

kömlődi ferenc – pánczél gábor

MENNYEK KAPUI

az elektronikus zene évtizede

bővített, digitális kiadás

“ The only solution for the artist of tomorrow is to go underground.”

(Marcel Duchamp, 1961)

Kömlódi Ferenc – Pánczél Gábor

Mennyek Kapui

(az elektronikus zene évtizede)

digitális, szerzői kiadás
Budapest – Los Angeles 2009.



Könyvünk e PDF formátumú, digitális változatára a Creative Commons Attribution-Non Commercial-No Derivative Works 2.5 Hungary (Nevezd meg!-Ne add el!-Ne változtasd!) licenc feltételei érvényesek. A művet a felhasználó másolhatja, többszörözheti, idézheti, amennyiben feltünteti a szerzők nevét és a mű címét, de nem módosíthatja, nem készíthet belőle származékos művet, és kereskedelmi célokra nem használhatja fel.

A felhasználási engedély részletes szövege megtekinthető a <http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/2.5/hu/> oldalon.

Szakmai lektor: Hortobágyi László

Felelős kiadó: Pánczél Gábor

e-mail: boolek@gmail.com

www.recreation.hu

© Kömlódi Ferenc – Pánczél Gábor

A könyv megírásához értékes segítséget nyújtottak, ezért köszönettel tartozunk a következőknek:

Balla Péter, Bálint Róbert, Bognár Tamás, Buza Sándor, Gyene Örs, Hausel Péter, Hegedűs László, Illés Csaba, Kárpáti György, Krigler Gábor, Lőrincz Áron, Márkus Éva, Pilák János, Pogány Gábor, Pritz Péter, Rácz Mihály, Szűcs Ildikó, Szegner Márta, Uj Péter, Valdinger Gábor, Varga Ákos, Zsótér Kinga.

Médiatámogatónk az Index.hu.

Előszó a digitális kiadáshoz

Techno, trance, drum & bass, breakbeat, ambient – a különböző elektronikus zenei irányzatoknak se szeri, se száma. Mintha egy dzsungelben, vagy útvesztőben járnánk... Munkánk felvállalt célja, hogy eligazítást nyújtson a téma iránt érdeklődőknek.

Az első, bevezető részben az elektronikus zenék történetét vázoljuk fel. Ezt követően a globális "techno" kimagasló egyéniségeinek portréit rajzoljuk meg, esszék és interjúk formájában, az előfutároktól, az emblemikus lemezkiadókon át, az ezredforduló legfontosabb alkotóiig. A nemzetközi szín után az irányzatok jeles hazai képviselőit mutatjuk be, majd függelékyszerűen ismertetjük az egyes stílusokat. A főbb tartalmi egységeket a dance-közélet általános jelenségeit elemző intermezzókkal választottuk el egymástól.

Könyvünk – a nyilvánvaló terjedelmi korlátok miatt – a teljesség igénye nélkül készült. A válogatásnál elsősorban a szerzői tevékenységet, a napi divatokon túlmutató törekvéseket, a társművészetekhez történő kapcsolódást vettük figyelembe, így az anyag tartalomjegyzékén szükségszerűen nyomot hagy a koncepciónk. Ugyanakkor az elektronikus zene történeti áttekintésekor arra is törekedtünk, hogy ne érvényesüljön a klasszikus(an)-hagyományosan hibás zenetörténeti szemlélet, mely

elválasztja az elektronikus muzsikákat az ifjúság világától, annál is inkább, mert véleményünk szerint mindkettő mögött azonos zenén-túli folyamatok zajlanak le.

Ez az e-book a 2001-ben megjelent, s azóta már szinte beszerezhetetlen könyvünk javított, bővített, digitális kiadása. Tartalmazza mindazon írásainkat, melyek – bár fontosnak tartottuk őket – helyszűke miatt akkor kimaradtak a kötetből, valamint néhány új részt is. Érthető módon nem törekedtünk azonban minden egyes előadót, lemezlovast vagy elektronikus zenei alirányzatot bemutató írásunk naprakész frissítésére, hiszen azzal egy új könyv írását vállaltuk volna magunkra.

Bízunk benne, hogy nemcsak a kívülállóknak, hanem e zenék szerelmeseinek, a partiélet résztvevőinek, sőt, a szakmabelieknek is információkkal, érdekességekkel, hasznos háttéranyagokkal szolgálunk.

Kömlódi Ferenc – Pánczél Gábor

Tartalomjegyzék

- 6 Köszönetnyilvánítás
- 8 Előszó a digitális kiadáshoz
- 10 TARTALOMJEGYZÉK
- 17 **ELSŐ RÉSZ: Az elektronikus zene története**
- 113 **MÁSODIK RÉSZ: Kiindulási pontok**
- 114 Krautrock
- 119 Kraftwerk
- 134 Ambient-szonáták (Brian Eno)
- 149 Genesis P-Orridge, a technosámán
- 154 Yello
- 168 Cabaret Voltaire / Richard H. Kirk: Sheffield, az alapok
- 175 Art of Noise
- 187 **HARMADIK RÉSZ: Arcképcsarnok, 1.**
- 188 A detroiti hang
- 191 Aux 88 presents *Electro Boogie*

- 192 Carl Craig: techno-dzsessz
204 Richie Hawtin: komplex minimalizmus
217 Luke Slater: *Wireless*
218 The Orb: Utazások égen-földön, galaxisok között
229 Jövőhangok (The Future Sound of London)
238 Banco de Gaia
- 250 **INTERMEZZO, 1: Szól a Rádió...**
- 259 **NEGYEDIK RÉSZ: A WARP kiadó és környéke**
260 A WARP kiadó rövid története
266 LFO: intelligens techno egy angol gyárvidékről
274 Richard D. James, a "techno Mozartja"
285 Autechre: parttalan elektronika
303 Boards of Canada
316 Black Dog / Balil / Plaid: tündérmesék
326 Pilote: *Do It Now Man*
327 Andrew Weatherall, a Kardok Ura
341 Keréketört harmóniák – Mike Paradinas
351 Speedy J
353 Tom Middleton
360 Reload: *A Collection of Short Stories*
361 Evolution Productions: *The Theory of Evolution*
362 Squarepusher: Hangkáosz, dzsesszalapokon

- 374 Bogdan Raczynski, a szamuráj
- 381 Chris Cunningham videói
- 388 **INTERMEZZO, 2:** XXI. századi géprombolók
- 399 **ÖTÖDIK RÉSZ: Arcképcsarnok, 2.**
- 400 Elektronika, punk alapokon (Leftfield)
- 411 Josh Wink, Philadelphiából
- 424 A Wink albumok
- 427 (Szent) Laurent Garnier
- 437 Emmanuel Top, a láthatatlan gall
- 450 Stud!o K7 – “a világ legfontosabb DJ-mix sorozatának kiadója”
- 452 *DJ KICKS: Kruder & Dorfmeister*
- 453 *DJ KICKS: Thievery Corporation*
- 454 *DJ KICKS: Kid Loco*
- 456 Manga-vágások: DJ Krush
- 467 **HATODIK RÉSZ: A Ninja Tune kiadó**
- 468 Zen-muzsikák (Ninja Tune)
- 476 DJ Food
- 485 Luke Vibert
- 491 DJ Vadim
- 493 Hexstatic

- 496 **HETEDIK RÉSZ: Dobok és basszusok**
497 Goldie
505 A Guy Called Gerald: *Essence*
506 Grooverider, a dzsungel-keresztapa
520 4hero
525 4hero: *Two Pages*
526 Roni Size, a bristoli hang
533 Ed Rush
- 543 **INTERMEZZO, 3: DJ mint popkulturális ikon**
- 554 **NYOLCADIK RÉSZ: Arcképcsarnok, 3.**
555 Single Cell Orchestra, a robotszínház
561 Scanner: hang-hacker és multimédiaművész
572 DJ Spooky – a filozófus hangszobrász
597 Panacea, a pufók ördögfióka
613 Vladislav Delay: *Anima*
- 614 **INTERMEZZO, 4: A Kullogó**
- 620 **KILENCEDIK RÉSZ: Breakbeat, új alapokon**
621 Adam Freeland
630 Dave Tipper: *The Critical Path*
632 B.L.I.M.

- 639 **INTERMEZZO, 5: Vesztőgép**
- 646 **TIZEDIK RÉSZ: Honi körkép, 1.**
647 Hortobágyi László
671 Palotai Zsolt
698 Anima Sound System / Prieger Zsolt
710 Liquid Limbs
721 Techno: az egyén diadala / Füstös Zsolt
- 729 **INTERMEZZO, 6: Repetítív ütemek, műholdról**
- 744 **TIZENEGYEDIK RÉSZ: Honi körkép, 2.**
745 Széll László
769 Golden Tone: *Micro Data, Live Berlin '99*
770 Nan-D
782 Deutsch Gábor
788 Miraq
795 Cadik
806 Másfél: *Rádióbarátnő*
807 Naga
823 Naga and Amb: *Bulbman Goes Far*
824 Porousher
841 Terra Rossa

851 **EPILÓGUS:** A dolgok jelenállása (Helyzetjelentés)

861 **FÜGGELÉK: Dance-lexikon**

862 Acid

866 Acid trance

869 Ambient

872 Big beat

876 Dubstep

880 Elektro

884 Goa

887 Hardcore

890 House

893 IDM

896 Jungle / Drum & Bass

906 Nu jazz

908 Nu skool breakz

912 Progressive

915 Speed garage

918 Techno

921 Trance

923 Trip hop

929 **FELHASZNÁLT IRODALOM**

ELSŐ RÉSZ

Az elektronikus zene története

Az elektronikus zene története

A *technót* egynémely filosz a törzsi kultúrák táncaihoz előadott primitív, hasonlóképpen repetitív ritmusokkal rokonítja: a tánc stresszoldó jellegét, transzcendentális élményt nyújtó szerepét hangsúlyozva, eredetét több tízezer évre vezetik vissza. Bár egyetértünk az elmélettel, könyvünkben a ma ismert elektronikus zene közvetlen előzményeinek történeti áttekintése után az utolsó évtized jelentős eseményeire fókuszálunk.

Prológ

Alapvetően téves az elképzelés, miszerint a gépzene, a gépek zenei céllal történő felhasználása kizárólag a huszadik század emberére jellemző. Az első törekvések több ezer évre vezethetők vissza.

Kr. e. 6-5. század: Pitagorasz, görög filozófus és matematikus tanításai szerint a való világ minden jelensége aritmetikai, illetve geometriai törvényszerűségekkel magyarázható. Elméletét a rezonancia alaptörvényének felfedezésével sikerül igazolnia, miszerint egy hang magassága a rezgő húr hosszúságának függvénye. Felismeri, hogy az akkordok hangközei kifejezhetők a húrhosszok számarányaival. A

felfedezett arányokat később megpróbálja a Naprendszer bolygóira is alkalmazni; úgy véli, hogy a bolygók keringése okozza a “szférák zenéjét”.

Kr. e. 3. század: Az alexandriai Ktesibios leghíresebb találmányában, a Hydraulisban vizet használ az orgonához szükséges légnyomás szabályozására. Ktesibios tanítványa, Heron tanulmányt ír a mechanikus eszközök hidraulikus rendszerekkel való energiaellátásáról. Szintén a görögöknek köszönhetjük az emberi kultúrtörténet első automatikus hangszerét, a szélhárfát, mely nevét Aeolus, a görög szélisten után kapja. A szabadba kitett berendezés két eleme közé kifeszített húrokat a mindenkori légáramlat – erősségétől függően váltakozó hangerővel – szólaltatja meg. A hangmagasság-variabilitást nem a húrok hosszúsága, hanem az egyformán hangolt húrok eltérő vastagsága okozza.

Kr. e. 100: Elkészül a 37 bronz fogaskerékből és tárcsából álló [antikytherai mechanizmus](#), mely képes nemcsak a Nap, a Hold és öt bolygó állásának pontos előrejelzésére, hanem a Hold speciális mozgásának leképezésére is. Az egyedülálló precizitással megépített készülék gyakorlatilag a világ első analóg számítógépének tekinthető. Ezer évnek kell eltelnie, mire az emberiség hasonlóan komplex szerkezet építésére lesz ismét képes.

Marcus Vitruvius Pollio (Kr. e. 80/70? – 25.) római hadmérnököt és építészte az akusztika és a hang továbbításának kérdései is foglalkoztatják. *De architectura* című könyvében a hadigépezetek és vízvezetékrendszerek

mellett amfiteátrumok tervezéséről ír. Az 1400-as évek végén újra felfedezett, olasz, francia, angol, német és spanyol fordításban megjelenő könyve nagy hatással van a reneszánsz, a barokk és a neoklasszicista építészetre.

100-as évek: a Római Birodalomban használnak először fűtatókat az orgonákhoz a vízenergia kiváltására.

476: A Nyugatrómai Birodalom összeomlásával – a görög-római tudomány és kultúra számos eredményéhez hasonlóan – odavész az orgonaépítés tudománya is; a nyugati civilizáció az ötödik évszázad végétől a nyolcadik évszázad közepéig orgona nélkül marad.

A Bizánci Birodalom ápolja a hagyományt, és továbbfejlesztik az orgonákat.

850: Abu Jafar al-Ma'mun ibn Harun, Bagdad kalifája megbíz három perzsa tudóst, hogy gyűjtsék össze a nyugati civilizáció hanyatlása során a kolostorokban, illetve a tudósok által megőrzött görög szövegeket. A munka eredményét a Banū Mūsā fivérek az *Ügyes Készülékek Könyvében* adják közre. A kötet kb. száz mechanikus szerkezet képekkel illusztrált, részletes leírását tartalmazza, valamint útmutatót a használatukhoz. Ahmed, Mohamed és Hasszán bin Mūsā ibn Shakir nemcsak passzív gyűjtőmunkát végeznek; ők a kötetben szereplő több készülék feltalálói is. A mű az automatikus hangszerek legkorábbi írásos emléke.

Az első orgonákat ekkor még készen “importálják” Bizánctól a Karoling királyság területére.

1500-as évek: Megépítik az első nagy, mechanikus orgonákat.

Az olasz zeneszerző és teoretikus, Don Nicola Vicentino (1511-1572) megalkotja az űs-csembalót, egy hat billentyűsoros, oktávonként harmincegy lépésű hangszert.

A skót bárói családból származó John Napier szabadidejében, kedvtelésből foglalkozik matematikával, figyelme mindenekelőtt a számításokat segítő módszerekre irányul. Az 1500-as évek végén, részben Kepler csillagászati számításait megkönnyítendő kezdi kutatni a természetes logaritmusokat, felfedezését a *Mirifici logarithmorum canonis descriptio* című, 1614-ben kiadott könyvében teszi közzé. Ugyancsak ő vezeti be a tizedes törtek ma használatos jelölését.

1617-ben Napier elkészíti a komplexebb matematikai műveletek elvégzését lehetővé tevő számológépet, a mai logarléc elődét.

1623-ban a német polihisztor, Wilhelm Shickard hatjegyű számok összeadására és kivonására képes számológépet készít. A berendezés csengőhanggal jelzi kezelőjének a “túlcsordulást”, az ennél nagyobb eredményt. Összetettebb matematikai műveletek elvégzésére a készülék Napier találmányának beépítése után válik alkalmassá. A számológépnek a

XIX. században nyoma vész, működőképes másolatát a fennmaradt rajzok és leírások alapján, 1960-ban készítik el.

1624-ben Francis Bacon utópiájában, az *Új Atlantiszban* így ír:
“Hangpalotáinkban az összes hangon, hanggenerációkon dolgozunk, bemutatjuk őket. Olyan harmóniákat birtokolunk, melyeket senki más: negyedhangokat, negyedek negyedeit...”

Az alig tizenkilenc éves francia matematikus és fizikus, Blaise Pascal adótszvtviselő édesapja munkáját megkönnyítendő, összeadási és kivonási műveletek elvégzésére alkalmas számológépet készít. A Pascaline néven forgalomba kerülő készülék rendkívül magas ára miatt nem terjedhet el széles körben, Európa leggazdagabbjainak státusz-szimbólumává válik.

1650: Egy német jezsuita tudós, Athanasius Kircher *Musurgia universalis, sive ars magna consoni et dissoni* című könyvében fejti ki a zenével kapcsolatos nézeteit. A kötet bemutatja az ember és az állatok füle közötti különbséget, valamint vízajtású, automatikus orgonák építési terveit tartalmazza. A könyvben ugyancsak fellelhető az Arca Musarithmica, egy kezdetleges, mechanikus számítógép leírása, mely a skálát és a ritmust reprezentáló numerikus és számaritmetikai összefüggések alapján, véletlenszerűen szerez zenét. A készülék emellett alkalmas kódolt üzenetek írására, Húsvét napjának előrejelzésére, valamint erődök tervezésére is.

Gaspare P. Schoto 1657-es, *Magiae Universalis* címet viselő művének témája az akusztika.

1673: *Phonurgia Nova* című könyvében Athanasius Kircher a zene távoli helyekre való közvetítésének lehetőségét latolgatja.

Gottfried Wilhelm Leibniz tökéletesíti Pascal gépét, mellyel így már mind a négy matematikai alapművelet elvégezhető. Ugyancsak ő veti fel először, hogy a műveleteket célszerű lenne kettes számrendszerben elvégeztetni a gépekkel, de a túl sok számjegy miatt nem tudja a gyakorlatban is megvalósítani ötletét.

Az Ipari Forradalom során több kísérletet tesznek gőzzel hajtott mechanikus számológépek építésére.

1761: Párizsban Delaborde abbé megépíti a [Clavecin Electrique](#)-et, egy elektromos klavicsemballót.

Ugyanebben az évben Benjamin Franklin, a híres amerikai feltaláló üvegharmonikát készít. Egy vízszintesen elhelyezett acéltengelyre 37, különböző átmérőjű üvegedényt erősít. Az előadó pedállal hozza forgásba a tengelyt, s benedvesített ujjai érintésével szólaltatja meg az üvegedényeket. Az edények szélei – az általuk kiadott hangok magasságának megfelelően – különböző színűek. Mozart utazásai során ismerkedik meg az

üvegharmonikával, ami annyira lenyűgözi, hogy több művet komponál a hangszerre.

1769: A magyar származású Kempelen Farkas a süketnémák és beszédhibások életét megkönnyítő beszélőgép tervezésébe kezd. Rengeteg elvetélt kísérlet után a már működő készüléket 22 éven át tökéletesíti. Gépének leírása könyv formájában, franciául és németül, 1791-ben jelenik meg. Az emberi beszédről, a hangok képzéséről írt tanulmánya a fonetikai kutatások úttörőjévé teszi Kempelent. (A beszélőgépet 2001-ben, a [Millenáris Kht.](#) támogatásával rekonstruálják, s az *Álmok álmodói, világraszóló magyarok* kiállításon mutatják be.)

1786: Johann Müller német hadmérnök fogalmazza meg először a részeredmények tárolása szükségességének gondolatát. Az adatok ideiglenes elhelyezésére szolgáló tárat regiszternek nevezi el.

A XIX. század fontos eredményei

Megszületik a kintorna, az orgona és a köszörűgép keresztezésére emlékeztető, mechanikus hangszer. A játékos a kerekekre szerelt, zárt szekrényben levő hengert a szerkezet oldalán található kar tekerésével hozza mozgásba, egyúttal táplálja a fújtatókat is. A hengeren levő tüskék az egyes hangokat, illetve azok időbeli helyét jelölik. Ha a verklis nem akarja a

végtelenségig ugyanazt a darabot ismételve, henger kell cserélnie. A kintornások többnyire koldusok, illetve nyomorékok, akik a városi járókelők adományából igyekeznek eltartani magukat.

1801-ben Joseph Marie Jacquard a párizsi ipari kiállításon mutatja be a bonyolult mintaelemű szövetek készítését megkönnyítő, lyukkártya-vezérlésű szövőgépet. A találmány Basile Bouchon, Jean Falcon és Jacques Vaucanson korábbi megoldásainak ötletes továbbfejlesztése. A nagy jelentőségű szabadalmat 1806-ban Lyon városa megvásárolja tőle, és bárki számára szabadon felhasználhatóvá teszi. Napóleon élete végéig garantált állami nyugdíjat adományoz Jacquardnak.

A munkájukat féltő selyemszövők kezdetben ellenségesen fogadják a találmányt, a lyoni takácsok egy alkalommal összetörik Jacquard gépét, és őt is bántalmazzák. A luddita támadás ellenére a gép előnyei vitathatatlanok; 1812-re már 11000 jacquard-szövőgép működik Franciaországban. A találmány, mely gyakorlatilag az első, tetszőlegesen programozható gépvezérlés, nagy hatást gyakorol az automatizálásra, a későbbi korok műszaki fejlődésére.

1804: A regensburgi születésű gépész, Johann Nepomuk Mälzel bemutatja automata hangszerét, a Panharmonicon. A szerkezet képes mechanikus úton, fújtatókkal megszólaltatni a kor katonazenekarainak számos hangszerét. Mälzel ráveszi barátját, Ludwig van Beethovent, hogy komponáljon egy darabot a Panharmoniconra. Beethoven a vitoriai ütközet

emlékére megírja a *Csataszimfóniát*, mellyel Mälzel “végigturnézza” Európát. A későbbiekben Beethoven hagyományos hangszerekre írja át művét. A szerző vezényletével előadott, 15 perces darab 1813-as bemutatója hatalmas siker, Beethoven a Bécs ünnepelt zeneszerzője, nemzeti hős lesz. A metronóm feltalálása ugyancsak Mälzel nevéhez fűződik. Mälzel Kempelen Farkas halála után megveszi fiától a híres sakkozó gépet, és nemcsak Európában, de Amerikában is bemutatókat tart.

1820: Charles Xavier Thomas de Colmar francia matematikus a seregben töltött szolgálati ideje alatt tervezi és építi meg az Arithmometert, az első széles körben elterjedt, a négy alapművelet elvégzésére képes, mechanikus kalkulátort. A készülék megbízhatóságát tanúsítja, hogy közel egy évszázadon át gyártják és használják.

1821: Charles Babbage, angol tudós bemutatja a Királyi Asztronómiai Társaságnak a Difference Engine, egy óriási mechanikus számítógép modelljét. Az angol kormány által nyújtott, jelentős anyagi támogatás ellenére a szerkezet építését nem fejezi be. Az első, két és fél méter magas differenciálgép 25 ezer alkatrészből áll, súlya 14 tonna, működési elve meglepően sok hasonlóságot mutat a mai számítógépek működési elvével. Babbage később megtervezi a differenciálgép második modelljét, elkészítésébe azonban már bele sem kezd. (A monstrumot az eredeti tervek alapján, a XIX. században használatos anyagokból, 1991-ben építik meg.)

Babbage ezután megálmodja a lyukkártyákkal vezérelt Analytical Engine-t, ám ez a gép sem készül el. A berendezés dokumentációjának elkészítésénél Lord Byron lánya, Lady Ada Augusta Lovelace matematikus segít. Egyes történészek szerint a Bernoulli-számok Analytical Engine-nel való kiszámítására vonatkozó jegyzete a világ első számítógépes programja, melyben megjelennek az algoritmusok egyes elemei. Ugyancsak Ada Lovelace tesz javaslatot a gép felhasználásának olyan lehetőségére, mely messze túlmutat Babbage eredeti elképzelésén: “a gép képes lehet tetszőleges összetettségű vagy hosszúságú, gondosan kidolgozott zenedarabok komponálására”.

1831: Faraday felfedezi az elektromágneses indukciót. Megjósolja, hogy az elektromágneses erővonalak kiterjednek a vezető körüli térben, de nem igazolja elméletét.

1832: Samuel Morse feltalálja a távírót.

1850: D. D. Parmelee szabadalmaztatja az első gombnyomással vezérelt, összeadások elvégzésére alkalmas gépet.

1855: David Edward Hughes, a fiatalon Amerikába emigrált walesi zenész és zeneprofesszor szabadalmaztatja az első, billentyűzettel felszerelt távírót. Alig két éven belül számos kis amerikai távírócég Western Union Telegraph. Co. néven egyesül, hogy az ő találmányán alapuló üzleti

modellel óriáscéget hozzanak létre. Európában ugyancsak David Edward Hughes távírórendszere válik nemzetközi szabvánnyá.

1857: Franciaországban Édouard-Léon Scott de Martinville megépíti a világ első, hangok rögzítésére (de visszajátszására nem) alkalmas készülékét, a [Fonoautográf](#)ot. A kuriózumszámba menő szerkezet az egyes hangok frekvenciájának meghatározása, tanulmányozása céljából, vizuális úton rögzíti a hangok hullámformáját. Ekkor még senki nincs tisztában vele, hogy a Fonoautográf által lerajzolt hullám maga a hang, melynek visszahallgatásához lejátszóra lenne szükségük. Az 1860 áprilisában készült, az *Au Clair de la Lune* című francia népdalt tartalmazó Fonoautográf felvételt másfél évszázaddal később, amerikai audió-szakemberek szólaltatják meg először.

1861-65: Faraday és más tudósok korábbi kísérleteire alapozva, James Clerk Maxwell elméleti fizikus továbbfejleszti az elektromágnesesség elméletét.

1863: Hermann Helmholtz *On the Sensations of Tone as a Physiological Basis for the Theory of Music* című művében lefekteti a modern akusztika alapjait.

1865: Alexander Graham Bell megfogalmazza az elektromos hullámok révén történő hangtovábbítás ötletét.

1867: A Svájci Telegráfgyár igazgatója, Hipp elektromechanikus zongorát épít. A billentyűzet működtetéséhez elektromágneseket használ.

1874: Elisha Gray feltalálja a telefont. A készülék tökéletesítésén dolgozva, a találmány "melléktermékeként" készíti el a [Zenetelegráfot](#). Két évvel később, Alexander Graham Bell – mindössze egy órával megelőzve Gray-t a szabadalmi hivatalnál – Grafofon néven védeti le saját találmányát. E kezdetleges telefon kulcsfontosságú része a (mai mikrofonokban és dinamikus hangszórókban egyaránt használatos) membrán, melynek ötlete az emberi fül működésének tanulmányozása közben támad a feltalálóban. Eleinte felettebb nehézkes a készülék használata; a csupán néhány mérföldnyire telefonálóknak ordítaniuk kell, de a vonal másik oldalán levők még így is csak gyenge suttogást hallanak.

Miután Bell az Egyesült Államok Centenárium Nemzetközi Vásárán bemutatja találmányát, többen is megpróbálják tökéletesíteni azt. Emile Berliner és David Edward Hughes egyaránt a beszédhang elektromos jelekké alakítása finomításán dolgoznak, találmányukat mindketten mikrofonnak nevezik el. Az ekkor mindössze huszonöt éves Emile Berliner 50000 dollárért adja el találmányát a Bell Telefontársaságnak, mely rövid időn belül a világ egyik legnagyobb cégévé nővi ki magát.

1877: Thomas Alva Edison novemberben bemutatja, majd a következő évben szabadalmaztatja az eredetileg irodai felhasználásra szánt, kézi hajtású fonográfot. Kilenc évvel később viaszhenger használatával fejleszti

tovább találmányát, a kézhajtás szerepét pedig elemmel működtetett motor veszi át.

1886-88: Heinrich Rudolf Hertz kísérletileg is igazolja Maxwell elméletét. Sikerül vennie a kibocsátott rádióhullámokat, azonban úgy véli, felfedezésének semmiféle gyakorlati értéke sincs.

1887: Emile Berliner Gramofon néven szabadalmaztatja saját találmányát. Egy évvel később, készülékét továbbfejlesztendő, a viaszhengert a ma ismert lemezekhez hasonló, lapos korongra cseréli. Az újítást 1894-ig kizárólag a játékgyárak alkalmazzák.

1889: Megnyílik az első fonográfszalon San Franciscóban. A vendégek egy pultnál ülve, 5 centért kérhetnek zenét. Ugyancsak elterjed a fonográf pénzbedobós változata. Öt évvel később már minden amerikai városban működik legalább egy fonográfszalon.

1890: A zenészek kezdik rögzíteni fellépéseiket. Mivel a korabeli fonográfhengerek legfeljebb két-hárompernyi hang felvételét teszik lehetővé, a teljes anyag rögzítéséhez számos fonográfot kötnek sorba.

Ugyanebben az évben népszámlálást tartanak az Egyesült Államokban. Az adatok kiértékelése során a német eredetűre büszke, fiatal New Yorki bányamérnök, Herman Hollerith találmányát alkalmazzák. A készülék a

beérkező statisztikai adatokat lyukkártyák elektromos úton történő leolvasásával és rendszerezésével dolgozza fel. A találmány kulcsfontosságú alapötlete, hogy a különféle adatokat egyaránt számokkal kódolják. A gép Amerikában, majd később Európában is jelentős sikereket ér el. A berendezés gyártására Hollerith céget alapít, melyből egy 1911-es vállalategyesítés, majd az 1924-es névváltoztatást követően létrejön az **IBM**.

1891: Nikola Tesla rádiókísérletekbe kezd.

1892: Emile Berliner bemutatja az első, 5 hüvelyk átmérőjű, lapos gramofonlemezeket. Ekkor még csak a lemezek egyik oldalát használják ki.

1893: A Missouri állambeli St. Louisban Nikola Tesla a nagy távolságból leadott elektromos jel vételével bizonyítja a vezeték nélküli adatátvitel megvalósíthatóságát. A Franklin Intézetnek készített leírásában a rádiókommunikáció alapelveit részletezi.

1894: Egy fiatal olasz egyetemista, Guglielmo Marconi, miután megismerkedik Heinrich Hertz és Oliver Lodge korábbi munkáival, rádiókísérletekbe kezd. Először csak korlátozott távolságon belül képes venni a jeleket, szabadban végzett kísérletei azonban ígéretesen alakulnak, amikor Tesla oszcillátorait használja.

Jagdish Chandra Bose, indiai tudós nyilvánosság előtt mutatja be a rádióhullámok működését Kalkuttában, ám munkájára nem jegyeztet be szabadalmat.

1895. május 7.: Alekszandr Popov demonstrációt tart az Orosz Fizikai és Kémiai Társaság előtt, 550 méter távolságból veszi a kibocsátott rádióhullámokat. Találmányára ő sem jegyeztet be szabadalmat. Május 7-ét Oroszországban azóta a Rádió Napjaként ünneplik. A következő évben Popov megismétli a bemutatót: egyetemi épületek között létesít rádiókapcsolatot Szentpéterváron.

1895: Edison a hang erősítésére szolgáló tölcser hozzáadásával fejleszti a készüléket, majd a fonográf tömeggyártásába kezd.

Emile Berliner – meggyőzve néhány üzletembert –, 25000 dolláros kezdőtőkével megalapítja a Berliner Gramofontársaságot. Forgalomba kerülnek az első, héthüvelykes gramofonlemezek.

1896: Marconi szabadalmat jegyeztet be a rádióra Angliában.

Nikola Tesla a New Yorki laboratóriumából leadott rádiójeleket sikeresen detektálja a 48 km távolságban levő West Pointban.

1897: A brit kormány számára rendezett demonstrációkon Marconi sikeres jelátvitelt valósít meg először 6, majd 16 km-es távolságból. Marconi nem fedez fel semmilyen új elvet, nem áll elő forradalmi gondolattal, pusztán a már ismert törvényszerűségek alapján “rendez” létező találmányokat vezeték nélküli információátvitelre képes, működő egységgé.

Emile Berliner megalapítja Londonban a Gramophone, majd egy évvel később szülővárosában, Hannoverben a [Deutsche Grammophon](#) cégeket, hogy Európában is forgalmazhassa találmányát. Újabb év elteltével a kanadai Montrealban is céget jegyeztet be. Védjegye, a gramofon mellett ülő kutya, a későbbiekben az [HMV](#), illetve az [RCA](#) logója lesz.

1898: Marconi 50 alkalmazottal rádiógyárat alapít az angliai Chelmsfordban.

Popov először tíz, majd 1899-ben harminc kilométerre növeli adója teljesítményét.

Az egykori kommunista propaganda szerint “Marconi ellopta Popov találmányát”, a valóságban azonban mindketten Heinrich Rudolf Hertz, valamint Nikola Tesla korábbi, részletekbe menően publikált kísérleteire építkeznek. Tesla, Marconi és Popov egymástól függetlenül találják fel a szikratávíró.

A dán feltaláló, Valdemar Poulsen szabadalmaztatja a drótfelvevőt, az első mágnesességen alapuló hangrögzítő berendezést, a ma ismert magnók archetípusát.

A korai huszadik század eseményei

A korai gramfonok gyártása során alapvető nehézség, hogyan biztosítsanak egyenletes forgási sebességet a lemezek lejátszásához. Egy Eldridge R. Johnson nevű mérnök egy óramű-szerű, felhúzható, rugós motor segítségével hidalja át a problémát. 1901-ben Berliner és Johnson cégeik egyesítésével létrehozzák a [Victor Talking Machine Company](#)-t.

Mivel a felvételeket ebben az időben még teljes mértékben akusztikus úton rögzítik, az érzékenység alacsony, a frekvenciatartomány szűk, a frekvenciamenet pedig egyenetlen. A cselló és a bőgő hangját képtelenek felvenni, de a hegedűét is csak akkor, ha a zenész egy tölcsérrel modifikált hangszeren játszik. Az énekeseknek szó szerint be kell dugniuk a fejüket a felvevőtölcsérbe.

A dzsesszenekarok számait még dobos nélkül rögzítik, mert az ütőhangszer rezgése kiugrasztják a vágófejet a barázdából. A hangzást kiegyenlítő, felvételkor a leghangosabb hangszeren játszó zenészt ültetik a legtávolabb a felvevőtölcsértől a stúdióban.

Az 1890-es évek közepétől az 1920-as évek elejéig egyaránt jelen van a piacon a hengeres fonográf- és a lapos gramofonlemez. A kereskedelmi igény, a tömeggyártás egyszerűsége azonban a gramofonlemeznek kedvez. A vásárlók ugyancsak szívesebben gyűjtik a könnyebben kezelhető és tárolható korongokat. Mivel 1918-ban lejár Berliner szabadalma, számtalan cég kezd gramofonlemezek kiadásába, illetve forgalmazásába, ami ugyancsak hozzájárul a médium növekvő népszerűségéhez. Edison 1929-ben beszünteti a fonográfhengerek gyártását.

1902. december 17.: Marconi sikerrel valósítja meg az első transz-atlanti rádiókapcsolatot.

1903: A Victor forgalomba hozza az első, 12 hüvelykes gramofonlemezeket, három és fél percre növelve ezzel az egy oldalra rögzíthető hanganyag hosszát.

Ugyanebben az évben jelenteti meg az HMV az első, többlemezes szettet; Verdi *Ernani* című operája 40 db, egyoldalas gramofonlemezen kerül forgalomba.

1904: Marconi nagyteljesítményű rádióadók telepítésébe kezd az Atlanti-óceán mindkét partján.

A XX. század első évtizedében próbálkoznak először elektronikus úton hangokat képezni, zenét előállítani.

1906-ban, az Egyesült Államokban szólal meg az első elektromechanikus hangszer. Thaddeus Cahill 1896-ban szabadalmaztatja, majd egy évvel később megépíti a Telharmónium, avagy Dinamofon első, héttonnás változatát. A **Mark II** már közel kétszáz tonnányi hardvert tesz ki, a sorba rendezett Edison dinamók – sebességüktől függően – különböző magasságú hangokat adnak ki. A több billentyűsorral, illetve lábpedálokkal az orgonára emlékeztető, monumentális, tizennyolc méter hosszú berendezés telefonvonalakon továbbítja az általa generált hangokat a hallgatók felé. A Telharmónium több szempontból is előrevetíti az elektronikus zene jövőjét: az élő előadások során a telefonkészülékek kimenetét papírkúpokra vezetik – vagyis kezdetleges hangszórókkal erősítik. A polifonikus hangszer képes különböző fafűvósok, valamint a cselló hangjának élethű utánzására.

A korabeli sajtó (*McClure's Magazine*) így ír a szerkezetéről: “demokrácia a zenében... a muzsikus billentyűket használ, és így megáll, hogy felépítse a fuvola vagy a klarinét hangját, miképp a művész ecsetjét a színek keverésére használva, bizonyos árnyalatokat hoz létre... forradalmasíthatja zeneművészetünket.”

1906-ban az amerikai Lee De Forest feltalálja a háromelektrodás vákuumcsövet, a triódát, ami a későbbiekben lehetővé teszi az elektromos jelek erősítését.

1907: Beindul a rendszeres kereskedelmi rádiótelegráf-szolgáltatás. Kezdetben a szikratávíró a tengerjáró hajók hírforrása, illetve életmentő berendezése, valamint a katonai kommunikáció eszköze.

Ferruccio Busoni nyilvánosságra hozza az *Új Zeneesztétika Vázlatát*, melyben az elektromos és más, új hangforrások a jövő zenéjében való felhasználását tárgyalja. Mély benyomást tesz tanítványára, Edgard Varèse-re. Varèse – a zenetörténet sok más komponistájához hasonlóan – elégedetlen az akusztikus hangszerek tonális és texturális kapacitásával.

Munkája elismeréseként Marconi 1909-ben megosztott fizikai Nobel-díjat kap.

1909 áprilisa: Charles David “Doc” Herrold rádióadót hoz működésbe a kaliforniai San Jose-ban. Herrold is a szikratávíró-technológiát alkalmazza, de a vivőfrekvenciát emberi hanggal, majd zenével modulálja. Hogy a műsort minél nagyobb területre szórhassa, omnidirekcionális, azaz minden irányba sugárzó antennákat épít, és ezeket a város magasabb épületeinek tetejére telepíti. 1912 és 1917 között már rendszeresen jelentkezik programjával. Tanítványa, egyben segítője, az akkor 16 éves Ray Newby 1909-től népszerű könnyűzenei lemezeket játszik műsorában – bár az elnevezés ekkor még nem létezik, gyakorlatilag ő az első rádiós DJ. Herrold az első műsorsugárzó, aki hirdetések is ad; a műsorban játszott zenék

ellentételezéseként nyilvánossághoz juttatja a helyi lemezboltot. A későbbiekben az ő magánvállalkozásából nő ki a San Franciscói **KCBS** rádió.

A század tízes éveiben tovább tökéletesítik a nagyobb hatótávolságú rádiókat.

1910 nyara: Az osztrák Arnold Schönberg megírja a *Harmonielehre*-t. A mai napig az egyik legnagyobb hatású zeneelméleti könyv a hangszínekkel kapcsolatos, próféciának bizonyuló kijelentéssel fejeződik be.

1911: Az esztétikáról vallott, szokatlanul eredeti gondolataikkal az olasz futuristák még a klasszikus zenére is hatást gyakorolnak; filozófiájuk középpontjában a korábban haszontalannak tekintett zajok; a gyárak, hajók, vasutak, autók hangjának felértékelése áll. Balilla Pratella a *Futurista Zene Technikai Kiáltványában* fogalmazza meg fő törekvéseit.

Luigi Russolo, festőművész és zeneszerző számos zajelőállító berendezést – Zaj Intonálót (**Intonarumori**) – készít 1912-ben. A hangszereket több híres zeneszerző (például Sztravinszkij is) előszeretettel használja. Két évvel később Milánóban, Russolo és Marinetti prezentációjában kerül megrendezésre a Zajok Művészete (*Art of Noises*), az első futurista koncert.

1916: Néhány neves anarchista – Hugo Ball, Jean Arp, Marcel Janco, Richard Hülsenbeck, Emmy Hennings, Tristan Tzara – megalapítja a Dadaista Mozgalmat, miután először találkoznak a zürichi **Cabaret Voltaire**-ben. Az irányzat nem támogat semmilyen ideológiát, csak a szellem nagyságát, az önkifejezés szabadságát, az első világháborúval szembeni ellenállást és a konzervatív középosztály morális lealacsonyodása iránti megvetést. A dadaisták szerint az eszmék továbbítására szavak helyett inkább a hangok felelnek meg, mert ez utóbbiak szabadabb és őszintébb kifejezési formák. Elméletük szerint – a kitűzött cél érdekében – a nyelvek keverése segíthet letörni az etnikai és szociális korlátokat is. Lázadásuk egyik lényeges mozzanata, hogy új, ipari hangok alapján készítsenek zenét. Az olyan kompozíciók, mint Kurt Schwitters *Anna Blume*-ja (1919) vagy az *Ursonate* (1923) megalapozzák az absztrakt zene huszadik századi fejlődését.

Említésre méltó próbálkozás Vaszilij Kandinszkij kísérlete is: a színek különböző árnyalatait próbálja hangszínekkel ábrázolni.

Az első világháború utáni periódus

Az első világháború utáni időszakban jelentősen megnövekszik az új, elektronikus hangszerek előállítására irányuló törekvés. Ez az első, teljes egészében elektronikus hangszer, a teremin, az elektromos orgona, a

Kaleidofon, az elektronikus cselló, a Rythmicon, a mai szekvenszerek őse, egyben egy meglehetősen primitív dob gép születésének periódusa.

1919-ben Lev Szergejevics Termen (1896-1993) – később felvett nevén Leon Tyeremin –, az orosz elektronikus zseni megalkotja a szintetizátor archetípusát, mely **teremin** néven válik ismertté. A teremin a világ első, teljes mértékben elektronikus hangszere, ám igazán különlegessé az teszi, hogy a rajta játszó előadó a hangokat fizikai kapcsolat nélkül, elektromágneses hullámok révén állítja elő. A teremin lehetővé teszi, hogy használója a gép érintése nélkül, saját teste kapacitását kontrollmechanizmusként használva hozzon létre különböző hangszíneket, és szabályozza a hangerőt. A zeneszerszám prototípusát először a Szovjetek Összoroszországi Kongresszusán, majd 1920-ban, a Moszkvai Ipari Vásáron mutatják be. Leninnek annyira megtetszik a hangszer, hogy még leckéket is vesz rajta. Később 600 db teremin legyártásáról, s a Szovjetunió egész területén való bemutatásukról rendelkezik. Leon Tyeremin mégsem marad sokáig a munkásállamban, 1927 decemberében Amerikába emigrál. Találmányának népszerűsége töretlen marad: az ötvenes években számos film aláfestő zenéjéhez, a hatvanas években pedig jó néhány poplemez (pl. Beach Boys – *Good Vibrations*) felvétele során használják.

1920: A Pennsylvania állambeli Pittsburgh-ben kezdi meg működését az első kereskedelmi rádió, a **KDKA**. Rendszeresen jelentkező, szórakoztató jellegű műsorokat két évvel később kezdenek sugározni. A húszas évek

elejétől a korai hatvanas évekig a rádió lesz a domináns szórakoztató médium.

