban. A hangszerek egyre erőteljesebbé válnak, hangszínük kiterjed. Azok a részletek, amelyek a megfelelő sebességű lejátszásnál rejtve maradtak, hirtelen áttörnek a hangokon. Dolly nemet változtat; ekkor már férfi; a kíséret hallucinációszerűvé, furcsává változik. A dal legbensőbb magja feltárul, jól hallhatóvá válik, a részletek csábítása által meglepő asszociációk és gondolatok tömege sorakozik föl mögötte. Ugyanaz a dolog hirtelen valami teljesen mássá válik. Ki hitte volna, hogy egy ilyen rendkívüli kompozíció van eltemetve egy hagyományos country dalban, amelyet már ezerszer hallottunk, s amelyet ezerszer rögzítettek és felejtettek el?”

A Great Pretender Dolly Parton-féle verziójának John Oswald-féle

verzióját hallgatom, amely gyakorlatilag annak a felvétele, ahogyan Oswald Parton kislemezét játssza vissza, változtatható sebességű médiumok által átformálva (először gyorsmáskolóval, majd egy korlátlanul változtatható sebességű keverőpult segítségével, végül egy kézi vezérlésű szalagos magnetofonnal - mindezt bármiféle átvezetés nélkül egybeszerkesztve). Eltekintve az irányított lassítás gazdaságos eljárásától, amelyet - végül is - Oswald játszik, az eredeti hangfelvétel egyáltalán nem lett módosítva. Annak ellenére, hogy a forrás teljesen kötött és adott, a lehetőségek, az eljárás és a forrás olvasata a lehető legnagyobb mértékben Oswald saját szándékainak és képességeinek a tudatos eredményei. Olyannyira, hogy könnyen azt is mondhatnánk: a darab, bár „csak” Parton felvétele, Oswald verziójában kétértelműen olyan kompozícióvá alakul át, amely önmagában is megállja a helyét, saját szerkezettel és logikával bír - s ezek alapvetően különböznek az eredeti változat szerkezetétől és logikájától. A Preten-

der Oswald-féle verziója működőképes lenne akkor is, ha olyasvalaki hallgatná, aki Parton verzióját még soha sem hallotta, mégpedig olyan módon működne, amilyenre a Parton-verzió sohasem volna képes. Míg Parton verziója, természetesen, adott - a lopott változathoz hasonlóan és azzal ellentétben. Amit Oswald létrehozott - létrehozott, mert munkájának eredménye valami megdöbbentően új dolog -, az egy erőteljes, esztétikus, jellegzetes, és bár erősen koncentrált, többjelentésű - és élvezhető - zenei műalkotás; egyszerre forrása a közvetlen hallgatói élvezetnek, valamint - esetünkben - arra is alkalmas, hogy meggyőzzön saját céljainak érvényességéről és magasztosságáról.

John Oswald Pretenderét és egyéb darabjait, melyek mind létező, szerzői jogvédelem alá eső felvételeken alapulnak, azonban radikálisan különböző technikákat alkalmaznak, középlemezen, később CD-n is kiadták. Mindkettőből ingyen kapott a sajtó, valamint a rádióállomások. Egyiket sem árusították. A következő szöveg olvasható rajtuk: „Ez a lemez szabadon másolható, azonban sem eredetije, sem másolata nem hozható kereskedelmi forgalomba. A másolatok csupán közgyűjtemények, valamint műsorszóró-állomások számára elérhető, beleértve a könyvtárakat, a folyóiratokat, valamint a rádiókat.”

A 12"-es középlemez kiadás, amelyen négy darab - a Pretender (Parton), a Don't (Presley), a Tavasz Sztravinszkijtől, valamint a Pocket

(Basie) - hallható, 1979 és 1988 között készült, és 1988 májusában adták ki, a kanadai Arts Council némi támogatásával. A CD - melyen az említettek mellett húsz másik darab szerepel - 1979 és 1988 között jött létre, és 1989. október 31-én jelent meg, teljes egészében Oswald költségén.

1989 karácsonya és 1990 januárja között megszüntették a terjesztését, és minden megmaradt kópiát bezúztak. A „meglopott” művészek közül egyedül Michael Jackson erőltette a CD-k megsemmisítését. Furcsamód Jackson saját lopásai - például az az egy perc hat másodperc, amelyet Beethoven IX. szimfóniájának a Cleveland Symphony Orchestra általi előadásából vett át, s a *Will you be there?*-t nyitja meg a *Dangerous* CD-n, mely album miatt Jackson nem kevesebb, mint hat pert indított eddig, szerzői jogi pereket is beleértve (valamint a plágium és a kalózkodás vádját) - mind elkerülték a hatóságok figyelmét.

SZÜKSÉGSZERŰSÉG ÉS FOLYAMATOS VÁLASZTÁSI LEHETŐSÉG

1980-ban a következőképpen írtam: „az első hangfelvétel első pillanatától fogva a zene konkrét tárgyát már egyrészt a zenészek tényleges előadásai, másrészt pedig az összes lehetséges hang képezik”.¹ Igaz, nem sikerült rámutatnom arra, hogy az „összes hangba” nyilván mások már felvett művei is beletartoznak; és egyúttal arra sem, hogy amikor minden hang csupán nyersanyag, ak-

kor maga a rögzített hang is mindig nyers - még akkor is, ha már megfőzték.

Most ezen mulasztásomat szeretném részben jóvátenni.

Bár a hangrögzítés minden hallható hangot a zenei továbbfejlesztés anyagaként kínált föl, a zeneművészek a benne rejlő lehetőségeket lassan kezdték kihasználni, és ez ma is így van. Ennek egyik oka abban rejlik, hogy az öröklött paradigmák, melyek révén a művészi zene azonosítja önmagát, máig sem léptek túl a kottában rejlő gyökereiken, mely olyan mediális rendszer, ami nem csupán azt határozza meg, hogy milyen zenei anyag állhat rendelkezésre, hanem azt is, hogy ezekkel kapcsolatban milyen lehetséges szerveződési formákat alkalmazhatunk. Az anyag és a szerveződés meghatározása a kotta természetéből ered, lévén, hogy nem folyamatos rendszerként hivatott vizuálisan modellezni mindazt, amit Dallamként, Harmóniaként és Ritmusként ismerünk - amelyeket csak és kizárólag *rögzített hangok* (többnyire 12-től egy oktávig terjedően számszerűsített), valamint *rögzített időtartamok* (hangjegyek és szünetek) elrendeződéseként képez le. A kotta nem pusztán számszerűsíti az anyagot, egyszerű egységekké redukálva azt, de egyúttal - az írhatóságot, olvashatóságot, illetve a játszhatóságot erőltetve - arra is képes, hogy a komplexitásnak csupán erősen korlátozott fokát határolja körül ezen egységek tekintetében. Bizton állíthatjuk, hogy a Nyugati Zeneművészet felépítménye teljes

egészében a kottairás talapzatán és segítségével áll össze, s a kottairás teremti meg - többek között - a „zeneszerzőt”, aki éppen emiatt szervesen kötődik hozzá.

Így hát nem csoda, ha a hangrögzítési technológia ekkora megrökönyödéssel jár együtt. Egyrészt a zenei paraméterek oly nagyfokú irányítási lehetőségeit kínálja fel, amilyenekről a 20. század közepének mégoly radikális komponistái álmodni sem mertek volna, másrészt pedig végérvényesen az öröklött zeneművészeti paradigmák legmélyebb gyökereit fenyegeti, azáltal, hogy a kottairást az előadások közvetlen átírásával helyettesíti, és az előadás, illetve a kompozíció közötti különbséget nullára redukálja.

Talán ebből ered a zeneművészet világának, valamint az új technológiának ez a furcsa viszonya, amely kezdettől fogva felemás volt, de legalábbis erősen korlátozott (itt fontos megjegyeznünk: Edgar Varèse kivételével). A történet, amelyet most készülök elmondani, éppen emiatt lesz telezsúfolva különféle előremutató Elit-Művészeti kísérletekkel, amelyek nyom nélkül látszanak a feledés homályába veszni, és szintén emiatt van, hogy, bár az új médium számos kreatív újítása éppen az Elit-Művészet peremvidékén jött létre, adaptációjuk és későbbi kiterjesztésük jellemző módon egyéb, ideológiailag kevésbé megfélemlített (avagy paradigmátikusan kevésbé összezavart?) zenei műfajokon belül ment végbe. Miért történt ez így? Feltevéseim szerint azért, mert a régi zeneművészeti paradigmák és

az új technológia egyszerűen nem illenek össze.³

Így a Zeneművészet számára a hangfelvétel szükségszerűen problematikus – és kétségkívül a lopofónia (plunderphonics) a hangfelvétellel legfeketább fekete báránya, lévén, hogy úgy rombolta le a tabukat, ahogyan azt a Művészi Zene el sem bírta volna képzelni. Példának okáért amikor a Plágiumizmus már egyértelműen túlment minden határon (olyan kikezdetlenségnek tűnő szabályokat véve semmibe, mint az eredetiség, az egyéniség és a tulajdonjogok), a Lopofónikusok már rutinszerűen arra törekedtek, hogy nyersanyagukat ne pusztán más emberek dallamaiból vagy stílusából biztosítsák, hanem éppenséggel azok teljes, befejezett felvételeiből! Mindez olyan médiummal kecsegtetett, amelyben – igen távol a zene esszenciális ex nihilo teremtképességének eszményétől – a hangtárgy szervezése, vezérlése és megerősítése pusztán a hallgatás révén megy végbe.

Új médium jelentkezik, s a régi paradigma visszahőköl. Én mégis azt állítanám, hogy az új technológia kreatív potenciáljában jelentkező igazi újszerűség éppenséggel ebben a tiltott régióban rejlik. Másnéven fogalmazva a hangrögzítés korának megváltozott körülményeiben rejlő legérdekesebb lehetőségek elé éppen azok az erkölcsi és jogi határok gördítenek akadályt, amelyek jelenleg a zenei legitimáció jelentős determinánsait alkotják. A történelemből egyértelmű tanulság vonható le az effajta konfliktusokat

illetően: a régi paradigmák utat fognak nyitni. A kérdés mindössze az, hogy mi előtt?

Az új művészeti formák megjelenésének egyik feltétele az, hogy megteremtsek önnön metanyelvüket, egy olyan teóriát, amelyen keresztül adekvát módon leírhatóvá válnak. Ilyen elméletre egy új zenei formának is szüksége van. Érzésem szerint Oswald Plunderphonic című műve végre erősen kihangsúlyozta azon kritikai kérdések java részét, amelyek köré egy ilyen elmélet felépíthető. Oswald pusztán a Lopofónia szó megalkotása által is azonosított és megszilárdított egy zenei gyakorlatot, amely ez idáig nem lett körvonalazva. S bár az effajta elnevezések mind retrospektívnak tűnhetnek, megteremtik saját archeológiájukat, előfutáraikat és eredetüket.

