

SÓS DÓRA

Zajtól a zenéig

EZ. ZAJ. - DE MIKÉNT?

Fotó: Oláh Gergely Máté



Konvencionálisan a zene szabályos elrendezésű, tudatosan komponált formája a hang és a csend váltakozásának. A hagyományos, preskriptív zeneelmélet szabályos rezgésű zenei hangokban, harmóniákban és műfajokban gondolkodik. A 19. századtól kezdve ez a paradigma bomlásnak indult, és a zene kategóriájába - mint legitim kompozíciós elemek - beépültek a disszonáns zenei hangok, majd a nem zenei hangok is.

A zaj általánosan negatív konnotációjú fogalom, de elég változatosan definiáljuk. Az információelméletben a zaj csökkenti a kommunikációs csatornán átvihető információmenyisíget, azaz a csatorna kapacitását. A zaj torzít és blokkol: a képromlást kvalitatív zajnak, a gének transzkripciók aktivitását is zajosnak nevezik, tehát a tökéletlenséggel teszik szinonimmá. A dán Torben Sangild három meghatározást is ad arra, mit is értünk zaj alatt.¹ Az *akusztikai* meghatározás szerint a zajok olyan hangok, amelyek nem tiszták és nem szabályosak. Búgás, morajlás, üvöltés - ezek elmosódó hangok szimultán frekvenciákon. Nincs hangnem, nincs ritmus. A zajzenében domináns - a fehér fény analógiájára elnevezett - fe-

hér zaj, amely minden frekvenciát magában foglal azonos hangnyomásszinten. A *kommunikációs zaj* a kommunikációs jelrendszer zavartságát/zavaróságát jelöli - ahol a tiszta jel torzul, és így megnehezíti az értelmezést. A diszturbancia a közvetítő médiumot érinti, ami az elektromos gitárnak is az alapja. Ha valaki ezt a kommunikációs zajt alkalmazza a zenéjében, akkor ennek hatásfaktorára, a feszültségre is épít. A harmadik a *szubjektív zajok* kategóriája, közkeletűen ezek a „kellemetlen hangok”. Ez nyilván

1 Torben SANGILD, *The Aesthetics of Noise*, <http://extravagantment.wordpress.com/2011/12/08/the-aesthetics-of-noise-by-torben-sangild/>.

kultúraspecifikus és egyénfüggő. Például a tenger moraja közelít a tévében a hangyafocinál hallható fehér zajhoz, mégis az egyikbe szívesen belefeledkezünk, a másikat inkább kiszűrjünk. Az, hogy mit tekintünk zajnak, idő függvénye is: Beethoven 1825-ös nagy fúgája az akkori hallgatóság számára zaj volt, nekünk pedig már zene. És végül: zenei értelemben a zajhang aperiodikus rezgés, avagy több eltérő frekvenciájú és intenzitású jelnek a zavaró összessége.

A ZAJTÓL A ZAJZENÉIG²

A 20. század határokat feszegető zenei kísérleteinek kétségtelenül a legnagyobb térhódítása az volt, mikor a zajok peremterületei felé terjeszkedtek. Disszonancia, kakofónia, atonalitás: nemzenei hangok, fülsértő zajok, torzítás – és mindezek mellett a „talált hangok” széles skálája.

A pionírok közül kihagyhatatlan az olasz futurista Russolo és *A zaj művészete* című manifestuma 1913-ból. Zajgeneráló eszközeivel, az intonarumorival a zenei elemek közé gépek, városi hangok, mesterséges zörejek vegyültek.

Edgar Varèse zeneszerző 1913-tól elektronikus hangszerekkel kísérletezett. Paul Valéry elméleti írásaira támaszkodva indult el felfedezőútján, hogy műszaki és zenei ismereteivel miképp tud szigorú szerkesztési elvek mentén nemzenei hangokat applikálni műveibe, mimetikus funkciójuktól megfosztva absztrakttá tenni őket. Ily módon emancipálta a zajokat és zörejeket a kortárs zenében.

A '20-as évek talált hangjai elsősorban az ipusztársadalmi világ zajai voltak. A *Gyárszirenák szimfóniájában* Avramov hajókürtöket, autódudákat, gyárszirenákat, ágyúkat és géppuskákat használt.