A húszas években – elsősorban a [Western Electric](#) szakemberei – fejlesztik ki a hangfelvétel elektronikus technológiáját. A mikrofonnal rögzített jeleket elektroncsövekkel erősítik, és egy elektromágneses felvevőfejre vezetik. Az ily módon készült felvételek már jóval szélesebb frekvenciatartományt fednek le, és a visszajátzás hangerejét sem korlátozza többé semmi.

1922: Darius Milhaud, Ernst Toch és Paul Hindemith a fonográf sebességét megváltoztatva kísérleteznek hangátalakítással.

A húszas években Varèse megírja az *Ionizációt*, George Antheil pedig a *Mechanikus Balettet*. A “hangfelszabadítás”, valamint a “térbeli-időbeli” összefüggések új elvei alapján mindketten ütőhangszereket és zajkeltő berendezéseket használnak.

1925: Szabvánnyá válik a 78-as fordulatszámú gramofonlemez.

1926: Az első rádióadás Budapesten.

Jörg Mager nevéhez fűződik több új elektronikus hangszer, így a [Szférafon](#) (1926), a [Partiturofon](#) (1930) és a [Kaleidofon](#) (1939). Rimszkij-Korszakov több kísérleti művet is ír a Szférafonra, a másik két hangszert inkább

színházi produkciókhoz használják. Mindhárom zeneszerszám elpusztul a második világháborúban.

1928: Maurice Martenot megalkotja, és Párizsban mutatja be az [ondes Martenot](#)-t, egy mikrotonális, elektronikus hangszert. A zeneszerszám lehetőségeit két, csatlakoztatható hangszóróval növelik. Az ondes Martenot egészen 1988-ig gyártásban marad, Franciaország néhány konzervatóriumában a mai napig oktatják.

A [Warner Brothers](#) és az [AT&T](#) együttműködnek az optikai hangsávok kifejlesztésében. Hangosfilm.

Harmincas évek

1930: Friedrich Trautwein megépíti a [Trautónium](#)ot. Richard Strauss, Paul Hindemith és Varèse egyaránt írnak kompozíciókat a billentyűs hangszerre.

Armand Givelet mérnök-fizikus és Eduard Eloi Coupleux orgonaépítő elkészítik a [Coupleux-Givelet orgonát](#). A polifonikus billentyűshangszer lyukszalaggal vezérelt elektroncsöves oszcillátorokat használ. Egyes hangszertörténettel foglalkozó források nem Tyeremin találmányát, hanem ezt a készüléket tekintik a szintetizátorok archetípusának.

Az RCA Victor forgalomba hozza az első, 12 hüvelykes, 33 1/3-os fordulatszámú vinillemezeket. Bár a vinillemez kisebb alapzajú a sellakkból készített gramofonlemeznél, a nagy gazdasági világválság miatt óvatosabb vásárlók körében nem terjed el az új médium.

Leon Tyeremin a [Rhythmiconnal](#), a világ első dobjével ismét az érdeklődés középpontjában. A berendezés – az emberi képességeket túlszárnyalva – három szólamban 16 különböző ritmust képes egyszerre lejátszani.

Ugyanebben az évben mutatja be Tyeremin a Terpistone-t, a teremin speciális változatát. A padló alatt elrejtett, antennaként működő hengerelt fémlemez a táncosok testének kapacitására reagálva, mozgásuknak megfelelően változtatja a készülék oszcillátora által keltett hangok magasságát. A berendezést a harmincas években számos egzotikus tánc- és fény-show-ban alkalmazzák.

Leon Tyeremin elkészíti a teremin billentyűs változatát is.

Guglielmo Marconi a harmincas években mágneses hangrögzítőt fejleszt. A berendezés a borotvapengék alapanyagául szolgáló, vékony acélszalaggal működik. A nagy sebesség miatt hatalmas, egy méter átmérőjű orsókra feltekercselt acélszalag gyakran elszakad, a levegőbe repülő darabok a helységben levők testi épségét veszélyeztetik. A Marconi-Stille felvevők annyira balesetveszélyesek, hogy a technikusok egy másik szobából irányítják őket.

1931: Ruth Crawford Seeger *String Quartet 1931* című darabja az első olyan korai művek egyike, mely hangmagasság, ritmus, dinamika és artikuláció szisztematikus rendszere.

Dzsesszgitárosok próbálkoznak először zeneszerszámuk hangjának elektromos úton való erősítésével. Akusztikus dobozgitárjaikba a [Rickenbacker](#) cég által gyártott pick upokat építik be.

Az [EMI](#) kutatója, Alan Dower Blumlein kidolgozza a sztereofonikus lemezvágás technológiáját.

1933: Az EMI-nál vágják az első sztereó tesztlemezeket, kereskedelmi forgalomba azonban csak negyedszázaddal később kerülnek.

1935: Walter Winchell, amerikai rádióbemondó használja először a DJ (disc jockey) kifejezést.

Laurens Hammond megalkotja a hangszíntárcsás orgonát, a B-3 elődjét. A [Hammond orgonában](#) több, a Telharmóniumban Thaddeus Cahill által megvalósított koncepciót fejleszt tovább.

Homer Dudley szabadalmaztatja a Bell Laboratóriumban kidolgozott találmányát, egy analóg beszéd szintetizátort. A vokóder a második

világháborúban a katonai rádiókommunikáció titkosításának eszköze, évtizedekkel később az elektronikus zene kultikus kelléke lesz.

Fritz Pfleumer papíralapú mágneses felvevőre vonatkozó szabadalmainak megvásárlása után a német [AEG](#) cég kifejleszti a K1 Magnetofont. Az első felvételek igen gyenge minőségűek: magas a zaj és sok a torzítás.

1936: Konrad Zuse, egy fiatal német tervezőmérnök felmondja alig egyéves, repülőgép-tervezői munkaviszonyát Berlinben, hogy programozható számológép tervezésébe kezdjen. A következő évben két, a Neumann-architektúrát megelőző szabadalmat jegyeztet be. 1938-ra készül el a kettes számrendszerben számoló, de még csak korlátozottan programozható, elektromos hajtású, mechanikus kalkulátorral, melynek a Z1 nevet adja. A készülék az utasításokat lyukszalagról olvassa be, de a nem elég precízen kidolgozott mechanikus alkatrészek miatt sosem működik kifogástalanul. A Z1, valamint eredeti tervrajzai elpusztulnak a világháborúban.

1937: Harald Bode megépíti a [Warbo Formant](#) orgonát. A hamburgi születésű géniusz tervei meghatározzák a következő fél évszázad elektronikus hangszereinek fejlődési irányát.

Egy évvel később Bode monofonikus, billentésérzékeny hangszert épít. A [Melodium](#)ot széles körben használják filmzenék felvételére a negyvenes években. (Bode a hetvenes években a Moog cég főmérnöke lesz.)

1938: Tyereminnek nyoma vész New Yorkban. Egyesek szerint kínzó honvágy gyötörte, mások szerint a korabeli szovjet titkosszolgálat, az NKVD ügynökei rabolták el otthonából, s hurcolták vissza a Szovjetunióba, de létezik olyan feltételezés is, mely szerint Tyeremin saját akaratából – egyrészt pénzügyi- és adóproblémái miatt, másrészt a háború közeledését érezve – tért haza. Röviddel később Sztálin szovjetellenes propagandatevékenységgel vádolja meg, letartóztatják, és a moszkvai Butirka börtönbe viszik. Bár évekig az a hír járja, hogy kivégezték, azonban a kommunista vezetésnek az élő zsenire van szüksége. Tyeremint a hírhedt szibériai munkatáborba, Magadanba viszik, ahol kiváló orosz elmék, Andrej Tupoljev, illetve Szergej Koroljev társaságában, szigorúan titkos projekteken dolgozik. Vezetésével fejlesztik ki az első kifinomult, vezetékek nélküli, elektronikus lehallgató-berendezést, amit egyaránt sikerrel használnak az amerikai, az angol és a francia nagykövetségek, de a legfelsőbb bolsevik vezetők titkainak felderítésére is. 1947-es szabadulása után Sztálin-díjjal tüntetik ki. Önként vállal munkát a KGB-nél, ahol 1966-ig teljesít szolgálatot. Munkája elismeréseképpen 1956-ban rehabilitálják, majd leszerelése után tanári állást kap a [Moszkvai Konzervatóriumban](#), ahol saját laboratóriumot rendez be, és folytatja elektronikus zenei kutatásait. Itt talál rá a [New York Times](#) tudósítója, ám az amerikai lapban megjelenő cikk után a Konzervatórium alelnöke közli vele; a népnek nincsen szüksége elektronikus zenére, az elektromosság arra van, hogy árukat végezzenek ki vele a villamoszékben. Azonnali hatállyal elbocsátják, laboratóriumát lezárják, a berendezéseit megrongálják.

1939: John Atanasoff, az Iowa State College segédprofesszora végzős diákja, Clifford Berry segítségével megépíti az Atanasoff-Berry komputert (ABC), a világ első, tisztán elektronikus egységekből álló, digitális számítógépét.

[John Cage](#) kompozíciója, az *Imaginary Landscape #1* az első, elektronikus hangreprodukcióra épülő mű. A darabot változtatható sebességű lemezjátszókkal, RCA teszthangokat lejátszva adják elő.

Az évtized végén – ugyan még nem kereskedelmi célból –, de egyre gyakrabban nyomnak vinillemezt. Mivel a vinil hajlékony, sokkal kevésbé törékeny, az előre rögzített rádióműsorokat és reklámokat így postázzák a rádióállomások DJ-inek.

Dr. Peter Goldmark munkatársaival a lemezbarázdák szűkítésére, illetve egy olcsó, ugyanakkor megbízható lejátszóberendezés fejlesztésére koncentrálnak a [Columbia Records](#)-nál.

A harmincas évek második felében fokozatosan elhal az elektronikus hangszerek iránti közérdeklődés: bár már létezik a szükséges technológiai háttér, a kor művészeti-kulturális miliője még nem kedvez egy radikálisan új hangzásvilág elterjedésének. Érdekes, hogy a ma ismert, alapvető elektronikus hangszerek elődeinek zömét a késő harmincas évekig bezárólag megalkotják.

Negyvenes évek

Jóllehet a XX. század első felében már számos hangszer létezik, mely elektronikus úton állít elő hangokat, az 1945 előtti törekvések túlnyomórészt a már létező hangok elektronikus manipulációjára koncentrálnak.

A második világháború elején a német **BASF** cég kifejleszti a műanyag-alapú (előbb acetát, majd mylar) mágneses szalagot.

1940: Az első, teljes egészében sztereó hanggal készült mozifilm **Walt Disney *Fantasia***-ja.

Konrad Zuse a német Aerodinamikai Kutatóintézet anyagi támogatásával elkészíti a Z1 továbbfejlesztett változatát, a Z2-est, mely a telefonkészülékekben is használatos reléből épül fel. Zuse Apparatebau néven céget alapít, hogy megkezdhesse a készülék sorozatgyártását. A következő évben készül el a **Z3**-as változattal, mely a világ első programvezérlésű, kettes számrendszerben dolgozó, elektromechanikus számológépe – gyakorlatilag az első Turing-komplett számítógép. A berendezés több ezer elektromágneses reléből áll, súlya egy tonna, repülő és rakéták tervezése során használják.

Zuse három évvel az amerikai komputerkonstruktőrök előtt jár, de sosem élvezhet olyan szintű támogatást, mint amilyenben a szövetségesek részesítik a saját számítógép-úttörőiket – sőt, a háborús elszigeteltség miatt

a világ még csak nem is szerez tudomást tevékenységéről. A Z3 továbbfejlesztéséhez szükséges anyagi támogatásért a kormányhoz fordul, ám a náci stratégiai szempontból jelentéktelennek ítélik a készüléket, és kérelmét elutasítják. A következő négy évben Zuse kidolgozza az első, magas szintű programnyelvet, a Plankalkült, valamint a rendelkezésére álló, korlátozott forrásokra támaszkodva belekezd a Z4 építésébe.

1941: Hans Joachim von Braunmühl és Dr. Walter Weber, az AEG mérnökei véletlenül fedezik fel az előmágnesezés technikáját, melynek alkalmazásával jelentős mértékben javul a magnetofon-felvételek minősége. Nagy ugrás ez a hangrögzítés történetében; a magnók hangminősége túllépi a gramofonlemezek hangminőségét. Az AEG mérnökei továbbfejlesztik a magnetofont; 1943-ra már képesek sztereó felvételeket is készíteni.

1943: [James Wilson Vincent Savile](#) a világ első DJ-partiján dzsesszlemezeket játszik a táncolóknak az angliai Otley-ben.

Az angol titkosszolgálat Alan Turing vezetésével a Bletchley Parkban továbbfejleszti a lengyel elektromechanikus kódtörő gépeket, az úgynevezett bombákat. A készülékkel nemcsak az Enigma kódot, de a Hal távíró rejtjeleit is sikerül megfejteniük. (Egyes történészek szerint az Enigma kód feltörése két évvel hozza közelebb a szövetségesek győzelmét.) Turing Dr. Thomas Flowers mellett ugyancsak részt vesz a Colossus, egy már teljes

mértékben elektronikus számítógép tervezésében és építésében, ami további német kódrendszerek feltörése során játszik kulcsszerepet.

A negyvenes évek közepén az első DJ-k a tengerentúl harcban álló csapatokat szórakoztatják. Az amerikai hadsereg vezetői számára a zenekarok utaztatásánál jóval olcsóbb és kockázatmentesebb megoldásnak tűnik, ha lemezjátszókkal és hangerősítő berendezésekkel felszerelt katonák hatalmas termekben az Andrews nővérek, Glenn Miller és Benny Goodman felvételeit játsszák megfáradt bajtársaiknak.

1944: Az IBM finanszírozza a Harvard Egyetem matematikusa, Howard H. Aiken általános feladatok megoldására tervezett, elektromechanikus komputerének építését. A számítógép sok hasonlóságot mutat Babbage Analytical Engine-jével. A fél futballpályányi méretű, 800 km kábelt tartalmazó [Mark I](#) ballisztikai számításokat végez.

A háború alatt a német rádióadók széles körben használják a magnetofont, de a technikai fejlesztéseiket szigorúan titokban tartják. A szövetséges hírszerzés tisztában van vele, hogy a németek kidolgoztak egy újfajta hangrögzítési eljárást, de hogy pontosan mi az, csak 1944-45-ben, a Németország elleni invázió során tudják meg, amikor birtokukba kerülnek a magnetofonok.

Egy 1945-ös légitámadásban megsemmisül Zuse cégének telephelye – szerencsére a félkész Z4-est már korábban biztonságba helyezték. A háborút követően az IBM támogatásával új céget alapít, az első Z4 összeszerelését 1950-re fejezi be. A számítógépet a [Svájci Szövetségi Műszaki Főiskola](#) vásárolja meg, ebben az időben ez a kontinentális Európa egyetlen működő, valamint a világ második, kereskedelmi forgalomban értékesített komputere. A Z sorozat a későbbiek során a 43-as számig jut el, ezek közül említésre méltó a 22-es modell, az első számítógép, melyben mágneses adattároláson alapuló memória van. 1967-ig 251 számítógépet szerelnek össze, ekkor – anyag gondok miatt – a Siemens felvásárolja a céget.

A John Mauchly és J. Presper Eckert vezetése alatt álló csoport 1943-ban kezdi építeni az általános célokra használható [ENIAC](#) számítógépet a Pennsylvania Egyetemen. A munkálatok 1945 végéig tartanak, a berendezést a következő év elején helyezik üzembe. A hatalmas, több mint 18000 rádiócsőből, 70000 ellenállásból, 10000 kondenzátorból és 1500 reléből álló, közel 30 tonnás készülékben először kombinálják az elektronika által elérhető sebességet a komplex feladatok megoldását célzó programozhatósággal. Maga a programozás több ezer kapcsoló és kábel beállításával történik, ezért máig vitatott, hogy az ENIAC Turing-komplett számítógépnek tekinthető-e.

Az ENIAC-et a következő tíz évben szinte megállás nélkül, folyamatosan használják.

A magyar származású [Neumann János](#) elévülhetetlen érdemeket szerez az elektronikus számítógépek logikai rendszerének tervezésében. A Neumann-elv kimondja, hogy a számítógép öt, alapvető funkcionális egységből (bemeneti egység, memória, aritmetikai egység, vezérlőegység és kimeneti egység) áll, valamint hogy az adatok és a programok egyaránt bináris módon, a gép központi memóriájában tárolódnak. A számítógépek ma is a továbbfejlesztett Neumann-elv alapján épülnek fel.

1947: A Bell Laboratóriumban William Shockley, Walter Brattain és John Bardeen demonstrálják az új találmányt, az erősítéstechnikát forradalmasító tranzisztort.

James Wilson Vincent Savile az első DJ, aki – hogy megszakítások nélkül zenélhessen – két lemezjátszót használ.

Párizsban éjszakai klub nyílik, melyben a fő műsorszámot már nem a zenekarok fellépése, hanem DJ-k által szolgáltatott zene jelenti. A Whisky à Go-Go a világ első diszkója. A második világháborút követően egyre több lemezlovas bukkan fel, további klubok nyílnak New Yorkban, Londonban és Párizsban is.

Constant Martin az analóg szintetizátorok egyik elődjének tekinthető, elektronikus billentyűs hangszert épít Franciaországban. A hordozható, monofonikus [Clavioline](#) két egységből áll, az egyik maga a hangszer, a

másik a hang erősítésére szolgáló elektronika, illetve a hangszóró. A billentyűzet mellett egy sor kapcsoló található, melyek használatával a keltett hang tovább módosítható. A Clavioline-t az ötvenes és a hatvanas évek könnyűzenei előadói széles körben használják.

1948. június 21.: A Columbia Record Company a New Yorki Waldorf Astoriában tartott sajtótájékoztatón mutatja be az LP-t, a 12 hüvelykes, 33 1/3-os fordulatszámú, mikrobarázdás hanglemezt. A korongok mindkét oldalát kihasználva, 45 percnyi hanganyag rögzíthető rajtuk. A komolyzene-rajongók, a kor audió-piacának véleményformálói hamar elfogadják az új médiumot, mert a legtöbb klasszikus mű elfér egyetlen LP-n.

1948. október 5. A párizsi RTF (Radiodiffusion-Télévision Française) stúdiójából Pierre Schaeffer *Etude aux chemins de fer* című művének előadását közvetítik. Ez a konkrét zene első nyilvános bemutatkozása. Schaeffer az előadás során egy négysávos keverőt, négy lemezjátszót, egy lemezvágó berendezést, szűrőket, egy visszhangosítót és egy hordozható felvevőt használ.

Joseph Schillinger megírja *The Mathematical Basis of the Arts* című művét.

Az [Ampex](#) cégnél lemásolják és továbbfejlesztik a németektől lefoglalt magnetofonokat; az első kereskedelmi forgalomba kerülő készülék az Ampex Model 200.

Az elektromos gitár a kulcseleme a negyvenes évek végére kifejlődő új irányzatnak, a chicagói bluesnak. Innen már csak egy lépés az ötvenes évek elejének rock and rollja.

1949: Werner Meyer-Eppler közzéteszi az *Elektronikus Hangképzés: Elektronikus Zene és Szintetikus Beszéd* című munkáját, melyben a tisztán elektronikus úton készített zene gondolatát propagálja. Valószínűleg ő használja a világon elsőként az “elektronikus zene” kifejezést. Kutatói tevékenységével elévülhetetlen érdemeket szerez a Bell Laboratóriumban kifejlesztett vokóder tökéletesítésében. A későbbiekben ott találjuk Kölnben, a Német Elektronikus Zenei Központ alapítói között.

1949 februárjában az RCA Victor bemutatja a 45-ös fordulatszámú, héthüvelykes lemezeket. A kisebb átmérőjű lemezek olcsóbbak, és könnyebben kezelhetők: Amerika ifjúsága szívesen viszi azokat magával a különböző bulikra.

Novemberben futtatják a tesztprogramot a Trevor Pearcey és Maston Beard vezetésével épített [CSIRAC](#) számítógépen, az első ausztrál digitális komputeren.

Ötvenes évek

Az évszázad második feléhez hozzátartozik az új, a korábbiaktól gyökereiben is eltérő hangzás. A forradalmi koncepciók – az Arnold Schönberg, [Erik Satie](#) és később Pierre Henry, valamint Jean Jacques Perey nevéhez fűződő matematikai alapú komponálás, vagy Luigi Russolo és az argentin zeneszerző, Maurizio Kagel agyát dicsérő gépi hangzás, illetve John Cage ötlete, a frekvenciagenerátor használata – nagyban elősegítik a modern hangzás térhódítását.

Az ötvenes években kerülnek forgalomba az első Hi-Fi berendezések. Ezek az otthoni használatra szánt elektronikák magas hangreprodukciós képességükkel – alacsony zajukkal és torzításukkal, valamint a hallható hangtartományon belüli egyenletes frekvencia-átvitelükkel – múltját felül az alsó- és középkategóriás rendszereket.

1950: Piacra kerül az első, jelentős kereskedelmi sikert elérő, tömör testű elektromos gitár, a [Fender](#) Esquire.

Pierre Schaeffer és Pierre Henry jelentős szerepet játszanak a Francia Elektronikus Zenei Központ létrehozásában az ORF-nél.

1951: John Cage *Imaginary Landscape # 4* című, 12 rádiókészülékre és 24 akcióművészre írt művével – performance formájában – színpadra viszi az elektronikus zenét.

Geoff Hill matematikus programot ír a kor népszerű slágereinek CSIRAC komputeren való megszólaltatására. Ez az első alkalom, hogy a számítógép zenét játszik le.

A Radiodiffusion-television Française keretein belül megalakul a Konkrét Zene Kutatócsoport. Olivier Messiaen, Pierre Boulez, [Karlheinz Stockhausen](#) és George Barraque mind ide gyülekeznek. Miután felismerik, hogy Schaeffert nem érdeklik az elektronikusan generált hangok, Boulez és Stockhausen hamarosan elhagyják a kutatócsoportot.

Június 5-én az Egyesült Államok Népszámlálási Hivatala átveszi a [UNIVAC](#)-et, az első, kereskedelmi forgalomban kapható számítógépet. Az egymillió dollárba kerülő berendezés képes szöveges információ kezelésére is. Négy évvel később már 46 UNIVAC gép működik Amerikában.

Herbert Eimert megalapítja az NWDR (Nordwest Deutsche Rundfunk) Stúdiót Kölnben. Míg az RTF berkein belül elsődlegesen az akusztikus hangforrások által keltett hangok, illetve azok felvételeinek manipulációjával kísérleteznek (konkrét zene), addig az NWDR stúdióját már elektronikus hanggenerátorokkal és azok hangjainak módosítását

lehetővé tevő berendezésekkel szerelik fel (elektronikus zene). A későbbiekben csatlakozó Stockhausent hamarosan az intézmény igazgatójává nevezik ki. Stockhausen az ötvenes években kidolgozza az elektronikus hangzásokra vonatkozó elméletét, majd annak gyakorlatát is megvalósítja. 1953-as, illetve 1954-es munkái, az *Elektronische Studien I és II* az új technológiák használatára irányuló intellektuális törekvéseket fémjelzik. Utóbbi művet tartják a világ első elektronikus zenei kompozíciójának.

1953. október 28. A New Yorki [Modern Művészetek Múzeumában](#) Vlagyimir Usszacsevszkij és Otto Lüning adják az első Szalagzene koncertet. A program Usszacsevszkij *Sonic Contours* című, zongorafelvételek hangszalagjaiból, és Lüning *Fantasy in Space* című, fuvolafelvételek hangszalagjaiból összeállított művéből áll.

1954: John Cage *Williams Mix* és a *Rhapsodic Variations* című, preparált magnószalagokon alapuló műveit a Louisville-i Szimfonikus Zenekar közreműködésével mutatják be az Egyesült Államokban.

Edgard Varèse elektronikus és akusztikus hangszerekre írt kompozíciója, a *Déserts* premierjére a Francia Rádió első sztereó adásában kerül sor. A *Déserts* az első, széles körben ünnepelt elektronikus mű.

1955: Harry Olson és Herbert Belar, az RCA dolgozói megalkotják az Olson-Belar Hangszintetizátort. A konstrukció a különböző hangszíneket a fűrészfogjelek szűrésével állítja elő. A felhasználó a szintetizátort egy írógép-billentyűzetre emlékeztető klaviatúrán, a bináris kódú utasítások negyvenszatos lyukszalagon történő rögzítésével programozza.

Az évtized elejétől világszerte gombamód szaporodnak az elektronikus zenei stúdiók (NRU Stúdió, Hollandia, 1952.), NHK Stúdió (Tokió, 1955.), Milan Stúdió (Milánó, 1955. a RAI égisze alatt).

1955-56: Louis és Bebe Barron zenét szereznek a *Forbidden Planet*-hez. Az elektronikus zene és a konkrét zene technikáit első alkalommal használják filmcélokra.

Jamaicában egyre növekszik a dzsessz és az R & B közkedveltsége, a zenéket a sound systemek promótálják. A lemezjátszókkal, hangerősítő berendezésekkel felszerelt teherautók a szavannáktól a hegytetőkig járnak az országot, és mindenütt bemutatják a legfrissebb felvételeket. Vállalkozó szellemű, a 45-ös lemezek beszerzése terén megfelelő amerikai kapcsolatokkal rendelkező lemezbolti DJ-k működtetik őket. 1956-ban a ska meghódítja Jamaicát, ami a sound systemek népszerűségének robbanásszerű növekedését eredményezi.

1956: Stockhausen művében, a *Gesang der Junglinge*-ben természeti hangokat és elektronikus úton előállított zajokat használ.

Szeptemberben mutatja be az IBM cég a mozgófejes merevlemezt. Az 5MB információ tárolására képes egység súlya közel egy tonna.

1957: A holland **Philips** kutatólaboratóriumában dolgozó **Dick Raaijmakerst** főnökei megbízzák, hogy az elektronikus zenék népszerűsítése céljából készítsen könnyen fogyasztható, populáris felvételeket. Tom Dissevelt segítségével, a konkrét zene és az elektronikus zene eszköztárát együttesen alkalmazva több számot is rögzítenek, melyek azonban összegyűjtve, album formájában csak tíz évvel később jelennek meg. Raaijmakers Philips alkalmazottként a lemezeken nem akarja saját nevét használni, így keresztnevét, valamint a kutatólaboratórium angol nevének első betűit visszafelé olvasva (Dick – Kid, *National Laboratories* – Baltan) alkot magának művésznevet.

Song of the Second Moon című felvételük Magyarországon a népszerű tudományos-ismeretterjesztő tv-sorozat, a Delta főcím-zenéjeként válik közismertté.

1957: Max Vernon Mathews, a Bell Laboratórium munkatársa komputerverzével kísérletezik. Megírja a MUSIC programot, a világ első, hangok generálására széles körben használt szoftverét. A számítógépek a zenék valós idejű megszólaltatásához ekkor még túlságosan lassúak; a

programok órákig, néha napokig futnak, mire le tudnak játszani egy néhány perces darabot.

A varsói Lengyel Rádiónál Penderecki és Mazurek kísérleteznek elektronikus hangzásokkal.

Egyre nyílnak az elektronikus és kísérleti zenékre specializálódó stúdiók, például az Illinois Egyetem Kísérleti Zenei Stúdiója. Stúdiók épülnek Münchenben, Rómában és Izraelben is. 1958-ban továbbiak nyílnak Brüsszelben, Eindhovenben, Stockholmban, Londonban és New Yorkban.

Lejaren Hiller az Illinoisi egyetemen a komputert a zeneszerzés szolgálatába próbálja állítani. *Illiatic Suite* című, vonósnégyesre írt művét számítógép segítségével komponálja.

[Ligeti György](#) ösztöndíjat kap a kölni NWDR stúdióban. Érdeklődése az elektronikus zene felé fordul, két éven át kizárólag ilyen darabokat komponál.

David Seville az emberi hang duplasebességű visszajátszásával megalkotja a Chipmunks figurákat.

Harry Olson és Herbert Belar a Columbia-Princeton Elektronikus Zenei Központban üzembe helyezik az [RCA Mark II](#) szintetizátort, az első

rendszer, melynek deklarált célja, hogy segítségével bármilyen hangot létrehozassanak. (Az eredeti verzióval emberi beszédet próbáltak mesterséges úton előállítani.) A szerkezet működési elve azon a felismerésen alapszik, hogy a hangok valós időben, egymástól függetlenül változtatható paramétereik (frekvencia, amplitúdó, hullámforma, spektrum) révén bármikor reprodukálhatók. A szintetizátorban e paraméterek módosítását cél-specifikus, elektronikus modulok teszik lehetővé. Az elektroncsöves, programozható berendezést lyukszalagos vezérlőegység működteti. Az RCA Mark II megépítését a [Rockefeller Alapítvány](#) nagylelkű anyagi támogatása teszi lehetővé.

A szintetizátorok elterjedésének ekkor még gátat szab méretük, nehézkes kezelhetőségük, karbantartási igényük, valamint magas áruk. A technikus és a zenész kényszerű kollaborációja előrevetíti a két foglalkozás egyesítésének szükségességét.

A szovjetek által fellőtt szputnyik sokkhatásként éri a nyugati világot. Dwight Eisenhower, amerikai elnök válaszul elrendeli az [ARPA](#) (Advanced Research Projects Agency – Fejlett Kutatási Projektek Ügynöksége) felállítását, melynek feladata az ország védelmi képességeit javító, modern technológiák kifejlesztése. A működését 1958 februárjában megkezdő ARPA többek között egy olyan, kevéssé sebezhető katonai számítógép-hálózat megtervezésére koncentrál, melynek egy esetleges atomcsapás után épen maradt részei továbbra is működőképesek maradnak. Kidolgozzák a mai TCP/IP elődének tekinthető NCP protokollt, egy decentralizált,

csomagkapcsolt adattovábbításon alapuló hálózati kommunikációs rendszert.

1958: Az Egyesült Államokban és Angliában kerülnek először kereskedelmi forgalomba a kétcsatornás, sztereó hanglemezek.

A kölni NWDR stúdióban rögzítik Ligeti György *Artikulation* című darabját.

Edgard Varèse 425 hangszóróra, változó színű fényekre és vetített képekre épülő kompozíciója, a *Poeme Electronique* a brüsszeli Világkiállításon, a modernista építész, [Le Corbusier](#) által tervezett Phillips Pavilonban kerül bemutatásra. Szerzeménye az első multimédiás mű. Varèse a “szervezett hangzást” népszerűsíti.

Link Wray *Rumble* című felvételében torzítják először az elektromos gitár hangját.

1958-59: Jack Kilby és Bob Noyce egymástól függetlenül állnak elő a különböző komponensek egyetlen szilíciumlapon való egyesítése – az integrált áramkör – ötletével.

1958 és 1965 között épülnek meg a már tranzisztorokat tartalmazó, második generációs számítógépek. A tranzisztorok sokkal kisebbek a vákuumcsöveknél, kevesebb energiát fogyasztanak, és működés közben

kevesebb hőt termelnek, így megkezdődhet a miniatürizálás korszaka a számítástechnikában. A második generációs számítógépek háttértáráként kezdetben mágnesszalagot, később mágneslemezt használnak. Szintén ebben az időszakban készülnek el az első operációs rendszerek és a magas szintű programozási nyelvek.

Mauricio Kagel, argentin zeneszerző megírja a *Transicion II*-t, az első darabot, melyben egy működő magnetofon a performance része. A Kölnben bemutatásra kerülő műben két zenész játszik a zongorán (egyikük a hagyományos módon, a másik a húrozonon és a hangszer fáján). Két további akcióművész hangfelvételeket készít, majd a befejező részben a zongorán élőben előadott részlet egyesül a visszajátszásra kerülő rögzített anyaggal.

Max Mathews és Joan Miller a Bell Laboratóriumban hangelőállító programokat írnak komputernek számára. Első három programjukat gépi kódban írják, a negyedik és az ötödik verziót már FORTRAN-ben.

1959: Elektronikus zenei stúdiókat rendeznek be Torontóban és San Franciscóban is.

Az évtized végén [Patachich Iván](#) elektronikus hangzásokat rögzít magnószalagon, és azok kópiáit vágja sorba.

Hatvanas évek

1960: Megszületnek az “afterbeat” és “szinkópálásos” koncepciók.

A hagyományos hangszereket és a zenekari zenét kultiválók először emelik fel hangjukat az elektronikus zene ellen. Számos zeneszerző próbál meg kvázi-elektronikus hangzást kicsikarni hagyományos hangszerekből – csekélyke sikerrel.

A hatvanas években sem csökken az elektronikus zenei stúdiók száma, sőt: a nagy amerikai egyetemek (Yale, MIT, Berkeley, San Diego) mind berendezik saját stúdióikat.

1961: Megtartják az első elektronikus zenei koncertet a Columbia-Princeton stúdióban. Az előadás meglehetősen ellenséges fogadtatásban részesül.

Milton Babbitt az RCA Mark II berendezésen írja meg *Kompozíció Szintetizátorra* című darabját. Babbittet lenyűgözi a gépek által generált ritmus precizitása, az a matematikai pontosság, melynek reprodukciójára egy akusztikus hangszeren játszó zenész képtelen lenne. A zenetörténet fontos állomása ez: már nem az a kérdés, hogy mik egy előadó virtuozitásának technikai korlátai, hanem hogy hol vannak az emberi hallás befogadóképességének határai.

A Bell Laboratórium tranzisztorok és professzionális erősítő-berendezések tömeggyártásába kezd.

1962: [Iannis Xenakis](#) egyike az úttörő komponistáknak, akik a valószínűség számítás, a játékelmélet szigorú matematikai formulái alapján, számítógépen szereznek zenét (sztochasztikus zene). Az *ST/4* vonósnégyesre írt, az *ST/48* zenekari mű.

A Rockefeller Alapítvány támogatását élvező Morton Subotnick és Ramon Sender, a San Franciscói Szalagzenei Központ komponistái megbízzák a Kaliforniában működő Buchla és Társai céget, hogy építsenek egy élő fellépéseken is használható, elektronikus hangszert. A cégalapító Don Buchla – a New Yorkban dolgozó Robert Moogtól függetlenül – 1963-ban készül el moduláris rendszerű, feszültségszabályozott [szintetizátorával](#). A készüléknek nincsen a hagyományos értelemben vett billentyűzete, az előadó egy kapacitás- és billentés-érzékeny, sima fémfelületen játszik. Buchla szándékosan olyan gépet épít, melynek elsődleges rendeltetése nem a létező hangok imitációja, hanem újak létrehozása, ezért a berendezést nem is szintetizátornak, hanem [Electric Music Box](#)nak nevezi. A készülék kereskedelmi forgalomba három évvel később, 1966-ban kerül.

1964: Megjelennek az integrált áramköröket tartalmazó, harmadik generációs számítógépek. A komputer mérete folyamatosan csökken; a

kicsinyítés mellett szól a felismerés, hogy az elemek méretének csökkentésével nő az integrált áramkör sebessége is.

Csehszlovákiában a Plzeňi Rádióállomáson tartják az Elektronikus Zene Első Szemináriumát. A hatvanas évek második felében a kormány támogatásával a már létező rádióállomások, illetve televíziós csatornák fennhatósága alatt rendeznek be négy elektroakusztikus zenei stúdiót.

Dr. Robert Moog feszültség szabályozott interfészt fejleszt szintetizátorok számára. Októberben, a Hangmérnökök Társaságának évi összejövetelén mutatja be szintetizátorának prototípusát. Moog első, egyedi rendelésre készülő **moduláris rendszerei** a következő évben készülnek el. A gépek monofonikusak, azaz egy időben csak egy hang megszólaltatására képesek, akkordokéra nem. E korai készülékek még nagy méretűek, és nehézkes a kezelésük; néha órákba telik, mire egy új hangzást sikerül beállítani rajtuk. Mivel a szintetizátorok ebben az időben nem rendelkeznek memóriával sem, amiben el lehetne menteni a kikísérletezett hangzásokat, a zenészek kénytelenek egy darab papírra lerajzolni az adott hang megszólaltatásához szükséges modulok összekábelezésének módját. Ugyancsak gondot okoz, hogy a melegedő Moog szintetizátor elhangolódik.

1965: Forgalomba kerül a **Mellotron**. A mai samplerek ősének tekinthető készülék a kor visszhangosító berendezéseihez hasonlóan működik; minden billentyű egy-egy végtelenített hangszalagot szólaltat meg. Az eleinte

túlnyomórészt filmzenék felvételekor használatos konstrukciónak több változata is létezik: az egyik vonósokat, a másik fuvolahangot játszik le. A Mellotron a hetvenes években nagy hatással van a progresszív rock fejlődésére.

Rudolph Thomas Bozak, egy cseh származású, amerikai tervezőmérnök DJ-k számára épített [keverőpultok](#)kal jelenik meg a piacon. A Bozak CMA-6-1 hat, a Bozak CMA-10-1 tíz monó hangsáv keverését teszi lehetővé. A moduláris rendszerű mixerek első osztályú alkatrészekből, kézzel válogatott tranzistorokból állnak, így meglehetősen drágák. A további fejlesztés eredményeként készül el, majd válik kora etalonjává a Bozak CMA-10-2-DL, az első sztereó DJ-keverőpult.

1966: Jamaicában a rock steady kerül az érdeklődés középpontjába – hogy néhány évvel később a reggae vegye át a helyét. A későbbiekben meghatározóvá váló [Lee "Scratch" Perry](#), Edward "Bunny" Lee és Osbourne Ruddock (ismertebb nevén [King Tubby](#)) többsávós stúdiókban kezdenek dolgozni, tevékenységükkel lefektetik a remix-kultúra alapjait.

1967: Egy brooklyni származású DJ, bizonyos [Francis Grasso](#) – mint a Sanctuary melegklub rezidense és egyben egyetlen heteroszexuális alkalmazottja – kísérletezi ki a ma is használatos "slip-cueing" technikát: a DJ az általa kiválasztott kezdőponton (cue) kézzel megállítva tartja a lemezt, miközben a lemeztányér forog alatta. A súrlódásból következő mechanikai

sérüléseket elkerülendő a fémtányéron nem gumiborítást, hanem egy filckorongot (slip) helyez el. A megfelelő pillanatban elengedett lemez azonnal felveszi a tányér sebességét, megkönnyítve a két felvétel szinkronba állítását.

Grasso fejleszti ki a későbbiekben az ütemegyeztetés technikáját is; elsőként szakítva az addigi, két szám között mikrofont ragadó kvázi-konferanszié gyakorlattal, beszéd helyett inkább összekeveri a felvételeket. Tovább csiszolja stílusát, amikor a ma használatos Technics-ek előfutárának tekinthető, sebességszabályzós Thorens lemezjátszókkal kezd kísérletezni. A hetvenes évek közepe diszkóvilágának gyakorlatát megelőzve, percekig keveri egybe a különböző felvételeket. Ugyancsak Grasso az első DJ, aki fejhallgatót használ a következő lemez kezdőpontjának és sebességének beállításához. Az általa alkalmazott szakmai fogásokat, trükköket több New Yorki DJ-nek is megtanítja. Grasso öröksége óriási hatással van a DJ-kultúrára; függetlenül attól, hogy milyen zenét játszanak, gyakorlatilag a világ összes lemezlovasa ma is az általa kifejlesztett technikákkal dolgozik.

Stockhausen a konkrét zene és az elektronikus zene elemeit keverő *Hymnen* című darabjának bemutatója után a hallgatók űrbéli utazásról, a repülés érzésének megtapasztalásáról, egy fantasztikus álmvilág megismeréséről számolnak be.

Morton Subotnick művében, a *Silver Apples of the Moon*-ban a legmesszebbmenőkig aknázza ki az ekkor még kevesek által elérhető szintetizátorok használatában rejlő lehetőségeket.

Megjelenik a [Beatles](#) *Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band* albuma. A lemez *For the Benefit of Mr. Kite* című felvételének rögzítésekor George Martin és Geoff Emerick a konkrét zene és az elektronikus zene technikáit alkalmazzák.

Leon Kirschner szerzeménye, a *String Quartet No. 3*, az első elektronikus eszközöket használó darab, mely elnyeri a Pulitzer Díjat.

[Frank Zappa](#) and the Mothers of Invention *Uncle Meat*, valamint a The Grateful Dead *Anthem of the Sun* című albumainak felvételei egyaránt messzire mutató elektronikus manipulációkon alapulnak.

Stockhausen *Telemusik* című művében rövidhullámú rádiókat hangszerként alkalmazva "világzenét" hoz létre.

Robert Moog találkozik [Walter Carlos](#)-szal, egy New Yorki stúdió hangmérnökével, Usszacszevszkij korábbi tanítványával, aki elektronikus rendszere kiépítésén fáradozik. Carlos modulokat rendel tőle, és számos, a szintetizátorok továbbfejlesztésére vonatkozó javaslatot tesz. Moog ebben az évben mutatja be az első, kereskedelmi forgalomba kerülő modellt, a 900-

ast. A nyilvános bemutatókon Walter Carlos demonstrálja a készülék működtetését.

Az új elektronikák ezzel kikerülnek a laboratóriumok, és egynéhány, kivételes anyagi helyzetben levő stúdió falai közül, s megjelenésük óriási lökést ad az elektronikus zene fejlődésének. A komponista számára már nem az előadó technikai-, hanem emberi hallás befogadóképessége szab határt. Ettől kezdve az elektronikus hangzás mind a kortárs minimalista-repetitív zeneművészetben ([Terry Riley](#), [Steve Reich](#) és később [Philip Glass](#), de [Pauline Oliveros](#) is), mind a populáris kultúrában fokozatosan meghatározó szerephez jut. A hatvanas évek vége felé számos úttörő tűnik fel az elektronika új színterén, a köznyelvi könnyűzenében – Walter Carlos, továbbá a rock pszichedelikus vonala: a [Pink Floyd](#), a [Whitenoise](#), az [Emerson, Lake & Palmer](#) trió, a [King Crimson](#), valamint az örökké rejtőzködő, tagjainak inkognitóját mindmáig megőrző [Residents](#) az első, elektronikus hangszereket használó előadók.

Az elektronikus eszközök használata a hatvanas évek végéig szinte kizárólag a nyugati kultúra zeneművészetére jellemző, ám a berendezések árának csökkenésével bárki számára könnyen hozzáférhetővé válnak, s világszerte egyre több kísérletező kedvű alkotó fordul az elektronikus zene felé.

