

PUSKÁR KRISZTIÁN

Az olcsó szintetizátor mint közösségformáló eszköz és fétis

A zene demokratizálódása, azaz az információrobbanás, amely minden korábbinál hatványozottan több amatőr/autodidakta zenész és minden korábbinál szélesebb körben elérhető zene megjelenését eredményezte (tulajdonképpen megszüntetve a zenében a linearitás fogalmát, vagy legalábbis annak a korábbi évtizedekben megszokott formáját és tempóját, illetve újraértelmezve a korábban érvényes ok-okozati összefüggéseit), lényegében technikai és piaci kérdés. Annak következménye ugyanis, hogy az internet egyrészt globálisan megfizethető, másrészt – és minket ez a szempont foglalkoztat jobban – a zene előállítására és rögzítésére használt eszközök (például laptopok és a rajtuk futtatható házi vágó-, rögzítő- és egyéb stúdióprogramok) olcsón hozzáférhetőek. Vagy fogalmazzunk így: lakossági forgalomban, azaz nem csak a szűk értelemben vett szakma számára, és a korábbinál jóval alacsonyabb áron elérhetőek.

Ez a „forradalom” nem most zajlott le először, csak korábban kevésbé volt látványos; vagy más oldalról közelítve: ma látjuk igazán, milyen módon előlegezte meg a mostanit. Bizonyos szempontból 35 éve, amikor szintén lezajlott (akkor olcsó szintikkel), sokkal forradalmibb volt, akkor – a hetvenes és nyolcvanas évek fordulóján – született először kísérlet a zeneipar tekintélyelvűségének globális szinten való megszabadítására. Megrengetni csak 30 évvel később sikerült igazán. A globálison van a hangsúly, ugyanis a független és „név nélküli” amatőr zenei úttörők a zene iparosodásával egyidősek.

A gépek már az ötvenes években is létrehoztak kisebb zenei közösségeket. A háború utáni Angliában az egyre olcsóbban hozzáférhető szalagos magnók, illetve a háborús technológiák és elektronikai eszközök békeidőben való tömeges újrahaznosítása eredményeképpen elterjedtek a rádiós és magnós hobbi-klubok és -magazinok, ami olyan kísérleti zenészek és amatőrök tömeges feltűnését eredményezte, akik otthoni körülmények között váltak az elektronikus zene ismeretlen úttörőivé. A Wire 2012. novemberi számában olvasható erről és Stuart Wynn Jones amatőr filmesről és elektronikus zenészcsoportról egy cikk. De nála sokkal közismertebb példa Joe Meek, az 1967-ben öngyilkosságot elkövető független „hálószoba-producer” és amatőr stúdiópionír.

Ezzel párhuzamosan az elektronikus zene fejlődése az ötvenes években, illetve annak úttörői, kísérleti zenészei, közösségei (Stockhausen, a milánói Studio di Fonologia, a Darmstadti Iskola stb.) akadémiai közegekből jöttek, széleskörű elméleti tudáson alapuló, képzett avantgárdot képviseltek. Az elektronikus zene fősodrának látványos fejlődését egészen a hetvenes évekig a költséges szintetizátorok és stúdióbe-

rendezések határozták meg; és a hetvenes évek nagy közönségsikereit elérő szintis zenészei esetében, mint a Tangerine Dream vagy éppen Jean-Michel Jarre, direkt vagy áttételes módon ez az akadémiai közeg ötvöződött a gazdasági sikerekre alapozva finanszírozható és bővíthető, megalomániás berendezésekkel. Ebből a szempontból Giorgio Moroder inkább Joe Meek leszármazottja, azzal a különbséggel, hogy neki a piacot teremtő diszkórobbanás lehetővé tette, hogy drágább stúdiót építsen. (Illetve öngyilkos sem lett.) De a hatvanas évek végétől kibontakozó új német elektronikus zene, Hans-Joachim Roedelius, Conny Plank vagy éppen Conrad Schnitzler szintén a stockhauseni iskola leszármazottjai, még akkor is, amikor éppen valami semmi korábbihoz nem fogható hoztak létre, és sokkal kísérletibb és függetlenebb hozzáállást képviseltek. Az ő számukra az angol lemezpiac által rájuk aggatott és erőltetett krautrock címkéje adta meg a gazdasági hátteret, még akkor is, ha nem ők voltak ezen címke fő hasznélvezői, hanem például éppen a korábban említett Tangerine Dream. Mégis, ők is professzionálisan képzett zenészek voltak, elméleti háttérrel rendelkeztek, és tudományos megalapozottsággal kísérleteztek.