Aztán, ha '40-es évek, akkor John Cage, aki a *Képzletbeli tájkép* sorozatában hangok széles skáláját fölhasználta: fémkukát, oroszlánüvöltést, oszcillátort, mely utóbbi mára a zajzene alapvető eszközévé avanszált. Az első oszcillátort 1876-ban Alisha Grey hozta létre, amikor észrevette, hogy egyetlen elektromágneses áramkörrel képes befolyásolni a hangot, stabil frekvenciájú elektromágneses rezgést hozva létre. Ezt követően, 1919-ben Léon Teremin (Lev Szergejevics Termen) orosz fizikus megépítette a teremint, az első olyan oszcillátor-hangszert, amely érintés nélkül működtethető.

A II. világháború után intenzív kísérletezés kezdődött elektroakusztikus zenei megoldásokban, egyik legjelentősebb a francia Musique Concrète irányzata, élén Pierre Schaefferrel és Pierre Henryval. A tiszta elektronikus zene csak az ötvenes évektől vált megvalósíthatóvá. Yves Klein, Antonin Artaud, Ligeti György mellett az új technikával alkotott Karlheinz Stockhausen is, 1956-ban egyik remekművét, az *Ifjak énekét* hozva létre így, amelyben fiúhangok felvételeit szintetikus hangokkal vegyítette.

Aztán beköszöntött az új korszak: az elektromos gitár, a hangszedős kordofon. Bár Jimi Hendrix virtuóz gitárrombolása és bluesos elemeket vegyítő rockzenéje világhírű, a *noise rock* létrejöttében mégis a Velvet Underground kiábrándult, lo-fi minimál zenéje volt a katalizátor.

2 Vö. SANGILD, *The Aesthetics of Noise*; Miguel Álvarez FERNANDEZ, *Dissonance, Sex and Noise - (Re)Building (Hi)Stories of Electroacoustic Music*, www.hz-journal.org/n9/fernandez.html; http://en.wikipedia.org/wiki/Noise_music. Válogatás Paul Hegarthy zajzenei témájú előadásaiából: www.dotdotdotmusic.com/seminars.html.

A felvett hang beszivárgása a populáris rockba a Beatles '66-os stúdióalbumához, a *Revolver*-hez köthető, azon belül is a *Tomorrow Never Knows* című számhoz, amelynek szövegét a Timothy Leary és az egyetemi LSD-szakosztály *The Psychedelic Experience* című könyve ihlette.

'68-ban Yoko Ono és John Lennon egy közös zajzenei avantgárd albummal állt elő, ez volt az *Unfinished Music*, ahol ismétlődő és fordítva lejátszott szakaszok vannak összeválogva. Ebben Lennon különböző hangszereken játszik, füttyöket hallhatunk, sikolyokat és beszélgetésszólamokat. Fordítva lejátszott, torzított és polifón zenei anyag, ami előtt sok rajongó értetlenül állt akkoriban.

A '69-es *Revolution #9* című hangkollázsban Lennon George Harrisonnal és Yoko Onóval kollaborált. Egy forradalom képét kívánta megfesteni zajokkal: egymást fedik, egymást üvöltik túl vokálok, beszédek, zenei és nemzenei hangok.

Azután érkezett 1975, amikor megjelent Ned Lagin elektronikus zajzenei albuma, a *Seastones*, amely egy az egyben úrszerű, atmoszferikus búgásból és pittyegésekből áll. Az albumon olyan vendégzenekarok játszanak, mint a Grateful Dead vagy a Jefferson Airplane.

A hetvenes évek vége felé a punk hamvaiból éledt újra a *postpunk*. A *postpunk* kiábrándultságába beleillik minden, amit Georges Bataille „heterogenitásnak” hívna: a szürreális, az extrém, az erotikus és a marginális. Igazi agresszív dekadencia.