EREDETISÉG

A hangfelvétel új médiumából kinőtt összes eljárás és produkció közül a Lopofónia a legtudatosabban önreflexív; kizárólag a felvételekkel, a már lejátszottakkal indul el, és kizárólag ezekkel ér véget. Következésképp, mint már rámutattam, nem tehetek mást, mint hogy megkérdőjelezzem az eredetiség, az egyéniség, illetve a tulajdonjogok jelenlegi értelmezését. Azt tekintve, hogy a hangfelvétel médiumként mily nagy mértékben tagadja a kottát mint médiumot, hogy a biológiai emlékezet átalakított formájával helyettesítse, ez aligha lehet meglepő.⁴ Például a rituális zenére és a népzene

vonatkoztatva az eredetiség jelenlegi felfogása félreértés – vagy egyenesen bűn – volna, lévén, hogy ezek esetében maga az előadás is ismétlés. Ahol a személyes közreműködés jelen van, vagy elvárható, ott annak világosan körülírt határokon belül kell maradnia, előzmények által meghatározott, hagyományos formákban. Az effajta zenében nincs helye a géniusznak, az egyéniségnek és az eredetiségnek – olyan értelemben, ahogyan ezeket ma ismerjük –, sem pedig a szellemi tulajdon intézményének. Mégis éppen ezek a koncepciók és értékek álltak azon diskurzus megformálódásának a középpontjában, amely meghatározta azt a zenei, intellektuális és politikai forradalmat, amely az alapját képezte mindannak, amit mi most klasszikus tradícióként ismerünk. Sőt: épp ezekben rejlettek a klaszszikus tradíció korábbi formák felettségének ismérvei. Következésképp – anélkül, hogy emiatt kárhoznánk ezeket – megállapíthatjuk, hogy éppen az eredetiség és az egyéni hang váltak annak a zenének a központi értékteritumaivá, amelynek jövőjét csakis a fejlődés és az újítás folyamatos, gyötrő kihívása jelölheti ki. Az írás esszenciálissá vált, és nem csupán a közvetítés céljából. A kotta volt az egyén szignója a művön. Együttal kétségbevonhatatlanná tette a szerző jogosultságát arra, hogy jogi szempontból az adott zenemű minden másolata az ő tulajdonát képezze. „Másolat”, írtam, elvégre a kotta néma, és másoknak kell formával, hanggal és jelentéssel ellátniuk. Mi több, a kotta a mű különbö-

zőségét és halhatatlanságát kiterjesztette az elvont régiókba, annak előadásaitól függetlenül.

SZERZŐI JOG

A hangfelvétel megjelenése azonban egy adott kotta minden előadását éppoly permanenssé és rögzítetté tette, mint amilyen maga a kotta. A szerzői jog ekkortól már soha többé nem lehetett olyan egyszerű, mint annak előtte volt.⁵ Amikor John Coltrane rögzíti a *My favourite thing*-et, melyben rengeteg olyan hangsor szerepel, ami az írott kottában nem jelenik meg, a szerzői jogok Rogersnek és Hammersteinnek tulajdonítása egyáltalán nem vesz tudomást a Coltrane, Garrison, Tyner és Jones által végzett kompozíciós munkáról. Bár ilyen esetekben bizonyos százalék „hangszerelesség” címén is jár, ez aligha árnyos az előadók kreatív hozzájárulásával. Hasonlóképpen amikor egy kollektív improvizáció egy előadó, vagy egy zenekarvezető neve alatt kerül bejegyzése – mint az még mostanság is sokszor megeshet –, az sem fejez ki többet, mint csupán az adott csoportban uralkodó hatalmi viszonyokat. Kizárólag abban az esetben honorálják megfelelőképpen a kollektív kreatív energiát, ha az előadás bejegyzésében az összes résztvevő neve szerepel (mindazonáltal évtizedekbe tellett, míg a szerzői jogi testületek elismerték az effajta „kottázatlan” műveket, ráadásul státusuk mindmáig meglehetősen ellentmondásos és alulbe-

csült).⁶ Ez mégis haladást jelent – a hetvenes évek közepéig annak, aki szerzői jogot igényelt valamilyen improvizációs vagy stúdióban generált műre, létre kellett hoznia valami kottafélét a felvétel alapján: ez amolyan feje tetejére állított gyakorlat volt, ahol a zene teremtetette meg a zeneszerzőt. Olyan művek esetében pedig, amelyek valamilyen szerzői jogdíj alá eső dallammal kezdődtek s fejeződtek be, de közép-részüket mondjuk tizenöt perc improvizáció alkotta, külön címet vagy címeket kellett adni az improvizatív részeknek, máskülönben az összes pénz a kezdő- és záródallam szerzőjének jutott. Más szóval a szerzői jogi testületek válasza a hangfelvételek világának új kihívásaira az volt, hogy különféle elveket feldoztak össze abban a reményben, hogy a szerzői jogok és a konkrét felvételeket illető jogok közötti juttatási kérdések perre vihetők – a jogsértések pedig azonosíthatók és büntethetők lesznek. Senki sem kívánt foglalkozni azzal a ténnyel, hogy a hangrögzítési technológiák nem csupán mechanikai kérdéseket vetettek fel, de egyúttal a szerzői jogok korábbi koncepcióját is megkérdőjelezték.

A „nem-eladó” középlemez és CD megjelentetésével végül Oswald tette megkerülhetetlenné a problémát, azáltal, hogy megnevezte, megideologizálta, és megvédte a „makroszemplerezések” (macro-sampling) és „elektroidézetek” (electroquotes) használatát.

Nem is arról van szó, hogy a szóban forgó elvek és eljárások

precedens nélküliek lettek volna, hanem sokkal inkább arról, hogy Oswald révén ezek központi, és teljes mértékben tudatos formában jelentek meg. Az azonnali eredmény a zeneipar aránytalanul nagy nyomása és fenyegetőzése volt, valamint az, hogy az összes létező kópiát visszavonták a forgalomból, és megsemmisítették. Tették mindezt annak ellenére, hogy a szóban forgó CD bizonyíthatóan eredeti mű volt (még a régi paradigma értelmezésében is), nem eladásra készült (tehát nem sértette mások anyagi érdekeit), és pontosan amiatt adták ki, hogy ezáltal éppen azokat a kérdéseket fogalmazza meg, amelyeket bezúzása aláhúzott s egyszersmind tüstént elfojtott. Mindazonáltal a szellem ezzel kiszabadult a palackból.

Tény, hogy – amennyiben nyersanyagnak tekintjük – egy rögzített hang technikailag független a forrásától. Minden rögzített hang, rögzített hangként ugyanolyan minőségű információ. Egy felvétel felvétele szintúgy felvétel. Sem nagyobb, sem kisebb mértékben, mint a többi. Innen kell kiindulnunk. Csak ezután kezdhetjük el vizsgálni, hogy – akárcsak a fotómontázs esetében (ahol a legteljesebb mértékben nyilvánvaló a tény, miszerint a fotográfia, amelyet egy fotográfiáról készítenek, ugyancsak fotográfia) – miként minősíti át egy médium üzenetét a kommunikációs szándék, amely határainak eltorzítására irányul. Annak megítélése, hogy mi minősül plágiumnak és mi idézetnek, hogy mi tekinthető legitim

felhasználásnak, és mi az, ami – nem a törvényi szabályozás értelmében – köztulajdonú anyag, nem alapulhat olyan jogalkalmazáson, amely olyan technológiákra vezethető vissza, melyek kapcsán ilyen kérdések még csak fel sem vetődhetnek. Amikor „ugyanaz a dolog” olyannyira más, hogy egy teljesen új anyag alkotódik meg általa, akkor az már nem „ugyanaz a dolog” – még akkor is, ha – akárcsak Dolly Parton felvétele Oswald olvasatában – alapjában véve „ugyanaz a dolog”, és nem más. A kulcs ehhez a nyilvánvaló paradoxonhoz a hangrögzítési technológia próteuszi önreflexivitásában rejlik, karöltve a produkcióról és reprodukcióról szóló rendelkezések figyelmen kívül hagyásával – hiszen a produkció és a reprodukció egyaránt inkompatibilis a kottára visszavezethető régi modellekkel, amelyekből jelenlegi gondolkodásunk ered, és amelyekre a kereskedelmi szerzői jogrendszer azóta is reflektál.

Tehát a lopofónia mint gyakorlat radikálisan aláaknázza a Zeneművészet paradigmájának három alappilérét: az eredetiséget – hiszen csak kópiákkal foglalkozik, az egyéniséget – mindig mások hangján szólal meg, valamint a szerzői jogot – melynek éppen a megszegése jelenti létének legfőbb feltételét.

HANGRÖGZÍTÉS-TÖRTÉNET. A GRAMOFON

A hangrögzítés egyedülálló attribútumként a lopofónia története részben a hangrögzítési folyamat önfel-

ismerésének története is; és – úgy mond – kezd öntudatára ébredni.⁷

A hangfelvétel története különféle akusztikus kísérletekkel kezdődött, valamint annak a felfedezésével, hogy különböző hangmagasságok és hangszínek látvánnyá tolmácsolhatóak, ha egy tűt a membránhoz illesztünk, minek folytán a membrán hangosan vibrálni kezd, és ezáltal lehetővé teszi, hogy a tű belekarcolja nyomvonalát egy korongba vagy hengerbe, amely fix sebességgel mozog. E kísérletek célja mindössze az volt, hogy az egyébként láthatatlan, múlandó hangok „írassá” konvertálódhassanak (a fonográf szó „hangíró” jelent), olyan kötött vizuális formává, amely látható, s ezáltal tanulmányozható. Mindez ötven évvel azelőtt történt, hogy végre valaki rádöbbsent: a folyamat egyszerű megfordításával az ekképpen leírt hang ismét hallhatóvá tehető. Ezt követően egészen az 1870-es évekig kellett várni arra, hogy az első, tisztán mechanikus fonográf megkonstruálódjék, persze még ekkor sem volt biztosan meghatározva a feladata, többször is feltűnt újdonságként, beszélő babák alkatrészeként, vagy „diktafonként”. A zenei gramofon igazándiból csak az egész folyamat villamosítását követően, 1926-ban szilárdította meg a helyét, de a hanglemez mint produktív (tehát nem reprodukív!) médium áttörése csak 1948-ban jött el, a Francia Rádió stúdióiban, a musique concrète megszületésével. Semmiféle technológiai megújulás nem magyarázta ezt az áttörést, pusztán a gondolkodás megújulása;

az idő, a tér és az egész problematika megérthetőségére nyíló esély. Az első konkrét darabok, amelyeket a párizsi Concert de Bruits-en adott elő Pierre Schaeffer mérnök, a gramofonfelvételek valós idejű manipulálásával jöttek létre, olyan technikák felhasználásával, amelyek éppen e felvételek fizikai megjelenésével álltak összefüggésben: a sebesség megváltoztatásával, a forgásirány megfordításával, valamint az ismétlődő ostinátók létrehozását szolgáló „zárt barázdák” alkalmazásával stb. Két éven belül a rádióadó, Schaeffer tiltakozásának ellenére, a stúdiót magnetofonokkal szerelte fel, és Schaeffer, immár a *group de musique concrète* vezéralakjaként, folytatta a hasonló esztétikai alapokon nyugvó hangszervezést, s a keverőpult manipulálása révén megtanult transzformációs eljárásokat kiterjesztette a mágnesszalag biztosította, nagyságrendekkel rugalmasabb segédeszközökre is. Nagyjából egyidejűleg más komponisták lemezmanipulációval kezdtek kísérletezni, mint például a londoni Tristram Cary, vagy a buenos aires-i Mauricio Kagel. A mágnesszalag 1950 körül végképp felváltotta a közvetlenül hanglemezzre történő hangfelvételt, és a stúdiók azon fajtája, amely végül hangszerré vált, a magnetofonstúdió lett. A lemezkísérleteket már csupán a magnetofonmunka primitív előfutárának tekintették.

Elég furcsa, hogy – a felvétel és a felvételi eljárások elterjedt voltának ellenére – az első kereskedelembe bocsátott *musique con-*

crète hanglemez megjelenésére csak 1956-ban került sor.