1968: Walter (a későbbiekben Wendy) Carlos *Switched On Bach* című lemezén a barokk szerző műveinek átíratait, illetve két saját darabját

(*Timesteps, Cherry Lane*) Moog szintetizátorokon adja elő. A kiadvány a világ első platina-státuszt elérő klasszikus zenei albuma lesz, Carlos pedig három Grammy díjat nyer.

Jamaicában King Tubby meghonosítja az egyedi vágás gyakorlatát. Mint Duke Reid mestervágója, rendszeresen vág saját – és kevés más sound system – használatára acetát-lemezeket (puha viaszlemez). Ugyancsak ő az első hangmérnök, aki hangszerként használja a stúdióban a keverőpultot; a vokális szekciók eltávolításával és a ritmus hangsúlyossá tételével a már kész felvételek új verzióit hozza létre. A “dubplate”-eken, (ahogy a helyiek nevezik az acetát-lemezt), ezek az ének nélküli, egyedi verziók kerülnek rögzítésre. A DJ-k körében rövidesen új divat hódít: rábeszélnek az ilyen ének nélküli tánczenékre. A technika “toasting” néven válik közismertté.

Robert Noyce, Gordon Moore és a magyar származású Andrew Grove (Gróf András) megalapítják a világ legnagyobb félvezetőgyártó vállalatát, az [Intel Corporation](#)-t.

Magyarországon [Decsényi János](#), [Dubrovai László](#), [Pongrácz Zoltán](#) és [Székely Iván](#) mélyednek el az elektronikus zene rejtelmeiben. Szintén a hatvanas évek végén válik legendává az UZ (Új Zenei Stúdió), ahol többek között [Jeney Zoltán](#), ifj. [Kurtág György](#), [Vidovszky László](#) kísérleti elektronikus darabjai készülnek.

Kelet-Európában egyedülálló az eredetileg debreceni illetőségű Pantha Rhei, szorosabban Szalai Sándor kozmológus és Szalai András tervező-mérnök nevéhez köthető törekvés. Az általuk épített szintetizátorokon (képzeljük el a korabeli alkatrészellátást Debrecenben!), az Emerson, Lake & Palmer trióval egy időben Bartók feldolgozásokat is játszó Pantha Rhei-t az akkor egyetlen országos bemutatkozási lehetőséget kínáló televíziós műsor, a *Ki Mit Tud?* zsűritagjai golyózzák ki.

1969. október 29.: Megvalósul az első üzenetváltás a működését négy résztvevővel (UCLA, UCSB, Stanford Research Institute, University of Utah) kezdő ARPANET számítógépes hálózaton. 1981-ig a csomópontok száma 213-ra nő. Az ARPANET technikai alapjára épül a későbbiekben az internet.

Hetvenes évek

A hatvanas évek végén-hetvenes évek elején [John Chowing](#) a Stanford Egyetemen dolgozza ki az FM szintézis elméletét. Az FM szintézist leíró számítások annyira összetettek, hogy a nagy amerikai hangszergyártók nemcsak a koncepciót nem értik, de még a tömeggyártás előnyeit sem ismerik fel. Chowing egészen a hetvenes évek közepéig nem is talál olyan céget, mely látná elméletében a kommerciális felhasználhatóság lehetőségét. Végül a [Yamaha](#) beadja a derekát, ám újabb hét évbe telik majd, mire az FM szintézis a nagy egyetemi számítógépen futó szoftveres algoritmusból egy

sorozatgyártott, nyilvános kereskedelmi forgalomban kapható szintetizátor chipjeibe kerül.

1970: [Charles Wuorinen](#) *Time's Encomium* című darabja az első, kizárólag elektronikus hangszerekre írt mű, amely Pulitzer Díjat nyer.

Ugyancsak ebben az évben indul hódító útjára a berlini zenészekből alakuló [Tangerine Dream](#). Hamar kedvencé lesznek, akárcsak a kísérletező Can, a Neu!, az Ashra Temple, vagy a szintetizátor-mágus [Klaus Schulze](#), továbbá [Kitaro](#), [Möbius](#), Heldon, Verto Reel és Cluster. (Lásd: [Krautrock](#))

Az integrált áramköröktől egyenes út vezet Marcian Edward Hoff, Federico Faggin és Stanley Mazor az Intel cégnél megvalósított fejlesztéséig, a mikroprocessorig. A következő évtől készülő, negyedik generációs komputerok szívében már mikroprocesszor dobog.

Elfogadják Dr. Douglas C. Engelbart három évvel korábban benyújtott szabadalmi kérelmét. Az egy fadobozka aljára szerelt két fémkerék a leírás szerint az "X-Y pozíció indikátora a kijelzőrendszeren". Az ember és a számítógép közötti kommunikációt megkönnyítő interfészt egérnek becézik. Ugyancsak itt, a kaliforniai Menlo Parkban székelő [Stanford Research Institute](#)-nál dolgozza ki Dr. Engelbart csoportja az elkövetkező évtizedek számítógépes kommunikációjának számos más, fontos elemét; a bittérképes kijelzőket és a hipertextet.

A hetvenes évek elején a [Xerox](#) cég Palo Altoi Kutatóközpontjában fejlesztik ki a számítógép-generált, bittérképes grafikát, az ablakok és ikonok használatán alapuló grafikus interfészt, az alakhú szövegszerkesztőt, valamint a lézernyomtatót.

1971: Forgalomba kerül a [Minimoog](#), az első (még monofonikus és memória nélküli, de már) hordozható szintetizátor. A hangszer ezzel kikerül a rock-arisztokrácia méregdrága kiegészítő hangszereinek arzenáljából. Ha fejlesztésről van szó, Moog zseniális elme, a tömeggyártás és a globális marketing azonban nem az ő szakterülete. Szofisztikált rendszereikkel és költség-hatékonyabb gyártási gyakorlatukkal az ARP és a [Roland](#) cégek az évtized végére kiszorítják a közfelhasználásra szánt szintetizátorok piacáról, ő pedig visszatér az egyedi rendszerekkel folytatott kísérleteihez.

Az Emerson, Lake & Palmer trió öt Moog szintetizátorral és egy Hammond orgonával lép fel. A korai, monofonikus szintetizátorok kezdetleges hangszínei gyakran mesterkéltnek, erőtlennek tűnnek, ezért kialakul a rétegelés technikája; hogy testesebbé tegyék a hangzást, a billentyűsökon játszó zenészek ugyanazt a melódiát egyidejűleg két hangszeren, eltérő hangszínekkel játsszák le. Stúdiófelvételek során a több sáv, illetve a többszöri feljátszás nyújtotta lehetőséget kihasználva, még több rétegben rögzítik ugyanazt a szintetizátor-dallamot.

A ska és a rocksteady hatvanas évekbeli, hihetetlen népszerűsége után a jamaicai zenék a hetvenes évek elejére sűrűsödnek reggae-vé a raszta őszene, a dobközpontú nyabingi képbe kerülésével. Szinte ezzel egy időben készülnek a remixelés archetípusának tekinthető első dub felvételek is. Agyoneffektezett – főleg a visszhangok terén –, elsősorban ritmusközpontú, minden egyéb hangszeres témát csak részleteiben újrahasznosító, éneket is alig használó verziók ezek – nagyjából ez áll napjaink dub munkáira is. Sokan a dubot csak hallgatós zenének képzelik, de szerte a világon rengeteg dub DJ működik, minthogy eredetileg is főként DJ-k és MC-k (korabeli szóhasználattal: toasterok) számára készültek.

A dub időközben önálló irányzattá növi ki magát, de a reggae zenekarok nagy része is rendszeresen készít dub lemezeket ([Burning Spear](#), [Israel Vibration](#), [Black Uhuru](#), [Sly & Robbie](#), stb.). A hetvenes évekbeli fénykorban alkotják máig ható alapműveiket olyan kultikus hősök, mint King Tubby, Bunny “Striker” Lee, Lee “Scratch” Perry és Scientist, később ugyancsak ezt az iskolát követve számítanak nagy újítóknak [Mad Professor](#), a [Dub Syndicate](#), [Jah Shaka](#), a Hazardous Dub, és a [Suns of Arqa](#).

A már évek óta együtt zenélő Ralf Hütter és Florian Schneider Esleben megalapítják a [Kraftwerk](#)t, a világ első, (a későbbiekben) kizárólag elektronikus hangszereket használó könnyűzenei együttesét. Első albumaik, az *Autobahn* (1974), a *Radio-Aktivität* (1975), a *Trans-Europa Express* (1977), vagy a *Die Mensch-Maschine* (1978) hamar az elektronikus zene klasszikusaivá – a Kraftwerk tagok pedig rövid úton ikonjaivá – válnak.

Szintén ebben az évben különös egyéniség indítja be rakétáit: [Genesis P-Orridge](#), a Throbbing Gristle és a majdani Psychic TV lelke. Kiadót alapít Industrial Records néven, mely egyben kijelöli a stílust is: fémes hangzások, gépi zajok, sötét tónusok, monoton ritmusok. Elő-[elektro](#), elő-[techno](#). Genesis végigvonul a modern elektronikus zenék történetén. [Acid house](#)-szal bohóckodik, [trance](#)-et komponál, mindent a nullaóra előtt. Sámán.

Két New Yorki fiatal, az énekes Alan Vega és a billentyűs hangszereken játszó Martin Rev megalakítják a Suicide-ot. A kettős proto-punk lendületű, esetenként a tettlegességig fajulóan konfrontatív, extrém színpadi akcióit elektronikus hangzásokkal támogatja. Produkciójuk a nyolcvanas évekre jellemző szinti-pop tánczene archetípusának számít.

A hetvenes évek első felében, ugyancsak ipari környezetben, egy másik pályafutás is beindul: a sheffieldi [Cabaret Voltaire](#)-é. A gárda vezéregyénisége Richard D. Kirk. Eleinte ipari zenéket, később intelligens technót adnak.

Az ipari címke jelesebb képviselői még (a nyolcvanas években) az [Einstürzende Neubauten](#), a [Test Department](#), az SPK, valamint a szlovén [Laibach](#).

[Larry Levant](#), a kezdő lemezlovast barátja, [Frankie Knuckles](#) javaslatára alkalmazzák a New Yorki The Gallery klubban.

1972-ben egy jamaicai származású amerikai lemezlovas, Clive Campbell (művésznéven [Kool Herc](#)) kifejleszti a “Cutting Breaks” technikát. Ő az első DJ, aki hangszerként használja a lemezjátszót. Herc az éppen népszerű felvételek dobkiállításait, illetve instrumentális szakaszait hosszabbítja meg. Mivel ezek az úgynevezett breakek aránylag rövidek, tizenöt-húsz másodpercesek, ezért két azonos lemez, két lemezjátszó és egy keverő segítségével tetszőleges ideig ismételteti a kívánt zenei szegmenset. Miközben az egyik lemezjátszón forog a break, addig a másikon a DJ (a publikum által nem hallható módon) gondosan beállítja ugyanazon break kezdőpontját. Amikor az első lemezjátszón a részlet a végéhez ér, a lemezlovas a keverővel “átvág” a másik lemezjátszón ütemre elindított lemez azonos részletére. A folyamat korlátlan ideig fenntartható, a vázolt módon az aktuális break a végtelenségig ismételgethető. Maga a hip hop kifejezés is a lemezjátszókon forgó két zene közötti ide-oda ugrálásból (hipp-hopp) származik. A lüktető ritmus rövid időn belül igen népszerű lesz az afro-amerikaiak által lakott városnegyedekben, Herc stílusát egyre többen próbálják utánozni. DJ-technikájának első követői [Afrika Bambaataa](#) és [Grandmaster Flash](#) lesznek.

A zenetörténet nagyon fontos pillanata ez: a hip hop az első irányzat, melynek születésénél nem muzikusok, hanem lemezlovasok bábáskodnak.

A sound systemektől átvett “toasting”, az MC technika beszivárog a tánctermekekbe.

A **Technics** cég forgalmazni kezdi az SL 1200-as lemezjátszót. A konstrukciót egyedülálló meghajtása teszi különlegessé; a motor és a lemeztányér nincs közvetlen, mechanikai kapcsolatban, így a manuális beavatkozás (a tányér forgásának gyorsítása, illetve lassítása) nem tesz kárt a készülékben. A lemeztányér aljára erősített, kör alakú mágnes a körülötte levő elektromágneses tér változásainak hatására kerül mozgásba, illetve áll meg. Bár a készüléket eredetileg Hi-Fi célokra szánják, már ekkor mindent tud, amit egy professzionális DJ-lemezjátszónak tudnia kell:

- sebességszabályozás $\pm 8\%$ tartományban,
- nagy forgatónyomaték (az álló helyzetből induló lemez mindössze 0,7 másodperc alatt veszi fel a 33 1/3-os sebességet),
- alacsony nyávogás,
- alacsony motorzaj (dübörgés),
- nehéz (12,5 kg), stabil, rétegezett kompozit anyagból álló saszé, ami jól véd az akusztikai visszahatás, valamint a hangszedő barázdából való kiugrása ellen.

A megfelelően karbantartott SL 1200-asok évtizedekig bírják a kemény, akár mindennapos igénybevételt is.

Megszületik az első e-mail program.

1973: A **DIN** (Deutsche Institut für Normung) 45500 szabvány rögzíti a Hi-Fi berendezésekkel szemben támasztott technikai követelményeket.

A [Pink Floyd](#) széles körben használ szintetizátorokat a *The Dark Side of the Moon* című albumán. Az [Alan Parsons](#) hangmérnök vezetésével rögzített lemezen az egyes felvételeket a konkrét zene technikáival készített közjátékok kötik össze. Az album az évek során 40 millió példányban fogy, az Egyesült Államokban a mai napig heti 9600 db-ot adnak el belőle. A tagok a lemez bevételeinek egy részét kedvencük, a [Monty Python](#) csoport *Gyalog galopp* című filmjének készítésébe fektetik.

A Warner Communications bemutatja a QUBE kábel-tv programot az Ohio állambeli Columbusban. A csomag része a Sight On Sound csatorna, melyen koncertfelvételeket és klipeket adnak. A Sight On Sound a nyolcvanas évek elején induló [MTV](#) prototípusa.

A kor közkedvelt, több kamionnyi elektronikus felszerelést felvonultató és a komolyzene területére át-átruccanó zenész-mérnöke a japán [Isao Tomita](#).

[David Mancuso](#), a New Yorki [Loft](#) rezidense nemcsak lexikális tudásával és kifinomult szelekciós készségével nyeri el a publikum kegyeit: ő az első, aki a hangzás jelentőségét felismerve, kimondottan klubcélokra tervezett megnövelt teljesítményű hangtechnikát. Larry Levan később így emlékszik vissza: “David felhívta a [Cerwin-Vega](#) céget, és 1000 wattos mélynyomókat gyártatott velük. Hihetetlenül szóltak.”

A melegklubok kedvenc stílusa a High Energy, New Yorki kiadók, mint a Salsoul gospelekből készítenek eksztatikus változatokat. Adott a DJ-technika, egyre javulnak a hangrendszerek – logikusan a vinil-lemezek minőségének is követnie kell a fejlődést. Egyes források szerint az első tizenkét inches, de egy oldalán csak egyetlen számot tartalmazó – a megnövelt barázdaköz révén sokkal nagyobb dinamika-tartomány rögzítését, részletezőbb hangfelbontást lehetővé tevő – “maxi” a véletlennek köszönheti születését. Egy vágóüzemet felkeresve, [Tom Moulton](#) lemezlovas egy mixet kíván lemezre vágatni. Mivel tizenkét inches alapanyag van csak raktáron, utasítja a dolgozókat, hogy arra vágják a kért felvételt. A lemezt lejátszva a Galaxy 21 rezidense, Walter Gibbons azonnal észreveszi, hogy mennyivel tisztábban, dinamikusabban, részletgazdagabban szól. A történet másik verziója szerint az első tizenkét inches lemez ötlete az RCA-nél dolgozó David Todd fejében születik meg. Vickie Sue Robinson *Never Gonna Let You Go* című felvétele promóciós célokkal, kizárólag a lemezlovasok részére készül, kereskedelmi forgalomba sohasem kerül. Az albumon eredetileg háromperces felvételt Walter Gibbons dolgozza át tizenegy perces diszkó darabbá. Bármelyik történet legyen igaz a kettő közül, annyi bizonyos, hogy az első, kereskedelmi forgalomba kerülő, Salsoul által kiadott tizenkét inches maxilemezen a Double Exposure *Ten Percent* című felvétele hallható.

A diszkók műsorát a soul és a funk uralja. Az olasz származású, de Nyugat-Németországban tevékenykedő [Giorgio Moroder](#) az úttörő a szintetizátor-

alapú diszkózene világában, a modern elektronikus dance szcéna rengeteget köszönhet a világhírű producernek. Moroder páratlan érzékkel alkalmazza a korát évekkel megelőző technikákat, tevékenységével gyakorlatilag megalapozza az addig ismeretlen – kezdetleges programozásra épülő –, egyszemélyes stúdiómunka gyakorlatát. Szinte ösztönösen gyártja a milliós eladásokat elérő megaslágereket.

1975-ben Neil Bogart, a Casablanca lemezcég főnöke egy házibulin megmutatja barátainak az olasz stúdiómágus [Donna Summer](#) énekesnővel rögzített, *Love To Love You Baby* című, még kiadatlan felvételét. A szám akkora sikert arat, hogy a jelenlevők követelésére egymás után négyszer kell lejátszania. Bogart még az éjszaka közepén felhívja Morodert, és egy húszperces verziót rendel tőle.

A bugyuta, kétperces rágógumi-popzenék fénykorában a *Love To Love You Baby* tizenhét perces változata azonnal klubhymusszá válik, ezzel megszületik az Extended Version. Ezt követi – az ugyancsak Donna Summer közreműködésével készült – *I Feel Love*, melynek alapjait kizárólag gépek segítségével rögzítik. (Jellemző képet ad a kortárs magyar lemezlovas-élvonal tájékozottságáról, hogy évekig vitatják: a szám groove-ját basszusgitárral vagy dorombbal játszották fel.)

Moroder 1977-ben jelenteti meg saját neve alatt jegyzett, *From Here To Eternity* című albumát. A lemez hátoldalán rövid, egysoros megjegyzés: “Only electronic keyboards were used on this recording, all played by Giorgio Moroder.”

1978-ban Oscar díjat kap az *Éjféli Expressz* című film zenéjéért, később szintén hazavihet Hollywoodból egy aranszobrocskát a *Flashdance*, majd egy harmadikat a *Top Gun* betétdaláért (*Take My Breath Away*). Munkássága során közel negyven soundtracket készít, (*American Gigolo*, *Cat People*, *Scarface*, *The Neverending Story*), az eredmény további három **Grammy** és két **Golden Globe** díj. Két ízben kap felkérést a Nemzetközi Olimpiai Játékok, egy alkalommal a Futball Világbajnokság szignáljának megkomponálására. A legelsőik között kapcsolódik be a nyolcvanas évek közepén kibontakozó remix-kultúrába a **Eurythmics** *Sweet Dreams*-ének újrakeverésével. Zenei tehetségén túl kiváló marketingszakember: pontosan tudja, melyik darabját jelentesse meg a saját neve alatt (*From Here To Eternity*, $E=MC^2$), melyikhez szükséges világsztár énekesnőt felkérnie (Donna Summer, **Amanda Lear**), és melyik lemezen kell a háttérbe húzódva, a borítón is csak egészen apró betűkkel szerepelnie (**Sigue Sigue Sputnik**). Zsenialitásának e kettőssége teszi lehetővé, hogy – a könnyűzenében rendkívül ritka módon – évtizedekig az érdeklődés homlokterében maradhat.

A zenéhez fűződő vonzódását rossz szemmel néző szülei, és a rá váró hagyományos karrier elől a nem egészen 17 éves **Cerrone** elszökik otthonról. Egy klubhálózat A&R menedzseri posztját tölti be, továbbá saját zenekarával, a Kongas-szal rendszeresen lép fel a francia Riviéra mitikus klubjában, a St. Tropez-i Pagagayoban. Itt figyel fel rá és ajánl lemezszerződést neki Eddie Barclay, a híres producer. A túl mainstreamnek ítélt Kongas darab, a *Boom* felvétele után Cerrone úgy dönt: a következő

számot teljesen egyedül készíti el. A *Love in C Minor* dolgozatot több kiadó túlzottan avantgárdnak ítéli, akad olyan szakember, aki a szerződést “kikeveretlen” felvételre hivatkozva utasítja el. Való igaz: a ritmusszekció (főleg a lábdob és a basszusgitár) a kor hangzási etalonjához képest szokatlanul az előtérben szól. Cerrone, kiadó híján, saját maga házal a boltokban a lemezzel, majd barátait kéri meg, vásárolják fel a kiadványt. A suttogó propagandának, a hírhedt erotikus lemezborítónak, valamint az újszerű hangzásnak köszönhetően végül az Egyesült Államokbeli [Atlantic Records](#) áldását adja a hivatalos megjelentetésre. Döntésüket feltehetőleg később se bánják meg: a szokatlan hangzás a közönség részéről nemhogy elutasítást, épp ellenkezőleg – kirobbanó lelkesedést vált ki. A *Love in C Minor* 3 millió példányban fogy, de Cerrone a diszkó-korszak hajnalán ismét vált. A szintetikus eurodiszkó dolgozat, a 18 perces *Supernature* felülmúl minden várakozást: 8 millió hanghordozó talál gazdára, a szerző rövid úton öt [Grammy Díjat](#) és néhány [Golden Globe](#)-ot zsebelhet be. Időközben az Egyesült Államokba költözik, ahol, bár több lemezt ad ki, érdeklődése egyre inkább a nyilvános mega-produkciók felé fordul. Párizsban előadott *The Collector* című rock operáját százhuszezren, a francia bicenteneáriumi ünnepekre készülő előadását, az *Evolutiont* hatszázezren tekintik meg. Több filmzenét szerez, majd a JSB, az induló japán magas felbontású műholdas televíziós rendszer elsőként az ő new age operáját, a *Harmonyt* sugározza, melyet nyolcszázezer néző követhet az egész világon. 1999-ben művészi képességeit elismerve, Los Angeles polgármestere rábízta a város Hivatalos Millenniumi Ünnepeinek szervezését és kivitelezését.

1975: A [MITS Altair 8800](#)-as az első “házi számítógép”, a mai személyi számítógépek előde. A [Sinclair ZX80](#)-hoz és az [Acorn Atom](#)hoz hasonlóan, eleinte kit formájában kerülnek forgalomba, a vásárló otthon forrasztgatja fel az áramköri lapra az alkatrészeket. E korai gépek szinte mindegyike televízióhoz csatlakoztatható, BASIC nyelven programozható, s különféle perifériákkal (joystick, magnókazettás memóriaegység, floppy disk) bővíthető.

Bill Gates és Paul Allen megalapítják a [Microsoft](#)ot.

Az [Oberheim](#) cég forgalomba hozza az első polifonikus szintetizátorokat, melyek – modelltől függően – kettő, négy, hat vagy nyolc hang egyidejű megszólaltatására képesek.

A New England Digital bemutatja [Synclavier](#) rendszert, mely teljes mértékben integrálja a digitális technológiát. A Synclavier frekvenciamodulációs elven működő szintetizátor, sampler és szekvenszer egyben, háttértárolóként két hatalmas, beépített mágneslemezzel. A kézzel gyártott, a kor legmagasabb specifikációt is teljesítő, szalag nélküli stúdióként emlegetett rendszer egyedi igényeknek megfelelően módosítható részegységekből áll. Egy átlagos Synclavier ára két-háromszázezer dollár között mozog, de létezik olyan konfigurációja is, mely félmillió dollárba kerül. Nagyobb stúdiók – főképp filmzenék rögzítése során – a mai napig használják.

Egy bronxi afro-amerikai DJ, Grand Wizard Theodore a scratch technikával lép színre.

[David Mancuso](#), Steve D'Aquisto és Vince Aletti kezdeményezésére jön létre az első "record pool", a zeneipar és a lemezlovasok érdekszövetsége, melynek keretén belül a DJ-k rendszeresen jutnak megjelenés előtti, promóciós kiadványokhoz, cserébe visszajelzéseket adnak minden egyes lemezről.

A hetvenes évek közepére az elektronikus muzsika elárasztja a diszkókat, a hirdetési ipart és a rádiókat. A társadalmi elfogadottsággal párhuzamosan kialakul elektronikus zenészek egy markáns csoportja, kik a zenét többé nem hobbinak, nem tanulmányaik tárgyának, hanem egész napos elfoglaltságnak tekintik.

Az út ekkor már ki van kövezve [Jean-Michel Jarre](#) számára: ő 1976-os remekművével, a Tangerine Dream nyomdokában járó *Oxygene*-nel robban a köztudatba. A tánctereket veszi célba a szintén francia – és méltánytalanul hamar elfeledett – [Space](#). *Magic Fly* című munkájuk örök diszkó-klasszikus marad, s számtalan át- és feldolgozást ér meg.

Philip Glass zeneszerző és Robert Wilson szövegíró koprodukciójában elkészül az *Einstein on the Beach*, a minimalista multimédia-opera.

A francia kormány létrehozza az [IRCAM](#)-ot (Institut de Recherche et de Coordination Acoustique/Musique), melynek élére Pierre Boulez-t nevezik ki. A szervezet célja, hogy támogassa az új zenei és tudományos kutatásokat, valamint hogy az azonos érdeklődésű tudósok és zeneszerzők egy helyen működhessenek közre. Az IRCAM az elektronikus zene kortárs komponistáinak Mekkájává válik.

Steve Jobs és Steve Wozniak megalapítják az [Apple Computer](#) céget.

1977: Megnyitja kapuit a New Yorki Paradise Garage. A nevéhez híven garázsból átalakított, óriási légterű, zártkörű klubban Larry Levan a rezidens. Rendkívül nyitott szellemű lemezlovas, eklektikus szettjeit közönsége egy évtizeden át, egészen a klub 1987-es zárásáig élvezheti. Levan honosítja meg a popzenében a [dub](#) esztétikáját. Ő az első DJ, akinek neve a korai nyolcvanas években már túlnő az általa újratevert előadók nevin, munkássága átvezet a diszkó-korszakból a későbbi house-érába. Karrierje során 15 különböző kiadó felkérésére több mint 80 előadó felvételeit remixeli.

Ironikus módon az ugyanebben az évben megnyíló chicagói The Warehouse vezetősége szintén Levant szemeli ki rezidensnek, aki udvariasan visszautasítja az ajánlatot, majd barátját, Frankie Knucklest javasolja maga helyett.

1978: Az egykori [Roxy Music](#) alapító tag, az évszázad utolsó harmadának zenei / kulturális fejlődésére óriási befolyással bíró [Brian Eno](#) új stílust ajándékoz a világnak: környezeti hangokon, atmoszférikus zajokon alapuló ambientet. (Lásd: Dance lexikon / [Ambient](#))

A Sequential Circuits piacra dobja az első, teljesen programozható, polifonikus szintetizátort.

A Technics cég végrehajt néhány módosítást az 1200-as lemezjátszókon. Tökéletesítik a motort, átalakítják a készülék burkolatát, és földkábelrel egészítik ki a konstrukciót. De ami a legfontosabb: a szinkronütemre való keverést lehetővé tévő sebességszabályzót, az addigi használt tekerőpotmétert tolópotméterre cserélik, és a kezelhetőség szempontjából lényegesen praktikusabb módon, a konstrukció jobb alsó sarkában helyezik el. A gép típusjelzése ekkor kapja a MK2 kiegészítést.

1979: Egy svájci trió tűnik fel az elektronika nemzetközi színpadán: [Dieter Meyer](#) filmrendező, elérhető árú sampler híján a hangszalagot milliméterenként vágó és illesztgető [Boris Blank](#), valamint az argentin Carlos Peron hármasa. A [Yello](#) végül duóként válik világhírűvé.

Kereskedelmi forgalomba kerül a [Fairlight CMI](#) (Computer Music Instrument), egy digitális, polifonikus szintetizátor. Az ausztrál fejlesztésű, duplaprocesszoros készüléket kivételessé teszi, hogy képes bármilyen külső

forrásból mintát venni, azt digitalizálni és visszajátszani. A Fairlight CMI gyakorlatilag két készülék, szintetizátor és sampler egy dobozban. Első változatában a minták a hangszerhez csatlakoztatott monokróm monitoron, fényceruzával szerkeszthetők, majd tetszés szerint kioszthatók billentyűzetre. A berendezés memória-kapacitása maximálisan tíz másodpercnyi monó minta rögzítését teszi lehetővé. Mintavételezése 8 bit / 24Khz-en működik, melynek hangminősége elmarad a kor elvárásaitól. Ennek ellenére a Fairlight CMI a korai nyolcvanas évek egyik csúcshangszere, borsos ára miatt beszerzését csak a leggazdagabb stúdiók, illetve zenészek engedhetik meg maguknak. A Fairlight első felhasználói az Art of Noise, a Yello és Jean-Michel Jarre.

Grandmaster Flash az elsők között készít stúdiófelvételeket végtelenített breakek alkalmazásával.

A [Sony](#) és a Philips cégek egyesítik erőiket, hogy létrehozzanak egy új, digitális audió formátumot. Fejlesztésük három évvel később, Compact Disc néven válik közismertté.

Megjelenik a Magyarországon [HiFi Magazin](#).

Nyolcvanas évek

Az új évtized elején az előző dekád utolsó három évére jellemző, dühödten acsarkodó punk korszakból kinövő, a punkok zenei igénytelenségén jelentősen túllépő előadók egy része szintén szívesen nyúl az új eszközökhöz. A Chrome, a [Der Plan](#), a [Joy Division](#) / [New Order](#), [Gary Numan](#), az [Ultravox](#), a Virgin Prunes, a Yellow Magic Orchestra, Klaus Nomi, az OMD, a [Depeche Mode](#) és a Soft Cell alkotják a new wave elektronikus vonalát.

A new wave eredményeit még kommerszebbé tevő, szintén az elektronikus eszközökre támaszkodó előadók újromantikusok néven vonulnak be a popzene történetébe. Főbb képviselőik: Visage, Yazoo, Heaven 17, Japan.

Magyarországon Radványi Péter – mindenki elől rejtve, hosszú évek során, önerőből – az ELTE Fonetikai Tanszékén Sygnus néven építi meg saját, moduláris szintetizátor-rendszerét.

1980-ban zenészek, gyártók és kereskedők egy szabványosított interfész létrehozásán fáradoznak, mely az elektronikus hangszerek egymás közti, illetve az akkor elterjedő mikroszámítógépekkel való kommunikációjának egységesítését hivatott biztosítani. A készülő szabványnak a [MIDI](#) (Musical Instruments Digital Interface) nevet adják.

1981: [Larry Austin](#) szerzeménye, a *Canadian Coastlines*, Kanada térképét alapul véve határozza meg a kompozíció ritmikái, texturális és melodikus összetevőit.

Egy New Yorki művészettörténész, [Laurie Anderson](#) 1981-es bemutatkozó maxijával (*O Superman*), majd 1984-es *Big Science* albumával sokkolja a világot. Speciális hegedűjén a húrokat magnófejek helyettesítik, a vonóra mérőjeleket tartalmazó magnószalagot feszítenek fel. Az elektronikus eszközök egyedi használata, az énekbeszéd lebilincselő orgánuma, a zene artistikus megközelítése Andersont az értelmiségi körök kedvencévé teszi.

Grandmaster Flash and The Furious Five kislemeze, a *The Adventures of Grandmaster Flash on the Wheels of Steel* az első, egy hip hop DJ technikai képességeit demonstráló felvétel.

Slágerré váló felvételükön, a *The Message*-en ütemes, autentikus gettószöveget skandálnak – sokak véleménye szerint ez az első rap lemez.

Augusztus 1.: Megkezdí adását New Yorkban a [Music Television](#), vagyis az MTV. Az első szám – stílszerűen – a The Buggles *Video Killed the Radio Star* című felvételének klipje. Az MTV Europe napra pontosan hat évvel később, 1987. augusztus elsején kezd sugározni. Az adó forradalmasítja a zeneipart.

[Vangelis](#) Oscar-díjat kap a *Tűzszekerek* című film zenéjéért.

Dave Smith, a kaliforniai Sequential Circuits alapítója a Hangmérnökök Társaságának írásban fekteti le a MIDI szabványra vonatkozó ajánlásait, mely az elektronikus hangszerek egymás és vezérlőegységeik (mikrokomputereik) közötti kommunikációját hivatott egységesíteni.

1982: Forgalomba kerül a Roland [TB 303](#)-as analóg bassliner és a hét analóg dobhangot tartalmazó [TR 606](#)-os Drumatix dob gép.

Augusztusban mutatkozik be a 8 bites házi számítógép, a [Commodore 64](#). A komputerben 1 MHz-es processzor és mindössze 64 KB RAM van, mégis minden idők legsikeresebb számítógépe lesz – a 12 éven át forgalmazott készülékből harmincmillió példányt értékesítenek.

A nyolcvanas évek elején, a chicagói The Warehouse-ban a hosszú dob-breakekkel rendelkező tizenkét inches maxik aktuális diszkószámai bizonyulnak a legideálisabbnak a keveréshez. Amelyik felvételt [Frankie Knuckles](#) ritmikailag nem találja elég hangsúlyosnak, dob gép által generált négynegyedekkel egészíti ki, lefektetve a house alapjait. A stílus úttörői: [Marshall Jefferson](#), a Fingers Inc. (Larry Heard). Ugyanekkor a New Yorki Paradise Garage-ban [Todd Terry](#), [David Morales](#), Robert Civilles és David Cole korai munkái szólnak. (Lásd: Dance lexikon / [House](#))

1982. október 1.: A Sony CDP-101-es lejátszójával egy időben kerül forgalomba az első CD album Japánban, majd a következő év elején az

Egyesült Államokban és Európában. A CD kisebb, mindössze 12cm átmérőjű, így vitathatatlanul könnyebben kezelhető, mint a vinillemez, ugyanakkor hosszabb (akár 80 percnyi) hanganyag tárolására képes. A kiadók e megnövelt játékidőre, illetve az új hanghordozó fejlesztési költségeire hivatkozva magyarázzák a magasabb fogyasztói árat, és azt ígérik, hogy az a későbbiekben, a médium elterjedésével párhuzamosan csökkenni fog. Ígéretüket nem tartják be.

Az audiofilek kezdetben idegenkednek a CD-től: túlságosan éles, steril hangzásúnak tartják. Ennek ellenére a CD az emberiség eddigi legnépszerűbb hanghordozójává válik.

Az elektro-funk-nak is nevezett irányzat hősora 82-85 közé tehető. A rövidesen három jól elkülöníthető ágra szakadó, majd önálló áramlatként tovább nem egzisztáló iskola napjainkig bűvópatakként él tovább, hatása több zenei ágban érezhető. (Lásd: Dance lexikon / [Elektro](#))

1982. június 25.: Bemutatják a [Ridley Scott](#) rendezésében készült *Szárnyas fejtánc* című filmet. Zeneszerző: Vangelis.

Októberben Robert Moog a Keyboard Magazinban megjelenő cikkében ismerteti a MIDI szabványt.

Decemberben a Sequential Circuits bemutatja a [Prophet 600](#)-ast, az első MIDI rendszerű billentyűs hangszer.

[Benkő László](#) *Lexikon* című nagylemeze az első hazai, popzenei kiadvány, melynek felvételein kizárólag elektronikus hangszereket használnak.

1983: Leválasztják az ARPANET-ből MILNET néven a katonai szegmenst, ezzel megszületik az internet. Az eredetileg katonai és kutatási célokra tervezett hálózathoz egyre több szervezet, intézmény és magáncég kapcsolódik, s a szolgáltatás néhány éven belül magánemberek számára is elérhetővé válik.

A Yamaha forgalomba hozza a [DX7](#)-es, polifonikus szintetizátort. Bár a cég állításai szerint a berendezésben a John Chowning által kifejlesztett frekvenciamodulációs technikát alkalmazták, az valójában fázismodulációs alapon működik. A DX7-es a nyolcvanas évek legnépszerűbb, széles körben használatos elektronikus hangszere. Kétszáz ezer darabot értékesítenek belőle – tízszer többet, mint azt megelőzően bármely szintetizátor-típusból.

Megjelenik Grandmaster D.S.T. *Megamixe*. A scratch-technikát és vágásokat azonban Herbie Hancock *Rockit*-jén alkalmazva ismerteti meg a szélesebb hallgatósággal.

Into the Battle with The Art of Noise című mini-albumukkal, majd az 1984-ben megjelenő, szinte teljesen azonos tartalmú (*Who's Afraid Of?*) *The Art of Noise!* LP-vel csatába indul az [Art of Noise](#). Az öttagú csoport az elektronikus eszközök egyedi alkalmazásával, borítóikon a holland [Anton](#)

[Corbijn](#) művészfotóival, valamint szokatlan képi világú videoklipjeivel gyorsan elnyeri az ekkor még létező artisztikus popzene rajongóinak tetszését.

Augusztusban véglegesítik a MIDI szabvány specifikációját.

1984: Piacra kerül az első, mindenki által elérhető árú, 12 bites sampler, az [Akai S612](#), mely lehetővé teszi, hogy a zenész bármely létező hangfelvételtől mintát vegyen, s azt kedvére átalakítva a saját céljaira használhassa fel.

Frankfurtban megnyílik a világ első proto-techno klubja, a rezidens [Talla 2XLC](#).

1985: A londoni The Hippodrome klubban kerül megrendezésre a DMC DJ Convention, ahol a lemezlovasok technikai felkészültségüket mérik össze. A későbbiekben a rendezvény [DMC DJ Championship](#) néven fut.

Ahogy a folyamatosan butuló house egyre inkább a szórakoztató zene, a mainstream részét képezi, az underground és kísérletező hagyomány a technóban él tovább. Az irányzat alapjainak lefektetésében detroiti művészek, [Juan Atkins](#), [Derrick May](#), [Kevin Saunderson](#), [Carl Craig](#) járnak az élen, az ő felvételeikben már szinte kizárólag elektronikus hangszerek

szólnak. A kilencvenes évek közepén a techno elképesztő sikereket arat Nyugat-Európában. (Lásd: Dance lexikon / [Techno](#))

Bemutatkozik az Ensoniq cég [Mirage](#) fantázianevű, billentyűs sampler-családja.

A floridai Fort Lauderdale-ben kerül első ízben megrendezésre a [Winter Music Conference](#), az elektronikus zenei szcéna éves seregszemléje.

EBM – a kifejezés a három hangmérnökből alakuló belga [Front 242](#) lemezborítóján szerepel először. A progresszív, színes, kissé apokaliptikus és agresszív irányzat alapkonceptiója az elektronikus eszközök használata. További jeles képviselők: Frontline Assembly, [Nitzer Ebb](#), Ministry, [Skinny Puppy](#), [DAF](#), The Klinik, [à;GRUMH...](#), [Cassandra Complex](#).

Ébrednek a német elektronikus szcéna. Megjelennek [Westbam](#) dolgozatai, a debütáló *17*, majd az évtized végén a *This Is Not a Boris Becker Song* és a *Monkey Say Monkey Do*. Westbam és Jankuhn megalapítják a [Low Spirit](#) kiadót. Ekkoriban készíti első maxiját a kezdetben lemezlovasként szintén body musicot játszó [Sven Väth](#) is.

1986: Megjelenik az [Akai S900](#), az első elfogadható árú, polifonikus, digitális sampler.

[Hortobágyi László](#) *Transreplica Meccano* című lemeze már kizárólag első generációs samplereket használ.

1987: A Warner Cable 685 millió dollárért eladja az MTV Networks-höz tartozó csatornákat (MTV, RTS, Nickelodeon) a [Viacom](#)nak.

Forgalomba kerülnek az első házi felhasználásra készített, digitális hangrögzítést lehetővé tevő DAT magnók.

Larry Levant Londonba hívják, hogy tervezze meg a [Ministry Of Sound](#) hangrendszerét.

[Paul Oakenfold](#) és Danny Rampling első ízben tartanak illegális partikat a baleári szigeten, Ibizán.

1988: Larry Levan speciális rendezvényeken lép fel a Studio 54-ben és a Palladiumban.

A nyolcvanas évek végén, az ipusztriális zenei hagyományok, a body music és a house elemeinek keveredéséből jön létre Belgium sajátos irányzata, a new beat. A mozgalom fénykorában [Jean-Paul Gaultier](#), a neves francia divattervező is new beat felvételt ad ki. A dance-forradalom hajnalán Belgium egy rövid időre a legfontosabb történések hazája lesz.

Frankfurtban megnyitja kapuit Sven Väth klubja, az Omen, mely meghatározó szerepet tölt be a germán klubkultúra következő tíz évében.

Marshall Jefferson felfedezettje, [DJ Pierre](#) a prüntyögő hangokat adó [Roland 303](#)-assal új távlatokat nyit meg. (Lásd: Dance lexikon / [Acid](#))

Megalakulnak az első ISP (Internet Service Provider, azaz internet-szolgáltató) cégek az Egyesült Államokban.

1988-89: *Summer of Love*, majd az acid house-ból kifejlődő rave-korszak. A London külvárosaiban spontán megrendezésre kerülő, egész éjjel tartó partikon tízezrek tombolnak.

1989: [Tim Berners-Lee](#), a [CERN](#) munkatársa egy globális, mindenki számára hozzáférhető információs hálózat létrehozásán fáradozik, s lefekteti a világháló elvi alapjait. Az 1992-ben megvalósuló elképzelés forradalmasítja az emberi kommunikációt; a számítógépekhez kevésbé értő laikusok is bármiféle előképzettség nélkül, viszonylag könnyen böngészhetik a világhálón elérhető tartalmakat.

A [Digidesign](#) bemutatja a stúdiócélokra kifejlesztett Sound Tools programot.

Az első berlini [Love Parade](#)-en mindössze százötvenen vesznek részt.

Ez év szeptemberében rendeznek először acid partit Magyarországon. A helyszín a [Fiatal Művészek Klubja](#).