A '70-es évek másik fejleménye a *No Wave* irányzat volt. A *No Wave* egy rövid életű, de jelentős New York-i művészeti szcéna volt, amely ötvözte az underground zenét, a filmet, a performanszt és a videót. A terminus egy szatirikus szójáték: visszautasítja a kommercializálódott *new wave* vonulatát. Nehezen definiálható műfaj, mert a zenekarok funk-, jazz-, blues-, punk rock-, avantgárd, experimentális elemeket ötvöztek. Állandónak mondhatók a fülsértő, atonális hangok, a fehér zaj, a repetitív szakaszok és dinamikus ritmusok: a hanganyag dominanciája a dallammal szemben. A zajzene esztétikai paradigmája fokozatosan rögzült.

A '80-as éveket a japán zajzene határozta meg, és máig vezéralaknak számít Masami Akita, alias Merzbow. A schwittersi Merz Baura utaló művésznévvel explicitte tette a dada és a junk art (szemétművészet) esztétikáját és befolyását a zenéjére. Gitárt, teremint, szintetizátort, effekteket és talált hangokat is



Fotó, dizájn: Normál Gergely

ötvöz, a progresszív rock, a free jazz, a modern klasszikus zene irányzataiból és a konkrét zene (*musique concrète*) hagyományából merítve. Akita maximálisan ignorálja közönségét, és mindig nagyon szűkszá-
vúan nyilatkozik, mégis hihetetlenül termékeny alkotó. Tizenhét könyvének szerteágazó a tematikája
- főbb vonulatai a posztmodern kultúra, az avantgárd művészet, a környezetvédelem, a szadomazo és
egyéb fétisek, festészet, fotó, film és butoh tánc.

A kilencvenes évektől berobbanó, zajbázisú média háttérben az alkotói attitűdből és az internetből fa-
kadó *hozzáférhetőség* áll. A peer-to-peer hálózatos terjesztés és az ingyenes, neten közzétett albumok nagy
közönséghez juttatják el a zajzenét. Az underground zenei kultúra alapvetően antilistista és nonkommerciális,
tehát a „zajvírus” könnyebben terjed, mint sok más irányzat, amely a piaci érdekeknek rendelődik alá.

HÁROM ZENEI MINŐSÉG

A zajzene elméleti artikulációjakor fontos tudatosítani, hogy a műfajon belül mind a *noise* jellege, mind
a kiváltandó hatás alkotónként eltér. Mégis - Torben Sangild felosztását követve - három elkülöníthető
zenei minőségről beszélhetünk: az *expresszív*ről, az *introvertált*ról és a *minimál*ról.³ Mindháromban
közös, hogy a zajt a zene integráns részévé teszi, a zajzenei paradigmának megfelelően a szubjektumot
decentralizálni igyekszik, ám különböző eszköztárakkal más és más hatást vált ki mindegyik irány.

Az expresszív zajzenét egy intenzív fizikai/mentális/érzelmi instabilitás hatja át. Érezzük benne
a rohanást, a dühöngést, a félelmet, az érzelmi káoszt. Nagyon direkt, extrovertált, expozív zene, amely
új és új tetőfokra hág. Valódi dionüszoszi eksztázis, a torzított gitár dominanciájával. Ennek a stílusnak
eklatáns példája a Band of Susans *Elizabeth Stride* című száma, valamint a The Jesus & Mary Chain zene-
kar munkássága.

Az introvertált zenei minőség ezzel szemben lágy és bensőséges zenével teremt meg a „zilált harmó-
niáját”, ahol csúcspont helyett ismétlődés van, és egyik komponens sem sajátítja ki a figyelmet. Ezen zaj-
zenék elmosódott produktumok, erős apokaliptikus, preorgazmikus sugárzással. Kiváló példája a My
Bloody Valentine *Loveless* című, 1991-es albuma.

A harmadik minőség - a minimál - a legradikálisabb zenei hangzások egyike: a disszonancia eman-
cipációja. Mantra valódi tetőfok nélkül, hiszen ahol minden csúcspont, ott nincs csúcspont. Feszültséget
és hisztériát kapunk, elképesztő hangerőn, ami transzállapotba zilálja az élvezőjét. Ebben a műfajban
a komplexitás nem a fejlődés horizontális tengelyén, hanem a hanganyag vertikális szintjén van, és
kinyitja a fület a nüansznyi változatokra a látszólagos monotonitásban. Egyik első, sokkoló példája Lou
Reed *Metal Machine Music* (1975) albuma, amely erős fölháborodást és értetlenséget váltott ki annak
idején.