MAGNETOFONSZALAG

Míg a gramofon akusztikus hangszer volt, a magnetofon – melyet szintén a 19. század vége táján találtak fel – mindig is elektromos. Mindazonáltal a gramofon számos kezdeti előnnyel bírt; könnyebb volt erősíteni (az elsődlegesen visszanyerhető hang sokkal hangosabb), és amint Emile Berliner a hengert koronggal helyettesítette, és kifejlesztette a mesterlemez utánnomolásának folyamatát (1895), a felvételek tömeggyártása igen könnyűvé vált. A huzal, és később a szalag használata is jóval bonyolultabb volt. Emiatt, és egyéb okokból is, a zenében a mágnesszalagot nem alkalmazták rendszeresen egészen a második világháború végéig, mígnem a felvételi és visszajátszási minőség, valamint a stabil mágnesszalag-technológia területén bekövetkezett német újítások világszerte elterjedtek. Öt éven belül a szalag az összes professzionális hangfelvevő-műhelyben alapvető eszközzé vált.

Mindazonáltal továbbra is a vinillemez maradt a legfőbb kereskedelmi jellegű visszajátszó médium, a rögzített hang mindenütt jelenlevő, közismert forrása. A professzionális, produktív, valamint a társadalmilag reprodukív médiumok effajta megoszlása később jelentős következményekhez vezetett, mivel a zene a gramofonfelvételen jelent meg legpublikusabb, leghozzáférhe-

tőbb formájában; és amikor a benne visszhangzó kulturális fragmentumok lassanként az élő hangművészet részeivé váltak, azokat természetesen a hanglemezekről vették át, azokból a „valódi” művészeti termékekből, amelyeket a brikollázsisták elérhettek. Ám mielőtt rátérnénk a történetnek erre a részére, röviden áttekinthetjük a lopás néhány egyéb példáját, más területeken.

TÖRTÉNELEM. LOPÁS

Már a 20. század elejétől kezdve olyan körülmények álltak fenn, amelyek között bárki magától értetődőnek tekinthette volna a hanglopási kísérleteket. Legelőször magát a hangfelvétel létezésének tényét említhetnénk, hiszen olyan médiumot biztosított, amely folyamatos és elidegeníthető formában tette lehetővé egy valós hangesemény hallható leképezését. Továbbá elvileg a hangfelvétel, akárcsak a fotográfia, pusztán felület. Nincs mélysége, nem fedi föl létrehozásának folyamatát, és nem palimpszeszt. Csak van; mindig van belőle első, mindig van belőle kópia. Nincs aurája, sem pedig bármiféle kapcsolata valamely jelenlévő forrással. S mivel jellemzően objektivitásra és átláthatóságra törekszik, a hangfelvétel nyelve mindig ékesszólóan kétértelmű, ezért szilárdan a művészet régiójában helyezkedik el.⁹

Másodszorban a montázs, a kollázs, a kölcsönzés és a brikollázs mind jellemzőek voltak a vizuális művészetekre, egészen a 19. század vége

óta. A készen átvett fragmentumok beemelése az eredeti művekbe elvitathatatlan jelentőséget kapott mind a kubizmusban (újságpapír, árucímkek, reklám stb.), mind a futurizmusban és a korai szovjet művészetben. A dadaisták ezt még tovább fokozták (mindenekelőtt Schwitters, valamint a fotómontázs-művészek), és Marcel Duchamp már 1914-ben kiállította üvegrekesztét, egy olyan műalkotást, amelyben – először a művészettörténetben – egy teljesen változatlan tárgyat egyszerűen teljes egészében beemel a „művészet terébe”. Mégis további huszonöt évbe tellett, mígnem John Cage *Imaginary Landscape No. 1* című művében (1939) gramofonfelvételt szerepeltetett nyilvános előadáson hangszerként – és ő is csupán teszt-hangokat használt föl, valamint a sebességváltoztatások hatását. Nemrégiben, miután ezt említettem, tudomást szereztem róla, hogy egy dadaista rendezvényen, 1920-ban Stephan Wolpe nyolc gramofonon játszott le egyidejűleg lemezeket teljesen különböző sebességgel – ami tényleges példa az eljárásra, viszont következmények híján maradt; és persze Ottorino Respighi is segítségül hívta egy csalogány énekének gramofonfelvételét 1924-es, *Pina di Roma* című alkotásában – ami technikailag ide sorolható, de imagináció tekintetében a legkevésbé sem (bár maga a madárdal nem lett volna feltétlenül kevés ennek az ellenkezőjéhez). Később Darius Milhaud (1922-től), Moholy-Nagy László a Bauhausban (1923), valamint Edgar Varèse (1936) mind ki-

sérleteztek lemezmanipulációkkal, ám végül egyikük sem használta fel azokat a végleges műben. Paul Hindemith és Ernst Toch három rögzített „tanulmányt” is létrehoztak (*Grammophonmusik*, 1929/30), ám ezek elvesztek, tehát aligha mondhatunk sokat róluk, hacsak nem azt, hogy – utódok híján – nyilván nemigen bírhattak nagy hatással.⁹ Annak köszönhetően, hogy a médium jóval rugalmasabb volt, sokkal előremutatóbbak a húszas évek végén és a harmincas években munkálkodó filmesek hangkonstrukciói, melyek filmes technikákat használtak fel, így az összevágást és a montázsolást, és ezeket közvetlenül optikus jellegű filmzenekké formálták tovább – ilyen például Németországban Walter Ruttmann *Weekendje*, Fritz Walter Bischoff elveszett „hangszimfóniája”, a *Hallo! Hier Welle Erdball*, és az olyan oroszországi konstruktivista kísérletek, mint G. V. Alekszandrov *Szentimentális románca*, vagy Dziga Vertov *Lelkesedése*. Ezek mellett léteztek olyan filmzenei alkotások is, amelyekben „a hangok különféle kezelése jutott fő szerephez [...] ezeket talán lemezekkel hozták létre, mielőtt azok tartalmát átvitték volna a celluloidszalagra, méghozzá olyan komponisták, mint például Yves Baudrier, Arthur Honegger és Maurice Jaubert”.¹⁰ A gondolat jelen volt, de csupán elszigetelve, különféle speciális alkalmazási projektumokban. És furcsamód, bár az optikus felvételi technikák a filmművészetben a 20-as években jelentős fejlődésen mentek keresztül, és nagy mértékben kiaknázták a mágnes-

szalagban rejlő lehetőségeket, ezek a változások egyszerűen soha sem léptek át tisztán zenei tartományokba – kivételként erősíti a szabályt Edgar Varèse látnokí jelentőségű indítványa 1940-ben egy hollywoodi optikai hangstúdió létrehozására. A javaslatot – talán mondanunk sem kell – elvetették.

Azt tekintve, hogy a vizuális művészetekben mennyi precedens mutatkozott rá, és hogy a közvetlen átvétel és a lopás eszközei mily hosszú ideig rendelkezésre álltak, igencsak meglepő, hogy ily soká tartott, míg a zene világában is hasonló fejlődés ment végbe. És amikor végre a lopofonikus gyakorlat két elengedhetetlen alapeleme végre tisztán megjelent, ezek két igencsak különböző területen jelentkeztek, és mindkettő környezetét saját, egészen különböző közönsége és elmélete határozta meg. A kulcsművek Pierre Schaeffer korai, rádió-hangarchívum lemezeket felhasználó kísérletei (például a *Study of a Turntable*, 1948) voltak, valamint az, amikor John Cage nyilvánvalóan hozott, kész anyagot emelt át *Imaginary Landscape No. 4* (1951) című művébe, 12 rádióállomás adásából – itt minden hang, emberi hang és zene az ionoszférából lett teljes egészében, véletlenszerűen ellopva. (1955-ben a *Imaginary Landscape No. 5*-ben már 42 gramofonlemez hanganyagát használta fel.) Így hát annak ellenére, hogy Schaeffer előre felvett anyagokat alkalmazott, ezek konkrét hangok voltak, nem pedig már rögzített kompozíciók, míg Cage, eltérő szándékkal, egyértelműen „szerzői jog alá

eső” művekből állította össze konstrukcióját, igaz, ez a tény teljes mértékben független volt a darab céljától.

Egészen 1961-ig kellett várni arra, hogy a lopofonikus technikák egyértelműen előtérbe kerüljenek, mégpedig James Tenney nagy hírű *Collage No. 1* (*Blue Suede*) című műve kapcsán, amely Elvis Presley slágerével, a *Blue Suede Shoes*-zal manipulált. Ezzel a nagybetűs Zene-művészet arcába vágódott a kesztyű; Tenney egy „művészietlen”, kispolgári művet vett át és formált „művészetté”; és ez nem úgy történt, mint amikor kottázott zene nyomán írnak populáris hangvétellű verziókat – mindössze egy gramofonfelvételt vetett alá különféle fizikális és elektronikus eljárásoknak.

És még ekkor sem jelentkeztek szerzői jogi problémák.

VONATKOZTASSUNK VAGY NE VONATKOZTASSUNK

Nos, könnyen bebizonyíthatjuk, hogy azok az előadások – és persze hangfelvételek –, amelyek készen átvett hangokkal, köztük más szerzők befejezett műveivel foglalkoznak, olyan problémára reflektálnak, amely csak nagyritkán került előtérbe a 20. századi művészetben és művészeti médiumokban, eltekintve az előadással összefüggő jellegzetességektől. Mindez például megjelenhet annak súlykolásában is, hogy minden, ami imitáció, elvetendő, avégett, hogy csak a szenzuális és esszenciális formák maradjanak meg, külső refe-

renciák nélkül; vagy abban a meggyőződésben, amely szerint minden jelrendszer semmi másból, csak referencialitásból áll – amit a mindent körülzáró idézőjelek tesznek teljessé. Ám csupán a meggyőződés, az illúziók és a vakmerőség elvesztése választja el egymástól a 20. század elejének „tisztá” nyelvekbe vetett hitét, valamint azt, ahogyan korunk fogadja el a „szignifikáció végtelen játékát”.

Továbbá a lopofónia – történetileg és eszmeileg egyaránt – a percepció mindkét válfajával összekapcsolható. Így egy hangfelvételt egyaránt tekinthetünk pusztán egy „tisztá” – tehát nem referenciális – hang névtelen hordozójának, de éppúgy egy *referenciák nélkül életképtelen* szöveg példajaként is. Először is, mint Michel Chion „a rögzített hangok művészetének tizparancsolatában” rámutat, „a komponista teljes mértékben különválasztja a hangokat azok forrásaitól [...] megszabadulván az okság jelenlététől”.¹¹ Ez esetben a hang „megtisztítása” a cél, az, hogy lebontsuk róla önnön eredetét és emlékezetét (bár megtörténhet, hogy ugyanaz a már eltörölt eredet a későbbiekben is tovább kísérti). Másodszor pedig a hangfelvétel – például a sample – lehet csupán fragmentum is, ismert önreferencia, verzió, melyet arra használnak, hogy önmagában utaljon önnön konkrét minőségére.

Talált – vagy lopott – tárgyként a hang mindenképpen rendelkezésre áll – artikuláció, széttöredezés és újraszervezés céljából egyaránt;

felruházható a tiszta „akuzmatika” formájával, vagy példaként szolgálhat az elérhetőségre és a kicserélhetőségre, a hangfelvételek egyhangúságára, anélkül, hogy eredetét eltörölnénk, vagy végletesen viszonylagossá fokoznánk le. Ezen alkalmazási módjai persze nem elegendők arra, hogy kimerítsék a benne rejlő lehetőségeket: egy kalózkodás áldozatául esett művészeti alkotás, egy talált tárgy mint a hangos környezet törmeléke, egy rablott hang egyenesen kiprovokálja, hogy oka miatt használják föl, és azon asszociációk, valamint kulturális apparátusok miatt, amelyek hozzá kapcsolódnak. És tény, hogy ugyanez történt az „átvett” vizuális képekkel (Warhol, Rauschenberg, Lichtenstein...), vagy a közvetlenül importált tárgyakkal is (Duchamp, Harris megcsonkított poszterművei, Rotella, De la Villegle és a többiek) – melyek mindegyike önnön aktualitásától és eredetétől függ. És ez hasonlóképpen lehetséges hangok átvett „képeivel” is.