A nyolcvanas években a szintetizátor – az árak és a méretek csökkenésével párhuzamosan – rendkívüli mértékben elterjed. A hangszer az addigi kiegészítő rendeltetésén túllépve egyre több zenekar felvételeiben veszi át a domináns szerepet. Végbemegy egy jelentős paradigmaváltás: a szintetizátor használatának célja már nem az utánzás, létező hangszerek hangjainak imitálása, hanem addig soha nem hallott hangzások, egy új zenei minőség létrehozása. Az eszközpark óriási fejlődésen megy keresztül: megjelennek a MIDI rendszerek, a samplerek, és a kilencvenes évek elejére már a mikroprocesszoros számítógépek teljesítménye is eléri a szintet, hogy különböző programok segítségével képesek a komputerezene valós időben való megszólaltatására. A számítógép és az elektronikus hangszerek házassága forradalmasítja a zenei komponálás folyamatát. Az előrehaladott, kifinomult rendszerek kedveznek az autodidakta muzikusnak, aki némi technológiai jártasság birtokában ugyan, de bármiféle előképzettség, akár a kotta alapvető ismerete nélkül kíván zenével foglalkozni. Az elektronika a zenét minden addiginál könnyebben elérhetővé teszi.

Persze, mint minden téren, itt szintén akadnak ellenzők. A gépek használatát kifogásolók fő érve, hogy az elektronika csökkenti a zenében a kreativitást. Ellenkezőleg: forradalmasítja az alkotás folyamatát, és lehetőséget teremt a művész számára, hogy teljes egészében ellenőrzése alatt tartsa a hangrögzítés komplett folyamatát.

Kilencvenes évek

1990: A Sony bemutatja az írható CD-t. A médium az eredetivel tökéletesen egyező másolatok, vagyis klónok készítését teszi lehetővé. Egy szellem kiszabadul a palackból.

A kilencvenes évekre megerősödik az úgynevezett digi-dub vonal, mely az akusztikus hangszereket szinte teljesen mellőzve, digitálisan, hangmintákra, basszusfrekvenciákra alapozva dolgozik, mint (többek között) a [Disciples](#), az [Alpha and Omega](#), a [Blue](#). Természetesen a stílust (a későbbiekben) a szélesebb értelemben vett tánczene is folyamatosan magába szippantja, keresztezve a dubot funk-kal, house-szal, és mindennel, amivel csak lehet – márpedig mindennel lehet. Így születnek olyan “házasságok”, mint a [Dreadzone](#), a [Leftfield](#), a [Zion Train](#), a [Massive Attack](#), [Kruder és Dorfmeister](#), valamint a [Thievery Corporation](#) megkerülhetetlen lemezei. A magyar szcénában komoly szinten dubot az [Anima Sound System](#) és [Hortobágyi László](#) tud készíteni.

A techno szikár lendületét lágyabb harmóniákkal, [ambient](#) motívumokkal kombináló előadók és lemezlovasok új irányzatot hívnak életre: világhódító útjára indul a trance. (Lásd: Dance lexikon / [Trance](#))

Őrültképpen felgyorsulnak az ütemek. A hardcore központja Hollandia. (Lásd: Dance lexikon / [Hardcore](#))

Létrejön egy új elektronikus zenei irányzat, mely az évtized fő törekvéseivel szemben már nem a táncparkettek, hanem az otthoni zenehallgatás igényeit tartja szem előtt. A címkézésben utolérhetetlen Mixmag szakírói az újdonságot trip hopnak keresztelik el. (Lásd: Dance lexikon / [Trip hop](#))

Mix Master Mike és DJ Apollo alakítják meg az első DJ-kből álló scratch-zenekart Shadow of the Prophet néven.

1991. A Sony kifejleszti a digitális adattömörítésen alapuló hangrögzítési eljárás médiumát, a MiniDisc-et.

Szabvánnyá válik a [Moving Picture Experts Group](#), vagyis a [Fraunhofer Társaság](#), a Thomson-Brandt, a CCETT és az AT&T-Bell Laboratórium közös fejlesztése, az adatvesztéses tömörítésen alapuló digitális formátum, az mp3. Az mp3 az átlagos hallgató számára nem jelent nagy hangminőségromlást, ugyanakkor messze nem teljesíti a Hi-Fi normákat. A konverzió során jelentősen csökken a digitális hangfájlok mérete, egy 128 kbit/s rátával tömörített mp3 az eredeti felvétel terjedelmének mindössze egytizede.

Bemutatkozik a nyolcsávós digitális rögzítést lehetővé tevő, alacsony ára miatt hamar elterjedő [Alesis ADAT](#).

Augusztus 21.: Sugározni kezd Magyarország első kalózkodója, a [Tilos Rádió](#).

December 14.: Első ízben kerül megrendezésre Németországban a fedett pályás rave-parti, a [Mayday](#).

1992: Megnyílik a [Renaissance](#) az angliai Mansfieldben. A klub a deep house, a dub, a techno és a trance elemeit fuzionáló új irányzat, a progressive house szülőotthona. (Lásd: Dance lexikon / [Progressive](#))

A világ figyelve [DJ Qbert](#) produkciójára összpontosul a Technics DMC-n.

A multimédiás CD-ROM világpremierje. Az új médium kifejlesztője ismét a Sony cég.

Bemutatják a [Dolby Digital](#) hangszabványt, mely hat elkülönített csatornát tartalmaz, így rendkívül élethű háromdimenziós hangvisszaadásra képes. A(z elődeitől eltérően teljesen) digitális rendszer először a multiplex mozikban terjed el, később – a házimozik részeként – az otthonokban is megjelenik.

1993 augusztusában Alan Parry, a [WARP](#) kiadványok rajongója elindítja a Useneten az IDM listát. Az IDM (Intelligent Dance Music) mint besorolás folyamatos vitákat provokál. (Lásd: Dance lexikon / [IDM](#))

Rendszeressé válnak az acid partiként hirdetett, két-három DJ-csoport által, változó helyszíneken tartott elektronikus zenei rendezvények Magyarországon. A Tilos Rádió közben felhagy az illegális sugárással, és pályázatot nyújt be, hogy frekvenciához jusson.

Megkezdí működését az Internet Talk Radio, az első internetes rádióállomás.

1994: A DVD videó szabvány világpremierje.

A hardcore tradíciók egy vadonatúj, progresszív irányzatban élnek tovább. (Lásd: Dance lexikon / [Jungle](#) / [Drum & Bass](#))

1994 tavasza: A John Major által vezetett konzervatív kormány számos új törvényjavaslatból álló csomagot terjeszt az angol parlament elé. A csomag 63(1)(b) rendelkezése a tervek szerint engedélykötelessé teszi a repetitív ütemű zenék szabad téren való bemutatásán alapuló rendezvényeket. A kifejezetten a squatt-partykat és rave-eket megregulázni kívánó javaslat már a benyújtásakor széles körű ellenállásba ütközik. Az [Orbital](#) *Are We Here?* EP-jén a *Criminal Justice Act?* című felvétel négypercnyi, teljes csendet tartalmaz. A [Dreadzone](#) *Fight the Power* EP-jének borítóján két fiatal "Kill The Bill" feliratú transzparencssal látható. A [Prodigy](#) *Music for the Jilted Generation* című albumának borítósövege így fogalmaz: "Hogyan állíthatja meg a kormány, hogy fiatalok jól érezzék magukat? Harcolj a baromság ellen." A

Pop Will Eat Itself és a Prodigy közös felvétele, a *Their Law* ugyancsak a törvény elleni, kategorikus állásfoglalás. Az [Autechre](#) *Anti EP*-jének fóliáján matrica, szövege így szól: “Figyelmeztetés. Azt tanácsoljuk, ne játssza le ezeket a felvételeket, ha a Criminal Justice Bill törvényerőre emelkedik. A *Fluttert* oly módon programoztuk, hogy nincs benne két egyforma ütem, így a törvény hatályán kívül esik. Ennek ellenére javasoljuk a DJ-knek, hogy ezentúl ügyvéd és zenei szakértő jelenlétében lépjenek fel, akik a rendőrség zaklatása esetén megerősítik a zene nem-repetitív jellegét.”

Július 7.: A [Fraunhofer Társaság](#) közzéteszi mp3 enkóder szoftverét.

November 3.: A széles körű tiltakozás ellenére életbe lép Angliában a Criminal Justice and Public Order Act 63(1)(b) rendelkezése is. A repetitív, elektronikus ütemeket az Egyesült Királyság kormánya ezzel végleg a könnyen ellenőrizhető (és adóztatható) klubok falai közé kényszeríti.

1995. március: Sugározni kezd Magyarország első zenei televíziója, a [Top Tv](#). A csatorna hetente jelentkező, elektronikus zenékre specializálódó műsora a *Dee Zone*.

Szeptember: Az első valósidejű mp3 lejátszó szoftver a Winplay3. A program lehetővé teszi, hogy felhasználója mp3 másolatokat készítsen a CD lemezeiről. Az mp3 fájlok megállíthatatlanul terjedni kezdenek az interneten.

A tavasszal elnyert frekvenciaengedély értelmében a Tilos Rádió megkezdi legális műsorának sugárzását. Az adás minden nap, 22 és 10 óra között fogható Budapesten. A Podmaniczky utcai bérház tetejéről sugárzó adó teljesítménye kicsi, és az elhelyezés sem ideális, de az interneten keresztül bárhol hallgatható a műsor. A rádió zenei szempontból e legprogresszívebb időszaka az elektronikus zene hazai népszerűsítésén fáradozó, haladó gondolkodású DJ-k munkáját dicséri.

A globális elektronikus zenei szcéna sokat köszönhet az MTV-nek; a kilencvenes évek elején-közepén a *Party Zone*, illetve a *Chill Out Zone* című műsorok nézők tízmillióihoz juttatják el az újdonságokat.

Rendszeressé válnak a szombatoként megrendezésre kerülő elektronikus zenei rendezvények a [Fiatal Művészek Klubjában](#).

1996: Az első többsávós MiniDisc.

A [NOKIA](#) cég Finnországban bemutatja a 9000 Communicatort, az első internet-elérésre képes mobiltelefont.

1997: Kifejlesztik a DVD-Audio szabványt.

Miközben '97 nyarán Berlinben a Love Parade résztvevőinek száma átlépi a bűvös egymilliós határt, új (?) irányzat hódít a táncparketteken: a speed garage. (Lásd: Dance lexikon / [Speed garage](#))

1998: Megjelennek az első, hordozható mp3 lejátszók, az Egyesült Államokban a Rio 100, illetve Dél-Koreában az MPMAN.

Breakbeat megszállottak egy kisebb csoportja, egymást inspirálva hozza napvilágra azt az irányzatot, ami még a rockzene "több száz éves" egyeduralmát is megingatja. A [Chemical Brothers](#), a Skint-es [Fatboy Slim](#), Midfield General, Hardknox, a [Wall Of Sound](#) csapata: Propellerheads, Wiseguys, Mekon felelősek elsősorban a szinti-világba belefáradt partiarcok, és unatkozó rockerek kedvéért, a big beat-ért. Vidámság, ötletesség, meghökkentő technikai megoldások jellemzik a stílus kezdeti opusait, melyekbe hip hopot, acid-et, elektrót, dubot és rockot kevernek. Azonban a gyorsan jövő és túlzott népszerűség rövid idő alatt elsilányítja, sőt meg is öli. Az ezredfordulóra a big beat már csak múlt idő. (Lásd: Dance lexikon / [Big beat](#))

Márciusban, a Filmszemlén kerül bemutatásra [Füstös Zsolt Techno: az egyén diadala](#) című dokumentumfilmje. Az 54 perces film egyetlen alkalommal kerül a nagyközönség elé, amikor egy magyar tv-adó műsorára tűzi.

1999: Elfogadják a második MIDI szabványt.

Júniusban megkezdte működését a Napster, az első online fájlmegosztó szolgáltatás. A [RIAA](#), az Amerikai Lemezkiadók Szövetsége a jogvédett tartalmak illetéktelen terjesztése miatt decemberben pert indít a Napster ellen.

Ha a big beat már nem, a breakbeat viszont nagyon is jelen idő, hiszen a millennium előtt üti fel fejét a Nu Skool Breakbeat. Különös stílus, minden dance-irányzatból – legyen az techno, house, trance, hip hop, drum & bass, és legfőképp az elektro – egyaránt merít, sőt nem ritka, hogy az említett irányzatok egy számon belül ismerhetők fel. Az új iskola Londonból indul... (Lásd: Dance lexikon / [Nu skool breakz](#))

Sorsát, az elektronikus zenékkal történő fúziót a jó öreg dzsessz se kerülhette el, acid dzsesszből merítve, néha house, máskor breakbeat köntösben, trip hop / downtempo beütésekkel. És talán már nem is dzsessz... (Lásd: Dance lexikon / [Nu jazz](#))

Mivel a Hi-Fi címkét a szórakoztató elektronikai eszközök gyártói a nyolcvanas és kilencvenes években már a szabványt meg sem közelítő termékeikre is ráaggatják, az audió kultúra rajongói a valóban magas hangminőség reprodukálására képes eszközöket a high-end (audio) kifejezéssel jelölik.

Az új évezred eseményei

2000 nyarán az *A Tribute To Giorgio Moroder* című válogatás összeállítói egy tizennyolc felvételtől álló remix kollekcióval tisztelegnek [Moroder](#) munkássága előtt. A világ top DJ-i Londontól Ibizáig, Frankfurtól Chicagóig egy emberként csatlakoznak a produkcióhoz, újraértelmezve a Müncheneri Hangot a millennium klubgenerációja számára. Bár a remixeket készítő listája – [Danny Tenaglia](#), Todd Terry, [Jam & Spoon](#), [Talla 2XLC](#), [Westbam](#), [Roger Sanchez](#), DJ Tomcraft, Tom Novy – önmagáért beszél, Morodert dicséri, hogy az eredeti, tizenöt-húszéves felvételek sokszor lényegesen jobban sikerültek hatnak az ezredvégi, hasonlíthatatlanul modernebb technikával készült átiratoknál.

2001. július 2. [Bram Cohen](#) programozó közzéteszi a BitTorrent informatikai protokollt, valamint az e protokollt használó fájlcsere szoftver első verzióját.

Ugyanebben a hónapban egy bírósági végzés értelmében bezár a Napster. Szeptemberben peren kívüli megegyezésre kerül sor, melynek értelmében a Napster vállalja, hogy a hálózat múltbéli működéséért 26 millió dollárt fizet a szerzőknek és a jogtulajdonosoknak, illetve további 10 millió dollár előleget a felvételeik jövőbeni használatért.

A német [Ableton AG](#) megjelenteti az Ableton Live szoftvert, egy zenei szekvenszerprogramot. Az Ableton Live jól használható komponáláshoz, live actek elektronikus hangszereinek vezérléshez, de DJ szettek is játszhatók rajta. Hamarosan kialakul lemezlovasok egy köre, akik fellépéseik alkalmával kizárólag laptopot használnak.

Underground producerek továbbgondolják a garage formuláit, s a grime, a dub, valamint a drum & bass fúziójával létrejön egy új irányzat, a dubstep. (Lásd: Dance lexikon / [Dubstep](#))

2001. október 23.: Forgalomba kerül az [iPod](#), az Apple Computers hordozható mp3 lejátszója.

2002: Identitásukat szándékoltan a kommersz elektronikus zene ellenében meghatározó producerek egy csoportja a nyolcvanas évek szintipop hangzását elektro elemekkel keveri. Az új irányzat electroclash néven válik ismertté. (Lásd: Dance lexikon / [Elektro](#))

Leni Riefenstahl *Impressionen unter Wasser* című, a tengerek élővilágát bemutató dokumentumfilmjének zenéjét Giorgio Moroder szerzi.

Hogy a peren kívüli megegyezésben vállaltaknak eleget tudjon tenni, a Napster megteszi az első lépéseket szolgáltatása fizetőssé tétele felé.

Tavasszal sikeresen tesztelik a rendszert, ám a nagy lemezkiadók húzódoznak a birtokukban levő felvételek licencelésétől.

Májusban a Napster bejelenti, hogy a német médiabirodalom, a Bertelsmann 85 millió dolláros vételi ajánlatot tett a hálózatára. Szeptemberben az amerikai csődbírósi eljárás megakadályozza a Bertelsmann akvizícióját. Ezt követően a Napster márkanév és logó nyilvános árverés útján kerül a [Roxio](#) birtokába. A Roxio a már meglevő, *pressplay* nevű szolgáltatásába a Napster 2.0 imázssal szeretne életet lehelni, ám a rendszer annyira bonyolult, és olyan szűk a kínálat, hogy a próbálkozás kudarcba fullad.

November 1.: Japánban, a Technics SL-1200 megjelenésének harmincadik évfordulóján kerül forgalomba az SL-1210M5G lemezjátszó. Az új modellen már digitális a sebességszabályzó, a hangkart pedig OFC kábellel szerelik. A tolópotméter alatt két új gomb kap helyet, mellyel a $\pm 8\%$ és a $\pm 16\%$ tartomány között választhat a DJ. A sebességszabályzó egység kijelzőjének hátterét, valamint a hangszedőt kék LED világítja meg. Ugyancsak az egyedi igényeknek megfelelően állítható be a lemeztányér lefékezésének gyorsasága.

2003. május: Az Apple online zeneboltja – annak ellenére, hogy a szolgáltatás kizárólag az Egyesült Államok területéről, és csakis Apple gépekkel vehető igénybe – a megnyitást követő héten egymillió felvételt értékesít.

2004. január: Megkezdzi működését a [Beatport](#), az elektronikus zenék online forgalmazására szakosodott portál.

A nemzetközi zeneipar ezer szakemberéből, történetírójából és újságírójából álló szavazóbizottságának voksai alapján Larry Levan és [David Mancuso](#) lemezlovasok a Dance Music Hall of Fame tagjai lesznek. Egyedülálló teljesítménye elismeréseként ugyancsak a Tánczene Hírességeinek Csarnokába jut a világhírű producer, [Giorgio Moroder](#).

2005: Az electroclash és a house fúziójával jön a létre az évtized egyik legnagyobb hatású irányzata, az electro house. (Lásd: Dance lexikon / [Elektro](#))

Az internet forgalomelemzésével foglalkozó angol cég, a CacheLogic jelentése szerint a BitTorrent forgalom a világ teljes hálózati forgalmának egyharmadát teszi ki.

Carlo Azeglio Ciampi, Olaszország köztársasági elnöke a Commendatore címet adományozza Giorgio Moroder producernek.

Az egyre komplexebb feladatok elvégzésére képes szoftvereknek, illetve az egyre gyorsabb személyi számítógépeknek köszönhetően a harmadik évezred első évtizedének közepére jelentősen megnövekszik a virtuális stúdiók jelentősége. Szinte minden elektronikus hangszernek létezik már

szoftveres változata, jó minőségű felvételek rögzítéséhez jóformán egy laptop is elég. A házilag készített elektronikus zenei produkciók elárasztják az internetet.

2006: Az **IFPI** (International Federation of Phonographic Industry), a világ 72 országának 1400 kiadóját tömörítő szervezetének adatai szerint 420 millió letöltött felvétellel 6% az online értékesítések aránya az összes forgalmon belül.

Júniusban mutatkozik be a **Blu-ray** lemez. A lejátszóknak működő lézer fénye a 405 nanométeres hullámhossz miatt kék, innen a név. Egy kétrétegű Blu-ray lemezen 50 GB adat (egy DVD lemez kapacitásának közel hatszorosa) rögzíthető, ez képessé teszi a magas felbontású műsorok tárolására.

Az ősz elején jelenik meg Gary Bredow *High Tech Soul* című, a techno detroiti gyökereit, a város kultúrtörténetét bemutató dokumentumfilmje.

2007: A **comScore** piacelemző cég kétmillió amerikai személyi számítógépre kiterjedő felmérése szerint egy-egy otthoni felhasználású gép merevlemezén átlagosan 880 db mp3 fájl található.

Október 1.: Elindul a **Music Television** magyar nyelvű adása.

Dub Echoes című dokumentumfilmjében Bruno Natal rendező bemutatja a dub több évtizedes történetét, valamint a ma ismert elektronikus zenei irányzatokra gyakorolt hatását.

2008: Az IFPI *Digital Music Report 2008* című, az előző évre vonatkozó statisztikai adatokat tartalmazó tanulmányában kiemeli:

- az online eladások globálisan 40%-kal, összesen 2,9 milliárd dollárra emelkedtek az előző év adataihoz képest, ez azonban nem ellensúlyozza a CD-eladások meredek zuhanását,
- a digitális eladások a teljes, globális lemezpiac 15%-át teszik ki,
- a világ legfejlettebb online piacán, az Egyesült Államokban az online és mobil értékesítések már a zeneipar teljes bevételének 30%-át adják,
- a digitális hangfájlok vásárlói tipikusan egyes felvételeket keresnek, az album mint termékcsomag fokozatosan a háttérbe szorul,
- a világ 500, törvényesen működő online zeneboltjának választékában több mint 6 millió felvétel található,
- a p2p rendszereken keresztül több tízmilliárd számot töltöttek le, az illegálisan letöltött felvételek online zeneboltokban értékesített felvételekhez viszonyított aránya 20:1.

2008. szeptember: A **Best Buy**, a szórakoztató elektronikai cikket, valamint CD, DVD és Blu-ray lemezeket forgalmazó amerikai áruház-lánc 121 millió dollárért vásárolja fel a Napstert.

MÁSODIK RÉSZ

Kiindulási pontok

Krautrock

Krautrock, magyarul “káposzta-rock”.

Mulatságos egy kifejezés. Márpedig a szakirodalom minden, csak nem mulatságos zenéket jelöl így. Egységes stílusról nehéz beszélni, hiszen egy egész évtizedről, s talán még valamivel többről is van szó. Németország akkor még NSZK-nak hívott nyugati feléről, Berlinről, hetvenes évekről. Főként Berlinből, a zárt enklávéból, kommunizmussal körülbástyázva... Merthogy ott és akkor született az elektronikus tánczene. Igaz, ezt kevesen tudták: előbb kísérleti, a stílus határait mind jobban áthágó rockról, majd az abból kinövő kozmikus zenéről (Kosmische Musik) tudósítottak. Utóbbi nagyon hosszú (néha huszonöt-harmincperces), lassan kibontakozó, hömpölygő, elnyújtott és elszálló számok jellemezték. A művészek szintetizátorokkal, meg számtalan más

elektronikus berendezéssel bástyázták körül magukat. “A német szellem a gépben ismét önmagára talált” – ironizáltak sokan, persze nem germán földön.

**“A német szellem a
gépben ismét
önmagára talált.”**

Tévedtek: a hidegnek, ridegnek, embertelennek kikiáltott művek egyáltalán nem hidegek, ridegek, embertelenek. Alkotóik valójában fütyültek a hangszeres rock-hagyományra, az éneklő-őrjöngő sztárok kultuszára, és a zenekészítés addig kevésbé ismert, de nem teljesen ismeretlen útját választották. Rock-könyvek lapozgatása helyett (mert a rokon törekvéseket

nem ott kell keresni) figyelő tekintetünket vessük előbb az ötvenes évek konkrét zenéire (Pierre Henry), aztán (már megint) John Cage-re és az amerikai repetitívekre ([Philip Glass](#), [Steve Reich](#), [Terry Riley](#)), végül a “hallgathatatlanul kaotikus” kortársra, [Karlheinz Stockhausen](#)re!

A [Kraftwerk](#), az [elektrót](#) és [technót](#) teremtő düsseldorfi fiúk ehhez a nagy családhoz tartoznak. A detroiti “techno-lázadók” tőlük vették át a képzeletbeli stafétabotot, s azóta is az ő dicsőségüket zengik – joggal.

A [dub](#), a [trip hop](#), a [jungle](#) és a kísérleti elektronika jeles képviselői viszont egy másik német csapatától, a Can-tól még többet tanultak. “[Drum & bass](#) előtti drum & basst játszottak” – nyilatkozta lelkesen [A Guy Called Gerald](#). Németország, hatvanas évek vége: noha a diáklázadások után vagyunk, a szellemi élet még mindig forrong, és egyre csak forrong. A videó-művészet atyja, [Nam June Paik](#) pályafutása zenitjén, a [Fluxus](#) képzőművészeti mozgalom úgyszintén. Közben fiatal és tabudöntőgető filmesek (például [Fassbinder](#)) bontogatják szárnyaikat. Az elektronikában rejlő lehetőségek valamennyiüket megigézik. De nemcsak megigézik, élnek is velük.

A zenészek is.

S ha mostanság szinte csak a Kraftwerkre, esetleg a Can-re emlékezünk, azért mások is letették névjegyüket. Leggyakrabban az Ohr lemezcégnél, vagy a legendás producer, [Conny Plank](#) kölni stúdiójában.

Például a Michael Rother nevével fémjelzett Neu!. Eleinte hagyományos, de időnként felismerhetetlenre torzított hangszerekkel, egyre kevesebb vokális elemmel. Disszonáns, szokatlan kompozíciók (*Neu! 2*, 1972). Később monotonabb lesz a ritmus, az anarchikus csapkodást látszatrend váltja, a

gitárok helyébe jobbra és balra csavarandó gombocskák lépnek. Ciklonok szárnyán repülünk (*Flammende Herzen*, 1976).

A [Tangerine Dream](#)et sokan ismerik – giccsbe andalodó dallamaik, filmzenéik Vangelis lapos szörnyszüleményeit idézik. Szomorú, mert már 1970 környékén olyasmit tettek, ami később ambient néven hódította meg a világot. Az első kozmikus zenét is ők jegyezték (*Alpha Centauri*, 1970). Kulcsművük a négy tételes, mintegy nyolcvanperces, csellisták kísérte *Zeit* (*Idő*, 1972). Százszázalékos instrumentális és nagyon-nagyon absztrakt, intellektuális muzsika. A zenekar tagjai: Chris Franke ([VCS3](#) szintetizátor, billentyűsök), Edgar Froese (gitár, generátor), Peter Baumann ([VCS3](#) szintetizátor, orgona, vibrafon). Baumann és Froese izgalmas szólólemezeket is jelentettek meg.

Korábban középük tartozott, majd a gitárt is szintetizátorként kezelő Manuel Göttsching Ashra Tempeljéhez csatlakozott a korszak emblematikus billentyűs-hangszer varázslója, [Klaus Schulze](#). Nem maradt sokáig, a szólókarriert választotta. Elvarázsolt hosszú számokat komponált, bizarrokat, semmivel nem mérhetőket. Valódi kozmikus zenéket, [Orb](#)-féléket. Kiemelkedő albumai: *Irrlicht* (1971), *Cyborg* (1972), *Black Dance* (1974), *Timewind* (1975), *Moondawn* (1976), *Mirage* (1977), *X* (1978). Hat zenei életrajz: Nietzsche, Trakl, Frank Herbert, Friedemann Bach, II. Bajor Lajos király, Heinrich von Kleist – csak mellékesen: szinte valamennyiük megőrült!), *Live* (1980), és a Richard Wahnfried tagjaként a *Tonwelle* (*Hanghullámok*, 1981).

Ténykedett még a Faust, Robert Schröder, a VK-88, valamint a Herzog-filmzenékről (*Nosferatu a vámpír*, 1976) ismert Popol Vuh.

Térjünk vissza a Can-hez!

Négy legendás név: Irmin Schmidt, Jacki Liebezeit, Michael Karoli, és az elsőszámú legenda, [Holger Czukay](#). Ő kezdetben basszusgitáron játszott, aztán mindennemű elektronikus, digitális ketyerén. (Alkalmassint egy-egy énekes csatlakozott hozzájuk, bár az ének az instrumentális zenének, a hosszúra nyúlt számoknak csak részét jelentette, abba mindig beleolvadt, azaz a főhangsúly nem a vokális elemre tevődött.)

Hangokban (és nem számokban), stúdiótechnikában (és nem koncertekben) gondolkodtak. Az alkotói folyamat részét jelentő környezet zajait – a *Tago Magón* (1973) például kutyaugatást – zenéikbe építve, feltalálták a samplinget!

A pszichedelikus *Monster Movie*-val (1969) kezdtek, s a csúcstra a *Soon Over Babalumá*-val (1974) és a *Landeddel* (1975) jutottak fel. Útjaik 1977-ben váltak szét.

1979-ben jelent meg Czukay kultikus tiszteletnek örvendő szólólemeze, a *Movies*, két évvel később pedig az *On The Way of The Peak of Normal*. “Mintha a dzsesszel és dubbal fűszerezett groove legrejtettebb zugaiba szállnánk alá, esetleg rádióhullámok, torzított gitárok, látomás-kollázsok, gyermeki csilingelések és valószerűtlen arab hangzások között balettoznánk” – elmélkedik Ariel Kyrrou, francia kritikus.

97-ben a [Mute](#) kiadta a remixeket tartalmazó *Sacrilege*-t. Az elkövetők: [The Orb](#), [A Guy Called Gerald](#), [System 7](#), [Brian Eno](#), [Carl Craig](#), [François Kevorkian](#)...

Czukayt a *Hanghullámok* dokumentumfilmben láthattuk. Egy bulin tekerte a gombokat. És önfeledten ugrált, táncolt: deres fővel, jóval ötven felett. Örök fiatal. (Utolsó albumát a Los Angelesben élő Csupo Gábor [Tone Casualties](#) cége adta ki, 1996-ban.)

S vajon mi új mondható még el a Kraftwerk-ről, az "erőműről"? A tényeknél maradva: a zenekart Ralf Hütter és Florian Schneider alapították, később Wolfgang Flürrel és Karl Bartossal négyre bővültek. Düsseldorf-i stúdiójuk neve Kling-Klang. Az *Autobahn*nal (1975) futottak be, majd a *Radio-Aktivität* (1975), a *Trans-Europe Express* (1977) és a *Man-Machine* (1978) következtek. A nyolcvanas években két lemezt adtak ki: a *Computer World*-öt és az *Electric Café*-t. Valamennyi remekmű, többszörösen meghallgatandó klasszikus. Az alapok. Robotikus blues-ok, testvériséget és nemzetek felettséget hirdető embergép-zenék...

Aztán csend, nagy ritkán fellépések, mindenki az évek óta megjelenő új albumról suttog.

Kraftwerk

Nyugat-Németországban, a hatvanas évek végén járunk. A könnyűzenét játszó együttesek és előadók az angol és amerikai mintákat másolják, angolul énekelnek, német popzene gyakorlatilag nem létezik. Felnő, és identitását keresi a közvetlenül a háború után született nemzedék, melynek semmi köze a náciizmus rémtetteihez. A remscheidi Művészeti Akadémia, majd a düsseldorfi Robert Schumann Konzervatórium hallgatójaként ismerkedik meg egymással két, a kísérleti zenék iránt élénken érdeklődő fiatalember, Ralf Hütter és Florian Schneider-Esleben. Organisation néven alapítják meg első együttesüket, s a duóhoz – hosszabb-rövidebb időre – más muzsikuskok is csatlakoznak. Egyetlen albumuk jelenik meg *Tone Float* címmel, a berlini WDR televíziós társaság rögzíti, amint a meglehetősen pszichedelikus, a Pink Floyd korai munkáira emlékeztető *Ruckzuck*ot élőben adják elő. Az RCA Victor által 1970-ben kiadott lemez Angliában jelenik meg, Németországban csak importcikként kerül forgalomba. Mivel az érdeklődés csekély, a zenekar hamarosan feloszlik, ám Hütter és Schneider továbbra is együtt dolgoznak; Düsseldorf vöröslámpás negyedében, a [Mintropstrasse 16](#) alatti épületben bérelnek ki egy helységet, hogy abban rendezzék be saját stúdiójukat.

1970 és 1974 között nagy az “erőműben” a fluktuáció; a zenekarban Ralf és Florian mellett vagy fél tucat zenész megfordul. Négy instrumentális

darabot tartalmazó, *Kraftwerk* című lemezük 1970 szeptemberében jelenik meg. Az album felvételei során a fuvola, az elektronikus hegedű és a gitár hangját további elektronikákkal manipulálják.

A lemez megjelenése után Hütter kilép a zenekarból, hogy alig néhány hónap múlva ismét csatlakozzon az időközben egyedül maradt Schneiderhez. Együtt írják és rögzítik az 1972-ben megjelenő *Kraftwerk 2* címet viselő LP anyagát. A gitárok, a fuvola és az elektronikus hegedű mellett ezen az albumon már szintetizátorokat is használnak, és számos magnószalag-trükköt (módosított sebességű, és/vagy visszafelé játszott részleteket) alkalmaznak. A lemez nyitó felvétele, a közel 18 perces *Kling-Klang* a későbbiekben stúdiójuk névadójává válik.

Ugyancsak kettejük igyekezetét tükrözi az 1973-as album, a *Ralf und Florian*. Ezen a lemezen már hangsúlyosabb szerephez jut a [Minimoog](#), valamint az [EMS AKS](#), és itt használják először a későbbiekben a Kraftwerk védjegyévé váló vokódot. A *Ralf und Florian* album hangminősége érezhetően jobb a korábbi kiadványaikhoz képest, ettől függetlenül a lemez csak mérsékelt sikert arat Nyugat-Németországban. A promóció részeként a WDR televízió *Aspekte* című kulturális műsorában lépnek fel. Hütter és Schneider – hogy ne duóként szerepeljenek a forgatáson – felkérik Wolfgang Flür dobost egy vendégszereplésre. Flür egy a maga által tervezett és épített elektronikus dobon játszik, és a tv-felvétel után a Kraftwerk állandó tagjává válik.

Ugyancsak ebben az évben csatlakozik a csapathoz a basszusgitáron és elektronikus hegedűn játszó Emil Schult, aki a későbbiekben zenészként kevésbé lesz aktív, inkább szövegíróként, turnémenedzserként és

grafikusként tevékenykedik. Ő tervezi a *Ralf und Florian* albumhoz járó poszter képregényeket idéző, retrofuturista dizájnját, majd a későbbi kiadványok borítóit is. Első külföldi fellépésükre 1973-ban, Párizsban, más, kísérleti zenéket játszó német előadók ([Klaus Schulze](#) és a [Tangerine Dream](#)) társaságában kerül sor.

Bár ezt nyilvánosan sosem kommunikálják, a zenekar vezéregyénisége Ralf Hütter, a zeneszerzés vagy a szövegírás során esetlegesen felmerülő vitás helyzetekben rendre az övé az utolsó szó. Ugyancsak az ő ötlete alapján rendszeresítik az akkor még katonai eszközként használatos vokódot a Kraftwerk fegyvertárába.

A düsseldorfi együttes az első három lemezt gyakorlatilag nem tekinti repertoárja részének, CD-n való megjelenésükhöz később sem járulnak hozzá. Schneider egy interjúban a három korai, kísérleti album anyagát firtató kérdést régészetnek nevezi.

*

1974-ben jelenik meg az *Autobahn*, mely végre meghozza a Kraftwerknek a nemzetközi elismerést. A lemez felvételekor már a gépekre helyezik a hangsúlyt, de még mindig használnak gitárt és fuvolát is. A címadó, 23 perces darab az LP egész első oldalát kitölti, a motorikus négynegyedre épülő szám az autópályák monotonitásának hangulatát ragadja meg. “Az volt a koncepciónk, hogy egészen leredukáljuk a dolgokat, ahelyett, hogy

felfújnánk őket” – emlékszik vissza egy televíziós interjúban Wolfgang Flür. Az akkor futurisztikusnak tűnő szerkezetek használata mellett valójában ez az attitűd, ez a minimalista szerkesztési elv teszi őket a modern gépzene úttörőivé. Elektronikus hangszerekkel mások is kísérleteznek ebben az időben, de vagy csak kiegészítő szerepet szánnak nekik, vagy csupán a nyugati zene korábbi szerkezeti sémáit ismételtetik velük. A Kraftwerk négyese sikerrel integrálja a könnyűzenébe a dobgépeket és az elektronika elméletét, ők teszik népszerűvé az emberi hangot elgépiesítő, fémessé torzító vokódert. Sajátos hangzásuk a hetvenes és nyolcvanas években forradalminak számít, s jelentős hatást gyakorol a könnyűzene több irányzatára.

Az *Autobahn*t a német sajtó lesajnálja, azonban az album az amerikai eladási listák élmezőnyébe kerül, s a címadó felvétel háromperces, rövidített változata előkelő helyezést ér el az angol és a kanadai slágerlistákon is. A Kraftwerkot koncertezni hívják az Egyesült Államokba. A turné előtt csatlakozik hozzájuk a gyanúsán magyaros hangzású névvel bíró Karl Bartos, s a tengerentúli lemezbemutatók közönsége már a klasszikus felállású négyest (Ralf Hütter, Florian Schenider, Wolfgang Flür, Karl Bartos) láthatja. Az amerikai Phonogram anyagi támogatásával megvalósuló, eredetileg hathetesre tervezett koncertturné tizenegy hétre nyúlik, a düsseldorfi zenekar fellép Kanadában és Angliában is. A Kraftwerknek ekkor még alig van összesen nyolc-tíz felvétele, ezért az időt kitöltendő, az egyes számok között percekig hangolják szintetizátoraikat. A hangosító cégnek ugyancsak sokáig emlékezetes marad a turné: Moogjainak

testes, analóg hangjával a német csapat minden helyszínen több hangszórót küld az örök vadászmezőkre.

A Kraftwerk zenéjén felismerhető [Stockhausen](#) hatása, akiért egy emberként rajonganak a tagok. 1973 és 1983 között mind a négyen ugyanabban a Rajna parti házban bérelnek lakást.

Az első négy Kraftwerk LP-t – a korszak más krautrock producióihoz hasonlóan – [Konrad "Conny" Plank](#) kölni stúdiójában rögzítik és keverik. Planknak hangmérnökként és társproducerként jelentős szerepe van a Kraftwerk-hangzás kialakításában, tevékenységének jelentőségét azonban elbagatellizálják.

Mivel korábbi lemezszerződéseik 1975-ben lejárnak, Hütter és Schneider megalapítják a Kling Klang kiadót, ami a felvételeik feletti nagyobb kontrollt biztosít számukra. Terjesztői szerződést az [EMI](#)-jal kötnek.

Kevesen tudják, hogy – bár a szám szövegében a Kraftwerk eljátszik az áthallással –, a *Radio-Aktivität / Radio-Activity* koncepciójának semmi köze nincs a gamma-sugárzáshoz, a cím eredetileg a rádióállomások aktivitására utal. Az alapötletet az amerikai koncertjeik plakátján levő, a rádiójátzásra utaló felirat (radio activity) adja, s a turné alatt kristályosodik ki az album központi témája. Az *Autobahnt* bemutató, tengerentúli fellépéseiket követő repülőúton hazafelé már a szöveg első sorait írják: *"Radio activity, It's in the air for you and me"*.

Az album több szempontból is mérföldkő a Kraftwerk történetében. Folyamatos fejlesztés alatt álló saját stúdiójuk felszereltsége 1975-re ér arra a szintre, hogy már egy teljes nagylemez anyagát képesek benne rögzíteni. A *Radio-Aktivität / Radio-Activity* az első album, mely a klasszikus négyes kollaborációja, és amelynek felvételein már kizárólag elektronikus hangszereket használnak, továbbá ez az első Kraftwerk LP, melynek egyedül Hütter és Schneider a producerei.

A későbbi, nyelv-specifikus kiadványoktól eltérően a *Radio-Activity* és a *Radio-Aktivität* hangzóanyaga gyakorlatilag azonos, a különbséget csak a csomagolás jelenti. A borítón látható rádió, a [Deutscher Kleinempfänger](#) a harmincas évek egyik legismertebb típusa volt, és bár a képről kiretusálják, de az idősebb németek mind tudják, hogy a Göbbels propagandaminiszter kérésére fejlesztett készülék egykor horogkereszttel került forgalomba. Néhány cikkben nácizmussal vádolják meg a Kraftwerkot.

Az album megjelenése után európai turnéra indulnak, lemezbemutató koncerteket tartanak Olaszországban, Ausztriában, Svájcban, Hollandiában, Dániában és Belgiumban.

Stúdiójukat 1976-ban említik először Kling Klang néven.

A következő LP, a *Trans-Europa Express / Trans-Europe Express* (1977) ötlete a párizsi Gare de Lyon pályaudvar feletti, [Le Train Bleu](#) étteremben, Paul Alessandrini újságíróval közös ebédjük során fogalmazódik meg. A lemez alapkonceptiója, hogy a német identitás helyett már a páneurópai identitást

kommunikálják. A *Trans-Europa Express / Trans-Europe Express* felvételei során alkalmazzák először a Kraftwerk egyedi kérései és útmutatásai alapján épített szekvenszert. (A [Synthanorma-Sequencer](#) alapváltozatát használja Klaus Schulze a *Timewind* album rögzítésekor, és ilyen van a Tangerine Dreamnek is.) A készülék jelentősen megkönnyíti a négyes élő fellépéseit.

Az album felvételei egyre inkább közelítenek a hagyományos dalszerkezethez, s határozottabbak a melódiák is. Mechanikus ritmusai, erőteljes, mégis fülbemászó dallamai az előző Kraftwerk lemezekéhez képest könnyebben fogyaszthatóvá teszik a *Trans-Europa Express / Trans-Europe Express* anyagát. Az LP kimondottan pozitív kritikai fogadtatásban részesül.

Ettől az albumtól kezdődően nagylemezeik anyagát a hazai, a svájci, valamint az osztrák piacra szánt megjelenésekhez németül, a világ más részein megjelenő változathoz angolul éneklik fel.

A korabeli sajtóban gyakorta éri támadás őket, hogy nemcsak a zenéjük gépies, de maguk is érzelemmentesen, szinte robotokként viselkednek. "A Kraftwerk koncepciója az urbánus techno esszenciája, a második világháborút követő technológiai robbanás víziója: felhőkarcolók, autópályák, háztartási gépek sokszor embertelen, kietlen világa." A Kraftwerk felveszi a kesztyűt, és elkészíti a *Die Mensch-Maschine / The Man-Machine* (1978) albumot, melynek borítóján az orosz konstruktivista, [El Liszickij](#) stílusában, robotokként pózolnak. A lemez zeneileg a *Trans-Europa*

Express / Trans-Europe Express nyomvonalán halad tovább. A hanganyagot a Kling Klang stúdióban rögzítik, de a végső keverési munkálatok során besegít egy detroiti hangmérnök, Leanard Jackson is. Ez az első alkalom, hogy Karl Bartos szerzőként szerepel egy Kraftwerk albumon. A lemez legnagyobb sikere, a *The Model* Angliában a slágerlista első helyére kerül.

[David Bowie](#)-ra a hetvenes években erős hatással van a Kraftwerk, olyannyira, hogy a *V-2 Schneider* című darabjában Florian Schneidernek állít emléket.

[Rainer Werner Fassbinder](#) 1980-as, *Berlin Alexanderplatz* című filmjében a Kraftwerk *Radioactivity*-je hallható.