Ezzel szemben jelent új közeget az autodidakta, elméleti háttérrel nem (vagy nem feltétlenül) rendelkező avantgárd: az amatőr úttörők egyre szélesedő rétege, amelynek gyakorlatilag az adja meg a végső lökést a globális szintre lépéshez, hogy (főleg, de nem csak) japán elektronikus zenei cégek (például a Korg, a Roland vagy később az éppen emiatt a zenére is áttérő Casio) a hetvenes évek második felében a korábinál olcsóbb szintiket dobtak piacra, határozottan a hobbizenészeket célozva meg. Persze igazán *olcsók* a nyolcvanas években a Casio-szintik lesznek, de az már a tárgyalt folyamat egy későbbi fázisát képezi.

A szóban forgó zenei réteg nagyrészt az ebben az időben kibontakozó, korántsem homogén, az industrial címkével ellátott zenei kultúrát képezi, amely a radikális zajzene, a lokálisból globálissá váló no wave és a szintis, esetleg anti- vagy proto-új hullám kibontakozásának gyűjtőneve esetünkben. Mindezt hivatottak tovább árnyalni az utókor terminusai (*minimal wave*, *minimálszinti*, *szintipunk*, *cold wave*, *lo-fi* stb.), de jelen szövegnek nem célja ezt kibogozni. Annyit azonban hozzá kell tenni, hogy a mi esetünkben az új hullám nem fedi a zeneipari címkeként működő new wave-et, amely az általunk tárgyalt folyamatok későbbi fázisát jelöli, s amely épp megalomániájával képviseli majd ennek a zárt és globális értelemben vett szintis közösségnek a torzulását és ideológiavesztését később.

Mindenesetre a hetvenes évek második felének azon folyamata, amelynek során széles körben hozzáférhetővé váltak a szintik, azt eredményezte, hogy nem csupán a nyugati világ zenei központjaiban, hanem annak marginális területein is rohamosan nőni kezdett azok száma, akik zenét hoznak létre egy olcsó elektronikus hangszerrel, ezáltal periférikus színtereket, megannyi sejtet alkotva. Paradigmaváltó hozzáadéka mindennek, hogy az olcsó szintetizátor elterjedésével egyre kevésbé van szükség négytagú együttest létrehozni a zenéléshez, elterjednek a duók és az egyszemélyes zenekarok, valamint a dekonstruált popzene, avagy a zenekar és a popzene fogalmának tökéletlen és öntörvényű, „házi előállítású” szintetizálása. Ez a folyamat összefügg és folyamatos kölcsönhatásban áll a hetvenes évek második felében globális szinten elszaporodó független kiadók működésével, illetve azok limitált példányszámú, teljes mértékben DIY-módon létrehozott kiadványainak terjedésével. „Egy decentralizált, (kvázi) globális közeg jön létre, amelynek a nagyüzemi rockzenével ellentétben elsősorban nem (ipari) központjai vannak: Európa és a nyugati világ perifériáin működnek (gyakran külvárosokban, provinciális környezetben), pontosabban ott is: a kiinduló gócpontokkal párhuzamosan hozva létre új és új lokális színtereket, mikro iparokat”

- írtam egy korábbi, *Tündöklő geometria* című cikkemben (Helikon 2010/3.). Ezek a mikroközegek gazdaságilag és technikailag szorongatott helyzetben születnek és működnek, mégis: sejtekhez hasonlatos, kvázi-globális jelenlétük azt bizonyítja, hogy tömegével születnek új zenekarok, amelyek minimális eszközök felhasználásával hozzák létre saját zenéjüket, és amelyek egymással kölcsönhatásban működve lényegében fenntartják egymást. Az olcsó szintetizátorral a zenész gyakorlatilag „saját kezébe vette” a zenekészítést.

A hasonló, olcsó gépek működtetésének tapasztalata az, ami közösséggé formálja ezeket az egymástól látszólag elszigetelt, periférikus területeket és zenei aktivitásokat. Egyrészt ezeknek a tapasztalatoknak a hasonlósága, illetve a gépek nyújtotta korlátok azok, amik sok hasonló következtetést és hasonló szintis zenét eredményeznek a világ távoli pontjain, másrészt az egyéni tapasztalás és extramuzikális háttér különbözősége az, ami sajátossá tehet egy lokális közeget, egy technikai értelemben vett anomália pedig akár ki is emelheti azt a többi közül.