A rablott hang mindenekelőtt magában hordozza azt az egyedüli képességet, hogy ne csupán vonatkozzon, hanem legyen; nem csupán új célokat, hanem új jelentéseket is felkínál. Éppen duális karaktere zavarja össze azokat az eredetiségről szóló vitákat, amelyek olyannyiszor ellene foglalnak állást.

FENT ÉS LENT

A populáris zene igen sokára kezdett el hangkalózkodással foglal-

kozni, mindazonáltal hamarosan bebizonyította, hogy sokkal inkább képes kiaknázni a lopásban rejlő lehetőségeket, mint a művészi zene, amely még 50 évnyi szórványos kísérletezés után is egyértelműen képtelen maradt arra, hogy ezt megtegye. Talán az is érdekes lehet, hogy Tenney, aki a legradikálisabban próbálkozott szegységtelen lopással, a popzenét választotta ki elsődleges forrásként. Egyik kései – Viet *Flakes* című – darabjában a popzenét, a klasszikus zenét, és az ázsiai népzenei mixelte egyggyé, és azzal, hogy így tett, ráirányította a figyelmet a gramofonfelvételeken jelen lévő zene létezésének egyik jellegzetes ismervére, tudniillik arra, hogy – ahhoz hasonlóan, ahogyan elrejtik és egyenlővé teszik önnön forrásaikat – a hanglemezek mint tárgyak nem tesznek különbséget a „magas” és „kommersz” kultúra, a „művészi-” és a „popzene” között. A hangfelvétel a zene minden válfaját egyaránt elérhetővé teszi – minden értelemben. Nincs szükség különleges ruhákra, drága jegyek megvásárlására, sem pedig utazásra – ami a követelmények közül az egyetlen, amelyik független a speciális érdeklődési körtől, vagy a társadalmi besorolástól –, és arra sincs szükség, hogy a hallgató egy adott helyen, egy adott időpontban legyen jelen. Valamint tény, hogy abban a pillanatban, amikor a hangfelvétel mint olyan létrejön, újfajta „múlt” és „jelen” lép érvénybe – ezt követően mindkettő az egyén kívánsága szerint elérhető. Az idő és a tér homogén-

né válnak az otthoni hangfalakban vagy a fülhallgatóban, és a popzenei CD ugyanannyiba kerül, mint a klasszikus, ráadásul ugyanabban a boltban megvásárolható. Minden árucikk egyenlő.

Azoknak az ifjú muzsikuskoknak a számára, akik az elektromos hangfelvétel korában nőttek fel, és elmerültek a hozzáférhető hangok eme parttalan áradatában, az elektronikus zene, a máltai népzene, a bebop, a rythm and blues, a showmú-sorok főcímmel, a filmzenék és az éppen aktuális slágerlista első tíz helyezettje egyaránt bármikor elérhetőek. Az ízlés, az érdeklődés és zenei műveltség a hallgató kívánságai szerint kielégíthető. A hangok, módszerek és stílusok éppoly sebesen váltakozhatnak, amilyen gyorsan az ember képes arra, hogy a lemezt egy másikra cserélje, felhívjon egy telefonszámot, vagy analizálja és imitálja a hallottakat. Afféle zene-túladagolás állott elő. Minden bizonnyal éppen a rögzített zene legkülönbözőbb válfajaival összefonódó ideák és alkalmazási módok vezettek ahhoz, hogy a hatvanas évek végén a tizenévesek egyes rétegcsoporthai éppen a hangokkal, stilisztikai brikollázsokkal, átvételekkel, a zajok felhasználásával, az elektronikával, a „helytelen” hangszerekkel, valamint – kiváltképpen – a hangrögzítési technikákkal¹² kapcsolatos kísérletekkel kezdtek foglalatatoskodni. Ebben a kontextusban lehetetlen túlbecsülni a Művészi Zene, kiváltképp Varèse, Schaeffer, Stockhausen és mások műveinek hatását, ám leginkább a ma-

gas és kommersz művészet összjátéka vált egyre fokozódóbb mértékben az innovatív zene legfőbb ösztönző tényezőjévé. Az egykoron a magas, avagy a kommersz művészeti diskurzusok hatáskörébe sorolt produkciók közötti átáramlások, vagy inkább egyidejűségek a lopofóniára is elképesztően nagy hatással voltak. Tegyük hozzá: a magas és a kommersz kultúra megkülönböztetése egyre több alkalmazással kapcsolatban jelentéktelen és meghatározhatatlan.

Viszont egyszerűbb okok is közrejátszanak a kommersz művészet és a lopás különleges rokoníthatóságában. Példának okáért dacára annak, hogy az első „lopásos darabok” (pl. a musique concrete korai munkái, avagy a már említett Cage művek) nyilvánvalóan a nagybetűs Művészet táborába voltak besorolhatóak, de a szembeötlő lopások sohasem korlátozódtak csupán erre a területre. Ezt eleve lehetetlenné tette volna az eredetiséget illető közmegegyezés, valamint a zeneművészi mundér becsületének védelme, éppúgy, mint a hozott anyagból építkező munkával kapcsolatos kasztálláspont: inkább „kreatív műhely” révén alkossunk, mint hogy „mások műveivel idétlenkedjünk”. A kommersz művészet világában sokkal kevesebb példát találhatunk az effajta kétkedésre, már csak azon oknál fogva is, hogy itt a lopás általános gyakorlat volt – például olyan értelemben, hogy a folkzene egyedi műveket másolt le és dolgozott fel (kevesen játszottak eredeti kompozíciókat), valamint a közösségi formáknak és műfajoknak expresszív variációk hor-

dozójaként történő felhasználása révén is (ilyen például a blues, melynek formáját közmegegyezésen alapuló akkordsorozatok biztosítják stb.). Mi több, a „nyúljunk-le-min-dent” típusú, színvonaltalan terra novában, a rock világában a zenészek boldogan csináltak bolondot magukból azáltal, hogy újra felfedezték Amerikát, igaz, ezúttal „keményen”. Mindebben leginkább azt tartom tanulságosnak, hogy a hangfelvételek által közvetített hangvilágban a magas és a kommersz zene régiója mily nagy mértékben eltávolodott egymástól. Valamint még azt, ahogyan a problémák, amelyek elkendőződtek, amikor még a Művészet Művészet volt, és nem létezett műfaji zűrzavar (akárcsak abban az időben, amikor Tenney és Trythall szerzői jogvédelem alá eső, ám kommersz felvételeket használtak fel), hirtelen veszedelmessé váltak, amint a műfaji határok elhomályosultak és mind a lopott, mind az eredeti ugyanabban a vitatott (művészi/kommersz) térben kezdett működni.

A KOMMER SZ MŰVÉ SZET BESZÁ LL A JÁTÉ KBA

A tiszta stúdiómunka rockzenei előzményeit Frank Zappa határozottan Varèse hatásokat mutató konkrét darabjaiban találhatjuk meg (az *Absolutely Free*, a *Lumpy Gravy*, valamint az *Only in it for the Money* című albumokon, melyek mindegyike 1967-ben készült, ráadásul a *Money*-ben szerepel egy vitathatatlanul a

Surftól lopott részlet is), illetve a Beatles tisztán magnetofonmunkára épülő számában, a *Tomorrow Never Knows*-ban (Revolver album, 1966). A *White Album*on szereplő *Revolution No. 9* szintén tele van lopott rádióanyagokkal. A hatvanas évek elején a rádió mindenütt jelen volt az elit zene világában, és egyúttal számos, a művészi és a kommersz zenei világ között elhelyezhető csoport munkájában is, mint amilyen például az AMM és a Faust volt. (Ez utóbbi második Egyesült Királyságbeli turnéján az egyik vendégzenész, Uli Trepte *Space Box*on játszott – egy rövid-hullámú rádiót, és annak effektjeit használta legfőbb hangszereként).

Mindezek a tényezők, tehát némely rockzenész növekvő függetlensége, önbizalma és öntudatossága; a zenei iskolákból kikerülő művészgenerációk; az egyre olcsóbban hozzáférhető házi hangfelvevő berendezések; illetve a kísérletezéstől és a megcsömörléstől áthatott légkör egyaránt elkerülhetetlenné tették a lopás elterjedését.¹³ Az ígéretet legalószór a Residents teljesítette be. Második megjelent albumuk, a *Third Reich and Roll* (1975) meglehetősen önreflexív módon kommentálta a rockkultúrát és a slágeralbumokat, érdekes módon hasonló technikát alkalmazva, mint Stockhausen 1969-ben a Beethoven-jubileumra készült felvételén – *Opus 1970* –, amelynek semmi köze nem volt a hatáshoz, annál több a médiumhoz. Stockhausen szalagokat készített Beethoven zenéjének fragmentumaival, aztán ezeket folyamatosan játszotta le a darab előadása

közben. Minden zenész bármikor akaratára szerint kapcsolhatta be vagy ki saját hangszóróját, s így bármelyik pillanatban „továbbfejleszthette” a hangszerek által létrehozott hangot (sűrítette, kiterjeszthette, transzponálhatta, modulálhatta, szinkronizálhatta, imitálhatta, torzíthatta azt). A Residents egészen másfajta eredmény eléréséhez alkalmazott hasonló eljárást: Beethoven helyett ismert popdalokat másoltak le, és erre az alapra játszottak rá (ezt transzportálták, modulálták, torzították, kommentálták és emelték ki), így építvén fel számaikat. Bár később letörölték a forrásanyag nagy részét, mégis sokszor átsüt zenéjükön a lopott eredeti, akárcsak az *Opus 1970* esetében.

1977-ben szintén a Residents hozta létre a popzene legelső, kétségbevonhatatlanul száz százaléig lopásból építkező alkotását, olyan elitzenei művek nyomdokába lépve ezzel, mint Tenney Presley-alapra készült kompozíciója, a *Collage No. 1*, vagy Richard Trythall amerikai zeneszerzőnek az előbbinél jóval sikeresebb, 1975-ös munkája, az *Omaggio a Jerry Lee Lewis* (amely Jerry Lee Lewis *Whole Lotta Shakin' Goin' On* című dalának különböző felvételeiből lett összelopva). Trythall ekképpen nyilatkozott erről: „...akárcsak a kubista festészetben az asztal, vagy az újság, az ismerős zenei tárgy orientációs pontként szolgálta a hallgató eligazodását az új anyag labirintusában [...] a stúdióban végzett manipulációk során a forrásanyagok új, váratlan területekre helyeződtek

át, miközben a hozzájuk kapcsolódó eredeti asszociációk megmaradtak.” (Jegyzet a R&R CMCD-n.) A Residents alkotása egy 7"-es kislemezen jelent meg, *Beyond the Valley of a Day in the Life*, alcíme pedig a következő volt: *The Residents Play The Beatles/The Beatles Play The Residents*. Művészeti tárgyként csomagolva került forgalomba, korlátozott példányszámban, kézzel szőtt selyemborítóban, viszont a rock közönség vásárolta, és csak ebben a közegben vált ismertté. A lemez egyik oldalán a *Flying* című Beatles-dal feldolgozása szerepelt. A másik oldal merő lopofónia volt. A teljes lemezoldalt Beatles-számokból átvett részletek töltötték meg, loopolva, többsávosítva, borotvapengével és magnetofonszalaggal megszólaltatva. Zseniális konstrukció, amely mindig is afféle klasszikus lesz.