A robotika után a négyes az információs társadalom kialakulásának aláfestő zenéjét komponálja. Ma már furcsán hangzik, de a *Computerwelt / Computer World* készítésekor még egyetlen számítógép sincs a Kling Klang stúdióban, képanyagért az [IBM](#)-hez fordulnak. Az 1970-es megjelenésű lemezük *Vom Himmel Hoch* című felvétele óta a *Numbers* az első olyan szám, melyben a funk elemeit alkalmazzák. Érdekesség, hogy a *Computerwelt* szövegének az állampolgárokról adatokat gyűjtő szervezetekre (adóhivatal, rendőrség) utaló részeit az angol fordításból kihagyják. A számot [Grammy díjra](#) jelölik. A felvételek során a [Texas Instruments](#) egyszerű billentyűzettel és beépített beszéd szintetizátorral forgalmazott elektronikus fordítógépét, a Language Translatort használják.

A lemez utolsó számának szövege *“It’s more fun to compute”* a kor flippergépein olvasható *“It’s more fun to compete!”* szlogenre rímel. Az 1981-es *Computerwelt / Computer World* világ körüli turnéjához szó szerint felpakolják, és magukkal viszik a Kling Klang stúdió teljes berendezését. A moduláris rendszerű elemekből felépülő színpadképet Flür tervezi. A turné magyarországi állomásán, a Kisstadionban két, egymást követő napon lépnek fel, a hangosítási munkálatokat egy osztrák cég végzi. Velencében a Biennálénak helyt adó épületben koncerteznek; a tagokról formázott, négy életnagyságú bábút beültetik a közönség soraiba. A szervezők a méregdrága jegyeket kifizettetik a zenekarral.

Közismert, hogy a Kraftwerk a világtól teljesen elzárva, visszavonultan alkot; a rajongói leveleket felbontatlanul küldik vissza, stúdiójukban sohasem fogadnak vendégeket, sőt, az ott levő telefonkészülékből kiszereplik a csengőt, hogy ne zavarja őket. Interjút csak a legritkább esetben adnak. Még az EMI is kizárólag úgy tud szükség esetén kapcsolatba lépni az együttesel, ha a Kling Klang stúdióhoz odaküldi egy alkalmazottját – akinek szerencséje van, ha csak egy fél napot kell várakoznia az épület előtt.

A *Computerwelt / Computer World* turné után hosszú csend következik: majdnem tíz évig, 1990 februárjáig egyáltalán nem adnak koncertet. Az ok triviális, a Kraftwerk analóg berendezéseinek komplexitása ebben az időszakban éri el azt a kritikus határt, hogy a megnövekedett szállítási költség már korlátot szab fellépéseiknek. A nyolcvanas években Hütter és

Schneider érdeklődése egyre inkább a technológiára korlátozódik, ami – erősödő kerékpárszenvedélyük mellett – növeli a zenekaron belüli személyes ellentéteket.

Az 1982-es *Planet Rock*ban [Afrika Bambaataa](#) a *Trans-Europe Express* dallamát a *Numbers* ritmusával kombinálja. A borítón – meglehetősen otromba módon – említést sem tesz a hangminták eredetéről. “Szemetek... lenyúlták a ritmusomat. És még azt állítja, hogy feltalálta a hip hopot” – méltatlankodik egy tv-interjúban Karl. A többi Kraftwerk tagnak sincs ínyére a dolog, pert indítanak Bambaataa ellen, amit meg is nyernek; az azóta utánnymott *Planet Rock* példányok borítóján már szerepel a nevük. Később belátják, hogy a lemez nagymértékben növeli amerikai népszerűségüket.

1982-ben kezdenek dolgozni a következő, *Technicolor* című stúdióalbumukon. Amikor megtudják, hogy a *Technicolor* bejegyzett névjegy, lemondanak eredeti tervükről, s a tervezett LP a *Techno Pop* munkacímet kapja. A rögzített anyagból 1983-ban a kerékpározást megörökítő *Tour de France* jelenik meg kislemezen, ami mérsékelt kereskedelmi és közönségsikert arat.

Az EMI katalógusszámot ad az új Kraftwerk albumnak, kitűzi a megjelenés dátumát, és megkezdi a promóciós anyagok szétküldését, de egy tragikus esemény megghiúsítja a lemezcég terveit. Hütter súlyos, majdnem végzetes kerékpárbalesetet szenved, ám a kómából feleszmélve első szavai ezek: “hol

a biciklim?” Hónapokig kell még kórházban maradnia, a *Techno Pop* album tervezett megjelenési dátuma egyre csúszik.

Amikor a féléves kényszerszünet után folytatódnak a felvételi munkálatok, Hütter és Schneider aggódnak, hogy a rögzített felvételek minősége nem felel meg a kor legmagasabb elvárásainak. Gyakorlatilag újrakeverik a teljes lemezanyagot, majd Hütter a mesterszalagokkal New Yorkba repül, hogy ott [François Kevorkian](#) segítségével fejezze be a keverést. A lemez utómunkálatait [Bob Ludwig](#), a legendás amerikai hangmérnök végzi.

Végül 1986 decemberében, *Electric Café* címmel kerül forgalomba az első Kraftwerk album, melyet már túlnyomórészt digitális eszközök használatával, de még mindig analóg felvételi technikával, szalagos stúdiómagnóra rögzítenek.

A lemezen levő *Der Telefon Anruf / The Telephone Call* az első – és egyetlen – Kraftwerk felvétel, melyben a vezető szólamot Karl Bartos énekli.

A *Musique Non-Stop* komputer-animációs videoklipjének elkészítéséhez [Rebecca Allen](#) a New Yorki [Istitute of Technology](#) által fejlesztett arcfelismerő szoftvert használja.

Hiába a maximalista attitűd, a lemezmegjelenés, illetve élő fellépés nélkül eltelt öt év kedvezőtlenül hat az *Electric Café* fogadtatására. A közönség és a kritika egyaránt túl sterilnek, a korábbi lemezek erős koncepcióihoz képest pedig szétesőnek érzi az új album anyagát.

1986-ban újra kiadják a *Tour de France* maxit – ezúttal François Kevorkian instrumentális remixével.

1987-ben Wolfgang Flür kilép a Kraftwerkből, helyét a Kling Klang egyik hangmérnöke, Hilpert Fritz veszi át.

A düsseldorfi stúdióban a kilencvenes évek legelején állnak át az analógról a digitális technikára, integrálják a MIDI rendszert, valamint az eredeti mesterszalagjaikon levő felvételekből digitális hangarchívumot hoznak létre. Mivel addig minden Best of, illetve Greatest Hits jellegű válogatás-kiadványtól elzárkózott a zenekar, és mert Hütter fél, hogy ismét túl hosszú ideig marad fellépés, illetve lemezmegjelenés nélkül a Kraftwerk, az 1991-es *The Mix* tizenegy korábbi Kraftwerk-siker újrakevert verzióit tartalmazza. A fogadtatás vegyes; a rajongók egy része csalódik az új felvételek hiánya miatt, több kritikusuk pedig ismét a hangzás sterilitását rója fel nekik. Tény, hogy a digitális hangtechnika ekkor még gyerekcipőben jár – jóllehet a kortárs kiadványok hangzásához képest a Kraftwerknek semmi szégyellnivalója sincs.

1991 augusztusában, a *The Mix* felvételeit követően Karl Bartos is otthagyja a zenekart. Későbbi interjúiban elmondja, hogy bár részt vett az album programozási munkálataiban, a borítón még csak meg sem említik a nevét. Bartos helyét rövid időre a portugál származású Fernando Abrantes veszi át, ám néhány élő fellépés után tőle is megválnak a zenekar. Az év végén csatlakozik Henning Schmitz, ő a mai napig aktív tag.

Az 1997-es Tribal Gathering fő attrakciója a Kraftwerk élő fellépése, melynek során egy új felvételt is előadnak. Óriási sikert aratnak, amit

követően mindenki a készülő albumról beszél, azonban erre még évekig kell a rajongóknak várniuk.

A Hannoverben megrendezésre kerülő **Világkiállítás** számára készítenek egy reklámot, melynek 400 000 márkás díjazása komoly társadalmi vitát vált ki 1999 nyarán Németországban. Az alig néhány másodperces jingle-ben egy vokóderrel gépiessé torzított hang az "Expo 2000" sort ismétli. A teljes felvétel maxilemezen jelenik meg decemberben, valamint egy további kiadás a következő év végén, melyen az eredeti változat mellett a kortárs elektronikus színtér két jeles képviselője, az **Orbital**, illetve az Underground Resistance egy-egy remixe hallható. Az ezt megelőző 26 év során mindössze két előadó, **William Orbit** és François Kevorkian részesült a megtiszteltetésben, hogy a Kraftwerk hozzájárulásával értelmezhetett újra egy számot.

A Tribal Gatheringen 1998-ban aratott sikeren felbuzdulva kéthetes mini-turnéra mennek, melynek keretén belül az Egyesült Államokban, Argentínában, Brazíliában és Japánban koncerteznek.

Ich war ein Roboter (Robot voltam) című, 1999 végén megjelenő autobiográfiájában Wolfgang Flür lerombolja a demokratikus robotzenésnégyes illúzióját. Leírja, hogy Karl és ő csupán alkalmazottak voltak a Kraftwerkben, akikre a dobgépek és szekvenszerek fejlődésével egyre kevésbé volt szükség, valamint hogy az általa tervezett elektronikus dob Hütter és Schneider a saját nevük alatt szabadalmaztatták. A könyv

ugyancsak félreérthetetlen fotókat közöl Schneider és Schult intim pillanatairól. Flür beavatja az olvasót Ralf és Florian kirekesztő gyakorlatába, mellyel minden Kraftwerk-jogot maguknak tartanak fenn. A kötet megjelenését követően perbe fogják, s bár Flür felajánlja, hogy a média nyilvánossága előtt tisztázzák a vitás kérdéseket, Hütter és Schneider nem kommentálják az ügyet. A könyv 2001-es megjelenésű, angol nyelvű kiadása, a *Kraftwerk: I was a Robot* tartalmaz a perre vonatkozó információkat is.

2002-ben ismét koncertkörúton van az erőmű legénysége; egyedi építésű Sony VAIO laptopjaiknak köszönhetően már otthon hagyhatják a Kling Klang stúdió felszerelését. Fellépéseik szinte teljes mértékben előre programozottak, Schneider élőben vokóderezett hangját is szoftvervezérelt beszédszintézissel helyettesítik, egyedül Hütter játszik még manuálisan néhány részletet.

2003 elején a *Big Day Out* fesztivál keretén belül több alkalommal is fellépnek Ausztráliában és Új-Zélandon. Ugyanebben az évben adják ki a százéves évfordulóját ünneplő Tour de France tiszteletére készített *Tour de France Soundtracks* stúdióalbumukat. A borító az 1983-as *Tour de France* maxiéra emlékeztet. A lemez megjelenését felfokozott várakozás előzi meg, hiszen ekkor már több mint másfél évtized telt el új Kraftwerk számok nélkül. Szakítva az addigi hagyománnyal, a szövegek nem jelennek meg külön a német nyelvterületre, a lemez nagy részén – stílusosan – franciául

énekelnek. A *Tour de France Soundtracks* a Kraftwerk talán legmélyebb albuma.

A lemez kiadását követő évben világ körüli turnéra indulnak. Újra laptopjaikkal lépnek színpadra, onnan irányítják elektronikus hangszereik teljes arzenálját, valamint a kivetítők vizuális anyagát is. A turnén rögzített hanganyagból állítják össze a *Minimum – Maximum* (2005) című dupla koncertalbumot, mely kimondottan pozitív kritikai fogadtatásban részesül. A lemezt Grammy díjra jelölik.

Az album dupla koncert DVD-n, 5.1-es DTS hanggal is megjelenik.

Az EMI 2004-re tervezi a *Der Katalog / The Catalogue* című készlet, az 1974 és 2003 között megjelent nyolc Kraftwerk album digitálisan újramasterelt változatainak megjelenését. Tisztázatlan okból, de csak a promóciós példányok készülnek el, s a nehezen hozzáférhető ritkaságért a gyűjtők az aukciós weboldalakon 400 dollárt fizetnek. A [Kraftwerk hivatalos honlapján](#) a mai napig fent van a *Der Katalog / The Catalogue*, de a hivatalos megjelenés dátuma továbbra is ismeretlen.

A 2008 tavaszi fellépéseken Hütter, Hilpert és Schmitz mellett Stefan Pfaffe videotechnikust láthatja a színpadon a közönség, Schneider nem utazik a zenekarral. A *The New Zealand Herald*-nak adott [interjújában](#) Hütter azt állítja, hogy Florian más projekteken dolgozik, ám novemberben Schneider is kilép a Kraftwerkből. A klasszikus négyesből már csak az egyik alapító, Ralf Hütter marad az erőmű tagja.

Ambient-szonáták (Brian Eno)

Az 1948-as születésű Brian Peter St. John la Baptiste de la Salle Eno a kortárs muzsika egyik élő legendája. Munkássága azonban nemcsak a zenére terjed ki: videói, “videó-szobrai”, installációi és egyéb képzőművészeti alkotásai világszerte ismertek. Korát és kortársait mindig megelőzte: már 1973-ban punkot játszott (a *Here Come the Warm Jets* néhány száma: *Baby's on Fire*, *The Paw Paw Negro*, *Blowtorch*), aztán 78-ban “kitalálta” az **ambientet** (*Music for Airports*, és még egy sor egyéb lemez, sőt tulajdonképpen a 75-ös *Discreet Music* egésze, valamint a szintén 75-ös *Another Green World* pár opusa ugyancsak e kategóriába sorolandó), John Hassell-lel “idő előtt”, 81-ben komponált ambient-**dubot** (*Fourth World Vol. 1: Possible Musics*), a **techno**-világban kulcsfontosságú samplingezés alapjait pedig – a **Talking Heads** “vezér”, **David Byrne** társaságában – még 80-ban rakta le (*My Life in the Bush of Ghosts*). Noha egy sor instrumentumon (billentyűsök, gitár, ütősök, stb.) játszik, sőt énekel is, mégse tartja magát zenésznek. “Legfőbb hangszerem a stúdió” – vallja és vallotta már két évtizeddel ezelőtt is. (Alighanem a mai techno-művészek se látják másként...) Közben – producerként – számos neves rock-formáció pályafutását egyengette, többek között a Talking Heads-ét, **Devo**-ét, az **Ultravox**-ét és a **U2**-ét (*The Unforgettable Fire*, *The Joshua Tree*, *Achtung Baby*).

Működött egy, kortárs szerzőket (Gavin Bryars, a [Greenaway](#)-filmzenéket megálmodó Michael Nyman, Harold Budd, Penguin Cafe Orchestra, Michael Brooks, Daniel Lanois, John Adams, stb.) futtató kiadója, az *Obscure*, majd – a kilencvenes években – az *Opal*. Továbbá mozi-darabokba is besegített, például az 1994-ben, AIDS-ben elhunyt [Derek Jarman](#) kísérleti dolgozataiba (*Sebastian*, *Jubileum*), de [David Lynch](#) monumentális melléfogásában, a *Dune*-ban (1984) szintén közreműködött. (A film zeneszerzője Toto volt.)

A középkelet-anglia iWoodbridge-ben látta meg a napvilágot, gyermek- és zsenge ifjúéveiben katolikus barátok és nővérek okították Ipswichben, majd (változatlanul Ipswichben) képzőművészeti gimnázium és a winchesteri (szintén képzőművészeti) főiskola következett. 69-ben diplomázott, aztán Londonba költözött. Ma is ott ténykedik, igaz élt közben New Yorkban és San Franciscóban, továbbá – úgy kéthavonta – az újabb és újabb audiovizuális “kiállítások” keretében a földgolyó legkülönbözőbb pontjain bukkan fel. Időnként egyetemeken tart formabontó művészetelméleti előadásokat, máskor meghökkentő – az ősi kínai hagyományon alapuló – jóskártyákat készít. Komplex személyiség, talán polihisztor is, márpedig e fajtából manapság nem túl sokkal találkozunk... Egyébként mind a klasszikus, mind a modern zenei képzést – a [Morton Feldman](#) köréhez tartozó – Christian Wolf amerikai komponistától kapta. E csoport jelentette a John Cage és [Terry Riley](#) nemzedéke közötti átmenetet.

S hogy milyen zenék hatottak rá? Tiniként az amerikai rock and rollért és a rhythm and bluesért rajongott, az otthoni zongorán viszont középkori angol himnuszokat játszott előszeretettel, leginkább a *Jeruzsálemet*. A hatvanas években felfedezte a New Yorki Velvet Undergroundot, ám fantáziáját ekkoriban már nemcsak a populáris darabok, hanem a kísérleti hangzások is megragadták, elsősorban a minimalista John Cage, a német [Karlheinz Stockhausen](#), a repetitív [Steve Reich](#) és Terry Riley, valamint [La Monte Young](#) szerzeményei. “Mindannyian az ő köpönyegéből léptünk elő” – nyilatkozta egyszer az utóbbiról. Az *X for Henry Flynt* (1960) ugyanazon hang végtelenített ismétlődése. Eno első – 67-es – nyilvános (zongora)fellépésén e darabot adta elő... “Az ismétlés a változás egyik formája” – hirdeti (nemcsak szóban, hanem zenében is).

“Hivatalos” pályafutása 71-ben, az énekes [Bryan Ferry](#) nevével fémjelzett [Roxy Music](#)ban kezdődött: a szintetizátorokat bővölte. Az eredmény két elegáns és meghökkentő, dekadens és erotikus hangzású album, a *Roxy Music* (1972) és a *For Your Pleasure* (1973). Fura, de Eno jelenlétét leginkább a zenekar harmadik, immáron nélküle felvett lemezén (*Stranded*, 1975) érzékeljük – nehéz kimutatni, valójában mit alkotott az első kettőn, de hiánya azonnal egysíkúvá, könnyen behatárolhatóvá tette a csapatot. Eltűntek a csengő-bongó, egyszerre bájosan és komoran csilingelő hangok, eltűnt az éterben történő szálldosás. Eltűnt a varázslat, a varázsló utáni úr iparosainak erejéből csak korrekt mestermunkákra tellett... És a jövőben Eno, noha szívesen dolgozik együtt másokkal, de nem csatlakozik többé

egyetlen zenekarhoz sem: hébe-hóba alkalmi formációkban (801, Portsmouth Sinfonia) lép fel. Mivel a stúdió az igazi világa, ritkák az élő szereplések.

Szólókarrierje három részre osztható: az elsőbe a rock és a pop akkoriban (73 és 77 között) progresszív rocknak nevezett skatulyájába sorolható – s e kategóriát szétrobbantó – lemezek, a másodikba az ambient világ és az azon túlmutató kísérleti gépzenék, a harmadikba pedig a technót előlegező és az elvontabb elektronikus albumok tartoznak.

A Here Come The Warm Jets (1973) tíz dalát tizenhat zenésztársával tizenkét nap alatt vette fel. Kottákat soha nem írt, volt egy csomó ötlete, azokat elmagyarázta, a többiek játszottak, ő pedig hallgatta, és karmesterként irányította a csapatot. Az alkotók korábban még nem ténykedtek együtt, ellentétes ötleteket és elképzeléseket ütköztettek össze, Eno meg koordinált. “Csak olyanokkal szeretek együtt dolgozni, akikkel nem értek egyet, vagy teljesen más oldalról közelítjük meg a dolgokat” – mondta nem sokkal később, s a gépies alapok és a rájuk rakódó fátyolos, cinikus-melankolikus énekszámok egyértelmű sikernek bizonyultak.

A 74-es *Taking Tiger Mountain (By Strategy)* címe egy, a maoizmus sötét éveiben játszott kínai “forradalmi drámára” utal. (“Nem vagyok maoista, s ha valami, akkor anti-maoista vagyok” – állítja a szerző.) Bevenni a Tigris Hegyet: ez lenne a mondat első, a középkori hadviselést idéző fele. Stratégiával: ez viszont már tipikusan huszadik századi gondolat, “a rendszerek közötti taktikai interakcióra utal”. Márpedig Enót a rendszerek

és nem a hangok közötti kölcsönhatások érdeklik... És a zene? Ma is időtálló, bár kissé elméleti.

A vízváltó gyöngyszem következett, a pop és az ambient között leledző *Another Green World* (1975).

Tizennégy szám negyvenkét percbe zsúfolva: miniatűr csodák. Ének csak ötön csendül fel (például a jól ismert *I'll Come Running-on* vagy az *Everything Merges with the Night-on*), ennyivel a pop-rész le is tudható. A többi kilenc szintiszta instrumentális muzsika, szintetizátorok seregével, ütősökkel, elvont melódiákkal, álmatag és távolba szálló effektusokkal. Élő hangszerek feleselnek egymásnak, de akár gépek is lehetnének.

Történekekről alig beszélhetünk – a nyugalmi állapot felé haladunk. A végső csend birodalmába lépünk (*Becalmed, Zawinul / Lava*). Élet utáni, halál előtti csend. Ha ilyen szép az elmúlás, akkor mi rettegnivalónk lenne tőle? Enora hatottak a keleti filozófiák: meditatív ambient-szonátaiban a buddhizmus letisztult szellemisége cseng.

A progresszív rock periódust a 77-es *Before and After Science* zárja.

Összegzés: az album egyaránt tartalmaz agresszív (*No One Receiving*), nagyon bizarr hangzású (*Kurt's Rejoinder*), slágergyanús pop (*Here He Comes*), himnikus szépségű (a záró *Spider and I*) és instrumentális ambient (*Energy Fools the Magician, Through Hollow Land*) darabokat. (A *By This River*-en pedig két német szintetizátor-fenomén, [Möbius](#) és [Rödellius](#) segédkeznek. Közben velük is kiadott két – ambientbe hajló – lemezt... Ne feledjük: a hetvenes évek második felében, a [Kraftwerk](#), Klaus Schulze és a *Tangerine Dream*, a “kozmosz zene” fénykorában vagyunk!)

Eno ezután hosszú ideig nem énekelt. (Maximum otthon, borotválkozás közben...) Sőt, egy, a hajdani Velvet Underground taggal, [John Cale](#)-lel készített lemezt, a *Wrong Way Up*-ot (1990) és néhány itt-ott fellelhető dalt (például a [trip hopos](#) *Some Words*-öt vagy a dub-os *Are They Thinking of Me?*-t) leszámítva egyáltalán nem.

Viszont “besegített” [David Bowie](#)-nak. Mégpedig a rock-kaméleon két legemlékezetesebb munkáján, a Berlinben rögzített, méltán klasszikusnak számító *Low*-n (1977) és *Heroes*-on (1977), valamint a gyengébbre sikeredett *Lodger*-en (1978). A két opus erejéig Bowie kilépett a pop béklyóiból, és a hatás olyan elementárisra sikeredett, hogy az amerikai repetitív király, [Philip Glass](#) mindkettőnek elkészítette a maga klasszicizáló, szimfonikus változatát: a *Low*-ét 93-ban, a *Heroes*-ét 97-ben.

Ha Enora gondolunk, szinte azonnal az ambientre asszociálunk. Az “ambient” szó a minket körülvevő (mikro)valóságra, az “ambient-hang” pedig e mikro-valóságot kitöltő auditív elemekre utal. Eno sarkít: miként tegyük környezetünket elviselhetővé, a létező legkellemesebbé? Csendes, történés és lineáris kibontakozás helyett önmagukat ismétlő, önmagukba visszatérő minimális dallamok füzérével, kezdet és vég nélküliekkel, mintha egy folyamatból kiszakított részek lennének. A hangszín variálásával: ha ugyanis egyazon témát előbb szaxofonon, majd zongorán, végül gitáron játszunk le, az azonosság ellenére mindhárom másként, más minőségben szól. Noha e kérdések már a huszadik század előtti komponistákat is foglalkoztatták, a hangszínből rejlő végtelen variációk kihasználását a

szintetizátor-technológia gyorsította be. Leegyszerűsítve: a mai szerző – a korábbi alkotókkal ellentétben – a hangszínnel együtt, azt tudatosan felhasználva teremt új világokat. S hogy ez így van, abban Brian Enoé az úttörő érdem.

E zenéket bizony fényévek választják el a meghökkentő és sokkoló poptól. A váltást baleset idézte elő: Enot 75 januárjában elütötte egy taxi. Kórházba látogató barátnője XVIII. századi hárfazenét tartalmazó lemezzel kedveskedett neki. Eno nemigen tudott mozogni, az erősítő a létező leghalkabbra volt állítva, az egyik sztereó-csatorna pedig teljesen szétment. A lemezt kénytelen-kelletlen ilyen mostoha körülmények között hallgatta, viszont az alig hallható hárfamotívumok tökéletesen beolvadtak a környezetbe, ugyanúgy, mint a távoli fények, az esőcseppek, vagy a szélfúvás.

A *Discreet Music* (1975) egy szám két tételéből álló harminc perces első oldalát ugyanilyen halkán kell élvezni. A hömpölygő zene csak a képzeletet beindító háttér. A borítón Manhattan égbetörő épületeit látjuk. Hasonló muzsika festi alá a közel egyórás videót, az 1980-81-ben *felvett Mistaken Memories of Mediaeval Manhattant* is. A lassú és eseménymentes képek a felhők kavargását, a felhőkarcolókon megtörő fény mozgását és efféle történéseket ábrázolnak. Nem kell végignézni az órányi anyagot, akkor távozzunk, amikor akarunk, említésre méltó esemény úgyse történik – nemcsak a zene, de a kép is a környezetbe olvad. Akárcsak Eno videó-installációi.

A második oldal egy ismert barokk mű, Johann Pachelbel D-dúr *Kánonjának* három változata. Az előadók húros hangszereken játszanak, de a visszhangok is jelentős szerephez jutnak.

A 76-os *Music for Films* képzeletbeli filmekhez készített tizennyolc rövid opus. Miniatűr világok, időtlenség. Hébe-hóba bedurran egy-egy ritmus, de az eredeti ambientben valójában nincsenek ütősök. Nyugalom, ismétlések, alig észrevehető mozgások – később ugyanezekből az elemekből gyártották le a kristálygömbös *Vízöntő* korának, a New Age-nek a giccses himnuszait is.

A *Music for Films* első részéhez hasonló második 83-ban, a – különböző szerzők (a kanadai [Daniel Lanois](#), Roger Eno, az öcs, [Michael Brook](#), [John Paul Jones](#), [Harold Budd](#), [Laraaji](#)) munkáit tartalmazó – harmadik pedig 88-ban jelent meg.

78-as a híres (négy albumból álló) *Ambient*-sorozatot elindító *Music for Airports*: a borító töredékidomokba vesző mértani formái a muzsikára rímelnek. Azt pedig a repülőterek nyüzsgő várótermeiben kellene hallgatnunk. Hogy elviseljük ezt a túlfűtött, zúgó-zakatoló, lüktető tempót, a hétköznapi összes idegbaját, hogy feldolgozzuk a világvárosi énünket ért összes stresszhatást, hogy ideig-óráig kiszakadjunk az átkos taposómalomból.

A számoknak nincs címe. Az 1/1-en a hatvanas évek végi Soft Machine-dobos, a később tolókosiba szorult [Robert Wyatt](#) zongorázik; a tiszta hangokra még tisztább effektusok rétegződnek. Ünnepeles hangulat: márvány, örökkévalóság és hasonló szavak tódulnak agyunkba. A mennyek

felé tartunk. Aztán a 2/1-be női kórus is bekapcsolódik, övék a főszerep – persze ne énekre gondoljunk –, míg az 1/2-ben ezt az eredeti zongorával osztják meg. A hangosabb 2/2-ben vokál nélkül köszön vissza a kezdeti ünnepélyes légkör; a visszhangok szerepe itt a legmeghatározóbb. Négy (átlagosan tíz-tizenkét perces) variáció egy témára. Számítógép nélküli számítógépes muzsika. Minden elem ugyanazon kiindulási pont magasabb szintű változatába csatolódik vissza – valahogy így sematizálhatnánk.

Ambient-történesek.

(Az albumot 98-ban egy női vokálból, húros és vonós, valamint fúvós hangszerekből álló formáció, a [Bang On A Can](#) dolgozta fel, osztályon felüli szinten.)

Az *Ambient 2*, a Harold Budd-al közösen készített *The Plateaux of Mirror* (1980) könnyedebb, míg az *Ambient 3*, a *Day of Radiance* az indiai származású Laraaji munkája. Eno a producer.

Az *Ambient 4: On Land* (1982) súlyosabb, fenyegetőbb világ. Külön érdekesség, hogy a közreműködők listáján a dub-berkekben istenített [Bill Laswell](#) is szerepel. Sötét, meditatív zene, gépiesebb, mint a korábbiak. A *Shadow (Árnyék)* olyan, mintha kísértetek tombolnának az éjszakában. Közben fel-felbúg [Jon Hassell](#) agyontorzított trombitája. A hasonló alaptónusú *Lantern Marsh* cseppfolyós állapotokat, amőba-formák mozgását idézi. Nagyon mély – és képzettársítások hosszú sorát indítja el. Egyre több az elektronika. Káosz és minimalizmus. Ez utóbbi legpontosabb meghatározását egyébként – Enoról szóló könyvében (*Brian Eno. His Music and The Vertical Color of Sound*. New York, 1995) – Eric Tamm adja: “a

hatvanas években – Terry Riley, Steve Reich és mások által – kifejlesztett zenei stílus. A minimalizmus az előző évtizedek szeriális és atonális muzsikának intellektuális teljessége és érdes disszonanciái ellen reagált. Tonális és erőteljesen ritmikus. Alapszinten rendkívül repetitívnek tűnik, ugyanakkor állandóan változik. Számos minimalista zenét – a hagyományos “vízszintes” zenékkal ellentétben – “függőlegesen” kell hallgatni: a zene térbeli tárgyként jelenik meg. Inkább hasonlít egy szoborhoz, mint egy lineárisan felépített forgatókönyvhöz.”

A Roger Enoval és Daniel Lanois-val közösen készített *Apollot* (1983) az űrhajózás ihlette. Al Reinert filmjét (*Apollo-utazások a Holdra*) festi alá. Kilépés a földi béklyókból. A címek is ezt sugallják: *Csillagok alatt, A titkos hely, Jelek, Ezüst hajnal, Súlytalanság, Örök visszatérés...* Miközben lebegünk, egyre gyönyörűbb – és lírai, a szokásos Eno-hangzásnál kevésbé intellektuális – dallamok csendülnek fel.

A 84-es *Thursday Afternoon* a Sony megbízásából készült videó hanganyaga. CD-formátumra íródott, a majdnem egy órában tulajdonképpen (már megint) nem történik semmi. Ezt a zenét éjszaka kell hallgatni (és még a szomszédot se háborgatjuk): egymásba mosódó elektronikus altatódalok füzére. A televíziót pedig ne vízszintesen, hanem függőlegesen állítsuk be: a [Christine Alicino](#) hét videó-festményén alapuló mű egy női akttal ismertet meg. A mozdulatlanak tűnő kép- és hangmező állandó és lassított mozgások sorozata, a meghatározhatatlan cseppfolyóságban “fürdőző” alak pedig egyre absztraktabbnak tűnik. A kamera az emberi testet

töredezett mértani formákra bontja, megszünteti a test és a külvilág közötti határokat. Csak kiragadott időpillanatok léteznek!

Az [Artforum](#) International képzőművészeti magazin számára szerzett *Glint* (*East of Woodbridge*, 1986) korlátozott példányszámban jelent meg. Az 1985 és 1990 közötti munkákat tartalmazó *Shutov Assembly* kissé atonálisan hangzik, míg a *Neroli* (1993) ötvennyolc perc (immáron klasszikus) háttérzene.

Aztán egy újabb remekmű következett: a basszus-szakértő Jah Wobble társaságában készített *Spanner* (1995). Derek Jarman posztumusz filmjét, a *Glitterbug*ot illusztrálja. De leginkább önálló alkotás. A tíz szám egymásba mosódik: az elegáns ambient-nyitányt (*Where We Lived*) sejtelmes, lassan-lassan mégis bemozduló téma (*Like Organza*) követi. Magasságok, visszhangok, természeti zajok, egyre fergetegesebb a tempó. Fergeteges és mégis szelíd. A *Steamen* még dub-elemek is fellelhetők. Újból a nyugalmi állapot következik (*Gardian Recalled*). Aztán káosz és (megint) dub-ritmusok (*Marine Radio*). És még kaotikusabb, kapkodóbb pörgés (*Unusual Balance*). A nyugalmi állapotba történő második visszatérést (*Space Diary 1*) kissé dzsesszes beindulás (*Spinner*), majd két hosszú szám, az összetett, de a végén széteső, kilencperces *Transmitter and Trumpet*, majd a hosszú csenddel dúsított húszpercnyi *Left Where It Fell* követi. Utóbbi úgy indul, mintha gépteremben lennénk. A komor hangulatot vaskos ütősök és fenyegető effektusok fokozzák. Aztán jön minden egyszerre, még arab motívumok is. A témák szétágaznak, összefutnak, megint szétágaznak, megint

összefutnak, és aztán csak finom effektusok csengenek, majd ötpercnyi csend után ugyanazon elemnek a végtelenbe tartó ismétlődése.

A 2001-es, [Peter Schwalm](#)mal közösen jegyzett *Drawn from Life* tizenegy szám, felcsendülés helyett lehalkulnak, gépzene és szimfonikus hangzások, egy-egy darab erejéig legendák ([Laurie Anderson](#), [Holger Czukay](#)) élednek fel és újjá. Emberi hangok, monoton meditációs-szövegek, finom ritmusok, álom-melódiák egyidejűsége, egymásba fonódva, parttalanul, és (még mindig) nem céltalanul hömpölyögnek a majdnem üres, csak alig érzékelhető “pontokkal” népesített szonikus mezőben.

Eno legkísérletibb zenéit az egykori King Crimson gitárossal, [Robert Fripp](#)-pel készítette. Fripp noha gitáron játszik, de azt torzítók, speciális effektusok és hozzákapcsolt különböző elektronikus ketyerék segítségével teljesen megszabadítja a hangszerre rakódott popsallangtól. A kilencvenes években fura és súlyos ambienteket gyártott: legemlékezetesebb a több albumból összeálló *Soundscapes (Hangtájképek)* sorozat.

Kettejük együttműködése Enonak a Roxy Musicból történő távozása után kezdődött. Első közös albumuk, a két hosszú számból (*The Heavenly Music Corporation, Swastika Girls*) álló *No Pussyfooting* (1973). Fripp gitározik, azaz érdes hangokat csal elő a gitárból, Eno speciális felvételi technikával rögzíti, majd némi szintetizátort csal rá. Nehezen emészthető loopok. A végeredmény ipari jellegű, de távolról sem ipusztériális muzsika. Az Eno-Fripp szerzemények, noha hangzásukban emlékeztetnek az ambient-

darabokra, alapvetően mégis mások: van fejlődési ívük (kezdetük, közepük és végük), van lineáris hömpölygés.

Az *Evening Star* (1975) a kemény és fémes *Wind on Water*rel kezdődik. A címadó szám nyugodtabb és finomabb, bár a torzítók azért itt is belehasítanak az agyunkba. Az *Event Song* effektusokból és nagyon szigorú gitár-loopokból épül fel. A rövid *Wind on Wind* viszont hagyományos ambient, igaz, ezt a darabot egyedül Eno jegyzi. A huszonnyolc és fél perces *An Index of Metals* jelentős részén – környezeti háttérként – szélbúgás hallatszik. Szétfacsart (és bevisszhangosított) gitár-hangok épülnek rá: csak nyúlnak és ismétlődnek. A zene egyre hangosabb és komorabb lesz.

Éjszaka, sötéten csillogó fémek. Disszonancia, súlyos agytorna.

1994-es a négy tételből (“variációk egy témára”) álló, huszonkét és fél perces *Healthy Colours*. Gépi bőgés, ugyanaz a pár másodperces fura “gitárfutam”, elektronikusan átalakított-széttört emberi hangok, némi beszéd, majd mindezek külön-külön, számos változatban, esetleg egyszerre csendülnek fel. Rend (merthogy a ritmus nagyjából ugyanaz) és káosz (merthogy a többi összetevő elem a létező legrapszodikusabban bukkan fel) ellenpontozzák egymást.

Miután a New Yorki entellektüel-kedvenc Talking Heads három albumának, a *More Songs about Buildings and Food*nak (1978), a *Fear of Music*nek (1979) és – főként – a *Remain in Light*nek (1980) a világra jöttéből alaposan kivette a részét, az együttes vezetőjével, David Byrne-nel készített egy közös művet: a tizenegy rövid számot tartalmazó, a zenekészítést

forradalmasító *My Life in the Bush of Ghosts*-ot (1981). Szintetizátorokon, gitárokon, ütősökön és “talált tárgyakon” játszanak. Számos kongás, afrikai dobosok, meg néhány basszista (például Bill Laswell) kíséri őket.

Hangmintafélék, a samplengezés előtt. Egy San Franciscói rádióműsor vezetője, ismeretlen politikus-szónokok, Dunya Yusin, a libanoni hegyi énekesnő, Paul Morton tiszteletes, New Yorki ördögűző, egyiptomi dalnokok, satöbbi, satöbbi. A minták tökéletesen illeszkednek a pergő ritmusú számok amúgy elektronikus alapszövetébe. De akkoriban még 1981-et írtak, s bizony sokan a szerzői jogok semmibe vételéről beszéltek.

Tévedtek: a kollázs-muzsika a jövőt vetítette előre. A nyugati csúcstechnológia, az afrikai ritmusok és az arab dallamvilág szintézisét. Van ebben dub, world, etno és techno, meg minden más, amit akarunk, s beleképzelünk! Multikulturalizmus – mondanánk manapság. A legemlékezetesebb számok címei: *America Is Waiting, Mea Culpa, Regiment, Help Me Somebody, Jezabel Spirit, Qu'ran...*

Hasonlóan dinamikus (dance-album) a 92-es *Nerve Net* is. Az egyik legváltozatosabb Eno-mű. Stílusok kavarnak és állnak össze: ambient és dub, techno és dzsessz. Még Robert Fripp is közreműködött. A legemlékezetesebb darabok: *Web, Web (Lascaux Mix)*, továbbá a *Fractal Zoom*. Utóbbiból készült egy, fraktálokat ábrázoló klip is. Egyébként a “lemez olyan, mint a paella... disszonáns, frenetikus... istentelen... nem-amerikai, technikailag naiv... mindentől eltérő... blöff, világ utáni, túl sok, nem elég, revizionista, szégyenteljesen magamutogató... egy nyomorgó lélek alkotása” – poénkodik Eno.

A *Fractal Zoom*ból pedig egy csomó (“naiv”, “bukolikus”, “születésnap”, stb.) remix született.

“A művész remixel – kulturális és stiláris feltevések tömegét örökíti meg, számos divatjamúlt gondolatot átértékel, és újból elfogadhatóvá tesz, azaz feltalál... A fejlődésben semmi sem lineáris: olyan ez, mint amikor azzal próbálkozunk, hogy az örökösen változó környezetben egyetlen identitást őrizzünk meg.”

Ezt Eno még 79-ben nyilatkozta...

Genesis P-Orridge, a technosámán

Nigel Andrew Megson, a később Genesis P-Orridge (*porridge* "zabkása") néven elhíresült Throbbing Gristle, majd Psychic TV-vezér 1950-ben született. 1969-ben felhagyva (londoni) egyetemi tanulmányaival, egy kísérleti utcaszínházhoz csatlakozott. Több volt színháznál: kollektíva, polgárpukkasztó belső renddel (kétszer nem aludhatsz ugyanazon a helyen, nincs szükség elválasztó falakra, ágyra, stb.), alternatív csoportosulás, leendő kultikus figurákkal, mint például [Derek Jarman](#). Állandóan kérdéseket tettek fel, egyértelműnek hitt képzeteket támadtak: miért van szükségünk nevekre? Miért van szükségünk pénzre? Alvásra? Evésre? *Deprogramozták* magukat. Az álmatlanság, az étel-ital kihagyása előbb-utóbb másodállapotot, révületet, sámán-transzot váltott ki. "Minél nehezebb volt, annál nagyobb örömmel töltött el" –

emlékezik vissza különös performance-
eire Genesis. Kelléktára később egyre több
szado-mazochista elemmel bővült,
nagyvárosi újprimitív mozgalmat
hirdetett, body-art külsőségeken, óriási piercingekkel a test legintimebb
részein (is), tetoválásokkal, rokokó dámákat idéző hajszobrokkal. Munkái –
és önmaga, mint az állandó show része – véget nem érő rituálék,
ráolvasások, szellemidézések, ördögűzések. Pszichedelikus díszletekkel és
(a dekoncionáló folyamat elengedhetetlen elemeként értelmezett)

**"Minél nehezebb volt,
annál nagyobb örömmel
töltött el."**

pszichedelikus kísérelőkkel megtámogatva. Túllép az összes határon, botrányokat okoz, kétes (állítólag pedofil) videókat is forgatott, melyeket a kilencvenes évek elején az angol hatóságok lefoglaltak, mire Genesis **Timothy Leary** kaliforniai otthonáig menekült. Sátánizmussal szintén vádolták már, ő viszont gyakran véli úgy, hogy az egész társadalom óriásira nőtt összeesküvés, gigantikus lehallgató- és megfigyelőrendszerekkel. A hatalmi struktúrák, a rend ellen lázad – vitatható, ellentmondásos, néha hátborzongató eszközökkel. Zsenijét félve ismerjük el, tiszteljük, de a lázadás más útjait választjuk.

A hetvenes évek elején zenekart alapított. A tagok: GPO, Chris Carter, Peter Christopherson, Cosey Fanny Tutti. A Throbbing Gristle (Lüktető Porcogó) alapítók útjai 1982-ben váltak szét. GPO a Psychic TV, Christopherson a **Coil** vezéregyéniségeként folytatta, Carter és az egyetlen hölgytag pedig a Chris & Cosey formációként alapozták az elektronikus fellegvárat.