Ebben az időszakban, a zenei demokratizálódásnak (és decentralizációnak) ezen korai fázisában sérül meg tehát először a nagy kiadók és a (pop)zenekészítés hagyományos egységeinek tekintélyelvűsége, annak ellenére, hogy még több évtizedig ez határozza majd meg a globális zenepiacot. A szintis individuumok koruk legmodernebb zenészei: közegüknek nem fároszai vannak, hanem sok-sok, többnyire ismeretlen együttese és/vagy egyénje, akik párszázas példányszámban adták ki akár egyetlen hét inchesüket, kazettájukat, lemezüket, a borítót önmaguk készítették, a lemezeket is többnyire maguk terjesztették.

A technikai értelemben vett kudarc vagy anomália közösségteremtő erejére példa a Roland TB-303-as szintetizátora és az acidkultúra kialakulása. A TB-303-ast a Roland demók készítésére tervezte: zenekarok számára basszusgitar vagy bőgő helyettesítésére (egy nagyon szórakoztató és egyszerű internetes kereséssel megtalálható korai hirdetésében Oscar Peterson zongorista reklámozta az eszközt). A TB-303-as célkitűzése ellenére azonban nehezen kezelhető és bonyolult volt, korántsem felhasználóbarát - demókészítéshez legalábbis nem bizonyult alkalmasnak. Ráadásul eleinte a Japánból érkező csomagból kimaradtak az angol nyelvű leírások, ami tovább nehezítette a zenészek dolgát (de kísérletezésre is készítette őket, posztpunk és szintipop formációk elvétve használni is kezdték). Nagy vonalakban összefoglalva az elkövetkező évek eseményeit: a szintit nem vették, bukás volt, két év után, 1984-ben leálltak a gyártással, gyakorlatilag olcsó szemétté vált, amellyel kölykök kezdtek el játszani és kísérletezni, és amelynek épp hibája vált későbbi előnyévé: végtelenül gazdag variánsokat lehetett vele létrehozni, miközben semmi egyébben nem lehetett összetéveszteni a hangját. Ezt ma acid hangzásnak nevezzük, és a nyolcvanas évek közepétől a kilencvenes évek elejéig meghatározott egy közösséget: lokális, chicagói közegből globális technomozgalommá vált. Ma ismét népszerű, a TB-303-asok pedig jóval drágábbak, fétissé váltak az elmúlt években szintén globális közösséggé fejlődő, analóg szintetizátorokat gyűjtők körében. Ugyanakkor rengeteg utánzatuk és digitális változatuk is készült.

Húsz évvel később, a kétezres években, amikor Sean McBride zenész „az analóg az új folk” kifejezést használja, annak egyrészt technikai, másrészt etikai-ideológiai jelentősége van.

A periférikus és amatőr zenekészítés a kétezres években nem csupán relatíve (és kvázi), hanem teljesen is globálissá vált. Ha vizuálisan jelenítenénk meg a digitális korszak zenei információrobbanásának és a zenei demokratizálódásnak a mennyiségi és minőségi következményeit, ahhoz a korszakunkat

meghatározó, túl kompresszált digitális hangsáv lenne a megfelelő képi eszköz: egy hangosra vezérelt, vastag hangsáv, amelynek nincsenek látványos kilengései semmilyen irányba, sem felfelé, sem lefelé. „Az analóg az új folk” koncepciója egyrészt utal arra, hogy a hetvenes és nyolcvanas évek fordulójának olcsó szintetizátorai voltak az utolsó, tömegesen előállított és széles körben hozzáférhető analóg, azaz élő elektronikus hangszerek, illetve az volt az a korszak, amely megelőzte a nyolcvanas évek új hullámának tomboló sikerét és az ebből következő szintihalmazást. Másrészt a nyolcvanas évek második felében terjedtek el a digitális szintetizátorok is, a digitálisnak pedig a legkisebb egysége is *reprodukált* hang. Ezzel szemben az analóg elektronika minden esetben valódi hangokat hoz létre, amelyeket – természetesen a hangszer ismeretének függvényében – gyakorlatilag úgy alakít a zenész, ahogyan csak akar. *Bending electricity* – mondja McBride. Ezzel szemben a digitális hangszerekkel dolgozó zenész, még ha a legaprólókosabb egységekkel dolgozik is, akkor is csak *már létező*, digitális hangokat, mintákat használ.