SAMPLEREZÉS ÉS SZKRECCSE LÉS

Bár létezett néhány figyelemreméltó kísérlet és pár sikeres produkció, a magnetofon- és hanglemeztechnológiák a lopást bonyolulttá és időigényessé tették, így hát csak speciális alkalmazások céljából volt érdemes felhasználni. A lopást egy olyan új technológia helyezte a tömeggyártott kommersz zene középpontjába, amely olyannyira megkönnyítette a hangkalózkodást, hogy immáron annak nem lett volna értelme, ha valaki nem lop. Ez az újítás a Digital Sampling volt, amely az Ensoniq jóvoltából

jelent meg a kereskedelmi forgalomban, a nyolcvanas évek közepén. A Digital Sampling tisztán elektronikus hangrögzítő rendszer, amely „vertikális szeleteket” emel ki (sampleréz) a hangból, és ezeket kimeneti/bemeneti információkká, adatokká alakítja át, ami lehetővé teszi a hangalkotó rendszerek számára, hogy ne reprodukálják, hanem rekonstruálják azokat, méghozzá egyetlen pillanat alatt.

Eléggy gyors samplerézési fok esetén a hang részletes kontúrjai olyan aprólékosan visszakövethetők, hogy a visszajátszás minősége bármely analóg hangrögzítési rendszer minőségével kompatibilis. A digitális rendszer forradalmi ereje abban rejlett, hogy a rögzített hang olyan formájú információkból állott össze, hogy azok átalakíthatóvá, szerkeszthetővé és újraírhatóvá váltak, anélkül, hogy a kód mellett a tényleges analóg felvétellel bármit is „csinálni” kellett volna. Ez valóban afféle írás. A rögzítés, módosítás és reprodukció során rovátkák, mágneses jelzések, vagy egyéb kapcsolódó lenyomatok egyáltalán nem kapcsolják össze a hangot elraktározásának eszközével (lenyomat alatt itt olyasvalamire gondolok, mint amikor valamilyen tárgyat lágy viaszba nyomunk, és az benne hagyja analóg nyomatát). A hangot ebben az esetben inkább különálló adatokként rögzítik, afféle utasításokként azt illetően, hogy a későbbiekben miként lehet majd rekonstruálni (mint ahogyan az elektromosan szkennelt tárgy is bináris számsorokra lesz lefordítva).

A digitális samplerézés lehetővé teszi, hogy bármely rögzített hangot billentyűzettel vagy MIDI eszközökkel kapcsoljunk össze, s aztán elektromos eszközök (számítógépes szoftver) segítségével kiterjesszük, a képernyőn látható hullámokká alakítsuk azt, majd – a billentyűk vagy fényceruza révén – újraírjuk, illetve szerkesszük. A hangok minden egyes paramétere módosítható, és bármelyik rendelkezésre álló elektromos szerkesztési módszer alkalmazható rajtuk. Hallható hang csupán e folyamatok végrehajtása után jön létre ismét. Ezt akár meg is hallgathatjuk, vagy ha mégis más szerettünk volna, akkor tovább dolgozhatunk vele a kívánt végeredmény eléréséig, melyet aztán elmenthetünk. Ez azt jelenti, hogy egy olyan mű, mint amilyen például Cage négy perces *William's Mix* című alkotása volt (az első Amerikában készült hangszalag-kollázs), melynek összevágása egy évbe tellett, manapság igen gyorsan beprogramozható és visszajátszható, mindössze egy otthoni számítógép segítségével. A tömeges alkalmazás még egyszerűbb. Ennek esetében egyszerűen csupán annyi történik, hogy valamilyen, az adott időpontban rögzített, vagy előtte felvett és szoftverként tárolt hangot egy hagyományos billentyűzettel kapcsol össze, és az éppen megnyomott billentyűnek megfelelően módosítja a magasságát. A szerző bármilyen hangot rögzíthet, modellezhet, vagy hozzárendelheti azt valamelyik billentyűhöz. Végre a rendelkezésünkre áll egy hangszer, amely egyszerre hangrog-

zító- és előadóeszköz – melynek hangja mindössze a felvételek irányításából és modulálásából ered. Hogy is ne nyitott volna ez a technológia szabad utat a lopás előtt? Hiszen annyira egyszerű! Nincs szükség gyakorlatra, csupán egy felhasználóbarát billentyűzetre, néhány samplerézhető anyagra (a hanglemezek és CD-k samplerézése könnyű, és még el sem kell menni otthonról értük), valamint egy csomó időre, hogy kipróbáljunk dolgokat. A produkció ezúttal nem több, mint kritikus jellegű fogyasztás; a kiragadás-és-keverés empirikus aktivitása. És még ez sem minden. A samplerézés olyan időszakban tört be a zenei köztudatba, amikor a kommersz zenében már mélyen meggyökeredzett a lopás gyakorlata a szkrecselés révén, mely azokat a lemezmanipulációs technikákat visszahangozta radikálisan kifinomult formában, amelyeket a magas kultúrában Hindemith és Koch, Milhaud, Varèse, Honegger, Kagel, Cary, Schaeffer és mások vezettek be, igaz, immáron egészen más esztétika által vezérelve.

A SZKRECCSELÉS

A szkrecselés szó a 12"-es lemezek valós idejű, professzionális keverőpultok által történő manipulációját jelöli. Az amerikai diszkókban jelent meg először, amikor a DJ-k elkezdték beprogramozni a lejátszandó felvételeket, egyszerre futtatták őket, ritmusukat és dallamukat összevágva, egymásra helyezve,

egymásba folytatva stb. Mindez hamarosan elérte azt a szintet, amikor egy jó DJ akár már kísérő- vagy szólóhangszerként volt képes lejátszani egy-egy felvételt, dobgep, ének, vagy egy másik szám hangjai mellett. Új és kiterjedtebb technikák jelentek meg (például a lemezek alacsony súrlódású lejátszókorongon, kézzel történő, ritmikus előre-hátra csúsztatása ritmusok és kereszttritmusok létrehozása végett) a hagyományos konkrét technikák mellett, mint amilyen az irányított sebességváltoztatás, vagy a „zárt barázdás” riffek. („Nincs szükség egyébre, mindössze két kézi vezérlésű deckre és egy dobgepre. Végy egy halom megfelelően ritmikus felvételt, válaszd ki ezekből kedvenc részeit, és játszd le őket a dobgep alapjára. A kezdet használva szkrecseld a lemezt, úgy, hogy azokat a részeket ismételd, amelyeket annyira szeretsz. Tüntesd át az egyik lemez hangjait a másikéba, s közben hagyd dolgozni a dobgepet. Most pedig kezdj el rábeszélni és ráénekelni a felvételre mikrofonod segítségével. Már létre is hoztad saját zenédet, mások felvételeiből.” /Lemezborító-szöveg Malcolm McLaren *B-bu-buffalo Gals* című albumán, 1982-ből./) A szkrecselés csak azt követően jelent meg ismét művészzenei alkalmazásokban, hogy a hetvenes évek közepén divatossá vált a radikális fekete diszkózenében; ezt Christian Marclay adoptálta igen brilliánsan. (Marclay a fenti technikák mellett másokat is felhasznált, átvéve egy ötletet Milan Knížactól is, aki már 1963-

tól kísérletezett szándékosan megcsonkított lemezekkel, melyeket több lemez darabjainak összeragasztásával hozott létre. Természetesen amit Marclay (és Knižac) csinál, az száz százalékosan lopás, bár néhány felvételén – Oswald mintaértékű *Plunderphonics* lemezeihez hasonlóan – olyan műveket is szerepeltet, amelyek – Tenneyt és Trythallt idézve – egyetlen művészre koncentrálnak, olyan műveket hozva létre ezáltal, amelyek egy alkotóról szólnak, az adott alkotó szonikus szimulációja révén. Hallgassuk meg például Maria Callas és Jimi Hendrix számait a *More Encores* című 10"-es középlemezen (melynek alcíme: *Christian Marclay Louis Armstrong, Jane Birkin & Serge Gainsbourg, John Cage, Maria Callas, Frederic Chopin, Martin Denney, Arthur Ferrante & Louis Teicher, Fred Firth, Jimi Hendrix, Christian Marclay, Johann Strauss és John Zorn felvételeivel játszik*).

Marclay vezető szerephez jutott a nyolcvanas évek elején jelentkező „New York-i Szintér” tagjaként, annak a kísérletező peremvidéknek a szereplőjeként, amelyet mindmáig egyértelműen a kommersz kultúrával szokás összekapcsolni. A diszkrét és a szkreccs kontextusából emelkedett vezető szerepre, nem pedig a konkrét zene és más művészi kísérletek világából (bár ezek is szerephez jutottak élettörténetében). Kulturális státusa (akárcsak a New York-i iskola más „végzett diákjainak” státusa is, például John Zorné) lassan helyeződött át a kommersz kultúrából a magas művészet régió-

iba, kiállítótermi installációi és vizuális művei által, valamint azal, hogy olyan lemezeket adott ki, mint például a *Record without a cover* (Lemez borító nélkül, 1985, melynek csupán az egyik oldala volt lejátszható /a másikba szövegek, illetve a számcímek voltak bele nyomva/, amely borító nélkül jelent meg, a következő utasítással: „Ne tároljuk védőborítóban”, vagy 1987-es, barázda nélküli nagylemeze, melyet ötven példányban, a szerző aláírásával ellátva adott ki az Escart Editions, fekete szarvasbortasakban. Marclay műve minden bizonnyal egy rétegjellegű, és minden érdeme ellenére is marginális magasművészeti forma kései hajtása volt, melyet a kommerszművészeti aktivitás fedezett fel és tett élénkké ismét. Kijelöli a kommersz és magasművészet radikális interpretációit a hangfelvétel színterében; a magasművészeti kísérleteknek, a kommersz művészet kreativitásának, valamint ez utóbbiak magasművészeti újrahasznosításának elmozdulását, melynek során ezek egymáshoz közelednek, míg nem – peremvidékeiken – megkülönböztethetlenné válnak. Ez az esztétikai színterítés a médium jellegzetessége, és a megkülönböztethetlenség nem az összeomlásnak, hanem az új esztétikai formává válásnak a jele.

OSWALD LEMEZEKET JÁTSZIK LE

Furcsamód a hangfelvétel mint hangszer apoteózisa – az új alkotás nyersanyagaként – éppen akkor tör-

tént meg, amikor maga a gramofonfelvétel már elmaradottá vált, és olyan technológia lépett a helyébe, amely felülmúlta a szkreccselők, akusztikusok, hangszalag-komponisták és hangszervezők legvadabb eljárásait is, és lesöpört a színről minden korábbi hangrögzítő/hangvisszajátszó rendszert. A samplezés nem semmisítette meg a lemezmanipulációt, sőt: újra életet lehelt belé. A keverőpultos technikák az élő house- és technozenében élnek tovább. Marclay egyre népszerűbb, egyre több „keverőpultról” esik említés a hanglemezborítók hangszerlistáján, és a fiatalabb muzsikusok, mint Otomo Yoshihide, mind szervezesebb és bensőségebb viszonyt fejlesztenek ki a felvevő/lejátszó eszközökkel, mint expresszív hangszerekkel. Olybá tűnik, mintha a samplezés szinte újjáteremtette volna a gramofonfelvételt, mint virtuóz hangszert, analóg, expresszív hangot, melyet a nosztalgia tesz autentikussá. Az idejélműltság új mitológiával ruházza fel az ősi fonográfot, és bezárja a kört, amely a passzív ismétlőt a kreatív alkotóval köti össze, a holt mechanizmust az expresszív hanggal, az előadás halálát léte eleveenségének garanciájával. Éppen autenticitása tartja fenn a 12"-es lemez gyártását – ez anakronisztikus módon nélkülözhetetlenné vált.