Albumaik (összesen hetvenkettő, a legismertebbek: *Throbbing Gristle, 2nd Annual Report, D.O.A. – The Third and Final Report, 20 Jazz Funk Greats, Heathen Earth – The Live Sound of TG, Mission of Dead Souls, Funeral in Berlin*) saját címkéjüknel, az Industrial Recordsnál jelentek meg. “Ez a név egyúttal definíció is – ipari zenét készítettek, sok-sok zúgatással, gerjesztéssel, torzított zajokkal, robotikus ritmusokkal, a ráolvasástól a liturgikus kántáláson keresztül a velőtrázó sikolyokig terjedő emberi hangokkal” – írja Szőnyei Tamás (*Az új hullám évtizede 1*, Budapest, 1989.). “Néha megkapóan szép tudott lenni ez a zene, csak hogy a következő percben a hallgató

idegeire menjen. Ugyanakkor rendkívül vizuális is volt, és ezalatt nem csupán a lepusztult ipari táj felidézett képét értem, hanem más természeti és városi képeket is. Egy adag pszichodráma, egy adag nyomasztó templomi hangulat, egy adag koncept art, és – a hallgatóság egy részéről minden bizonnyal – egy adag sznobizmus: körülbelül így foglalnám össze a Throbbing Gristle képletét.”

Közben Genesis pornóképeket állított ki, furábbnál furábbakat nyilatkozott, máskor a halállal kísérletezett, a közteslétbeli és a túlvilági tapasztalatokat igyekezett szavakba, hangjegyekbe zárni. Hangjegyei meghökkentően előre mutattak, **elektro** és **techno** világokba, humorral és gúnnyal átítatva, az ipari valóság hétköznapijait feldolgozva, miközben már az ipar utáni létet élték meg.

A Throbbing Gristle gépzene előtti gépzénét gyártott. Súlyos és örült gépzénét. Szellemi, de nem eszmei rokonságban a **Cabaret Voltaire**-rel. Ma ipari technónak, esetleg ó-elektrónak neveznék. Ipari tájaikon ősrégi mítoszokat jelenítették meg, tudatalattiban szunnyadó félelmetes erőket, titkos energiákat, fekete és fehér mágiát egyszerre.

A Psychic TV története máig ível. Zene, mozgalom, kultúra, kultusz – *The Temple of Psychick Youth*, régies helyesírásban, újra-, át- és szétprogramozva a nyelvet. A törekvések célja kapitalizmus és kereszténység, nyugati kultúra és a sámánkor közötti elevenen élő kapcsolatok feltárása. Timothy Leary, vagy **Robert Anton Wilson** is hasonlókon munkálkodtak. Sokkterápia és felszabadulás. (Genesis gyakran dolgozott együtt velük; és más

ellenkulturális ikonokkal – William S. Burroughs-zal, Brion Gysin-nel, Derek Jarman-nel, Oliver Stone-nal – úgyszintén.) Rúnák, varázslók, üveggömbök: a csúcstechnológia és az ősvilág közös nevezőre hozása. Mert a művészet, a rítus és a mágia nem választhatók szét egymástól.

A Psychic TV albumai rendkívül egyenetlen minőségűek, az évek során rengeteg koncertjüket jelentették meg, talán ötvenet is. Néha csak bohóckodtak, mintha végig hangoltak volna, vagy pusztán szórakoznának az emberi ostobaságon, máskor meg korai reneszánsz madrigálokkal kísérleteztek (*Dream Less Sweet*, 1983), miközben a rock és az ipariális elemek kikoptak az eszköztárból. Egyre több hangmintát használtak fel és el, acid house-szal tréfálkoztak az acid house előtt, trance-et komponáltak trance előtt, valamikor 1987-88 magasságában, némi elektronikus testzenével (electronic body music, EBM) megspékelve. (Minderről akár egy 1999-es – retrospektív – válogatást, az *Origin of the Species: A Supply of Two Tablets of Acid*-et hallgatva is meggyőződhetünk.)

A Summer of Love ifjai újra felfedezték Genesis-t (és legfőbb harcostársát, Fred Giannellit). Persze ők nem álltak be a sorba, megalkuvás nélkül, a divatokra fittyet hányva járták tovább az utat. 1992-ben pedig egy gyönyörű (klasszikusan és félelmesen szép) albumot jelentettek meg, a *The Mouth of the Night* balett-zenét.

Genesis 1992-ben távozott az Egyesült Államokba, az ötvenen túl is elképesztően aktív, kiállítás-megnyitókra komponál, több multimédia-

dolgozatot jegyez, előadásokat tart, performance-ekkel hökkent, elméleteket gyárt, kultikus tisztelet övezi. Ő is ikonná lett.

Az elmúlt tíz év terméséből (pontos évszám nélkül) két album, az *Al-Or-Al* (*Thee Transmutation ov Mercury*) és a *Kondole* tűnik ki. Előbbi főként a misztikus hangulatok és a környezeti zajok (üzenetrögzítő, elektronikus zörejek, gyerekek beszélgetése) különös elegyével, melybe a tudatalattiról és a szerelemről szóló eszmefuttatásokat is bevágott. Utóbbin “fordított hangmintákat” élvezhetünk, bálnák és delfinek énekével kísérve. Mintha egy tengeralattjáróban ülnénk és merülnénk alá – egy másik világba, valóság feletti hiperrealitásba. Oda, ahol mágia és tudomány, rítus és technológia megbonthatatlan egészet alkotnak.

Yello

Érdekes ellentét: míg az öreg kontinensen a mai elektronikus dance előfutárainak kilétét firtató kérdésre – irányultságtól, ízléstől függően – chicagói vagy [detroiti](#) előadókra hivatkoznak, addig az óceán túlsó partján a düsseldorfi [Kraftwerk](#)et és / vagy a zürichi Yellot tekintik innovátoroknak. S ha a két nézet közül kronológiai alapon kívánunk választani, nyilvánvalóvá válik, hogy a német nyelvterület produkciói közel egy évtizeddel előzték meg az amerikaiakét.

Svájc a béke, a demokrácia és a jólét szigete, kormányai ügyes (mások terminológiájával élve: sunyi) politizálásával viszonylag könnyen átvészelte a vérzivataros történelmi időket. A svájci ember unalmas és humortalan – szól a közhely, s hogy az effajta általánosítás mennyire ostoba és alaptalan, arra már a Yello pusztasága is elegendő bizonyíték.

Az első maxiját 1979-ben publikáló zenekar három gyökeresen eltérő társadalmi háttérrel rendelkező előadó triójaként kezdi pályafutását. Az excentrikus [Dieter Meier](#), egy helyi fizetőeszközben mérve is milliomos zürichi bankár sarja előbb egy harisnyagyár tulajdonosaként, majd a jogi tanulmányok elvégzése után hat éven keresztül hivatásos szerencsejátékosként keresi kenyerét: napi tizennégy órát pókerezik, maradék idejét pedig kedvenc sportjának, a golfnak szenteli. Még a Svájci

Nemzeti Golfcsapat tagja, miközben érdeklődése már a kísérleti filmek és az akcióművészet felé fordul: a hetvenes években Zürich egyik utcáján táblát installál, melynek szövege szerint “ezen a helyen fog állni Dieter Meier 1994. március 23-án 3 és 4 óra között”. (Két évtizeddel később pontosan megjelenik, hogy a jelen levő több száz Yello rajongó és érdeklődő előtt tartsa be ígéretét.) Más ízben zöldre festett hajjal, ezresével szortíroz zsákokba tízezer darab vashulladékot egy olasz kisváros főterén. A hetvenes évek nem az az időszak, amikor az ilyesmi mellett unottan elsétálnának az emberek; az eseményről a bulvársajtó fényképes cikkekben számol be. A kaján munkatársak azonban hiába dörgölik a bankár apuka orra alá a lapokat, az mindvégig kiáll fia mellett.

[Boris Blank](#), a tv-szerelőből lett kamionsofőr szabadideje minden percét aprócska lakásának konyhájában berendezett házi stúdiójában, primitív szintetizátorok, őszöreg, ütött-kopott hangszerek között tölti. Egy pop történelmi jelentőséggel bíró szombat délutánon beállít hozzá Meier, s megpróbálja meggyőzni az eleinte szkeptikus Blankot, hogy készítsenek együtt egy felvételt. Az első közös munka, a *Dead Cat* harminc percesre sikerül. Tíz nappal később, a zürichi Forum moziban már együtt lépnek fel: Meier a vászon előtt állva adja elő jellegzetes, a későbbiekben Yello védjeggyé váló, helyenként narratív, máshol szintiszta rap-be hajló produkcióját, Blank pedig a zenekari árokba húzódva vezérli készülékeit. “Megleptük, sokkoltuk az embereket” emlékszik vissza Meier. “Ugyanakkor mindnyájan éreztük, hogy valami más, valami eredeti történik. Nem állítom, hogy az emberek a vállukra emeltek volna minket, de

nagyon jó hangulat volt. Mindketten tudtuk, hogy valami fontosat keltettünk életre. Ünnepeztünk, és sem Boris, sem én nem voltunk még sohasem olyan részegek, mint azon az éjszakán.”

Blank egy gépkocsi-törésteszteket végző telepen ismerkedik meg hangmániákus Carlos Peronnal, aki éppen mikrofonokat helyez el a megtervezett karambolokra várakozó autókban. Az első kislemez, a svájci underground címkén, a Periphery Perfume-on megjelenő *I.T. Splash/Glue Head* már hármuk munkája.

Blank egy demóval a mitikus [The Residents](#) saját kiadójához, a Ralph Records-hoz, San Franciscóba repül. Itt egy ígéretet kap: amennyiben a megadott időn belül előállnak egy nagylemeznyi hanganyaggal, amin a bemutatott demóhoz képest kevesebb sziszegő hang és több zene van, akkor a Ralph hajlandó kiadni azt. A megegyezés értelmében a bemutatkozó album, a *Solid Pleasure* az amerikai címkénél jelenik meg 1980-ban. Más zenészeknek évekbe, néha évtizedekbe telik egy sajátos, semmivel össze nem téveszthető hangzás kialakítása – a svájci trió zenéjének azonnal felismerhető, jellegzetes elemei csírájukban már az első albumon jelen vannak. Bár még érezhető a Kraftwerk hatása, s mai füllel hallgatva a hangminőség is hagy némi kívánnivalót maga után, a *Solid Pleasure* oázis a nyolcvanas évek eleje egyre butuló könnyűzenei kínálatának sivatagában. “Mindig is éreztük, hogy nem tartoztunk a zene bonyolult angol-amerikai konglomerátumához” kommentálja Meier a kezdeti éveket. “Mivel a kontinentális Európa zenei gyarmatain éltünk, ezen belül is az erősen

provinciális helyzetben lévő Svájcban, így abszolút semmi veszténivalónk nem volt. Ha Angliában vagyunk, talán megpróbálhattunk volna a divat részévé válni, de Svájcban csak bolondot csinálhattunk magunkból, és ez senkit, semmilyen formában nem érdekelt.”

Meier ugyanebben az évben, Berlinben forgatja első egészestés filmjét *Jetzt und Alles* címmel. A betétdalokat természetesen a Yello jegyzi, és két jelenetben maguk a tagok is feltűnnek – magától értetődő módon – zenekart alakítva. Röviddel később váratlan tengerentúli telefonhívást kapnak. Egy amerikai barát elmondja: az albumról kimásolt maxit, a *Bostich*-et kiemelt rotációban játsszák a New Yorki fekete dance rádióállomáson, a *WBLS*-en. Az afro-amerikai és spanyolajkú amerikai közösség Meier személyében az első fehér rappert ünnepli.

Jean-Paul Goude rendező a Lee Cooper számára készített reklámfilmjéhez a *Bostich*-et használja aláfestő zeneként.

A *Solid Pleasure* sikere után Meyer óriási összeget investálva a világ egyik legjobban felszerelt stúdióját rendezi be Blanknak, ahol a fényceruzás kottaírótól a kor elektronikus csúcskészülékeiig minden megtalálható.

A következő esztendőben megjelenik a második nagylemez, a *Claro Que Si*, melyről egy brazil behatással bíró maxi, a *Pinball Cha Cha* válik közönségsikerré. A zenekar első klipje a *The Evening's Young*-ból, Meier rendezésében készül. Alig egy év alatt jelentősen javul, kidolgozottabbá válik a hangzás, jól hallható, hogy ezt az anyagot már nem a kábelsalátás

konyhastúdióban rögzítették. Ezerszínű stílus-kavalkádjuk csillogó dadaista hangkollázs: lüktető szintetizátorbasszusok, vérbő latin-amerikai ritmusok, atmoszférikus ambient szőnyegek, kísérleti elektronika és pop, fel-felbukkan a kedvenc fúvós hangszer, a szaxofon, mindez megfejelve Meier pergően gyors, hol szürreális, hol mélyen filozofikus rap-betéteivel, sziporkázóan szellemes humorával. A hangulatváltások ámulatba ejtők, nemegyszer drámai hatásúak. “A Yello zenéjét hallgatni olyan, mint fejben filmet forgatni” vélekedik Meier, s valóban: dallamaik hallatán még a legkevésbé vizuális típusúaknak is önkéntelenül beugranak a képsorok. “Az eredetiség pacája az unalom vásznain” hasonlítja egy rajongó pályafutásuk kezdetét a kortárs pop hulladék-bizniszéhez.

Miután befejeződnek *Jetzt und Alles* utómunkálatai, és a film bekerül a nemzetközi fesztiválok hálózatának körforgásába, hogy közelebb lehessen a filmes világ eseményeihez, Meier New Yorkba költözik. Amint ideje engedi, azonnal repülőre ül, hogy elkészítsék harmadik stúdióalbumukat, ami 1983-ban *You Gotta Say Yes To Another Excess* címmel jelenik meg. A lemez mindkét maxijához (*I Love You, Lost Again*) forgatnak egy-egy klipet. A *Bostich* időközben meghódítja Anglia klubjait is, Peron mégis a szólókarrier mellett dönt, elhagyja a zenekart, a későbbiekben a fétis-szcéna igen termékeny előadójaként tűnik fel. (Magyar vonatkozás: 1998-ban saját kiadója, a Tua Rec. alatt készíti az első dupla [Hortobágyi](#) válogatást.) A Yello ettől a pillanattól duóként működik. Decemberben két alkalommal lépnek fel a legendás New Yorki Roxy klub ezerfős, túlnyomórészt latin-

amerikai származású közönsége előtt. A történetükben meglehetősen ritkának számító élő felvételt a következő évben egy 12 inches maxin jelentetik meg (*Yello Live At the Roxy, N.Y.*). A *Bostich* klipjét a szám első sikereinek helyszínén, New Yorkban forgatják.

1985 a széles értelemben vett nemzetközi áttörés éve, a Yello-sztori egyik fénypontja. Megjelenik addigi karrierjük legelevenebb, legtarkább albuma, a *Stella*, ami szerkesztési szempontból is mérföldkő; rögzülni látszik a koncepció, mely alapján lemezeik felépülnek. Meier és Blank egyfelől igyekeznek megfelelni a bohókás nemzetközi slágergyáros duó róluk kialakult sztereotip képének, másrészt azonban a popdísztetek mögött, egy másik szinten, magvas gondolatok kódoltatnak dolgozataikban. S a kelléktár: az afro és a latin ütemvilágot kiaknázó ritmusközpontúság, az elektronikus eszközök rendkívül pragmatikus használata, többnyelvűség, csillogó kivitelezés, elképesztő hangminőség, szigorúan kontrollált extravagancia. "Számomra olyanok a hangok, mint a festőnek a színek" jelenti ki Blank. A lemez nyitódarabjának (*Desire*) klipjét Havannában, a szocialista Kuba fővárosában forgatják. Igazán népszerűvé a *Vicious Games* és az *Oh Yeah* válnak, utóbbi szintén meghódítja az amerikai listákat, olyannyira, hogy dallamai rövidesen két hollywoodi produkcióban (*Ferris Bueller's Day Off*, *The Secret Of My Success*) csendülnek fel. Mindeközben ugyancsak komoly elismerésben részesül Meier rendezői tehetsége: a New Yorki [Modern Művészetek Múzeumának](#) Zenei Videó kiállításába beválogatják a *Pinball Cha Cha* klipjét. A duó nem ücsörög

babérjain: exkluzív darabokat komponálnak [Azzedine Alaia](#) párizsi és New Yorki divatbemutatóihoz. [Thierry Mugler](#) ugyancsak előszeretettel használja hangkulisszaként a *She's Got A Gun*-t.

1986. A remix-korszak hajnalán a svájci kettős egy egész albumot szán az újrakeveréseknek. A lemez 1980-1985 *The New Mix in One Go* címmel jelenik meg. Cannesban, a [MIDEM](#)-en a *Vicious Games* és a *Desire* klipje egyaránt díjakat nyer. Az együttes meghívást kap az *Euro Tube* című angol zenei műsorba. Leforgatják a Charlie Chaplin munkássága előtt tisztelgő *Goldrush* klipjét.

A következő évben Jean-Paul Goude díjakat nyer az Orangina és a Lee Cooper megbízásából készített reklámfilmjeivel – mindkettőben a Yello zenéje szól. Annak rendje és módja szerint megérkezik a következő sorlemez, a *One Second*. A kislemez-siker ezúttal a *Call It Love*, valamint kimondottan a legendás afro-amerikai énekesnő, [Shirley Bassey](#) részére írt és közreműködésével (mindössze negyven perc leforgása alatt) rögzített *Rhythm Divine*.

Az [acid house](#) 1988-as robbanásakor angol lemezlovasok az aktuális chicagói felvételeket a Yello sikerek maxiverzióival keverik. Meier felajánlja két illuzionista barátjának, hogy a New Yorki Bűvész Világtalálkozón való fellépésük alkalmával használják fel legfrissebb, félkész stúdiómunkájuk egy részét. Tempest és Cottet nyernek azon a bizonyos estén a Waldorf

Astoriában, a számukhoz bejátszott zene pedig annyira felkapottá válik, hogy Blank és Meier kis átdolgozás után még azon a nyáron maxi formájában, *The Race* címmel megjelentetik. A svájci duó mindmáig legszélesebb körben ismert szerzeménye a Német Televízió *Formel Eins* című műsorának trailere lesz, majd rövidebb VHS kazettán is forgalomba kerül. A felvétel a világ szinte valamennyi országában top tízes helyezést ér el, ami nem utolsósorban a zseniális klipnek köszönhető, melynek speciális effektjeiért Meier Brüsszelben átveheti a Gyémánt Díjat. A *The Race* éveken át minden valamirevaló televíziós autósport-esemény szignáljaként funkcionál.

Feltehetőleg a masszív médiajelenlétnek is köszönhető, hogy forgalomba kerülése után nem sokkal már milliós eladással dicsekedhet a *Flag* album. A kettős a *Tied Up* klipjének forgatásába kezd. A Twix Candy Bar társaság az *Oh Yeah*-t választja termékének globális reklámkampányához, Montreux-ben pedig Rose d'Or díjat nyer a *Star-Test-X* televíziós produkció, melyben Meierrel egy komputert készít interjút.

A következő évben a *Flag* további két felvételéből, az *Of Course I'm Lying*-ből és a *Blazing Saddles*-ből is klip készül. Ez utóbbi azon ritka darabjaik egyike, melyen Blank énekel.

1990-ben Meier Lengyelországba utazik, hogy Zbigniew Zamachowskival leforgassa a *Snowball / The Lightmaker* című filmet. Blank ezalatt szintén a mozi-iparnak dolgozik: hollywoodi felkérésre filmzenét szerez a rock and

roll detektív kalandjait feldolgozó *Ford Farlaine* thrillerhez. Számos Yello darab hallható az *Apácák a pácban* angol filmkomédiában is. A *The Race* klipjével Monte Carloban elnyerik a *World Music Award*-ot.

A forgatások és a filmzenék túlságosan lekötik a két svájci idejét: a következő lemezre 1991-ig kell a rajongóknak várniuk. A *Baby* albumról a *Rubberbandman* és a *Who's Gone* a videoklip-alapanyag.

1992-ben klip készül a *Baby* egy másik felvételéből, a *Jungle Bill*-ből is. A maxin a remixeket *Andrew Weatherall*, az angol dance szcéna fenegyereke jegyzi.

Az ekkor már Los Angelesben élő Meier befejezi első hollywoodi produkcióját, az *M. M.* című játékfilmet, mely egy fiatalember Marilyn Monroe halálával kapcsolatos rögeszméjéről szól.

Forgalomba kerül az *Essential Yello*, a duó tizenhat addigi legnagyobb sikerét tartalmazó kollekció. Ez alkalommal nem újrakeverésekről, hanem – és ez főleg a régebbi számokon hallható – jelentősen feljavított hangminőségű eredeti verziókról van szó. “Talán, ha egy bizonyos zenei trend közismertté válik, az emberek odafigyelnek az eredetire is. A mai divaton keresztül tanulhatunk a Yello múltjából, emiatt jelentettük meg az *Essential Yello* albumot. Mert ez nemcsak egy gyűjtemény valakitől, akinek volt néhány sikere, sokkal inkább 14 évnyi munkánk bemutatója, és remélem, hogy sokan felismerik: ezek a fiúk elkezdtek valamit, és nem

epigonjai valaminek. És erre egy kicsit büszkék vagyunk” – kommentálja Meier a lemezt. Mivel a kompiláció összes darabjának létezik klip változata, így kézenfekvő a válogatás VHS formátumon való megjelentetése is. A duó ezalatt a Lee Cooper új reklámjához szerez zenét.

A soron következő szerzői album, a már kimondottan dance *Zebra* 1994-ben jelenik meg. A maxik a *Do It* és a *How How*. Nehéz magyarázatot találni rá, hogy miért éppen ezzel a lemezzel kapcsolatban, de első alkalommal merül fel a vád, mely szerint semmit sem változnak, minden albumukon ugyanaz hallható. Meier egy interjúban így felel az őket ért kritikára: “Zenei stílusunk olyan, mint a második arcunk. Zenei stílust váltani ugyanúgy lehetetlen, mint egy fa gyökereit kicserélni. Nézd meg Cézanne munkáit – az ő festészete fokozatosan érlelődött, de a személyisége sosem változott. Ugyanez vonatkozik a Yellora. Úttörők voltunk 15 évvel ezelőtt valamiben, ami most a legtöbb zenész számára rutinná vált – azaz a samplereken és szekvenszereken alapuló munka, valamint a nagyon gyors, lecsupaszított, rap-szerű hangok használata.” Mindez persze akkor igaz, ha a szóban forgó zenei stílus valóban a művész sajátja, s nemcsak szolgai módon másol egy felkapott irányzatot. “Az alapvető jellegzetességek még mindig ott vannak. Hogy eredeti lehess, ki kell alakítanod saját stílusodat. A saját stílus azt jelenti, hogy a kétségek és az érzékelésed bizonytalanságai a zenéd részét képezik. A zenében nem létezik tökéletesség. Amikor tökéletes, unalmassá válik. Nagyon nehéz lehet állandóan innovatívnak lenni, fejleszteni és megváltoztatni a stílusod belső paramétereit. Nem hibáztatok egy jó író,

vagy festőt azért, mert két vagy három olyan éve volt, amikor a munkája valóban érdekesnek számított.

Az bőven elegendő. A létező összes művész 99%-ának soha életében nem volt egyetlen jó napja sem.”

“A létező összes művész 99%-ának soha életében nem volt egyetlen jó napja sem.”

1995-ben a techno-house élvonalbeli előadói a *Hands On Yello* remix albummal hajtanak fejet Meier és Blank úttörő munkássága előtt. [Carl Craig](#), [The Orb](#), [Moby](#), [Carl Cox](#), [Oliver Lieb](#), [Cosmic Baby](#), [Westbam](#), Jam & Spoon és a többiek egy-egy Yello felvétel átértelmezésével képviseltetik magukat a válogatáson. A kilencvenes évek közepe a [techno](#) nyugati népszerűségének csúcspontja – cseppet sem meglepő, hogy több 140 bpm-es ritmusú 4/4-es dolgozat található a kompiláción. Meier az irányzatot európai gyökerűnek véli: “A techno elérkeztevel a kontinensről jövő zenék első alkalommal találtak rá igazi identitásukra. Azelőtt minden, ami Európából érkezett, nem volt más, mint a pop és a rock and roll szegényes imitációja.”

Carl Cox az [MTV Party Zone](#) műsorának vendégeként elmeséli; bár megfordult már egy-két stúdióban, de amikor átlépte a zürichi boszorkánykonyha küszöbét, bizony leesett az álla – még soha annyi elektronikus berendezést nem látott egy helyen, mint ott.

Leforgatják a Zebra albumhoz a *Tremendous Pain* és a *Suite 904* videoklipjeit. Ugyancsak ebben az évben kerül sor különleges élő fellépéseik egyikére

Dortmundban, az Evolution [Mayday](#)-en. A 95-ös esztendő nem múlhat el mozi-produkció nélkül sem: zenét készítenek a *Space Adventure Cobra* című egészestés manga rajzfilmhez.

96-ban a Budweiser cég *How How* című felvételüket választja az atlantai olimpiára koncentráló kampányához.

A következő évben Paul Morgans és Dieter Meyer New Yorkban és Londonban forgatják a soron következő albumot bevezető maxi, a *To The Sea* klipjét. A felvételen a norvég tehetség, [Stina Nordenstam](#) énekel – lélegzetelállítóan gyönyörű hangon, mellékesen a szöveget is ő jegyzi. Az addigi legkomolyabb hangvételű sorlemez, a *Pocket Universe* premierje egy multimédia show, amit a Münchener Planetáriumban rendeznek. Ez az első olyan Yello szerzői album, melynek hosszát már nem a vinil LP, hanem az új digitális médium, a CD információhordozó kapacitása határozza meg. A *Pocket Universe* ismét mérföldkő, amivel a zenekar új korszakába lép. Az örökifjú bajusz-bohócok dolgozatai egyértelműen érettebbé válnak. A korongon található *Magnetic* Carl Cox és Boris Blank közös produkciója.

1999-ben, mintha kárpótolni akarnák rajongóikat a megjelenés nélkül eltelt évről, két nagylemezük is kijön. Januárban kerül piacra az *Eccentric Remixes*, mely tizenegy klasszikus felvételük újakeverése, illetve októberben a régen várt stúdióalbum, a *Motion Picture* az új felvételekkel. Az első klip a *Squeeze Please*. Szinte ez az egyetlen, jellemzően bolondozó, slágergyanús dolgozat a

lemezen, ahol csattognak a kongák, szól a szaxofon – a Yello fennállásának húszéves jubileumát ünneplő *Motion Picture* már felnőttek albuma. A címválasztás sem véletlen, a korábbi munkákra is jellemző vizualizációs készítés talán ez alkalommal a legerősebb. Blank mintha összegezni akarná az őt ért és számára értékes dance benyomásokat: az igen változatos anyagban TB-303-as klón hangjait halljuk, drum & bass ütemeket fedezhetünk fel, deep house és downtempo elemek tűnnek elő.

A következő Yello lemez, a *The Eye* négy évvel később, 2003-ban lát napvilágot. Az album – bár magán viseli a svájci duó produkcióinak jellegzetes stílusjegyeit – mintha kissé befelé fordulóbb, sötétebb tónusú lenne a korábbi munkáiknál.

2005-ben megjelentetik a Yello hat korai sorlemezőnek (*Solid Pleasure, Claro Que Si, You Gotta Say Yes To Another Excess, Stella, One Sceond, Flag*) ritka felvételekkel kiegészített, digitálisan újramasterelt változatait. A *Remaster Series* kiadványok egyenként, illetve a hat CD-t tartalmazó szettben is forgalomba kerülnek.

Ugyanebben az évben mutatják be a filmszínházak Anka Schmid rendezésében a Yello történetét feldolgozó dokumentumfilmet *Electro Pop made in Switzerland* címmel.

A populáris kultúrában, ahol a szokások, a közönség elvárásai gyorsan változnak, rendkívül ritka eset, hogy egy produkció akár négy-öt évig is az

érdeklődés homlokterében tudjon maradni. Blank precíz programozói munkája, zeneszerzői kreativitása, Meier fonetikai bravúrja és egyedi vizuális látásmódja olyan szerencsés párosítás, mely évtizedeken átívelve stílusokat és divatokat él túl.

Cabaret Voltaire / Richard H. Kirk: Sheffield, az alapok

Sheffield, hetvenes évek közepe, második fele: tombol és lecseng az első punk-hullám, dekadencia, morózus idők, miközben három fiatal zenész – Richard H. Kirk, Stephen Mallinder, Chris Watson – formációja, a Cabaret Voltaire (már 1973 óta) a jövőt alapozza.

Cabaret Voltaire: a névválasztás a klasszikus avantgárd előtti tisztelgés, az első világháború békeszigetén, Zürichben alakult dadaista színházra utal. A dadaista hagyomány beépül a zenékbe, előszeretettel alkalmazzák a kollázs-technikát, meghökkentő és látszatra öncélú hangzásokat gyártanak. Sokkolnak, annyira új és “gyökértelen” a zenei világuk. Fősodortól távoli komponistákra, elsősorban [Brian Enora](#), [Karlheinz Stockhausen](#)re és a Can-re tekintenek példaként. Dub, elektronika, zajok, zörejek, ráolvasásszerű beszéd az eszköztár leggyakrabban, legnagyobb előszeretettel alkalmazott kellékei. A koncertek során – az avantgárd szellemiség kötelez – a rokon- és társművészeteket is bevonják az összelménybe: filmrészletek és videók peregnek, precízen kidolgozott a színpadkép. Ritkán léptek fel élőben, a performance-ek a *Live at the YMCA* (1979), a *Live at the Lyceum* (1981), a *Hai – Live in Japan* (1982) albumokon, illetve a kilencvenperces *Doublevision Presents...* (1982) videón rögzültek.

Kirk gitáron és húros hangszereken, Watson elektronikus szerkezeteken és magnókkal, az énekes Mallinder basszusokon játszik eleinte. Watson 1981 októberében lép ki, azóta Kirké a főszerep. Már a kezdet kezdetén hadat üzentek a popiparnak, füttyültek a standard számokra, a megszokott felállásokra. Üres térben, vákuumban mozogtak, végérvényesen valami után, a hullámokat követő szélcsendben, és valami, a nyolcvanas évek “**techno**” gyűjtőkategóriába sorolt mozgásai előtt léptek színre. Közvetlen kortársaik közül talán csak a másik nagy “elődhöz”, a **Genesis P-Orridge** nevével fémjelzett Throbbing Gristle-höz hasonlíthatók. Már csak azért is, mert mindkét formáció brutális, ritmus-alapú, elidegenedett, ipari környezetekbe illő hangzásokat hozott világra. Indusztriális zenék – mondogatjuk ma, huszonöt év távlatából. Igaz, egyrészt: az alapokat valóban e két gárda rakta le. Másrészt, mind a Cabaret Voltaire, mind a Throbbing Gristle indusztriális muzsikái túlmutattak a stílus keretein, a “technót” és annak különböző mutációit előlegezték.

Az első albumok: *Mix-up* (1979), *The Voice of America* (1980), a morbid *Red Mecca* (1981), és a *2X45* (1982). Torzított, már-már gépként felcsendülő gitárok, mindenholnan összeszedett zajok beépítése a hangfolyamba, különös vágások, furcsa loopok jellemezték a korai stílust. Mallinder éneke mellőzött minden megszokott melodikus jegyet, beszélt, dűnnyögött, mantrázott, már ha őt hallottuk egyáltalán, hiszen a vokóderen és egyéb szűrőkön torzított emberi hang máig a Cabaret Voltaire / Kirk projektek egyik védjegye. Úgy “énekelt”, hogy az ének nem emelkedett ki a kompozícióból, hanem hangszerré, gépi instrumentummá vált.

Disszonánsan csengett, szatirikus szólamokat kántált a pusztába, lefárasztotta a hallgatót, fizikailag és mentálisan egyaránt. Nem tisztelték a határokat, a beidegződéseket: a zenét nem lazításnak, levezetésnek, nem a szórakoztatóipar részének, hanem tényleges üzeneteket hordozó, tudatot átalakító médiumnak tartották. Vagy nem is zenét, hanem csak zajokat, zaj-manipulációkat állítottak elő, mixeltek össze? A tisztaság helyett a koszos, érdes tárgyakra fókuszáltak. A táncritmusnak és az emberi test mozgásának nem kell harmóniában állnia – hirdették.

Ellenőrzési mechanizmusokra és a védekezés / kijátszás formáira koncentráltak. A kontrollt szimulálták, gúnyolták, tették nevetség tárgyává. A szövegmintákat – politikusok szónoklatait, pornó-diskurzusokat, tévéreklámokat, többek között – a [William S. Burroughs](#)-tól tanult cut-up / fold-in módszerrel illesztették a számokba: a szokatlan hangzókörnyezet ellenpontozást teremtett, s így a beszédelemek nemcsak komikussá váltak, de a szavak mögötti tényleges (és legtöbbször álságos, manipulatív) tartamok is lelepleződtek.

“Semmiféle táncot nem engedünk meg” – mondja valaki a *The Voice of America*-ban. Szó, mi szó, nem tánczeneként csengtek a számok: *Nag, Nag, Nag* (1979), *Silent Command* (1979), *Three Mantras* (1980), *Seconds too Late* (1980), azaz, még a “slágerek” sem...

“Semmiféle táncot nem engedünk meg.”

Kőkemény kísérletezés, helyenként (már-már) paranoiás, skizofrén hangulatok... Mindezt főként a sheffieldi stúdióban, a Western Worksben álmodták meg.

Később, a nyolcvanas évek közepén, egyre több **elektro**-elem “szivárgott be” a számokba, és egyikük-másikuk még táncolható is. Ez már “a” klasszikus felállás: Mallinder hangja és basszusai, Kirk valós és szintetikus hangszerei, elektronikus ketyeréi, rádió-hullámvevői, szkennerei. Újabb legendás albumok következtek: *The Crackdown* (1983), *Micro-Phonies* (1984), *The Covenant*, *The Sword and the Arm of the Lord* (1985), és a klub-orientált *Code* (1987). Meg videók, például a klausztrófóbiás *Sensoria*, vagy a *Gasoline in Your Eye* (1985). Utóbbi EP-változata, a *Drinking Gasoline* négy, nyolckilencperces számot tartalmaz: *Kino*, *Sleepwalking*, *Big Funk*, *Ghostalk*. Az opusok atmosódnak egymásba, az egész, mintha egyetlen gigászi kompozíció lenne, ütős-szimfóniákkal, emelkedetten cinikus tónusokkal, temérdek szövegfoszlánnyal, szintetizátorokkal, Voltaire-i gúnnyal. Táncos évek következtek: **acid** áttörés, Summer of Love, partik mindenütt. Az 1989-es *Hypnotised* maxi pedig egyenesen a **house** fellegvárában, Chicagóban tett látogatásról tanúskodik. A *Groovy*, *Laidback and the Nasty* (1989) szintén könnyedebb, kevesebb a kísérleti húr, a zajos-**dubos** örület, helyette cizellált dance-ritmusokat, visszafogott, de annál andalítóbb, máskor meg szimplán szép dallamokat kapunk. Aztán két minimalista eszköztárral felépített, stilárisan (talán) ipusztriális **ambient** következett: az *International Language* (1993), illetve – és főként, az oeuvre koronájaként – a dupla-CD hosszúságú *Conversation* (1994, a híres-neves belga **R&S** label gondozásában). Ének, beszéd, szövegelés szinte nincs már, vagy annyira széttörve, agyontorzítva, hogy az összes vokális jegyet elveszítette. Hömpölygő melódiák, önmagukba visszatérő ritmusözönök,

számtalan variáció, jeges, bleep-szépség. Tiszta muzsika, sallangoktól, őrjöngéstől mentes, lecsendesedett, szikár eszköztár. Még az olyan gigantikus méretű kompozíciók esetében is, mint az ötvenhárom perces *Project 80*. (Melyet az éteri [trance](#), ambient, intelligens techno mix *Exterminating Angel* követ.)

A *Conversation* óta – a régebbi számokat tartalmazó *BBC Recordings* (1997) válogatás kivételével – nem jelent meg Cabaret Voltaire album. Mallinder Ausztráliában telepedett le, Kirk pedig folytatta (a már a nyolcvanas években, parallel megkezdett) szólópályafutását. A csapat nem oszlott fel, csak ideiglenesen szünetel, lesznek még újabb opusok – nyugtat meg Richard.

Rendkívül aktív, sokan Miles Davishez hasonlítják... Projektjeit Sandozként, Electronic Eye-ként, Citrusként, Xonként, Wicky Wacky-ként, vagy saját nevén jegyzi. Sokszínű palettáról fest: egyszer elektronikus dubot, máskor törzsi trance-et, minimált, valami hip hopszerűt, aztán szintiszta kísérleti elektronikát. A különböző nevek különböző zenei identitásokra vonatkoznak. Némi túlzással: temérdek albuma jelent meg.

Sandoz: a szokásosnál organikusabb kompozíciók, világzenei (főként dél-amerikai és afrikai) minták, absztrakció, sejtelmes hangulatok...

1990-ben pedig DJ Parrot társaságában, Sweet Exorcist pseudó alatt jelent meg a nagysikerű *Testone* single, sokak szerint az első, az iskolateremtő bleep-darab. Kiadó, merthogy Sheffieldben vagyunk, a techno-érában: [WARP](#). A jeles címke számára a későbbiekben is készít munkákat: *Virtual State* (1993), *The Number of Magic* (1995).

A *Virtual State* a WARP *Artificial Intelligence* zenéihez hasonul. Nyugodt, gépi szépség árad belőle. Egyrészt kordokumentum a javából, másrészt időtlen. Éteri hullámokon lovagolunk, minimál loopok hajlanak / kacsaringóznak, lassan, és mégis teljes virtuális valónkban hömpölygünk a teljesség felé. Hideg tájak, fagyos, téli fuvallatok az effektusokban, háttérben minimalista ütemek, az egész szélcsendben, kimérten folydogál. Helyenként törzsi jegyek, helyenként ambient-dub motívumok uralják a hangmezőt – fájdalmas és nosztalgikus szépséget árasztanak (*Come*). Némi 303-as (*Freezone*), Jon Hassell világát idéző szaxofonok vonyítanak (*The Feeling*), ipari indulásból – agyonelemzett és tekert zajokon, rádiójel-halmazon keresztül bleep-bleep és minimáltechno-keverékbe torkollunk (*Velodrome*). A fúvósok és a vokál máskor Afrikát, a guineai partokat idézi, törzsiséget Sheffield iparutáni hétköznapijaival (*Soul Catcher*). A záró, tizenkét perces *Lagoon West* gyönyörű meditációs zene, minimalista (és egyben ambient-dub) szonáta. Fokozatosan hal el minden, az ütősök is csendesek, szinte semmit nem érzékelünk, nem hallunk, csak zsongunk, zsongunk, máris vége, áthömpölygött rajtunk.

The Number of Magic: szétfolyós, partik utáni eszmélésre ideális, ambient-dub album. “Mindig hatott rám a dub” – nyilatkozta Kirk. “Egész munkásságomon végig követett, a hetvenes évektől a jelenig. Talán annyit adtam hozzá, hogy néhány szempontból a mához igazítottam, hogy némi menekülést nyújtson a táncterem döngölős ritmusai elől.”

Még egy kimagasló munka, a *Loopstatic* (*Anime β Ring Modulations*, 2000): variációk, hang-kollázsok, kötött, de széttört ritmusok, több síkon futó /

folyó “cselekmény”, hirtelen fel- és begyorsulások, gépember-duruzsolások, számítógépes és rádiós zajok, ütős-armada, agyoneffektezett dallamfüzérék, loopok, szinti-búgások, dinamikus vágások – így lehetne körülírni, egyébként hamisítatlan Kirk-tónusok. Eksztázis és csendes apátia között, mint a hősidőkben, töretlen kísérleti kedvvel, változatlan avantgárd és underground eszmeiséggel. (Kiadója a londoni [Touch](#).)

2001. júliusban újabb művésznéven jelentkezett: az Orchestra Terrestrial *Here and Elsewhere* albumát a brémai [Die Stadt](#) label adta ki.

Cabaret Voltaire / Richard H. Kirk: több mint negyedszázad elektronikus zene-történelem. Az alapoktól az eklektikáig, és azon is túl. *The Living Legends*, az “élő legendák” – hirdette egy 1990-es Cabaret Voltaire (a rajongóknak csak Cabs) válogatás-album címe...

Art of Noise

Az Art of Noise számomra sokkal többet jelent egy elektronikus hangszereket és eszközöket használó zenekarnál. Többet a meghatározó jelentőségű személyes élmény miatt, és többet, mert a tagok szellemi műhelyéből a pusztá zenénél messze távolabbra mutató, komplex művészi produciók kerültek ki.

1984. Akkoriban a Petőfi Rádió szombat délutánonként közvetítette Göczey Zsuzsa *Lemezborze helyett...* című műsorát. Hetente mindig más és más előadó egy teljes albuma került lejátszásra, a magyar magnós-társadalom pedig éhesen az újra, felvételre állított üres kazettával, a PAUSE gombra helyezett remegő kezekkel várta az adás kezdetét. A műsor első öt-hat percében a szerkesztő bemutatta az előadót, ismertetett néhány, a lemezzel kapcsolatos tudnivalót. (A *Lemezborze helyett...* szelektív, intelligensen válogatott, rendkívül informatív és előremutató volt, egy hasonló adást hiányolok a mai közszolgálati médiából.) E sorozat az Art of Noise zenekar (*Who's Afraid of?*) *the Art of Noise!* című albumát bemutató műsora jelentette életem egyik legfontosabb, a későbbi irányultságomat alapvetően meghatározó zenei élményét. És bár sikerült kiváló minőségben rögzítenem az adást, a következő hét elején az első dolgom volt, hogy külföldre utazó ismerősök révén beszerezsem az albumot. Azután sorban az összes többi.

Trevor Horn a Buggles tagjaként már jegyezhetett magának egy világlágeret (*Video Killed the Radio Star*), a billentyűs hangszereken játszó Anne Dudley pedig korábban az ex-Beatle Paul McCartney-val és az ABC-vel dolgozott együtt. Az Art of Noise első közös munkái bér munkák, Trevor Horn stúdiózenekarának alkalmazottaiként a [Yes 90125](#), illetve a [Frankie Goes To Hollywood Welcome to the Pleasuredome](#) albumain, valamint a legendás [Sex Pistols](#) menedzser, [Malcolm McLaren Buffalo Gals](#) című kislemezén, valamint az azt követő *Duck Rock* albumán dolgoztak együtt. Ann Dudley, a szintetizátor-varázsló és hangminta-művész J. J. Jeczalik és Gary Langan hangmérnök ezt követően alakították meg zenekarukat, melynek produkciói a nyolcvanas évek popzenéjének egyik legüdébb színfoltját adták.