A koncepció jól mutatja azt az új elidegenedést, amelyet az információ digitális reprodukciós káosza (amelynek során sokak számára a szimbólumok jelentésüket veszítik, és digitális esztétikumává válnak) eredményez egy globális mikroközösségben. Ez az elidegenedés és ellenállás nyúl vissza az analóg szintis közösség első és utolsó korszakához mint fő inspirációforráshoz, újraélesztve, illetve folytatva egy „félbeszakadt folyamatot” a kétezres években olyan analóg szintetizátorokkal, amelyeket már több évtizede nem gyártanak, és többnyire az áruk is megnőtt.

Az analóg szintetizátor, illetve annak viszonylag kötött szabályrendszere egyrészt kompenzálása a digitális információ látszólagos korlátlanóságának, másrészt keresését is jelenti a valódi tapasztalásnak, a hang fizikai és tényleges formálhatóságának, a *valódi és kézzel fogható* élő elektronikának. Fontos megjegyezni, hogy bár látszólag könnyen összetéveszthető a kettő, mindez – ideológiai és többnyire gyakorlati értelemben is – teljesen ellentétes a *revival* (vagy *retro*) fogalmával, amely digitálisan teremt újra egy korszak esztétikumát.

Új és hibrid közösség jön létre, amelynek az analóg szintetizátor egyrészt eszköze, másrészt fétise is. Ez a közösség az analóg önkifejezés, illetve az élő fizikai elektronikus hang keresésével párhuzamosan az internet totális hozzáférhetőségének illúzióját ellensúlyozza (de táplálja is) azzal a folyamatos törekvéssel, hogy a korszak limitált példányszámban kiadott, nem kanonizált kazettáit és lemezeit (és egyben trófeáit) kutatja: a kétezres években a blogok egy külön műfaját alkotják meg azok a felhasználók, akik lemezritkaságokat digitalizálnak be és tesznek fel elsőként az internetre. Lemezkiadók jönnek létre, amelyek fizikai formátumban adnak ki újra elfeledett lemezeket, drágán. A Vinyl On Demand kiadót egy gyűjtő alapította, aki a hetvenes és nyolcvanas évek fordulója kísérleti elektronikus zenéinek sok-sok éves gyűjtése után – saját vallomása szerint – „megfeledezett a zenehallgatásról”, így a több évtized alatt felhalmozott, ultralimitált kiadású szalagjait vinilen adja ki újra, programszerűen, elvileg a fenntarthatóságot szolgáló összegért, „a közösséget szolgálva”, azaz a vásárló közösség igényeit is figyelembe véve például az egyéni igények szerint nyomott, 50 példányszámnál kisebb és egyedi borítás újraelkiadásokkal. Ezzel szemben a kétezres évek közepén alakult Minimal Wave kiadó már egy érezhetően szélesebb piaci réteget és trendet szolgál ki: műfaji címkét alakít át branddé a 30 évvel korábbi egzotikus mikroközösség zenei dokumentumainak többé-kevésbé limitált újrayomásaival.

Hibrid közösségről beszélünk, mert az analóg útkeresés ellenére elsősorban mégis digitális jellegű, nem is tudna más lenni. Míg a nyolcvanas évek elejének közösségét a gépek nyújtotta határok, illetve az olcsó szintik szabályainak, működési elveinek és „hajlíthatóságának” nem azonos, de közös tapasztalati pályái tették virtuálissá, addig az internet évszázadában az összekötő kapocs – a fizikai tapasztalással legalább ugyanakkora vagy nagyobb, és gyakran az előbbit kompenzáló arányban – az online kommunikáció. A közösség többsége számára az analóg szintetizátor fétissé vagy trófeává válik, illetve szimbólumává egy vélt vagy valós ellenállásnak. Vagy csupán egy divathullámnak, amelyben a digitális felhasználó előbb tesz fel magáról a Facebookra egy analóg szintetizátoros avatart, mint hogy egyetlen gombot is megnyomott volna a hangszeren.

Egy szűkebb réteg viszont a digitális zenekészítés ideológiavesztésének ellenében nyúl vissza régi szabályrendszerekhez, ezzel pedig valójában új, korábban nem létezett etikai kódexet állít fel magának, illetve lényegében új, korábban nem létezett zenét hoz létre. Ugyanis megszabadítja az analóg szintetizátorokat azok természetes közegétől, és a digitális világban elidegenedve folytat egy félbemaradt korszakot, visszadva a jelentést a zene előállításának, ideológiai közösséget hozva létre. Zenei értelemben legalábbis, mert a pizzát online rendeli.