LEMEZ-SZALAG-LEMEZ

Az új technológiák művészeti alkalmazását gyakran a fennálló művésze-

ti paradigmák inspirálják, nem egyszer leegyszerűsítve és továbbfejlesztve a létező eljárásokat. Aztán új elméletek jelennek meg, melyek közvetlen módon magával a technológiával foglalkoznak. Ezek használati eszközként, véletlenként, kísérletként, és más régiókból eredő megtermékenyítődésként jelentkeznek, de mindig közvetlen kölcsönhatás révén. Az új alkalmazások aztán visszahatnak a régi technikák újszerű használatára, és viszont. Az effajta dinamikus interpretációk sokáig mindkettő aspektusait mozgásban tarthatják. Például a film és a festészet hasonló, produktív egymásra hatásának is megvan a maga története. Hasonló folyamat figyelhető meg a hangfelvétel és az előadás közötti feszültség esetében is. Félreérthetetlen módon bizonyítja mindezt az, ahogyan a mágnesszalagon végzett, zenei effektusok megteremtését szolgáló éles vágások és snittek a hangszeres játék „szerkesztését” ihlették meg – erre John Zorn művei szolgáltatják a legbrilliansabb példát.⁶¹ Ez a folyamat még szélesebb körben – és még egyértelműbben – magában az új esztétika fokozódó kifinomulásában érhető tetten, melyet – a századforduló művészeti válságától a különféle területeken megjelenő kortárs gyakorlatokig – a rugalmas és fix médiumok közötti dinamikus kölcsönhatások jellemeznek. Új hangszeres technikák jönnek létre, mégpedig az új hangrögzítési technikák jóvoltából. Ezek mindegyike közös zenei nyelveket tesz elterjedtebbé, problémákat vet fel, és

új lehetőségeket nyit. Valamilyen szinten mindegyik meghatározza önmaga és a többi viszonyát; mind az elevenekét, mind a holtakét: „A hangfelvétel halott”, mint Christian Marclay óvatosan rámutat.

HOLTABB, MINT GYORSABB

Ami esetünkben alapvető fontosságú, s egyszersmind újszerű, az nem más, mint hogy az általunk hallott zene túlnyomó része rögzített; a hallottaknak csupán elenyésző részét alkotja élő zene. Mi több, most már a hangfelvétel a zenei ideák és inspirációk terjedésének elsődleges közvetítője (és ennek az állításnak semmi köze a minőséghez, mindössze kvantitatív tény). Például az improvizáció egyik gravitációs központja – tegyük hozzá: az improvizáció minden tekintetben a fix hang és a kottázott zene antitézise – nem más, mint a rögzített hanggal kapcsolatos viszony, beleértve az önmagáról, illetve más improvizációkról készített felvételeket is. Az előadások rögzítésének folyamata végigvonul a jazz tömegzeneként történő felemelkedésétől a rock-kísérleteken át egészen napjaink legelvontabb zajprodukciónak. Bármilyen is történik az élő zenében, megvan az esélye annak, hogy rögzítve lesz. És éppen ebben áll halhatatlansága. Az új helyzetben mindössze az tartozik az előadókhoz, amiről nem készül felvétel, míg amit rögzítenek, az kétségtelenül a köz tulajdonává lesz. Mindemellett – mint már korábban jelez-

tük – a rögzített zene elhagyja műfaji közösségét, és belép a hangfelvételek univerzumába. És – akár csak a komponisták kölcsönös egymásra hatásának esetében – az előadók és a felvételek a hanghoz és a struktúrához nyúlnak vissza, és nem konkrét zenei közösségekhez. Átszivárgás, áthallás, adoptáció, ozmózis, absztrakció, nem tudatos hatás: manapság ezekkel írható le a hangokkal végzett munka. Ezek a fellelősek az egykor szilárd körvonalú műfajok peremvidékein megfigyelhető általános esztétikai konvergenciáért – valamint a kommersz és a magas zenei kultúra átjárhatóságáért is. Hangművek egész garadája van, amelyről egyszerűen értelmetlen kommersz és elit művészet, művészi- és popzene viszonylatában beszélni, sőt: vannak esetek, amikor a kettő olyan mélyen áthatja egymást, hogy megkülönböztetésük egyenlő lenne a hangfelvétellel médiuma révén bekövetkezett hangforradalom megértésének kudarcával. A lopofónia éppen a felvett anyagoknak ezt a területét szolítja meg, méghozzá arról a pontról, ahol a közkinccs és a kortárs hanguniverzum találkozik a hangrögzítési technika transzformációs és szervező aspektusaival; ahol a hallgatás és az alkotás, a kritika és a teremtés egybeforrnak. És ez az a pont, ahonnan kezdve a szerzői jogi törvények már nem képesek többé lépést tartani a valósággal; ahol – miként maga Oswald is megjegyezte – „amennyiben a kreativitás a mező, akkor a szerzői jog a kerítés”.

A POP FELFALJA ÖNMAGÁT

Most pedig át szeretném tekinteni a lopás néhány olyan alkalmazását, amelyek eltérnek az olyan, közvetlenül referenciális vagy önreflexív célzatú törekvésektől, mint amilyeneket Tenney, Trythall, a Residents, Oswald, illetve Marclay esetében figyelhettünk meg. Először és elsősorban éppen a hangfelvételekből ellopott sampleket hasznosítják újra a hip-hop, house és techno felvételeken, ám ez általában a popfelvételekre is egyre inkább jellemző. Ez annyit tesz, hogy dobbrészleteket, basszusrészleteket (gyakran egy konkrét részlet ismétlődését), fúvósrészleteket, s egyéb hasonlókat (James Brown hangját stb.) másolnak át hangfelvételekből, és ezekből rétegről rétegre új darabot építenek fel. Alapjában véve ez a módszer azonos azzal, amelyet a Residents alkalmazott Beatles-darabjában, eltekintve attól, hogy manapság az elektronikus eljárások sokkal többre képesek, mint azelőtt, és a végeredmény is jóval nagyobb technikai komplexitással bír. A ritmusok és tempók egymáshoz illeszthetőek, szinkronizálhatóak, a hangmagasság módosítható, a dinamikus forma újraírható, és így tovább. A referencialitás nem annyira cél, mint inkább amolyan kreatív fogyasztás, a részek brikollázsszerű összeállítása. Hangszer(ek) vagy kotta helyett jókora hanglemez- és CD-gyűjteménnyel indul a munka, aztán következik a másolás, az átalkítás és a véglegesítés.

Mindezek körül morális és szerzői jogi viták forronganak. Néhány nagyértékű szerzőijog-sértést követően most már a nagyobb stúdiók mind foglalkoztatnak valakit, akinek az a feladata, hogy az összes sample-t megjelölje, regisztrálja, és fizessen minden komponistának, előadónak és eredeti felvétel tulajdonosának. „Sampler-licencekre” alkudnak, és fizetnek ezekért. Mindez nagyon időigényes, nyilvánvalóan nevetséges, ráadásul ez egyáltalán nem áll módjában az amatőröknek és a „kishalaknak”. Például Oswald legutóbbi, *Plexure* című munkájában olyan sok apró vágás és sample szerepel, hogy hallás után még azonosítani is lehetetlen őket, és a felhasznált művek listája olyan vaskos volna, mint egy kisebb város telefonkönyve. A több mint négyezer szerzőijog-birtokos azonosítása, felkutatása és kifizetése egész munkaidős elfoglaltságot jelentene, és gyakorlatilag lehetetlen. Ebből kifolyólag ilyen művek egyszerűen nem létezhetnek. Fel kell tennünk a kérdést, hogy valóban ezt akarjuk-e.

Igazándiból az itt az érdekes, hogy a pop már valóban kezdi felzabálni önmagát. Ebben egyaránt szerepe van a kannibalizmusnak, a lustaságnak, valamint annak az érzésnek, hogy már minden létrejött, így most már az is elég, ha csupán vég nélkül újfelfogalmazzuk és újrarendezzük az egészet. A régi, *produkcióval* összefüggő eredetiségzmény átadja a helyét (ha egyáltalán átadja, és nem tűnik el utód nélkül) a hallgatás, a *fogyasztás* eredetiségének.

A CASSIBER

Más alkalmazások a lopott részeket elsősorban olyan hangelemekként használják, amelyek konstituív vagy elidegenedett módon viszonyulnak a darab szintaxisához. Rendelkezhetnek referenciális súllyal, vagy nélkülözhetik, hiszen az csupán egyike a használó által kívánság szerint működtethető lehetséges attribútumoknak. A Cassiber nevű angol-német együttes éppen ilyen technikákat használ, melyek esetében a sample-ek szerkezetként és a kulturális törmelék fragmentumai-ként egyaránt funkcionálnak. A Cassiber a komplexitás eszközével él: egyetlen darabjuk sem redukálható kottává, instrukciók sorozatává vagy képletté. A szimultanitás és a fensőbb nézőpont jellemzik munkáik nagy részét, az invenció és a szenvedély, valamint a hozott, holt anyag közötti feszültség eredményeképpen. Amikor az együttes megalakult, az énekes, Christoph Anders preparált kazettákkal megrakott pulttal dolgozott, melyek mindegyikén a legkülönfélébb jellegű zenékből vett loopok és nyers kivonatok voltak rögzítve (A Cassiber darabjaiban Schubert, Schönberg, a Shangri-La's, Maria Callas és a Them munkáiból egyaránt hallhatunk töredékeket). A sample-rezés feltalálása hasonló eszközt bocsátott a rendelkezésére, csak sokkal több anyaggal, és hihetetlenül nagyobb transzformációs lehetőségekkel, melyek egy szokványos billentyűzet segítségével is azonnal elérhetőek. Mindez annyit tesz,

hogy - miként az előtte, bár óhajtott, de lehetetlen volt - ezek az elemek játszhatóvá váltak. Annyira instabilak lehetnek, mint bármelyik előadott zenei részlet. És éppolyan szaggyatottak is. Persze az, hogy a Cassiber ismerős fragmentumokat használ - bár ezek gyakran felismerhetőek, s így egyértelműen referenciálisak - nem ezen a minőségen alapszik, melyet pusztán a lehetséges aspektusok egyikeként kell elfogadnunk, hanem sokkal inkább ezeknek a darabon belül betöltött zenei szerepén. Míg a house, a rap stb. arra használják a sample-eket, hogy megerősítsék azt, ami már ismerős, Heiner Goebbels és Anders ehelyett a sample-ek segítségével a már ismertet teszik furcsává, elmozdítottá, afféle törmelékké. Viszont - és ez számít igazán - ez a törmelék sokkal inkább strukturális jellegű, mint dekoratív. Ez a hatás csak lopott anyaggal érhető el.

VÉGKÖVETKEZTETÉS

Mi legyen hát a végkövetkeztetésünk? A Hangot is szerzői jogvédelem alá lehet vonni, vagy csak előadás-részleteket? És ha igen, akkor hol húzzuk meg a határvonalat - időtartam, felismerhetőség tekintetében? Vagy a tömeggyártású, tömegesen terjesztett zene státusa hasonló volna a népzeneéhez; ha egyszer már annyira nyilvánvaló és szerteágazó a szerepe (az ember ébenléte során szinte mindvégig szükségszerűen kapcsolatban áll ve-

le), hogy legitim módon a „köz-kincs” kategóriájába sorolhatjuk? Mivel az egyik oldal részéről erőszakos cselekedetekre került sor (művek bezúzására, törvény általi betiltására, perekre és a megítélt járandóságok behajtására), ezeket a kérdéseket nem kerülhetjük meg.