Trevor Horn producerként saját kis független kiadója, a [Zang Tuum Tumb](#) előadóinak útját egyengette. Művészeti vezetőként itt tevékenykedett az ex-[New Musical Express](#) újságíró, a stúdiófelvételek során egyaránt aktív Paul Morley is. Utóbbi két tag mindenekelőtt az Art of Noise mediatizálásában jeleskedett – nem kevés sikerrel. A különböző érdeklődéssel bíró, különböző területekről érkezett, de hasonló művészi ambíciókkal rendelkező ötös példaértékű konszenzuskészséggel volt képes a változatosságból erényt kovácsolni. (A ZTT számos, a pop világában később jól csengő névvel ismertette meg a világot: innen indult [Seal](#), a már említett [Frankie Goes To Hollywood](#), az [808 State](#) és a [Propaganda](#) karrierje is.)

Egy álmatlan, végigdolgozott éjszakát követő reggelen Jeczalik és Langan egy ötperces, meglehetősen kakofonikusan hangzó, ám mindkettőjüknek nagyon tetsző felvétellel hagyták el a stúdiót. A rögzített anyagot barátjuknak, Anne Dudley-nak megmutatva arra kérték őt, egészítse ki valamilyen melódiával a darabot. A kész anyag a *Beat Box* címet kapta. Már ez a korai dolgozat magán hordta a későbbiekben védjeggyé váló Art of Noise stílusjegyet: a zene nem kísérete a vokáloknak, a textúrákká rendezett ének- és szótöredékek önálló hangszerként funkcionálnak.

Hangkollázsaikat a kor ultramodern eszközével, a [Fairlight CMI](#) segítségével készítették, melynek egyik legelső vásárlója Trevor Horn volt. Az Art of Noise a korai, 8 bit/24 KHz-en vett minták gyenge minőségét további effektek alkalmazásával fedte el.

Időközben a független ZTT az [Island Records](#)-hoz igazolt, ahol egy a repertoárt áttekintő szakember megérezte a *Beat Box*ban a kereskedelmi siker lehetőségét. Az első, Art of Noise néven jegyzett munka, a kilencszámos *Into Battle with the Art of Noise* minialbum 1983 szeptemberében jelent meg. Mivel a korabeli angol szaksajtó meglehetősen vegyes kritikai visszhanggal fogadta a kiadványt, így mindannyiuk meglepetésére szolgált, amikor néhány hónappal később a 7 inches kislemezként forgalomba kerülő *Beat Box* már a tengerentúli dance listák élén állt. Amerika szerelembe esett az Art of Noise-zal, s ez az érzelm a későbbiekben is megmaradt.

Egy évvel később, a vészterhesen csengő, orwelli 1984-ben jelent meg első, teljes hosszúságú albumuk, az *(Who's Afraid Of?) The Art of Noise!*. A lemez tracklistája sok azonosságot mutat az előző évben kiadott minialbummal. Az egész világ felkapta a fejét, amikor a *Beat Box*ból átdolgozott *Close (To the Edit)* sokkoló videoklipjében egy nyolcévesforma punk kislány vezetése alatt, láncfűrészsel és kalapácsokkal felszerelve, ütemre vertek darabokra egy zongorát. A másik telitalálat a tízperces, gyönyörű dallamú, finom downtempo munka, a *Moments in Love*. Ehhez a felvételhez is különös klip készült: egy fiatal pár kosztümös kúrját szigorú tekintetű zsűri kíséri figyelemmel. Lassított felvételek, a pár arcának közelségén megbotránkozó, éltesebb hölgy-zsűritagot látjuk, majd a jégre a mainstream rock letargiáját szimbolizáló szárazföldi teknősök csúsznak be... (A *Moments in Love* évekkel később Madonna és Sean Penn menyegzőjén a Nászindulót helyettesítette.) A debütáló nagylemez több tekintetben is korszakalkotó, "state of the art" kiadványnak bizonyult: ez a negyvenöt perc hagyományos pop-panelek, dzsessz, rock, R&B és hip hop elemek, elektronikus ütemek és zajok, valamint a mindennapi élet hangmintáinak posztmodern fúziója. Csillogóan high tech, ugyanakkor szervesen kapcsolódik a múlthoz – már maga a zenekar névválasztása is tisztelgés az elődök, a századelő **futurista zenei törekvései** előtt. Színvonalas munka, amiből nem hiányzik a(z esetenként öniróniába hajló) humor sem. Az album egyszerre szórakoztató és elgondolkodtató, ami a mai, agyhalottaknak készülő popzenék gyakorlatának fényében szinte összebékíthetetlen ellentétpárnak tűnik. Az elismerés nem váratott sokáig magára: a *(Who's Afraid of?) the Art of Noise!*

album készítésében játszott szerepéért az akkor még véleményformáló erejű [Rolling Stone](#) magazintól Trevor Horn átvehette az Év Producerének járó díjat. Olyan tekintélyes sajtóorgánumok közöltek az Art of Noise zenészeivel készített interjúkat, mint a Newsweek, a Der Spiegel, vagy a Melody Maker.

Az említett riportokból is kiderül: az Art of Noise tagok elsősorban nem zenészeknek, hanem művészeknek vallották magukat – s ez komplex munkáikat ismerve cseppet sem tűnik túlzónak. Zenéjük csakúgy, mint vizuális megjelenéseik; kiadványaik borítói, videoklipjeik mind-mind egy tudatosan kidolgozott koncepció aprólékos munkával finomra csiszolt, egymáshoz tökéletesen illeszkedő alkotóelemei voltak. Az Art of Noise műhelyéhez a stúdióban tevékeny szerepet vállaló ötösön túl A. J. Barratt és [Anton Corbijn](#) fotóművészek tartoztak. Képeik visszatérő témái a szobrok, a tenger- vagy folyópart, a tagok – ha egyáltalán szerepelnek a borítón – mindig álarcot (több esetben egészalakos jelmezt) viselnek. Barratt és Corbijn fotói egyaránt árulkodnak a magányosság melankóliájáról, mint arisztokratikus művészi látásmódról. Egy helyen egy [Picasso](#) idézetet, másutt csak egy ajánlást olvashatunk a borítón: “This record is dedicated to a civilised society.”

Az Art of Noise munkáira különösen igaz: vétek felvételeiket környezetüktől megfosztva, jelentéktelen, adattömörített fájlá alázva, merevlemezen tárolni.

Sajnálatos módon a közmondásbeli dudások nem fértek meg sokáig egy csárdában, 1985 közepén a zenekar két részre szakadt. A Horn és Morley részvételével egyre kevésbé elégedett Dudley, Jeczalik és Langan elhagyták a ZTT-t és a China Records-hoz szerződtek. A trióvá fogyatkozott Art of Noise az új kiadónál a *Legs* maxival debütált, s a szám klipje a kísérleti videó kategóriában elnyerte az első helyet az [MTV Video Music Awards](#)-on. Az 1986-os év mérföldkövet jelentett a zenekar számára, amikor [Duane "Twangin'" Eddy](#) közreműködésével rögzítették a gitáros 1959-es klasszikusát, a *Peter Gunnt* – az Art of Noise hangszerelésében első ízben szerepelt élőzene a felvételi eljárás során. A *Peter Gunn* 1987-ben [Grammy díjat](#) nyert. Az 1986-os év második maxisikere a videoklipjében a pszeudó-komputergenerált háttér előtt a pop-ikon Max Headroomot szerepeltető *Paranoimia* volt. Bár mindkét felvétel jelentős kereskedelmi- és közönségsikereket tudhatott magáénak, paradox módon épp annak a terepnek, a popzenének paródiái, ahol ezeket a sikereket elérték. Még ebben az évben adták ki második, teljes játékidejű stúdióalbumukat, *In Visible Silence* címmel. Az Art of Noise kényelmesen vette a könnyűzenében hírhedten veszélyes "második lemez" akadályát. Az album egyszerre tizenöt országban ért el arany-státuszt, s a kereskedelmi siker a China Records legnagyobb példányszámot elért előadói közé emelte a triót. Szintén 1986-ban jelent meg a hatszamos *Re-works of the Art of Noise*, egy remixeket és koncertfelvételeket tartalmazó kollekció. Jeczalik és Dudley ekkoriban kezdett maszk nélkül feltűnni az együttes fotóin, megtörve ezzel Morley eredeti, arctalan, "művészet a művészetért" koncepcióját.

Bár ezután Langan is elhagyta a zenekart, a duóvá fogyatkozott Art of Noise röviddel később már Amerikában és Japánban turnézott. Adtak egy koncertet Angliában is, és bár szigorúan ragaszkodtak az élő fellépésekhez (egy kilencfős zenekarral bővítették ki a tagságot), mégis egyes újságírók fanyalogva, élőnek mímelt playback előadásnak bélyegezték azokat. Pedig az Art of Noise koncertjei eseményszámba menő, lenyűgözően látványos, nagy költségvetésű multimédia show-k voltak. Ők kísérleteztek elsőként az akkoriban divatos, elektronikus úton hangot keltő, de a hagyományos, “manuális” módon, zenészek által megszólaltatott dobok eredeti dobmintáinak női hangokkal történő felcserélésével. Hihetetlen hatást produkált a soha addig nem hallott, női hangok ritmikailag rendszerezett textúrájából álló dobszóló.

A koncertekről készített kép- és hangfelvételeket még abban az évben, *The Art of Noise In Visible Silence* című videokazettájukon jelentették meg. A borító alján [Masaru Ibuka](#), a [Sony](#) társalapítójának szavai állnak: “We do what others don’t.”

A következő, új felvételeket tartalmazó szerzői albumra nem kellett sokáig várniuk az Art of Noise rajongóknak: 1987-ben került forgalomba a komplex ritmuskollázsokkal, nagyzenekari hangzásokkal, kórusokkal kísérletező *In No Sense? Nonsense!*. Ezen a lemezen található a [Dan Akroyd](#) filmjéhez készített felvétel, a *Dragnet*.

1988-ban egy greatest-hits kollekció, a *The Best of the Art of Noise* adta hírül a világnak: léteznek. A lemez legnagyobb sikere ismét egy bizarr

kollaboráció, az örökifjú [Tom Jones](#) közreműködésével rögzített Prince klasszikus, a *Kiss* átdolgozása volt. (A felvételtől készült klip az Egyesült Államokban VHS kazettán is forgalomba került.) A *The Best of the Art of Noise*-ből kétmillió példányt adtak el...

1989-ben a *Below the Waste*-tel léptek a nyilvánosság elé. Az album a world music elemeivel kacérkodott, és annak ellenére, hogy a *Yebo!* klipjét a televíziós csatornák sűrűn játszották, meglehetősen langyos kritikái fogadtatásra talált. A rajongók sem igazán ezt várták az Art of Noise-tól; a *Below the Waste* zsákutcának bizonyult.

A következő évben az [Orb](#) duó, Alex Patterson és az ex-Killing Joke tag Youth rendezése mellett készült el a visszafogott hangzású remix album, a *The Ambient Collection*.

1990-ben a tagok úgy érezték, hogy a projekt számára elérkezett a természetes vég, Dudley és Jeczalik bejelentették az Art of Noise feloszlását. Anne Dudley először a Killing Joke frontemberével, Jaz Coleman-nel, majd Phil Collins-szal dolgozott, később (1998-ban) elnyerte az Academy Award-ot a *The Full Monty* című film zenéjéért. Jeczalik és Langan a [Pet Shop Boys](#)-zal, Paul McCartney-val és a Public Image Limiteddel működött közre. Jeczalik a különféle stúdiómunkák mellett olyan világcégek megbízására készített reklámokat, mint a Xerox és a Southern Comfort.

Az 1991-es *The FON Remixes* a techno jegyében fogant, a kollekció a közös tevékenységet ekkor már átmenetileg szüneteltető Art of Noise inaktív periódusát fémjelző remix-trilógia középső része. Az eredeti felvételeket a

sheffieldi Fon Stúdióban a [Prodigy](#), az [LFO](#), Graham Massey és [Carl Cox](#) értelmezték újra.

1992-ben ismét piacra dobtak egy greatest hits albumot, furcsa módon a négy évvel korábbi válogatással teljesen azonos, *The Best of the Art of Noise* címmel. A két lemezt külsőre csak a színe különbözteti meg: a '88-as kiadvány kék, a '92-es rózsaszín borítóval került forgalomba.

1994. januárjában került a boltokba J. J. Jeczalik *Art Of Sampling* című, kimondottan a zenekészítők igényeit szem előtt tartó hangminta és effekt kollekciója.

1996-ban – anélkül, hogy az Art of Noise tagok összeálltak volna – ismét megjelentettek egy remixalbumot, a *The Drum and Bass Collection*-t. A címből nem nehéz kitalálni: az újrakeveréseket ezúttal a breakbeat szcéna kiválóságai; többek között [Doc Scott](#), [Dom and Roland](#), J Majik, Lemon D, [Ils](#), a PFM és az [Aquasky](#) készítették el. Angliában ekkorra lecsengett, kimerült a techno, az Art of Noise pedig ismét bebizonyította, mennyire naprakész a könnyűzenében. Ne felejtjük: 1996-ban soha addig nem tapasztalt mértéket öltött a szigetországban a [drum and bass](#) popularitása. “Ez az album a rock and roll a bolygó arcáról való letörlését jelzi” – szól a CD borítójának ajánlószovege.

1997-ben a China Records *State of the Art* címmel jelentette meg azt az ezüstborítás, három CD-ből álló szettet, mellyel a három, korongonként tematizált remix trilógia egyszerre is hozzáférhetővé vált.

A kilencvenes évek második felében a [big beat](#) vonal képviselői bőven merítettek az Art of Noise munkásságából – más kérdés, hogy ezt közülük

csak nagyon kevesen ismerték nyilvánosan is el. Egyedül a Prodigy említette meg lemezén az Art of Noise nevét, miután a legendás *Close (To the Edit)*-ből mintavett, közismert *Hey!* vokállal turbózták fel *Firestarter* című darabjukat.

1999-ben az eredeti ötösfogatból hárman: ezúttal Trevor Horn, Paul Morley és Anne Dudley ismét összeálltak, hogy elkészítsék és megjelentessék az új Art of Noise albumot. A felvételeken Lol Creme gitáros, a 10cc alapító tagja, [Sally Bradshaw](#) operaénekesnő, az old-school rapper [MC Rakim](#), [Donna Lewis](#) popénekesnő, valamint narrátorként John Hurt, a neves színész működött közre. A *The Seduction of Claude Debussy* nemcsak a tagok egymáshoz, hanem a kiadóhoz való visszatérését is jelezte: az új album ismét a Zang Tuum Tumb címke alatt jött ki. Néhányan félreértették a címet, úgy vélték, a zenekar a neves tizenkilencedik századi francia komponistának dedikálta a lemezt. Tévedtek, Debussy neve itt inkább metafora; a művészé, a zenészé, az íróé és álmodozóé. Ahogy Paul Morley foglalta össze egy interjúban: “A magunk módján mindnyájan szerettük Debussyt, és felismertük, hogy érzelmileg, technikailag, zeneileg és teoretikusan is mennyire fontos hatással volt a huszadik század muzsikájára. Létre akartunk hozni valamit, ami összefoglalja, illetve reprezentálja a huszadik század zenéjének ívét, lendületét és erejét, s jó megoldásnak tűnt a huszadik századi zene alapító atyjai egyikének inspirációjára komponálni. Az elmúlt negyven évben a legtöbb pop és rock holmira kizárólag a pop és a rock hatott, ami számunkra a pózok, riffek és

klisék egyre apadó készletű tárházának tűnt. Debussy ötletei fellazították, felrázták a zenét, hatását megfigyelheted Duke Ellingtontól [Brian Enoig](#), [Miles Davis-től](#) a [Cocteau Twins-ig](#), Artie Shaw-tól az [Air-ig](#).”

Az album megjelenése előtt került forgalomba a *Metaforce* maxi, melyre [Roni Size](#) készítette a remixeket. Morley szerint az alternatíva kézenfekvő volt az Art of Noise számára: “Ő tűnt a legintelligensebb választásnak. Imádjuk, ahogy Roni Size az időre összpontosít, de valójában kiveszi az időt a fókuszából.”

A nagylemez kevésbé kísérletező jellegű, mint a korai munkák, de jóval érettebb hangzást képvisel. A klasszikus muzsika, a pop, a rap, a drum & bass elemeit komplett egységgé dolgozó hibridizációs technikájával – újabb paradoxon – mégiscsak a legelső dolgozatokra emlékezteti a hallgatót. A *The Seduction of Claude Debussy* bebizonyította, hogy a meglehetősen hosszúra nyúlt hallgatás ellenére az Art of Noise létezőbb, mint valaha. 1999-ben számos interjú készült az ismételten az érdeklődés középpontjába került zenekarral. S a kérdésre, hogy kik voltak komoly hatással az Art of Noise tagjaira, Paul Morley nem éppen a kilencvenes évek divatos lemezcseregetőit, és korántsem csak zenészeket sorolt fel: “[Kraftwerk](#), [Weather Report](#), [Marcel Duchamp](#), [Steve Reich](#), [Charlie Mingus](#), [Marshall McLuhan](#), [Chick Corea](#), [Bob Dylan](#), [Bernard Herrmann](#), [Manfred Eicher](#), [Jean Luc Godard](#), [JG Ballard](#), [DJ Shadow](#), [Pink Floyd](#), [Robert Mapplethorpe](#).”

A lemez kedvező kritikai fogadtatás ellenére sem hozott nagyobb sikert, néhány angliai és amerikai koncert után a zenekar ismét feloszlott.

2006 augusztusában a ZTT *And What Have You Done With My Body, God?* címmel megjelentetett egy négy CD-ből álló szettet, mely exkluzívan az Art of Noise legkreatívabb, 1983-85 közötti periódusára koncentrált. A gyűjtemény 41, addig kiadatlan dolgozatot tartalmaz, valamint – első alkalommal CD-n – az *Into Battle with the Art of Noise* vinil-verziójának felvételeit. A dobozban a lemezek mellett helyet kapott egy 36 oldalas könyvecske is, melyben az eredeti tagok számonként kommentálják a négylemezes szett zeneanyagát.

Szívből remélem, hogy az eddig megjelent tucatnyi albummal, s közel tízmillió eladott hanghordozóval az Art of Noise pályafutása még nem ért véget. Most azonban, e sorok lezárásaként álljon itt stílusosan egy lemezborítójukról vett idézet: “A legérthetlenebb beszéd azok sajátja, akik a nyelvet semmi másra nem képesek használni, mint hogy megértessék magukat.”

HARMADIK RÉSZ

Arcképcsarnok, 1.

A detroiti hang

Ford, gépipar, klasszikus amerikai iparváros, majd a permanens elektronikus-informatikus forradalom zárójelbe teszi mindezt... Lepusztult felhőkarcolókról, nyomortanyákról, bűnbandákról szólt a kilencvenes évek eleji Detroit. (Később változott a kép: manapság ismét a fellendülés jelei tapasztalhatók.) Meg valami egészen más: a nyolcvanas évek első felében funkyn, soulon nevelkedett fiatal fekete zenészek, az új technikákat felhasználva, tudásukat a jövő szolgálatába állították. Motor City melankóliáját Motor City mechanikus szellemiségével házasították össze, és megszületett a posztmodern tánczene, ahogy a "keresztapa", a legendás (DJ-nek számító) [Juan Atkins](#) elnevezte: a **techno**.

Az a muzsika, mely később nőtte ki magát az underground létből, bizony már 1983-ban létezett. Mert tomboljon belga new beat, összangol **big beat**, rotterdami **hardcore**, dél-londoni two step, jelentőségét Detroit máig megőrizte. Legalábbis, ami az ott élő, s általában onnan elszármazó komponistákat, producereket, DJ-ket illeti, ugyanis – paradox módon – egy [Carl Craig](#), egy [Claude Young](#) az öreg kontinensen sokkal ismertebb és népszerűbb, mint szülővárosában. Pozitív változások csak a kilencvenes évek közepétől tapasztalhatók: több lemezkiadó alakult, a klubokban egyre inkább az ő zenéjük hódít, de ez a hódítás távolról se hasonlítható a jó ideje tartó, viszont szép lassan lecsengő brit dance-lázhoz.

Detroit a mérce, önmagát permanensen megújító zenei tradíció. Újabb és újabb tehetségek tűnnek fel: ezért beszélünk első (Juan Atkins, [Derrick May](#), [Kevin Reese Saunderson](#), [Eddy "Flashin" Fowlkes](#), [Blake Blaxter](#)), második (Carl Craig, [Kenny Larkin](#), [Anthony "Shake" Shakir](#), Drexciya, Jeff Mills, [Aux 88](#)), harmadik (Claude Young, [Stacey Pullen](#)), negyedik ([Terrence Dixon](#), [Rolando](#)) hullámról. És talán ötödikről, hatodikról is tudósíthatunk már...

Mi az elhíresült "Detroit Sound"? [Elektro](#)-basszusok (e zenék nemcsak a szigorú értelemben vett technóhoz, de elektróhoz is tartoznak), szikár és gyakran minimalista kompozíciók, robotikus hangzások, feszes ritmusszekciók. Ritka, ha két-háromnál több zenei sík rendeződik egymásba, inkább egy-egy témát variálnak a végtelenségig (Anthony Shakir *Id Clones*-a a *New Electronica: Unreleased II*-ről, vagy Carl Craig Paperclip People-jének a *The Climax* EP-je, példának okáért). Nehezen emészthető muzsikák, egyik-másik első hallásra fárasztónak, túlságosan monotonnak tűnik (mint a kísérletező kedvű Drexciya *The Journey Home* elektro EP-je, vagy, szintén tőlük, a *Quest*). Sőt, Jeff Mills, vagy az UR-gárda (Mad Mike, [Robert Hood](#)) előszeretettel adnak ki táncparkett helyett csak otthoni hallgatásra ajánlott albumokat. A látszatra élettagadó, elidegenedett opusok azonban érzelmekkel, szépséggel és romantikával telítettek, persze csak azoknak, akik romantikán euro-trance gagyidallamok helyett (esetleg) Juan Atkins *The Infinite Collection*-jét értik. Vagy úgy, mint a nem oly rég még Sheffield-székhelyű [WARP](#) lemezei romantikusak. Sheffield szintén

hagyományos iparváros, nem véletlen, hogy a label detroiti technót (Drexcya, Kenny Larkin) is adott már ki.

Motor City az elektronikus zene múltja, jelene, jövője – hirdette büszkén egy válogatás: *The Origin Of A Sound – The City That Forced The World Into Future* (1996). Igazuk van? Ki tudja. Tény: Detroit él és virul ma is.

“Hagyományos” stílusok újakkal ötvöződnek, bővül a felhozatal, egyre fiatalabb arcok bukkannak fel, s gyártanak valami egészen döbbeneteset. Az is törvényszerű, hogy időnként alábbhagy a kreatív láz...

Saunderson-nak szintén igaza van: “a techno a tánczene egyik formája. Van egy ütem, egyre gyorsabb lesz, ez minden.” Ennél minimalistább “programbeszédet” nehéz lenne kitalálni.

Aux 88 presents *Electro Boogie* (Mix)
(!K7, 1999)

Az Aux 88 formációt 1993-ban alapította két detroiti úr, név szerint Tom Hamilton és Keith Tucker. Leginkább a [Kraftwerk](#), [Juan Atkins](#) Model 500-je és Luke Skywalker (na nem a *Csillagok háborújából*) Miami Bass-e hatott rájuk... Meg a kemény és sötét basszusok. Hogy melyik stílus hírnevét öregbítik, már a cím is elárulja. **Detroit**: az utóbbi években viszonylag keveset halljuk az iparváros nevét. Viszont amikor igen, akkor általában elégedetten dörzsölhetjük a tenyerünket... Ezúttal se történt más: a !K7 negyedik elektro-mix albuma igazi ínycfalat. Hamilton és Tucker a helyi mesterek munkáiból szemezgetett: a sajátokon kívül – többek között – D'Jital, Microknox és Aaron Carl számai csendülnek fel. Valamint a legendás Mad Mike (Underground Resistance), és a nem kevésbé titokzatos Drexciya se maradt ki a táncból.

A detroiti fiúk egyéni utat járnak, s noha ma már klasszikusnak számítanak, a kategóriákat más zenékre találták ki... Electro will never die...

Carl Craig: techno-dzsessz Detroitból

Az 1969-es születésű Carl Craig a detroiti második [techno](#)-hullám legillusztrisabb tagja. Még gimnazistaként szeretett bele a nagy [Derrick May](#) muzsikáiba, miközben Doug nevű testvére (és bátorítója) [Juan Atkins](#)-szel dolgozott együtt. Az iskolában kitanulta az elektronikát, aztán valamelyik barátja összehozta May-jel: Carl megmutatta az egyik számát, mire a mester rögtön a Transmat stúdióba invitálta. Fura érzés lehetett – a techno fő-újítójának árnyékában az alig húsz éves srác akkoriban dolgozta ki saját, összetéveszthetetlen stílusát...

89-ben hat hónapra Angliába utaztak, s ott Derrick Rhythm Is Rhythm-jének *Beginningjén*, valamint Mark Moore *Intercourse* albumának dob-programjain munkálkodtak. Önálló számok is születtek: a *Crackdown*, meg a híres *Wrap Me In Your Arms*. Utóbbi [ambient](#)-szőnyegekre fektetett egyszerű ütemei már a későbbi, jellegzetes munkákat előlegezték.

Detroitba visszatérve, gyorsan kiadót alapított, a Planet E Communicationst. “Bolond idők voltak” – emlékezik, “először tehettem bármit, amit akartam. Az Underground Resistance a csúcsra futott, a kísérleti zenék teljesen új irányt vettek.”

Sötétebb tónusok, melankolikus húros-minták, komor basszusvonalak, absztrakció... Az első Planet E maxit 4 *Jazz Funk Classics*-re keresztelték, így

adva meg a tisztelgést a [Throbbing Gristle](#) nyolcvanas évek eleji *20 Jazz Funk Classics*-ének. Craig itt – világra jöttének évére és az egyik szeretkezési pozícióra utalva – a 69 álnév mögé bújt. Ahány terv, annyi pszeudó – sarkíthatnánk, hiszen a Psyche, a Piece, az Im.mortal Music, a BFC, az Innerzone Orchestra, vagy a Paperclip People szintén őt “takarják”. “Amikor tiszta technót, esetleg [hardcore](#)-t, vagy pszichedelikus zenét készítek, szeretek különböző neveket használni” – mondja. “Ilyenkor másik képet adok magamról... Például a Psyche-nél úgy gondoltam, nem én vagyok az, hanem valaki névtelen, és ez roppantmód szórakoztatott.” Persze saját nevén szintén jelentet meg munkákat. És ha [Throbbing Gristle](#) hatásokról szóltunk, akkor másokat is illik megemlíteni, ő se hagyja ki. Leginkább az amerikai dzsessz nagyjait, [Sun Rát](#), [Miles Davist](#) és [Thelonius Monkot](#). Vagy a [Led Zeppelint](#) a brit popból, továbbá az elmaradhatatlan [Kraftwerk](#)et és [Brian Enot](#). Meg a detroiti soul- és funky-hagyományt: [Tamla Motownt](#), [George Clintont](#) és a [Parliament / Funkadelic](#)et. Esetleg a [Talking Headst](#). Utóbbit már csak azért is, mert a 97-es Craig-album, a *More Songs About Food and Revolutionary Art* bevallotta a *More Songs About Building and Food* (1978) előtti főhajtás.

Az UR-vezér Mad Mike Submerge címkéje szigorúan techno (néha-néha [elektro](#)) és szigorúan helyi szerzőktől származó muzsikákat jelentetett meg. A Planet E a másik pólus. “Az elektronikus zene több Detroitnál” – hirdeti Craig. “Egyetemes, nem csak Detroit.” Ismerje meg a város az angolok ([Kirk Degiorgo](#), [Russ Gabriel](#), [Balil](#)), a németek ([Maurizio](#)) és mások

szerzeményeit is! Érdekes, sokat elárul a lista. Például, hogy a Derrick May tanítvány közel áll az angol és a kontinentális techno kísérleti, intellektuális vonulatához. “Fekete amerikaiként úgy látom, nagyon jó dolog, hogy az európai muzsikák ennyire hatnak rám” – vallja.

92-ben aztán – *Intergalactic Beats* címmel – albumba válogatta a kiadó gyöngyszemeit: többek között a Future/Past (Degiorgo) *Clinically Inclined*-jét, a Balil (Black Dog) *Norte Route*-ját, az Evolute (Steffan Robbers) *Touch of Heaven*-jét, meg számos saját opust, például a különös hangmintákból összetákolt *Ladies and Gentlemen*, a *My Machinet* (69), vagy a viharos basszusokban bővelkedő *Free Your Mind* (Piece).

Legismertebb azonban a jungle-óriásokat (Goldiet, Roni Size-ot) is megihlető *Bug in the Bassbin* (Innerzone Orchestra) “dzsessz-szimfónia”. Állítólag transzban volt, amikor kiötölte... “Ha egy mintán dolgozom, nem gondolom, hogy végleges lesz” – elmélkedik. “Magától indul el valamerre, és ez nem feltétlenül tudatos. Noha szükség van rá, de el kell felejteni a számolgotást. Tudományosan szerkesztek, ám a tudomány arra való, hogy az érzéseidet fejezze ki.” Azaz emberarcúvá teszi a gépek diktálta matematikai logikát. A koncepcióban tudomány és dzsessz, dzsessz és techno jól megférnek egymással. “A techno tényleg újra felfedezi a dzsesszt?” – “A techno dzsessz.” kérdezte tőle egyszer egy újságíró. “Természetesen. A techno dzsessz” – hangzott a válasz.

A *Bug in the Bassbin* 92-ben nem bizonyult sikeresnek, az ismert lemezlovasok közül egyedül Kerry Chandler játszotta, Angliában szinte

tudomást se vettek róla. Pár évvel később viszont pont a szigetországból indult hódító útjára. (A Mo'Wax 96-os *Headz 2b* válogatásán a szám *Street mixét* élvezhetjük.)

95-ben az **R & S**-nél, 69 (six nine) néven jelent meg a korábbi darabokból összeálló *The Sound of Music*. Jellegzetes válogatás: kimagasló és közepes számok ív nélküli egymásutánja. Komplex munkák, szimfonikus jegyek, időnként elvágódó, melankolikus tónusok dominálnak (*Microlovr, Desire*), máskor meg zaklatott szintetikus nagyvárosi muzsikát (*Rushed*), vagy idegborzolóan monoton, gépek által generált örvényeket (*Filter King / No Highs / Finale*) hallunk.

95-ös a Carl Craigmént szignált *Landcruising* is – hanganyag egy képzeletbeli filmhez. A belső borító hat (szolarizált) fényképe ipari, ipar utáni tájakat ábrázol. A narancsvörös, a fekete, a vakító fehér az uralkodó színek.

Erőművek, benzinkút, végtelenbe futó, üres autópálya, éjszakai képeken megjelenítve: minden távoli, tudományos fantasztikumba vesző, ahogy az egyetlen felirat ("science fiction") hirdeti. Élőlényeket véletlenül se látunk. De, ki tudja miért, valami megfoghatatlan nagyszerűség, valami felemelő lét-felettség érzete vesz erőt rajtunk. Holott minden hideg és kiszámított – hisszük. Mégse: a szikár tudományos álca mögül valódi érzelmek törnek fel...

Fékező autó, nyitódó és csukódó ajtó zaja a keret, a nyitány és a finálé.

A kezdő *Mind of a Machine (Egy gép lelke)* címével rengeteget elárul. Gép és lélek korábban összeegyeztethetetlen fogalmaknak bizonyultak, a

“gépzene” szó hallatán ma is sokan fanyalognak. Holott ugyanúgy lehet romantikus és melodikus, mint bármi más – így a lapos közhely, míg a szerző kevésbé laposan sulykolja a fejekbe ugyanezt. Techno-líra, miközben még egy gitár is felsír. Felsír? Felbömböl!

A *Science Fiction* egyszerre meleg és rideg, pörgős és feszes, a minimalizmussal kacérkodik, holott ez általában nem jellemző. Annak ellenére, hogy egyazon város szülöttei, Craig anti Jeff Mills. És a *Science Fiction* mégis nagyon, nagyon Detroit, szinte tapintható az [Eddie “Flashin” Fowlkes](#)-nak oly kedves black (and deep) techno soul, a “fekete (és mély) techno lélek”.

Az *A Wonderful Life* [elektro](#) és [trip hop](#) elemekkel megtűzdelt techno. Vérbeli, de nagyon lassú (és filmszerű) gépzene.

A *Technology* szintén epikus szerzemény, kemény ütőseit szálló szintetizátorok ellenpontozzák, amelyekre dzsesszes dallamok rétegződnek. Aztán kegyetlen beindulás.

A kegyetlen beindulás után pedig leáll az album: a *They Were* funkos dzsessz, a *Landcruising* könnyed techno-esztrád, a táncparkett-orientált *Einbahn* ugyanaz, lágyság és esztrád nélkül. Az érdekesen kaotikus *One Day* szimfonikus öröme, míg a záró *Home Entertainment* kávéházi hanghátternek való.

A 97-es *More Songs About Food and Revolutionary Art* (Több Dal Táplálékról és Forradalmi Művészetről) hetvennégy perces concept-album. A borítón három szó-értelmezés. Egy: táplálék, kettő: forradalom, három: művészet. A

“forradalmi művészetet nem az avantgárd tartalom, a formai és technikai bűvészkedés, a valóság vagy a valóság látszatának bemutatása jelenti, hanem inkább az, mennyire változtatja meg gondolkodásmódunkat és képzeletünket, hogy legyőzzük-e általa az előítéleteket, hogy önmagunk és az egész világ átalakítására inspirál... Ez nem kormányok elleni forradalom. Ez a forradalom a tudatlanság ellen irányul.”

A nyitány (*Es. 30*) sejtelmes szálldosás, megnyújtott effektusok, mélységek és az úr. A *Televised Green Smoke* fura, disszonáns kopogásokkal kezdődik, majd szinte észrevétlenül hömpölygő technóvá fejlődik. Olyan, mint a többi Craig-szám: noha fontosak a ritmusok, de dallam-központú – a Derrick May hagyomány... Zaklatottság és nyugalom tökéletes aránya. Melankólia? Igen. Káosz? Igen. Technológia? Igen. Nem hangzik kísérletinek, mégis az.

A *Goodbye World* zongoráira erőtől duzzadó, kozmikus szintetizátorok dörögnek. Komoly, súlyos, mint egy himnusz. Búbánat és remény. A szerző az ellentétes érzelmek mestere. Az *Alien Talk* harminc másodpercnyi közjáték: rádióhullámok és azonosíthatatlan, földön kívüli hangok, belőlük “robban ki” a gyönyörű *Red Light (Vörös fény)*, Craig talán leglíraibb darabja. Összetett, több síkon futó muzsika. Szép, mint egy reneszánsz palota. A techno valamennyi csodáját – árnyoldalakat mellőzve – sűríti magába. Melankolikus utazás a csillagok között. Végezetül az éj csendjébe hullunk alá, odatorzulnak a tündérszépnek indult effektusok.

A *Dreamland* lehet ugyan “álomország”, de az előzményekhez képest inkább földre-szállás: konkrétabb, egyértelműbb. A *Butterfly* visszafogott zongorával indul. Nem tart sokáig: jönnek a dobgépek, s a többi masina.

House-szal kacérkodik a techno... Könnyed, pörög, mint egy, a tengerpartról a nagyvárosi aszfalt-labirintusba kalauzoló film. Vagy, mint a pillangó. Az *Act 2* fél percig tartó, iszonyúan felpörgetett dübörgés.

Dominas: női hang kántálja a címet, talán százszor is. Dzsesszes basszusok, plusz enyhe blues. Visszhangok: dominas, dominas, dominas, dominas, minas, minas, minas, nas, nas... Szimfonikus befejezés, megint elképesztő hangmagasságokban szárnyalunk.

At Les: minimál-indulás, rejtélyek és titkok zenéje. Az Erie tó felett későoktóberi köd hömpölyög... Ismétlődések, fokozások. Minden elem többszörösen átalakul, holott néha olyan érzésünk támad, hogy semmi nem történt.

A *Suspiria* funky alapú techno. Templomi zene? Űrzene? Ahogy tetszik. (Carl köszönőlistái általában Istennel kezdődnek.) Az *As Time Goes by (Sitting Under a Tree)* Sarah Gregory soul-éneke köré épült későromantikus szonáta. (Az ütemek néha egész furán törnek szét.) Az *Attitude* talán improvizáció, talán dalnak álcázott női dünnyögés, talán vicc. *Frustration*: társszerző Derrick May. Feszesebb és csupaszabb a többi számnál, ipari zajkollázs a vég. Az albumot a szokatlanul kemény és dinamikus *Food and Art (In the Spirit of Revolution)* zárja. Horror-világ, közeledő katasztrófa előérzete. Monoton, gépies, fárasztó – mindinkább gerjednek a félelmeink, egyenesen a forradalomba zakatolunk. Az utolsó harminc másodperc effektusai vérről és gyökeres változásokról szóló monológot festenek alá.

97-ben egy Paperclip People válogatás, a *The Secret Tapes of Doctor Eich* is megjelent. Emészthetőbb, klub-orientált dalok füzére. Egyszerre diszkó, house és techno, az egyik méltató szerint “ambient-diszkó”, merthogy az ambient általában ott kísért. Száraz ütemek, feszült basszusok, az alapsebességet a nyitó *Welcome in Our World* adja meg. Ritkán hallható számok (például a *My Neighborhood*) mellett slágerek csendülnek fel: *Throw, Floor, Climax*. Utóbbinak létezik egy szigorú, mértani-mérnöki tizenöt perces változata, diszkó-gyilkos diszkó. Ugyanaz a néhány elemből álló téma vonul végig a számon, rengeteg variációban, borzasztón monoton. Semmi, csak a “hangszerelés” módosul – némi begyorsulás és lelassulás mellett. Mindig abba az alaphelyzetbe fut vissza, mindig abból az alaphelyzetből indul el megint. Nagyzenekari, dzsesszes, ütős, pár effektusból álló, stb. verziókban; így lehet a minimumból maximumot kihozni... Hasonló szerkesztésű, hasonló hosszúságú a *Clear and Present*, csak valamivel érzékibb, valamivel szexisebb. Sokan állítják, hogy Craig számai felettébb szexisek. A *Clear and Present*-nél maradván: központi, többszörösen ismétlődő motívuma szebb és összetettebb, mint a (2001. májusban, új változatban “publikált”) *Climax*é. Kevésbé hangzik monotonnak, pedig az. Pantomim-léptekkel akár táncolhatunk rá, kivéve az irtatlan hosszú (három perces), minimál, ütemek és (szinte) hangok nélküli befejezést.

A 98 végi, Mo'Wax-es kollektív album, az Urban Tribe *The Collapse of Modern Culture*-je (A modern kultúra összeomlása) “parti- és civilizációzáró” zene. Detroitiak a szerzők: [Sherard Ingram](#), [Anthony “Shake” Shakir](#), Kenny Dixon Jr, Carl Craig. Sokat sejtet a cím: filozofikus mélységeket, közeljövőt,

kozmosz távlatokat... Craig számai: *Sophistry, Transaction, False Gods*. A *Low Birth* és a záró *Peace Makers* a kiemelkedő darabok.

Paperclip People-ként, Innerzone Orchestra-ként egyre több élő fellépést jegyez. Utóbbi hárman alkotják: CC, Francisco Mora, Sun Ra hajdani dobosa, és Craig Tayborn, az Art Ensemble Of Chicagóból ismert billentyűs. 1999-ben – *Programmed* címmel, Talkin' Loud gondozásban – különös koncept-albumuk jelent meg. Tizennégy szám, egy történet. A fogódzókat az alkotók adják.

Wrong Number, a nyitány: “Késő éjszaka. Egy fiú hív egy lányt. Üzenetet hagy, miközben nem érzékeli, hogy rossz számot hívott. Isten hozta a köztes zónában. Készítse fel az elméjét! Nem ott van, ahol gondolná. Hagyja maga mögött az előre megalkotott véleményeket, nem lesz szüksége rájuk.”

Manufactured Memories: “absztrakt színek és hangok. Felvillan a múlt... Tézene, haladó elméletek egy szebb jövőért. Art Blakey és Miles Davis [Stockhausen](#) remixelnek... Blakula felébred szendergéséből.”

The Beginning of the End, a vég kezdete: “most, a millennium előtt. A modern városokról készült montázs részekre hullik, szétesik.”

Programmed: “Szünet nélkül váltakoznak a tévécsatornák. Valamennyien időhurkokba ragadtunk. A rádióhullámokon az Electrifying Mojo hangjai csendülnek fel, Detroitot új jövőbe irányítják át.” “Karmesternek, programozónak és producernek tartom magam” – nyilatkozza a köztes zónában tartózkodó Craig. Idealista. A múltat nem óhajtja újraprogramozni: “Olyan zenét akarok készíteni, mely a jövő század tervrajza.”

Eruption, kitörés. “Blakula lecsap, vér mindenütt. Emlékszünk még a lányra, akinek a srác az üzenetet hagyta? Blakula éjszakai falatként fogyasztotta el.”

Monsters: a későéjszakai utca. Dobszóló, leendő áldozatok.

Blakula: a poszt-posztmodern vámpír élete, börtönévek, álmok peregnek flashback-szerűen. A Mester koporsója Amerika felé tart...

People Make the World Go 'Round: Paul Randolph énekel, gitár-kíséret, hegedűk és billentyűs hangszerek a háttér, némi akusztika az elektronikus tengerben. Telefonok, üzenetrögzítők, monitorok, robotok között...

Ellenpont? Aligha. Inkább szintézis.

Architecture: [Richie Hawtin](#) a társszerző. Komponálás előtt a *2001*:

Ürodüsszeia és a *Szárnyas fejevadász* kép- és hangvilágát tanulmányozták. Az egyenletes ívű, monoton szám végére – néhány másodpercre – arab dallammintákat vágtak be.

Basic Math: Blakula hatalmába kerítette a várost.

Timing: nem elegendő a vér-utánpótlás, kimerülnek a források.

Galaxy: kifogy a készlet, a vámpír a fekete bolygó, szomszédos galaxis felé veszi az irányt. Eltűnik a látómezőnkől.

At Les: ismerős szám, ismeretlen környezetben. Intergalaktikus atlaszt tanulmányoz a vérszívó...

Bug in the Bassbin: még egyszer... Blakula bajban van, poloska hatolt a rendszerbe. “Egyetlen reménye, hogy visszatér a Földre. A vég a kezdet, és a kezdet a vég.”