3 Torben SANGILD, *Noise - 3 Musical Gestures: Expressionist, Introvert and Minimal Noise*, www.musicandmeaning.net/issues/showArticle.php?artID=24.

HAZAI PÉLDA: A TÓTH KÍNA HEGYFALU

A zajzene esztétikai paradigmája nem zárja ki az emberi hang alkalmazását, az mégis periferikus marad. Ennek oka részint az, hogy a zaj integrálása erős technikai felszereltséget és mesteremberi szorgalmat kíván: a zajzenészek sok esetben inkább kreatív technikusok, mintsem színpadorientált előadóművészek. A zajzene története inkább a gépi zajok széles skálája mentén rajzolódott ki. Ennek ellenére vannak olyan extravagáns nehézzenei performerek, mint Tom Smith avantgárd zeneszerző és producer. Alkotói profilkja egyértelműen az emberi hang kísérleti alkalmazása, elképesztően látványos és kakofón koncertkezek között.

Az emberi hang alárendeltségének másik oka az, hogy a műfaj egyik legalapvetőbb eleme az elidegenítés - márpedig mi személyesebb, mint az emberi hang? Mi ismerősebb, közvetlenebb, átélhetőbb, mint az egyik legrégebbi hangképző eszközünk? A szubjektum szétzilálásához csak a hang legextrémebb alkalmazásaival érhető el a kívánt hatás: hörgésekkel, sikolyokkal, torz garathangokkal és szokatlan hangkísérletekkel. Egyik ilyen kategória az emotív töltetű hangokat foglalja magában. Ezek erőteljesen közvetítik a magas intenzitású érzelmeket: agressziót, félelmet, kiábrándultságot. A másik kategória pedig azokat a hangképzési technikákat tömöríti, amelyek ezt az elidegenítő gesztust hordozzák: torzító, meglepő, földöntúli hangok, szokatlan töltettel.

A hazai és nemzetközi zajzenei szcénában is egyre ismertebb kísérleti zenekar a Tóth Kína Hegyfalu.⁴ Nevük egy nyomdahiba, ha úgy tetszik, „kommunikációs zaj” eredménye, tagjai pedig Tóth Kinga irodalmár és Molnár Gergely képzőművész. Az összművészeti szellemben alkotó duó zeneileg is nagyon heterogén: noise-, experimentál, punk-, trash-, folk-, popelemek mind fellelhetők a zenéjükben. Sosem százzszázalékosan megkomponált számokat hoznak létre, így engedik az egyedi behatások révén átstrukturálni a zenét (értem itt a környezet adottságait, a kedélyállapotot és a duó egymásra hatásait is). Ez a szándékos igentmondás az improvizációra nemcsak a „mikéntré”, hanem a „mivelre” is vonatkozik. Arra a kérdésre, hogy milyen hangszereket használnak, válaszuk az volt: *mindent* - elhangolt gitárt, szintetizátort, emberi hangot és bármi mást. Preferenciájuk inkább egy erős, személyes performansz létrehozása, semmint rideg elektronikus impulzusok gyártása. Ez a közvetlenség igényli a gyermeki rácsodálkozás fölfedező karakterét és az alkotás teljes egyediségét: semmilyen vendégszöveget vagy vendéghangot nem használnak. Ezek a „pszichés megnyílások” zenei és vizuális médiumokat vegyítenek, ugyanis számaik többségéhez képzajos vizuálvideók kapcsolódnak.

Elmondásuk szerint a zajt nem torzított jelként értelmezik, hanem „belső zajokat” vetítenek ki. Zajt, amely úgy hat, mint az absztrakt a képzőművészetben, és zajt, ami közelebb áll a világhoz, mint a zene.

4 A zenekarról további információk: <http://tothkina.bandcamp.com/>; www.tothkinahegyfalu.blogspot.hu/; www.myspace.com/brillenbagage.