AZ ALKALMAZÁSOK ÁTTEKINTÉSE

A) Kéznél van: Olyan esetek, mint például Cage művei, az Imaginary Landscape No. 2, illetve az Imaginary Landscape No. 4, melyekben az anyag közvetlen módon felvételekből vagy rádióadások műsorából ered, majd különféle manipulációknak vetik alá ezeket. Bár itt is jelen vannak különböző szerzői jogi megfontolások, a gyakorlat arra utal, hogy a véletlenszerűen felhasználta, „légből kapott” zene egyszerűen csak kéznél van, és kész. Mindenesetre Cage zenéje sokkal inkább a hallgatás egyik fajtája, mint tényleges alkotás.

B) Részleges átvételek: Például a *My life in the bush of ghosts*, valamint Roberto Musci és Giovanni Venosta olasz művészek munkái juthatnak az eszünkbe. Mindkettőben fontos szerepet kapnak a népzenei felvételek, ezek körül konstruálódik meg a maradék anyag. Ugyanez megtörténhet bálnahangokkal, hangeffektek felvételeivel stb. is; úgy vélem, politikai tényezők játszanak közre abban, hogy az effajta felvételek készítőinek nem kell szerzői jogi problémákkal szembesülniük. Legalábbis messze nem egyértelmű

számomra, hogy a „népi” zene miért tartozhatna inkább vagy kevésbé a köz-kincs kategóriájába, mint a pop - vagy bármely más rögzített zene.

C) Teljes átvétel: ezt sokkal inkább tekinthetjük már létező felvételek interpretálásaként vagy újrachallásaként. Tenney, Trythall, a Residents, Marclay, és legfőképpen a lopofónikus úttörő, John Oswald területén járunk. A létező felvételek nem véletlenszerűen, vagy hangszeres előadás során jelennek meg a műben, hanem egyszerre válnak a kreatív munka alanyává és tárgyává. Ilyen esetekben a jelenlegi szerzői jogi törvények nem tudnak különbséget tenni a plágium és az új művek között, lévén, hogy elvei még mindig a régi „papír és toll” paradigmákra épülnek. A vizuális művészetekben Duchamp ready-made-jei, Warhol konzervdobozai, Lichtenstein rajzfilmjei és Sherry Levine újrafényképezett „híres” fotográfiái csupán kiragadott példák arra, hogy - így vagy úgy - milyen sokan foglalkoztak az „eredetiség” elsődleges művészi kérdésével, amelyre Oswald sem volt képes választ adni, csupán megfogalmazta a problémát.

D) Irreveláns források: ahol a lopott részek eredetének felismerése nem szükséges, vagy nem fontos. Nincs önreflexió, a hang akár „a semmiből” is eredhetne; a hangot eltorzítják új feladatának megfelelően; vagy egyszerűen csak nyersanyagként használják fel. Ebbe a kategóriába tartozik a sample-rezett vagy lopott „hangok” teljes univerzuma: a dobhangok (nem részletek), a gitár-

akkordok, a riffek, a vokálbetétek stb., amelyeket néha kreatív módon használnak, de még többször csupán idő- és pénzmegtakarítás céljából. Miért töltenénk órákat egy-egy hang létrehozásával és lemásolásával, ha közvetlenül egy CD-ről is megszerezhetjük, és rögvést felhasználhatjuk saját samplerünk vagy sequencerünk segítségével?

E) Visszakövethetetlen források: manipulációk, melyek során a lopott hangokat annyira kiterjesztik, és olyan radikálisan kezelik, hogy teljességgel lehetetlen megjelölni a forrásukat. Ilyen technikákat az elektronikus, a konkrét, az akusztikus, a radiofonikus zenében, a filmzenében, és más absztrakt hangtermékekben is felhasználnak. Az effajta használaton belül nézőpontok egész univerzumát találhatjuk meg. Például a hangok új világának és az eszteticizálás új lehetőségeinek felfedezését, vagy azt a gondolatot, hogy többé már nincs szükség további hangszervezésre, hiszen a rendelkezésre állók is végtelen sok lehetőséggel szolgálnak, vagy az eredendő tehetlenség kifejeződését, mely a jelenlegi körülmények képében jelenik meg, nevezetesen abban, hogy mindent, amit meg lehet csinálni, már megcsináltak, és mi csupán a darabkákat rendezhetjük át...

Ez az a mező, amelyben látszólag nagyon hasonló eljárások is olyan különböző értelmezésekre adhatnak okot, mint 1.: valaki reménytelenül kóvályog a romok között, 2.: a végtelen kicsinység végtelenségét ünneplik.

MEGJEGYZÉSEK

A problémában számos tényező kapcsolódik össze. Technológiai aspektusa abban áll, hogy a lopás lehetetlen, amennyiben nem létezik hangrögzítés. Kulturális vetülete a következő: a 19. és a 20. század fordulóját követően a készen hozott anyagok műalkotásokba történő beemelése közkeletű gyakorlattá vált, elismerést és jelentékeny szerepet vívott ki magának. A már ismert anyag újralátása és újrahallása bevált gyakorlat, és - legalábbis a „magasművészet” esetében - ritkán jelenik meg a plágium vádja. Szintén ide tartozik, hogy a magas és kommersz kultúra közötti kétirányú átjárás (mindkettő kölcsönöz és idéz a másiktól) szintén gyors fejlődésen ment keresztül. Manapság már szinte lehetetlen kijelölni a határvonalat közöttük (mint azt bizonyos reklámok, Philip Glass, Jeff Koons művei, valamint a New York-i metró falfirkái is példázzák...). Ilyen légkörben elkerülhetetlennek látszik, hogy a hangrögzítési technológiák alkalmazásai, melyek azonnali visszajátzó, transzpozíciós és fejlesztő eszközökkel szolgálnak, hamarosan ne legyenek már gátolva a plágium régi ismérvei, valamint az eredetiség ideája által. Csupán egy olyan diskurzus hiányzik, amelynek ernyője alatt az új gyakorlat megvitathatóvá és megítélhetővé válik. A tulajdon, a szerzői jog, a képesség, az eredetiség, a harmonikus logika, a dizájn stb. régi értékei és paradigmái egyszerűen nem alkalmasak erre a feladatra. Amíg nem tudunk szá-

mot adni arról, hogy mi történik, és hogyan gondolkozzunk, beszéljünk róla, mindaddig lehetetlen marad különbséget tenni a legitim és illegitim művek, illetve alkalmazások között. Mindaddig ellenőrizetlenül folytatódhatnak az ahhoz hasonló botrányos eljárások, mint amilyenek John Oswaldot sújtották.

TOVÁBBI KIEGÉSZÍTÉSEK

1. Az Arányosságról

Jelenleg a szerzői jogi törvények országról országra különböznek, de általánosságban véve nemzetközi irányelveket követnek. Bizonyosan engedélyezi a „becsületes felhasználást”, amibe beletartozhat a paródia, az idézet és a referencia, bár ezeket esetenként igazolni kell, illetve megvédelmezni. Tehát míg a Beatlesnek fizetnie kellett amiatt, hogy az *All You Need Is Love* végén az *In The Mood*-ból idézett, és Oswald művét bezúrták, a *Two Live Crew* Roy Orbison számáról, a *Pretty Woman*-ról készített paródiája megúszta, mint „becsületes felhasználás”. Vagy végül a *Negativland* paródiáját az *I still haven't found what I'm looking for* című U2 számról. Ezt szintén visszavonták és bezúrták, azt követően, hogy az *Island* beperelte az együttest és kiadóját, a fő okok egyikeként azt jelölve meg, hogy törvénytelenül elloptott sample-eket azonosítottak a felvételen. Viszont a *Negativland* éppen összevágási technikájáról híres, valamint arról, ahogyan élesen fragmentizálják és kommentálják a médiatörmeléket,

amely - tetszik vagy sem - nap mint nap hatással van ránk. Mind a felvételeket, mind az együttest és a kiadót tönkretették (az összes kópiát visszahívták és bezúrták, huszonegyezer dollár bírsága és egyéb pénzbüntetésekre ítélték a kiadót, valamint arra, hogy a *Negativland*-hez kapcsolódó jogokat ruházza át az *Islandre*.) Most hasonlítsuk össze ezt azzal az esettel, amikor a DNA névre hallgató diszkómixerek elkészítették Suzanne Vega *Tom's Diner* című számának technomanipulációját, kiadták egy független kiadónál, eladtak belőle párezer példányt, aztán amikor mindez Vega kiadójának fülébe jutott, az nem perbe fogta a DNA tagjait, hanem felkínálta nekik a lehetőséget a „hivatalos” kiadásra. A kiadatlan, vagy csak magánúton terjesztett művekkel kapcsolatos problémákra, valamint azokra a kérdésekre, amelyek annak a légkörnek a kapcsán vetődnek fel, amelyekben a gondolatokat és a lehetőségeket egyszerűen figyelmen kívül hagyják a szerzői jogi nehézségektől való félelem miatt - ezúttal ki sem térünk.

Nincs arányosság, mivel nincs tisztázva semmi. A szerzői jog újragondolása már régóta várat magára. A hangfelvétel már több mint száz éve életünk része.

2. Mindennapi Sample és Lopás

„Egy tipikus együttes producere olyasféle géppel dolgozik, mint a Linn/Akai MPC60, amelynek tizenkét sávja van, akár egy dob gépnek, rengeteg memóriája a sequencing céljára, és - ami a legfontosabb - sample-re is. Ez a személy rengeteg

időt tölt el otthon hatalmas felvételkészletével, hogy olyan használható darabokra leljen, amelyekből új számot építhet fel. Általában doblooppal indítanak, mondjuk egy James Brown-számból – egy, két, vagy négy ütemmel. Aztán következik egy loop a basszuslappal (talán emellett dobbal is), mondjuk Zappa zenekarától – egy vagy két ütem. Fúvós részlet egy Earth, Wind and Fire albumról, elektromos zongora valami hihetetlenül ismeretlen funk bandától, mindehhez tégy hozzá még néhány dobloopt, hogy teltté tedd, és hozzáadd a gördülékenység, dögösség érzetét. Néhány ütőhangszer- és tamburinsample (rengeteg producernek megvan a „szignójaként” szolgáló saját tamburinsample-je, amiket minden dolgukra rátesznek, és a világért sem mondanák el, hogy honnan samplereztek; ha rájössz, akkor igazi profi ismerője vagy a régi felvételeknek). A hangzás lényegét a 808 Kick dob adja, a „bumm”. Akkor kapod meg, ha a Roland TR 808 dobgépen a basszusdob decayét teljesen felcsavarod. Valójában igen kevesek rendelkeznek 808-as géppel, de rengeteg róla készített sample forog közkézen. Szintén nagyszerű „bumm”-ot hozhatunk létre oszcillátor sample-rezésével, úgy, hogy 60 és 100 Herz között hagyományos dobsample-t adunk hozzá. A hang olyan mély lesz, hogy a mix teljes egészében meghatározó szerepe van, anélkül, hogy bármi más hangot eltompítana.

Tehát minden loopot és hangot más-más sávra rakunk az MPC60-on, és számmá sequenceljük őket. Mie-

lőtt még leállásokkal, vokállal, egyebekkel tarkított, valóságos szám lenne belőlük, a sample-ek és loopok halmazát »beat«-nek hívjuk. Ám a munka lényegi része annak az elérésében áll, hogy ezeket a sample-eket és loopokat – melyek nagy része más és más ritmusú – egymással tökéletes szinkronban játszhasuk le. Mindegyiket hozzá kell igazítani a sequencer metronómjához. A dobok gyorsulnak és lassulnak a sample négy taktusán belül, a fúvósszekció kissé előtte jár a doboknak – időnként a természetes emberi »tökéletlenség« miatt nincs is szükség arra, hogy a sample-eket kettő vagy négy különálló szegmensre bontsuk szét, és mindegyiket a kívánt eredménynek megfelelően rövidítsük vagy hosszabbítsuk meg. E loopok mindegyikének megvan a maga egyéni sajátossága: emberek beszélnek, a közönség vagy a zenekar tagjai bekiabálnak, valami hang megy a háttérben, recseg a régi vinilkorong – ezek mindegyike hozzáad valamint az elkészült műhöz.

Amikor végre mindezt zeneszámmá formáljuk, rávezetjük egy többsávós keverőpultra, mindegyik sample-t és loopot a hozzá illő sávra, és hozzáadjuk az »élő« részeket; mondjuk basszusgitárt, wah-wah effekttel ellátott gitárt, szaxofont. Ezután következnek a vokálrészek, és a szkrecs. A szkrecceket a DJ adja hozzá, a fickó, aki a keverőpultnál, valamint a régi lemezekkel telerakott dobozoknál áll. A DJ szinte szólista, és a zene struktúrájában mindig helyeket hagyunk ki a szkrecselésnek, hasonlóképpen, mint

ahogy a rockzenekarok is helyet hagynak a gitárszólónak, valamint egyéb, a zeneszám kitöltését és sava-borsát biztosító egyéb elemeknek. A DJ-k profik abban, hogy éppen hová kell beilleszteni azokat a kis szövegfoszlányokat és más hangokat, amelyek valamiképpen kapcsolódnak a szám szövegéhez – gyakran egy régi dal szövegét rendezik újjá, vagy több dal sorait illesztik össze, úgy, hogy jelentésük összhangban álljon az új szám szövegének értelmével. Az igazi DJ-t öröm hallgatni és nézni – valódi előadóművészek.”

(Részletek egy Bob Drake-kel készült interjúból, *R&R Quarterly* 4. évf., 1. sz.)

A SZÖVEGBEN HIVATKOZOTT SZONOGRÁFIA

- CAGE, John, *Imaginary Landscape No. 1* (1939), *Imaginary Landscape No. 2* (1940, 1942), *Imaginary Landscape No. 3* (1942), *Imaginary Landscape No. 4* (1951), *Imaginary Landscape No. 5* (1952), több kiadásuk jelent meg, pl. C.F. Peters Co.
- CAGE, John, *William's Mix* (1952), számtalan kiadást ért meg, pl. in: Erik Lund / Music 104 Reserve CD 1.
- CASSIBER, *A Face we all Know*, *R&R CCD*, 1990.
- MARCLAY, Christian, *More Encores*, EP. 19, No Man's Land, NML 8816.
- MUSCI/VENOSTA, *Messages and Portraits*, CD, *ReR MVCD1*, 1990.
- NEGATIVLAND, *U2*, SST CD 272, 1991 [bezúrták].
- OSWALD, John, *Plunderphonic EP*, John Oswald, 1988. *Plunderphonic CD*, mint fent. 1989 [bezúrták].
- Discosphere*, CD, *R&R*, 1991.
- Plexure CD*, Avant DIW, Japán.

- SCHAEFFER, Pierre, Újrakiadások CD-n: INA.GRM C1006, 1007, 1008, 1009.
- STOCKHAUSEN, Karlheinz, *Opus 1970*, Deutsche Gramophone.
- TENNEY, James, *Collage No 1 (Blue Suede)* (1961). In: *Selected Works CD*, Artifact Recordings, FP001, 1992.
- Viet Flakes*, MUSICWORKS, MW56 címkével, 1993.
- TRYTHALL, Richard, *Hommage a Jerry Lee Lewis*, CRI SD 302, 1971. A CRI kiadásában, CMCD CD, *R&R*, 1980.
- THE RESIDENTS, *The Beatles play the Residents/The Residents play the Beatles*, SP, Ralph Records, 1974.; *Third Reich'n Roll CD*, ESD 80032.

JEGYZETEK

1. In: *Necessity and Choice in Musical Forms*, III. köt., 1. (CUTLER, Chris, *File Under Popular*), November Books/Autonomedia, javított kiadás, 1992.
2. Mint a *Necessity and Choice*-ban is állítottam, II. köt., 1. lásd fent.
3. Mint látni fogjuk, szórványosan akadt példa kísérletekre, különösképp pedig Varèse szeme nyílt föl korán. Pierre Schaeffernek köszönhető a radikális nyitány, de ez éppen abból eredt, hogy hivatása szerint mérnök volt, és nem a zeneművészeti hagyományból nőtt ki. Őt követték néhányan, Stockhausen, Berio, Nono és mások, aztán új iskolák jöttek létre, melyek részben vagy teljes egészében lemondtak a kotta közvetítő szerepéről (például a konkrét, elektronikus, akusztikus, illetve az elektroakusztikus zene), ám többé-kevésbé ezek is megkísérelték visszaszerezni megalkotóik régi státusát és jelentőségét, pusztán azáltal, hogy a kottát a közvetlen személyes manipulációval helyettesítették, és folytat-

- ták azt a gyakorlatot, hogy magukénak vallották az eredetiség, a személyes tulajdonjog, az *ex nihilo* teremtés stb. érdemeit. E tekintetben John Cage érdekes kivétel volt: eredetisége és egyénisége éppen mindezek tagadásában rejlett.
4. Ezen állítás teljes indoklását lásd már idézett művemben: *Necessity and Choice in Musical Forms*. III. köt., 2.
 5. Anglia első Szerzői Jogi Törvénye 1709-ben lépett érvénybe. A ma használatos törvényt 1956-ban hozták meg; szerepel benne az is, hogy a szerző díjazásra jogosult minden nyilvános előadás után (beleértve a rádióközvetítéseket, a zenegépeket, a vásárokon történő előadásokat, a koncerteket, a diszkókat, a filmeket, a televíziót stb.), éppúgy, mint a felvételek minden válfaja után. A felvételekre más szerzői jog vonatkozik, mint magára a kompozícióra, tehát egy adott zenemű minden egyes felvételének is van tulajdonosa.
 6. A legtöbb szerzői jogi testület megkülönbözteti azon műveket, amelyek percenkénti bevétele magas („komolyan” komponált művek), illetve alacsony (például a popzene, valamint az improvizációs szerzemények). Az effajta megosztás kritériumai különbözőek, és mindig az aktuális előítéleteket tükrözik.
 7. Olyan értelemben, hogy az általa felvetett kérdések önnön identitására reflektálnak.
 8. És dokumentálható autenticitása révén egyúttal a politika régiójában is, mint azt a retusált fotográfia és a helyreállított magnetofonszalag tisztasága is bizonyítja.
 9. Hugh Davies nemrégiben felhívta a figyelmet arra, hogy egy 1993-as konferencia dokumentációjában feljegyezték: a nyolcvanas évek közepén valaki felkínálta Hindemith lemezeit egy német zenetudományi intézet vezetőjének. Ő visszautasította az ajánlatot, és ezt követően a lemezek szinte minden bizonnyal megsemmisültek.

10. DAVIES, Hugh, *A History of Sampling*, *J&R Quarterly* 4. évf. 1. sz.
11. CHION, Michel, *L'Art de sons fixes*. Editions Metamkine, Fontaine 1991.
12. Lásd a *File Under Popular* következő fejezeteit: *The Residents*, *Necessity and Choice* és *Progressive Music in the U.K.*
13. Emlékszem arra, amint az iskolából hazaérven két lemezt játszottam le 16-os és 78-as sebességgel, miközben két használt rádiót állítottam be két adó közé teljesen véletlenszerűen, és közben visszajátszottam szalagról néhány hasonlóképpen készült kevercset, s így „zajjal” töltöttem meg a szobát. Akkoriban még mit sem tudtam a kísérleti zenéről, és mindezt csupán a magam öröme fedeztem fel. Biztos vagyok benne, hogy ez „a levegőben volt” akkoriban, s nincs ebben semmi kirívó. Vagy ahogyan Oswald megjegyzi: „Hallgatóként én a kísérletet részesítem előnyben. Hallórendszerem nem vevő, hanem inkább mixer, egy végtelenül variálható sebességű keverőpult, szűrőkkel, visszajátszási képességgel, valamint két füllel”. OSWALD, John, *Plunderphonics or, audio piracy as a compositional prerogative*.
14. Zorn munkásságára természetesen erősen hatottak a korai rajzfilm-kísérőzenék, melyeket az aktuális változásoknak megfelelően, „real-time” rögzítettek, úgy, hogy mindig összhangban legyenek a film vágásaival és csavarjaival. Ezt Zorn többek között abban veszi át, hogy tartalék zenészeket használ, akik képesek beugrani azok helyére, akik éppen abbahagyják a játékot. A szakaszok igen rövidnek is lehetnek és a vágások nagyon extrémek. Zorn összevágja a különböző műfajokat, akár csak az idézeteket és a zajokat. Hallgatása néha olyan, mintha egy rádió csatornakereső-gombját csavargatnánk, de mindemellett soha sincs hiján annak az energikus és virtuóz minőségnek, amellyel a valós idejű lejátszás ruhazza fel.

ALAN LAMB

A drótok zenélnek, én hallgatom őket...

Chris Rice Alan Lambbel készített interjúja alapján

A nevem Alan Lamb, és tudomásom szerint én vagyok a világon az egyetlen, aki telefondrótokkal hoz létre zenei anyagot. Ennek ellenére már nem használok telefondrótokat, mivel 1985-ben egy villámcsapás tönkretette őket. Jelenleg a saját drótjaimat alkalmazom. Van egy kisebb területem Baldivisben, amely Dél-Perthben található, Ausztrália nyugati részén. Közel van az óceánhoz és a városhoz is, így rövid idő alatt meg lehet közelelni.

Néha sok drót hozza létre a zenét, néha egy sem. Ez mindig a hangulatomtól függ, és a természeti körülményektől. Valamikor ezen a helyen – amelynek alapterülete 52511 négyzetméter – rengeteg szobrom és drótom volt felállítva, ám egy vihar tönkretette az egészet. Mindez éppen egy nappal azelőtt történt, hogy egy hétvégi fesztivált rendeztem volna. (nevet) Az emberek a vízben tocsogva jól elszórakoztak – anélkül, hogy egyetlen drót hangját hallották volna.

A drótok zenélnek, én hallgatom őket. A természet minden ritmusával együtt játszik a drótokon, és én a hasonlóság kedvéért – a halásznak a kapás által irányított türelmével – a szélhez és az időhöz igazítom a játékomat, a napfelkeltéhez és a szivárvány felett elterülő holdhoz,

amely tavasszal – a nyári virágba borulást megelőzve – elenyésczik. Hallom a fákat, és hozzájuk illesztem a szertartás zenéjét. Minden a másik dallamára összpontosít, és reagál rá. Ez az a mód, ahogy a drótok működnek, ez a hangorgánum lényege. Szarkák jönnek, énekelnek, majd sok más apró teremtmény követi őket, akár a pókok, amelyek rejtett helyeken összekoppantják állkapcsaikat olyan üvegszerű szigetelőanyagok között, amelyek a napban felvillannak és a hónapok múlásával ibolyaszínűvé válnak.*

1944-ben születtem Skóciában két orvos gyermekeként. A szüleim az orvosi egyetemen ismerkedtek meg, ugyanabban az évben fejezték be tanulmányikat, majd összeházasodtak. Mivel mindketten orvosok voltak és igen tehetséges családból származtak, természetes volt, hogy jólétben, ezüstkanállal a számban nőttem fel.

Ez minden, amire hat éves koromig emlékszem. Ekkor jöttünk át Ausztráliába. Teljesen véletlenül, közvetlenül Perth mellett éltünk egy vidéki birtokon egy Dunning nevű kis faluban, vagy inkább a falu

* A dőlt betűvel szedett idézeteket lásd: LAMB, Alan, *Metaphysics of wire music* = *N(ew)M(usic)A(rticles) Magazine*, 1991, 3-6; 30. – A szerk.