A zene eklektikus, elektronikus (techno, breakbeat, [trip hop](#), acid dzsessz) és "hagyományos" (dzsessz, dzsessz-rock) stílusjegyek fonódnak össze. Eklektikában az egység?

Természetesen mások számain is újjákeveri. Ismertebb remixei – sok kiváló közül – Derrick May, [Tori Amos](#), Inner City ([Kevin Saunderson](#)), Ultramarine, [System 7](#), [Kenny Larkin](#), [Dave Angel](#), [Yello](#), Can és [Depeche Mode](#) opusokhoz fűződnek. 2000-ben *Designer Music: The Remixes Volume One* címmel jelent meg egy válogatás. "Forma és funkció tökéletesítése, dinamikus poliritmia és fenséges melódiák" – méltatta egy kritikus. "Acid dzsessz, techno, trance, diszkó és szinti-pop modern techno-soul mesterművekké alakítva" – írta egy másik.

A lemezlovasságról a következőket vallja: "Nem nevezném magamat DJ-nek. A lemezjátékosok elszórakoztatnak, viszont, ha megkérnek rá, minél izgalmasabbat igyekszem nyújtani..." Már világhírű szerzőként jegyezték, amikor első ízben – Belgiumban, 91-ben – állt a DJ-pult mögé, pedig a stúdiók és a live-ok az ő igazi világa. Bár a (berlini székhelyű) [!K7](#) kiadó *DJ-Kicks* sorozatából a neki szentelt 96-os CD megcáfolni látszik e tételt. Izgalmas, a lassabbtól a beindultabb számokig ível a szett. Nincsenek felesleges részek, végig lehet táncolni. Változatos – Belgiumból, Hollandiából, Egyesült Királyságból, Chicagóból, Detroitból származó – zenéket mixel egyetlen (hetvenkét perces) vérpezsdítő kompozícióvá. Hot Lizard, Octagon Man, Cosmic Messenger ([Stacey Pullen](#)), [Claude Young](#),

Neuropolitique, Gemini – többek között... Az utolsó számot az előzőekből “kiollózott” elemekből gyúrta önálló művé.

Carl Craig techno-klasszikus. Ezzel alighanem ő is egyetért. “Ha egy 94-es lemezt 2001-ben hallgatsz, s érzed, hogy 94-es, akkor nem klasszikus. Ha közben elfelejtet, hogy mikor készült, akkor az...”

Richie Hawtin: komplex minimalizmus

Bohókás (egyszer piros, máskor fekete) figura, táncra lendülő törpelábak. Ormótlan, földet súroló kezek. Koponya méretű ujjak. A szemek helyén öklömnyi lyukak tátonganak. Mintha egy Hallowe'en éji szellemidéző keltette volna életre.

A háttér piros vagy fehér, esetleg fekete.

A gnómocska vidám, alighanem a következő bulira készül...

A "logót" 1993 táján láthattuk először, azóta jelképpé vált.

Ő Plastikman, a műanyagember. *Plastic music for plastic people* ("műanyag zene műanyag embereknek") – hirdeti egy (sokak által gúnyosan emlegetett) szlogen. Embertelen és mesterséges világ – gyakran halljuk e minősítéseket. Leginkább olyanok szájából, akik a cyberkultúrát csak számítógépes programokkal, az elektronikus tánczenét pedig a **house**-ként eladott gagyi diszkóval azonosítják. Természetképük még a felvilágosodás-kor előtt fogant, a virtuális közösségek létét kézlegyintéssel intézik el, emberin hárfát pengető széplelkek szentimentális dalait értik.

"Az emberiség hosszú évezredekén keresztül hitte, hogy a Föld lapos, aztán egyik pillanatról a másikra mindent meg kellett kérdőjeleznie" – elmélkedik Richie Hawtin, a Plastikman álnév mögött (is) megbúvó fiatalember. "Ma is

valami hasonló történik. Azt gondoljuk, hogy ismerjük és értjük a technológiát – és tévedünk.”

Márpedig ő használja a gépeket, a naprakész csúcstechnológiát épp eleget – és a gépzenét elképzelhetetlennek hitt szellemi magaslatok felé repíti tovább.

Hívei, a *plastikheadek*, a műanyagfejek – barátok, barátnők lelkes csapata – Észak-Amerikában partiról partira kísérik...

*

Richie 1970-ben, az Oxford megyei (Anglia) Banbury-ben látta meg a napvilágot. A család kilenc évvel később a kanadai Windsorba (Ontario állam) költözött. Az apa a General Motorsnál talált állást. Detroiti cég, Windsort ugyanis csak néhány kilométer és az Ambassador híd választja el az ipari fellegvártól. Tizenöt percnyi autót a **techno**-úttörőktől!

De Windsor mégis más. “Detroit és Windsor együtt olyan, mint London” – nyilatkozta Hawtin. “Detroit Észak-Londonra, Windsor pedig Dél-Londonra emlékeztet. Windsorban változatosabb a lakosság, sokkal több a fehér, mint Detroit centrumában. Ott egyre több a gettó, és nem túl biztonságos. Windsor európaibb, az utcákon is zajlik az élet.”

A fiatalembert azonban nemcsak a közeli poszt-indusztriális táj, a felhőkarcoló-dzsungel, a detroiti világvégi hangulatok, hanem a szülői ház szelleme is az elektronika felé sodorta. Idősebbik Hawtin, fiának – az akkoriban divatos Demis Russos, Bill Haley vagy Everly Brothers opusok

helyett – [Kraftwerk](#), [Tangerine Dream](#) és egyéb [krautrock](#) lemezekkel kedveskedett.

*

Detroit.

A Ford hanyatlása, fellendülő számítógép-ipar: a Hawtin-család dinamikusán változó világba csöppent. A futószalag-termelést fokozatosan kiszorította a lényegesen kevesebb dolgozót igénylő, informatikusan szervezett munka. Munkájukat veszített tömegek, faji ellentétek, létbizonytalanság, és az azzal járó bűnözés, baljós valóság. Az átmenet után jövő tudás (a tiszta információ) korát [Alvin Toffler](#), a neves jövőkutató *harmadik hullámnak* (az első volt a mezőgazdaság, a második az ipar) nevezte el: róla a városban ténykedő összes művész nagy tisztelettel beszél, sőt egy 96-os válogatás, a *Detroit: Beyond the Third Wave (Detroit: a harmadik hullámon túl)* bevallottan neki tiszteleg.

De Motor Cityben nemcsak a Fordnak, hanem az afro-amerikai funky és soul zenének is nagy hagyományai voltak. Gépi melankólia – ezt a szomorúsággal teli elvágódást öntötték hangjegyekbe a *techno dance music* nyolcvanas évek közepi kiagyalói, [Juan Atkins](#), [Derrick May](#) és [Kevin Saunderson](#), később a híres klub, a szinte csak feketék által látogatott Music Institute rezidens DJ-i. A rádióból pedig Jeff Mills, majd az Underground Resistance ([Robert Hood](#), Mad Mike, Jeff Mills) *Wizzards* műsora, esetleg az *Electrifying Mojo*-show szólt.

Richie tizenhét évesen csöppent ebbe a zenei szubkultúrába. A túlnyomórészt fehér közönségű Shelterben kezdett el keverni. Reggel ötig, aztán átrohant a Music Institute-ba, hogy még hallhassa, láthassa Derrick May utolsó óráját... Eleinte nemigen kedvelték, aztán szép lassan befogadták.

1990-ben pedig (a jóbarát, bár inkább house-ban utazó) [John Acquavivával](#) megalapították a [Plus 8](#) címkét. Nem akárkiket fedeztek fel: többek között Dan Bellt, [Kenny Larkint](#), valamint a holland [Speedy J-t](#). Közben meg folyt a versengés Mad Mike UR-e és Richiék között. Akkoriban keményedett be a hangzás; a konkuráló felek a ritmusokat egyre frenetikusabbra pörgették fel. Mike kiadta a *Sonic Warfare-t* (*Szonikus hadviselés*), mire a Plus 8 az első F.U.S.E-maxikkal válaszolt... Az egymásnak küldött demókat ilyen (és hasonló) üzenetekkel látták el: "Ezt nézd meg!", "Na, erre figyelj!"... Ma már mindketten jókat derülnek – viszont a kilencvenes évek elejét tartják a techno fénykorának.

"Így ismerte meg a világ a detroiti hangzást" – állítja Hawtin. "Persze korábban is ott volt Derrick, Kevin, s még folytathatnám a felsorolást, de annyi alkotó energia se azelőtt, se azóta nem szabadult fel."

*

1997. május, Tribal Gathering: úgy éjszaka kettő tájt, a detroiti sátor. Egy túskehajú, futurista szemüveget hordó, vékonydongájú fiatalember kezd a lemezzátszókkal zsonglórködni. Mintha nem is DJ, hanem bölcsészdiák

lenne. Külsejében semmi szokatlan, még a Plastikman-póló se tűnik fel. Nincsenek sztárallűrjei. Tényleg ő a cyberzene egyik koronázatlan királya? Az emberbőrbe bújt robot? Merthogy Hawtin ugyan Detroitból jött, de – például May-jel vagy [Carl Craiggel](#) ellentétben – nem a melankolikus hagyományból építkezik. Félreérthetetlen computer-muzsikát produkál, [Cronenberg](#)-filmek zeneszerzőjének is jelentkezhethetne. Hűvös, kiszámított kompozíciói szigorú (káosz)matematikai szerkesztésűek, nem csapong, folyamatokat – szinte egyenleteket – ad, s azokat tör meg egy-egy váratlan kiállással. Lassan indít, a bpm-ek hidegen hagyják, nem a csillagos égig történő fokozásukkal akar hatást kelteni. A közönség úgy jut el az extázisig, hogy észre se veszi. Drogok nélküli kábulat. Leredukált eszköztárral dolgozik, a motívumokat majdnem csontvázukig csupaszítja, helyenként már csak távoli dobok, cinek peregnek, aztán valami más is bekapcsolódik, és megint valami más, mindig a kellő pillanatban, láthatatlanul és mégis tudatosan. A váltásokat nem érzékeljük, s ha kell, egy témát tíz percig is elnyújt, huszadlagos fontosságú effektusokon módosít csupán. Mindenki őryöng, a háttérben meg vetített fraktálok villóznak...

“Ha elég sokáig játszom, akkor a DJ-tevékenység lényegesen több a szimpla mixnél. Rengeteg dolgot keversz egyé, új ritmusokat alkotsz. Ha tehetem, sok effektust használok. Szeretem megváltoztatni a hangokat – főként, ha ismert számot rakok fel. Az emberek táncolnak és elcsodálkoznak azon, hogy mi is történik valójában. Annyira átjárja őket a zene, hogy minden mást, még önmagukat is elfelejtik. A test és a hang között tökéletes összhang jön létre.”

Egyébként Richie lemezlovas-tehetségéről a *Mixmag* kiadású DJ-sorozat huszadik darabját, a windsori Buildingben, 1995-ben felvett, ötvenöt perces *Plastikman Live!*-ot, vagy a *Decks, EFX & 909*-t (1999) fülelve is meggyőződhetünk.

*

Az addig Circuit Breaker, Final Exposure, Cybersonik pszeudók alatt dolgozó Hawtin 1992-ben (UP! néven) egy szám, a *Spiritual High* erejéig a *WARP* (első) *Artificial Intelligence (Mesterséges Intelligencia)* válogatásán is közreműködött. A cím hűen tükrözi a szerzők (a Dice Man-ként szereplő *Aphex Twin*, Speedy J, az *Autechre*, az *Orb*-lélek Dr. Alex Paterson, stb.) technológiára, társadalomra és kultúrára vonatkozó elképzeléseit: számítógépes programokon megjelenő létformák, robotika, és a virtuális valóságokban is otthonosan mozgó Új Ember eljövételébe vetett hit. A *Spiritual High* a lemez egyik legdinamikusabb darabja: a lendület fokozatosan transzos elemekkel vegyül, hipnotikussá lesz. A női énekhang-minták a zárt ritmusszekciót szokatlan melodikussággal gazdagítják... Ugyanez a "melodikusság" (és még sok egyéb más: eksztatikus felpörgések, végtelenbe vesző ismétlések, geometrikusan épített szerkezetek, stb.) jellemzi a F.U.S.E. néven, a *WARP*-nál megjelent (91 és 93 közötti számokat tartalmazó) *Dimension Intrusion*t (1993) is, olyan kísérleti hangzású darabokkal, mint a *Train-Trac.1* vagy a *Substance Abuse*. Komor, sötét tónusú, némi túlzással: "gyilkos" melodikusság. Aztán felcsendülnek éteri

szépségű **ambient**-altatódalok (*Nitedrive*) is... Az album, noha nagyon egységesnek tűnik, mozgalmasabb és eklektikusabb a későbbi remekeknél. Szintén ebből a periódusból származik egy legendás maxi, az **LFO**-duóval közösen készített *LFO versus F.U.S.E.*

1994-ben **Pete Namlook**kal, a német ambient-vezérrel állt össze. Első albumuk a hetvenperces, mindössze öt számot tartalmazó *From Within*. Hosszú, hömpölygő, csigalassúsággal kibontakozó, nagyon mély darabok, az *A Million Miles to Earth* például majdnem fél óra. *Egy millió mérföldre a Földtől*: a cím már sokat elárul. Nem csalatkozunk, a Tejút végtelen labirintusában repdesünk. Űrhajónkat az Orb indította be. A hatások és az utánérzések természetesen áttételesek, de azért Paterson szelleme végig ott kísért.

Az alkalmi páros azóta elkészítette a *>From Within 2-t* (1996) és *3-t* (1997) is. Főként az utóbbin túlburjánzik a szálldosás, s úgy tűnik, kipukkad a léggömb...

*

A 93-ban indult Plastikman-projekt viszont az elektronikus zene legfényesebb fejezeteinek egyike.

“Stílusom könnyen meghatározható” – mondta Richie, még az évtized közepén. “Detroiti technót és a chicagói **acidet** közelítem egymáshoz. Ha a kettőt összekevered, körülbelül az vagyok én. A detroiti bizarr ritmusokat használva, néha nagyon fémes hangzások jönnek ki, s ennek az

ellenpontosására kell az acid... Azt mondják, gépzene, meg hogy töredezett, de alapjában véve lélekhez szóló és szexi. S ha nem lenne az, akkor szétesne az egész. Rideg és merev is lehet, de ne túlzottan. Úgy gondolom, hogy az alkotásaim keserédes darabok: nem tudjuk, nevéssünk-e vagy sírjunk.”

Aztán Detroittól és Chicagótól egyaránt eltávolodott. Nem mintha a F.U.S.E. opusokat bárki is összetévesztette volna, például (a szintén minimalistának tartott) Robert Hood számaival. És a techno is szűk stíluskorlátnak bizonyult: Richie annyira kivesézi a dallamokat és a ritmusokat, olyan szűk eszköztárral dolgozik, hogy az már egyáltalán nem nevezhető technónak. De más irányzatok se hatnak rá: [trip hop](#) és [drum & bass](#) nem ihlette meg. (Pedig 94-ben a Mo'Wax-es [James Lavelle](#)-nek is besegített: a francia [La Funk Mob](#) *Motorbass Get Funked Up* számát remixelte.) Kérlelhetetlen logikával és vasfegyelemmel járja a saját útját. A trendek nem érdeklik, a divat hidegen hagyja.

És elege van a dufta-dufta jellegű sablonos techno-ütemekből is. Ezek nem is ütemek, hanem ütések, rúgások (*kick*) – véli. “S ha a techno eljut arra a szintre, hogy a ritmus megszabaduljon tőlük, akkor rögtön organikusabb, élőbb lesz. Olyan basszusvonalakat, olyan vibrációkat kell létrehozni, melyek az istenverte *kickek* nélkül táncoltatják meg a jónépet... Jeff (Mills) is így gondolja.”

A fehér borítós Plastikman-albumok a londoni [NovaMute](#)-nál jelentek meg. Az elsőn, a 93-as *Sheet One-on* szépen és mind örültebben csipognak a 303-asok, mintha egy úrlaboratóriumba zárt Frankenstein acid-hatásra acidet

komponált volna. Zárt terek, a visszhangok csak az adott szobára vonatkoznak, megszűnt a külvilág. Hideg, skizofrén hangulatok (a tökéletes "hangutánzó" *Helikopter*), ipari alapokra helyezett számítógépes háború (*Smak*), romantikus robotdalok (*Dre*). A peremvidékeken járunk, örültek vagyunk – mormolják a nem éppen negédes férfihangok. A világegyetem titkait kutatjuk – összegez egyikük. Kimért adagolás, puritanizmus, és mégis teljesség. Komplex minimalizmus – nyilatkozta a Műanyagember. A *Sheet One*-hoz két maxi "kapcsolódik": a frenetikusan pergő *Spastik* (1993) és az erősen techno-orientált, szintén zúgó-sistergő *Recycled Plastik* (1994). A *Musik* (1994) nyugodtabb, sejtelmesebb. Néhány számot (például a komikus helyesírású, a középkort idéző kórossal indító, egyébként záró *Lasttrak*-et) chill-out szobákban is játszhatnák. De hallhatunk egészen monumentális, kozmikus kompozíciókat is, mint az időtlen szépségű *Marbles*, természetesen a minimalizmus keretei között maradvá. Nyugodt, de mégis idegbajos szellemgép-muzsika.

Előre a minimalizmus ösvényein – jellemezhetnénk a 97 nyarán napvilágot látott (fekete borítós) maxit, a *Sickness*-t. Betegség... Kritikus hangok szerint ez a három szám (*Sickness*, *Panikattack*, *Slak / Kriket*) Hawtin zsákutcája. Pedig csak az történik, hogy a hangzás még kísérletibb, még csupaszabb, még kimértebb. A ritmusok felgyorsulás helyett lelassulnak, egyes részek sértőn atonálisak. A címadó szám minden szabályt áthág, de mégis táncolnak rá...

A *Sickness* "vezette fel" a *Sheet One*-nal kezdődő, a *Musikkal* folytatódó trilógia záróalbumát, az eredetileg *Klinikre* "keresztelt" *Artifakts (BC)*-t

(1998). A *BC* a későbbi, de korábban (98 tavaszán) megjelent csúcsműveket egybegyűjtő (és fekete borítóba rejtett) *Consumed*-ra vonatkozik. (*Before Consumed* – *Consumed* előtt, mint *B.C.*, *Before Christ* – Krisztus előtt...)

Hangulatilag egyértelműen a *Sheet One*-hoz áll közelebb, s bizony a számok címei (*Korridor*, *Psyk*, *Pakard*, *Hypokondriak*, *Rekall*, *Skizofrenik*, *Are Friends Elektrik?*, *Lodgikal Nonsense*) is a kórházak és az elmeegógyintézetek zárt világát idézik. Minimalista ütemek, komor és ünnepélyes (háttér)dallamok – a páratlan opusokat így jellemezhetnénk. A többi, a párosak pedig: minimalizmus, dallamok nélkül. A párpercnyi csendet követő *Lodgikal Nonsense* beszédfoszlányokból és elszállt ökörködésből áll össze. Sőt, valaki még a *Happy Birthday to You*-ra is rázendít.

Consumed: “Az album a *Musik* egyik témájának a folytatása” – állítja Richie. “Ugyanazokat a gépeket használtam, de új hangzásra, új irányok felé törekedtem. Lementem az alapokig: még a csendnek is megvan a maga rendeltetése. Megszabadultam a felesleges elemektől, a *Consumed* talán már nem is minimalista. Olyan, mint egy szobor: a hangokhoz formák és színek kapcsolódnak. Élnek.”

Valóban élnek... És gyönyörűek. Valahol a lélek legmélyebb rétegeiben fogantak. Szinte mozdulatlanok, csak a nüanszok változnak. Ébren álmodunk. Esetleg meditálunk.

99 elején újabb maxi következett: az *Afrika*. Afro-minimalizmus.

*

“Ha rajtam múlna, soha nem látnátok az arcomat, csak az azt ábrázoló képek lennének mindenütt” – mondta egyszer Hawtin. A képek meg bárkiről elkészülhetnének. Esetleg a sarki fűszeresről. Richie – Mad Mike-hoz hasonlóan – legszívesebben álarc mögé bújna. Vagy csak a zenéin keresztül létezne, s talán még interjút se adna, mint [Maurizio](#), a berlini minimál-pápa. Őszintén hisz a korai techno-világ sztárkultusz-ellenességében. Ezért találta ki a Plastikman-identitást. Erre az identitásra rímelnek a számok címei is: *Plasticity*, *Plasticine*, *Plastique*, *Plasmatik* – és így tovább.

**“Ha rajtam múlna,
soha nem látnátok
az arcomat...”**

*

96 januárjában különös vállalkozásba fogott: az év minden hónapjában megjelentetett egy maxit a lemezlovasok legnagyobb gyönyörére. Ha egyetlen szóval kellene jellemezni a *Concept* sorozatot, valószínűleg a konceptuális lenne az. Zenei napló, és a legkísérletibb Hawtin-munkák. “Nem Plastikman, nem Plus 8, de még csak nem is Richie Hawtin” – vélekedik. “Fontosabb a sorozat, mint a teremtője. Fokozatosan tűntem el az ötlet mögött.”

98-ban két CD-n – *Concept 1, 96:CD* és a német [Thomas Brinkmann](#) “értelmezése”, a *Concept 1, 96:VR (Variations)* – került a boltokba, kiadjuk a windsori Minus Inc. A borítók önmagukért beszélnek: fehér alapon tizenkét kör, a körökben piros (CD) illetve kék (VR) pontok, vagy semmi. A körök a

hónapokra vonatkoznak. A (limitált, hónaponként kétezer példányban megjelent) bakelit-változatban: egyetlen piros jelzi, hogy éppen melyikben járunk.

A számoknak természetesen nincs címük... Szinte lehetetlen kiemelni közülük egyet is. Ezek a legcsupaszabb Hawtin-zenék: csend, egy-egy ütem monoton kattogása, tökéletes absztrakció. A kezdet és a vég teljesen esetleges kategóriák. A tízperces számok akár száztízíg vagy háromig is tarthatnának. Mindig ugyanaz és mindig más. Térbeli építkezés.

A *Variations*-ról, a változatokról Brinkmann nyilatkozott: "Ugyanaz az információ két időben van jelen. Mint a klónozás ötlete és az ikrek: Richie DNS-e, némi módosítással. Egy eltérő groove."

99. májusban újabb maxi következett, a felejtető *Minus Orange*.

"Mínusz-zenék."

De lehet-e még minimalistább, még "eszköztelenebb" műveket komponálni, mint a *Concept 1*? Hogyan tovább? Merre tovább?

Ha Richie következetes, akkor már csak a Végtelen Csend jöhet.

*

Vissza a táncparkett felé, Plastikman hibernálva – 2000 és 2001 e jelszavak jegyében telt el. Újraéledt a lemezlovas, ráadásul egy különös, **Final Scratch** névre hallgató technológián munkálkodik. Néhány holland barátja találta fel. "Lemezeket, lemezjátszót egyfajta digitális médiává átalakító technológia, lényege, hogy lehetővé teszi a zenével való interaktív viszonyt"

– állítja Richie. “Mindent, amit analóg módon, vinilekkel valósítottunk meg, ma már a számítógéppel is lehetséges. Talán már a közeljövőben se lesz szükségünk bakelitre, a Final Scratch segítségével az összes zenédet felviheted a computerre, úgy játszhatod, manipulálhatod őket, mint a vinileket. Digitális úton.” A 2001-ben, a NovaMute égisze alatt megjelent *DE9 – Closer to the Edit* mix már e koncepció jegyében fogant...

Luke Slater: *Wireless*

(NovaMute, 1999)

A mindenkori technomágus, techno-breakbeat teremtő Luke Slater 1999-es albuma tizenhárom (egymásba mosódó) számot zsúfol ötvenhárom percbe. Hosszabb-rövidebb szerzeményeket, néha pedig nem többet, mint egy végtelenített loop (*Hard Silence, Part One*). Visszafogott nyitány után némi minimalizmussal és scratchekkel, vokóder által manipulált emberhangokkal bolondít. Stílusok keverednek: **techno** és **elektro**, breakbeat és **dub**. Fémes, ipari csengések, bongások. Seth Hodder gitárral, Alan Sage és Luke Slater (!) dobbal fest alá. A kezdet ugyan minimál, de aztán pillanat alatt bepörgünk. *A Body Freefall, Electronic Inform* szétszedett és szétesett ütemszekciója úgy szól, mintha az Apokalipszis lovasai dübörögnének, esetleg géppuskák ropognának. Háborús zene. *A You Butterfly* belassult elektro-dubját viszont egy szimfonikus zenekar is játszhatná, például hangolás gyanánt. A súlyos zenék megfekszik az agyat, látszatra minden kaotikus. Kaotikus, de tökéletesen megszerkesztett darabok. Hiába a monoton futamok, az örökösen variálódó hangszín szétrobbantja a monotóniát.

The Orb: Utazások égen-földön, galaxisok között

Az Orb (“égitest”, “gömb”) sajátos színfolt az elektronikus zenei palettán: sokan idejétmúlnak, túlhaladottnak tartják, mások kultikus tisztelettel beszélnek róla. Mindig ugyanaz a kozmikus elszállás – mondják a bírálók. A világegyetemben akár évszázadokig repdeshetünk, akkor is lesz mit felfedezni – replikáznak a hódolók. Valószínűleg nekik van igazuk: nem törődve a jövő-menő divatokkal, az Orb a saját, másokkal össze nem téveszthető útját járja. Élő klasszikus: klasszikus, mert a techno-történet külön fejezete, és élő, mert a fejezet állandóan bővül.

Nem tudni pontosan, csak hozzávetőlegesen, hogy mikor kezdődött a fejezet: valamikor 1988 utolsó és 89 első hónapjai között. Az alapítók, Alex Paterson és Jimmy Cauty akkoriban fogtak zenekészítésbe. Egyébként Alex neve előtt a D és az R (azaz DR) betűk díszelnek, de ezek – a közhiedelemmel ellentétben – nem az orvosi címet, hanem a Duncan és a Robert keresztneveket rövidítik. Még ’89-ben jelent meg a *Kiss* című EP, mely teljes mértékben – és felettébb anarchikusan keverve – a New Yorki Kiss FM rádió adásaiból kimásolt hangmintákat tartalmaz. A duó ezután fura, ütemek nélküli kollázs-zenét készített. Az eredmény: [Paul Oakenfold](#) meghívta őket a [Heavenben](#) tartott *Land of Oz* parti-sorozatra.

Hogy a dübörgő bpm-ektől megfáradt bulizók még ugyanott kipihenhessék fáradalmaikat, egy erre alkalmas szobát, chill out roomot rendeztek be. Éteri és nyugalmat árasztó muzsikákkal. A DJ-asztal mögött Paterson és Cauty serénykedtek...

Így indult világhódító útjára az [ambient](#) house.

Hasonló törekvések persze már előttük is léteztek. [Brian Eno](#) gondolatait sokan tették magukévá a nyolcvanas években. És általában melléfogtak.

Egy-egy szintetizátorfutammal, úrbéli effektussal megbolondított szirupos giccs, tömény álromantika – a kórokozó New Age néven szedte áldozatait. Kristálygömbös szeánszok, kétes jövőmondások és effélék aláfestőjeként.

Az Orb érdeme, hogy az ambientet nemcsak a ráakódott sallangtól tisztította meg, de az Eno-féle hagyományt úgy követték, hogy a mesternél (kit jól ismernek személyesen, hiszen korábban többször segítettek be neki) közérthetőbb muzsikákat alkottak. Feldolgoztak és átértelmeztek bármit, ami a kezük ügyébe akadt: basszusvonalakat a [dubból](#), környezeti zajokat-zörejeiket, telefonhívásokat, bizarrnál bizarrabb hangmintákat, történeteket. Az irányzatot ők tették népszerűvé.

Kezdetnek olyan számokkal, mint a '89 őszi, kimondhatatlanul hosszú című, közel húszperces *A Huge Ever Growing Pulsating Brain That Rules from the Centre of the Ultraworld* (Egy, az ultravilág központjából irányító, állandóan növekvő és lüktető, óriási agy). [Minnie Ripperton](#) énekesnő *Loving You*-ja, kórus-részletek, rádióhullámok, repülőgép-búgás, beszélgetések, templomi

harangjáték, kukorékolás, kotkodálás harmonikusan illeszkednek a felerősödő, elhaló, majd újból felerősödő, azaz körkörös szerkesztésű billentyűs- és ütős-futamba.

A szám elkészülte után szétváltak az utak: Cauty Bill Drummonddal állt össze. (Formációjuk, a [KLF](#) ugyancsak ambient-klasszikusnak számít.) Alexhez meg egy régi barát, Youth, a Killing Joke volt basszusgitárosa csatlakozott – és megalkották minden idők leghíresebb Orb-dalát, a *Little Fluffy Clouds* (*Kicsi, pelyhes felhők*). A számnak több, eltérő hosszúságú változata ismert, például az *Orb's Adventures Beyond the Ultraworld* (*Az Orb ultravilágon túli kalandjai*, 1991) dupla CD-n hallható nagyjából öt perc, de az *Orb Live 93*-on lévő már tíz.

Kakaskukorékolás a nyitány. Aztán párbeszéd következik: egy férfi és egy nő elmélkednek. “Milyen volt az ég fiatal korában?” – kérdezi a férfi. “Gyönyörű... Kicsi, pelyhes felhők...” – hangzik a válasz. A kérdés-felelet folytatódik, s közben kibontakozik a zene. Az emberi hang a későbbiekben is általában így, azaz dialógus-elemként, foszlányként, szónoklatként, tehát általában nem énekként van jelen. Fokozatosan törik szét. (Érdekesség, hogy a koncerten mindez [Morricone Volt egyszer egy Vadnyugat](#)ának szájharmonika-szólójával bővül!)

Közben Kris “Thrash” Weston-nel, a majdani [System 7](#) kettős Steve Hillage-el és Miquette Giraudyval, valamint a svájci német [Thomas Fehlmann](#)al bővül a csapat. A nagy sürgés-forgásban csak Paterson az állandó elem: s az igazsághoz talán akkor állunk a legközelebb, ha az Orbot projektekre összeálló alkalmi társulatként határozzuk meg.

Fehlmann öreg bútordarab. A nyolcvanas évek elején a berlini új hullám illusztris alakjaként tartották nyilván: a legendás [Palais Schaumburg](#)ban serénykedett. Társait Holger Hillernek és [Maurizionak](#) hívták...

Később Tom Thiel és Max Loderbauer Fisherman's Friends-ként indult [Sun Electric](#)-je mögé állt. '90-es *O'Loccojuk* hamarosan ambient-house himnusz lett.

Akkoriban ismerkedtek meg és barátkoztak össze Alexszel is: a későbbiekben többször koncerteztek együtt, és *Pomme Fritz* (1994) című mini-albumot szintén közösen készítették.

A Sun Electric még két lemezzel – a *Kitchennel* (1993) és a *Presenttel* (1996) – írta be a nevét az elektronika aranykönyvébe.

The Orb's Adventures Beyond the Ultraworld: hosszú, időtlen számok.

Elnyújtott, több perces, felettébb kaotikus (és nem túl muzikális) bevezetők: motorzaj, távoli és nagyon gyorsan elhaló melódiák, hangolás, beszéd, énekrészlet, meg ilyesmik úgy váltják egymást, mint a kísérleti filmek látszatra összefüggéstelen képei. A kollázs mégis tökéletesen működik, merthogy e távoli szálak egy ponton azért csak összefutnak. Ilyenkor indul be a tényleges gépzene, melynek legerősebb része a ritmusszekció. (Hova tűntek azok az idők, amikor az ambient még ütősök nélkül szólt?) A melódiák és az effektusok a dobgépekre rakódnak. Sokasodnak a visszhangok. És általában van egy főtéma, az beindul, majd hirtelen elhal, s fura, látszatra oda nem illő zajok következnek. Aztán a főtéma még dinamikusabban folytatódik, később megint törés, és így tovább.

Az Orb-kompozíciók többsége e séma szerint épül fel. Az első lemez az *Orbit (Egy égitest pályája)* címet viseli. A *Little Fluffy Clouds*, az *Earth (Gaia)* és a *Supernova at the End of the Universe* a Földről tudósítanak. A görög Földanya-istennő, Gaia neve pedig **James Lovelock** híres (techno-berkekben felettébb népszerű) elméletére utal: bolygónk élő organizmus, a bioszféra legparányibb elemei is szerves részei az egésznek.

Később a Hold pályáját követjük (*Back Side of the Moon* és a szintén klasszikus *Spanish Castles in Space*).

A második lemez az ultravilágba, s azon túlra kalauzol. A mókás *Perpetual Dawn*, az örökös hajnal tudományos-fantasztikus filmekben megszokott visszaszámlálással kezdődik. Indul az úrhajó. Begyorsult dub-ritmusok, kellemes fúvósok, valaki nevetgél. Mi meg táncolunk, mert erre a zenére még azt is lehet.

Figyelem: a negyedik dimenzióba lépünk (*Into the Fourth Dimension*).

Csilingelés, csengettyűk, galaktikus csörömpölés, ultrarövid hullámok. Egy férfikórus hirtelen a tragikusan gyönyörű középkori *Misererét (Nyomorúság)* éneklő – közben egy hölgy japánul beszél. A háttérben ütős-fesztiválra "hangolnak", de még egy hegedű is felcsendül. Ének és beszéd a mélybe enyésztek, a muzsika pedig szárnyal, egyre szárnyal – ismeretlen égitesteket fedezünk fel.

Az *Outlands* és a *Star 6 and 7 8 9* az utazás további állomásai. A kalandok (egyelőre) a *Huge Ever Growing Pulsating Brain...*-nel zárulnak.

Az *Aubrey Mixes: The Ultraworld Excursionst* (1991) a gigászi (39 perc, 58 másodperc), földön kívüli lényekről szóló *Blue Room* maxi, majd egy újabb bomba, a (szintén távoli létformákat kutató) *U.F.Orb* (1992) követte. Folytatódik az utazás, megint felcsendülnek a jól ismert témák – egy kicsit másként, de azért rájuk ismerünk. Időnként zakatol a vonat, bár lehet, hogy Mars-kompon vagyunk (*U.F.Orb*). Több a basszus, és Steve Hillage gitárja is erőteljesebben szól (*Blue Room*). A [Spielberg Harmadik típusú találkozásait](#) idéző *Close Encounters* nyitánya pedig a [Tangerine Dream](#) *Zeitjára* emlékeztet. A *Majestic* ébresztője viszont félelmetes ütős-fesztiválba torkoll. “Ébredj fel! Ébredj fel!” – kántálja megállás nélkül egy férfihang, s erre valószínűleg még a holtak is magukhoz térnek. Ami később következik, arra pláne. De időnként arab melódiák is hallhatók (*O.O.B.E.*). Nem sokáig, hiszen aszteroida-viharba vesznek. Az album fénypontja a tizenöt perces *Towers of Dub*.

Az *Orb Live 93* dupla CD élő fellépésekből (Glastonbury, Tokió, Orbient, a koppenhágai “Három koronás vízi fesztivál”) válogat. Igaz, csak három új számmal (*Plateau, Valley, Assassin*), ám a jól ismert darabokat szinte teljesen átdolgozva. Az ütős-részleg két taggal, Nick Burton-nel és Simon Phillips-szel bővült, de a koncerteken rengeteg lemezlovas – többek között Oakenfold, Craig Walsh, [Andrew Weatherall](#), [Slam](#), Bandulu – is besegített. S, hogy az élmény minél monumentálisabb legyen, a vetítések és a földöntúli fényözön se maradt el.

Hangminta hangmintát követ: számomra az *Outlands* arab énekesnője a legemlékezetesebb – a darab kísértetiesen hasonlít Eno és [David Byrne](#) a

samplingezés történetében mérföldkőnek számító *My Life in the Bush of Ghosts* albumának (1981) egyes részeire.

És a lemezborítót se felejtjük el egyhamar. Az elülső oldalon – sárgászöld háttérrel – három atomerőmű, füstölgő kéményekkel. Két kémény közül egy hatalmas bábtehen néz felénk. Felirat: *orb live 93*. A hátulsó oldalon ugyanez hátulnézetből, s valamivel később. Távolodik a tehen. Felirat: *bro evil 39*, tehát az is megfordítva. (Az *evil* ördögöt jelent. Továbbá: *devil* ‘ördög’, *the Evil One* ‘Sátán’.)

Weston távozott. Egyesek szerint az *Ultraworld* és a *U.F.Orb* “elektronikus optimizmusát” is magával vitte...

Némi csend után a Sun Electric-kel együtt készített *Pomme Fritz* más, mint a korábbi albumok. Földközeli (ami nem jelent földhözragadtat), időnként **techno**, máskor **hardcore** – de ez még annak tudatában se minősítés, hogy a kritikusok alapos melléfogásnak, blöffnek tartják. Sőt, egy blöff lehet szándékos is, s néha jól sült el... Az ambient fénykorában az ambientet kifigurázni – törhették-e volna még keményebben a szentséget? “Szándékos provokáció volt” – emlékszik vissza Fehlmann.

A címek (maga a *Pomme Fritz* is) különböző elvarázsolt, soha nem létezett kannibál-csemegék készítésére utalnak: maró gúny az egész. A zene pedig anarchikus (*More Gills Less Fishcakes*), széteső kísérletezés (*We’re Pastie to Be Grill You*), techno-utánczat (*Pomme Fritz: Meat ‘n Veg*), esetleg cyber-esztrád (*His Immortal Logness*). Két kivétel azért mégis felcsendül: a hetvenes évek

német “kozmosz muzsikáját” beépítő, lírai *Alles Ist Schön (Mindén szép)*, és a “majdnem Orb” *Bang 'er 'n Chips*.

Sokak szerint a mini-album a következő nagyszabású dolgozat előjátéka. Szerintem nem, ugyanis a (szintén bírált: “kipukkadt az űr-léggömb”) *Orbus Terrarum* (1995) nem a meghirdetett földre-szállást, hanem az eddigieknél tágabb és távolibb terekbe történő kirándulásokat jelent. Holott a borító mívés-veretes középkori térképei (Nyugat-Afrika, Grönland és Kanada keleti partjai, az indiai szubkontinens, és – na jó – a Földnek és a Napnak a Holdhoz viszonyított állása) a mi bolygónkat ábrázolják...

A nyitó *Valley* és az arab-mintákat mellőző *Plateau* jobban szálldosnak, mint a live-változatok.

Az *Oxbow Lakes* zongorával kezdődő lírai számnak indul, de aztán (megint) fémes-fergeteges ütős-futamba megy át. A záró effektusok nagyon-nagyon távoli űrbéli tájakon visszhangzanak. (A számot sokan remixelték. [A Guy Called Gerald](#) ambient-jungle-, Weatherall és csapata dub-, [Carl Craig](#) pedig detroiti köntösbe bújtatta.)

A *Montagne d'Or (Der Gute Berg)* aranyhegyet jelent. Holott kincstári optimizmusra semmi ok, hiszen tombol az erőszak. Sötétség és háború mindenütt – sugallják az eszüket vesztett dobgépek.

A *White River Junction* és az *Occidental* szintén sötét tónusokban pompáznak. Különbösen elég lapos, unalmas darabok.

Nem úgy az utolsó (tizenhat perces) *Slug Dub*. A kezdet olyan, mint egy tündérmese. Aztán megint szimultán, felröhögésekkel tarkított beszédek jönnek. Finom irónia. Hogy legyen dub, a dobokon a sor. Közben –

ellenpontként – sejtelmesen szép melódiák hömpölyögnek. Az extázis után, tíz perc felé, leáll az egész. A közjátékban zörejeket, némi csendet, valamint a már megélvezett beszédeket halljuk. Mintegy másfél perc múlva ott folytatódik minden, ahol előbb abbamaradt. A vég mégis fura: lekeverik a zenét.

“Paterson alapötlete az volt, hogy a Kozmosz valamelyik távoli pontjáról indulva a Föld felé közelítsünk, s végül az emberi lélekbe mélyedjünk” – nyilatkozta Fehlmann, a hű társ, merthogy a többiek szétszéledtek. (Később Andy Hughes, a korábbi hangmérnök csatlakozott hozzájuk.)

“Remix munkáinkból élünk, vásárolunk ruhákat és utazunk.” – nyilatkozta Patterson ’93-ban a [Mixmag](#) újságírójának. Az 1990 és 1995 közötti, újrakeverésekben bővelkedő időszak “termését” gyűjti egy dupla CD-re az *Auntie Aubrey’s Excursions Beyond The Call Of Duty*. A tetszetős Deviant kiadványban a két korong mellett egy kis könyvecske is helyet kapott, melyben néhány Orb interjú-részletet, diszkográfiát, a remixelt számok eredeti borítóinak képét és néhány verset találunk.

Megnyerő a széles skála, melyen az Orb mozgott: újrakeverték a techno-úttörőknek számító svájci [Yello](#) duónak, a tinibálvány [Depeche Mode](#)-nak, az intelligens techno előadóknak; az Innersphere-nek, a Sun Electricnek és Maurizionak, angol gitárzenekaroknak, mint a Primal Scream, vagy a Killing Joke (Paterson jó egy évtizeddel azelőtt még az ő road-jukként dolgozott). Készítettek további remixet mainstream zenekaroknak: Erasure, Pop Will Eat Itself, valamint kortárs filmzenéket magukénak tudó

szerzőknek; [Keiichi Suzukin](#)nak és [Yasuaki Shimizunak](#). A dupla albumon dub, ambient, [trip hop](#) és trance motívumok keverednek a new wave-et követő újromantikával, a kilencvenes évek elejének gitárszichedeliájával – a második évezred utolsó dekádjának kozmikus randevúja.

A földre-szállás a '97-es *Orblivion*nal valósult meg. A cím szójáték: az oblivion feledést jelent. A zene a megszokottnál konkrétabb, kézzelfoghatóbb. A számok rövidülnek. Egyre több a [drum & bass](#) és a breakbeat elem. Ez már nem a "klasszikus" Orb... Kimagasló darabok: *Delta MK II*, *Asylum*, *Passing of Time*. Az *Asylum*ot többen keverték újjá, legemlékezetesebben Weatherall (*Blood Sugar's Mix 1*) és [Andrea Parker](#) (*Bezirkskrankenams Mix*).

Az 1998-as *U.F.Off* ismét egy gyűjtemény, mely az Orb munkásságának kiemelkedő darabjait foglalta össze, a korábbi albumok húzófelvételeitől a ma már nehezen fellelhető 12"-os bakelitkorongok remixeiig, valamint egy addig még kiadatlan dolgozatot. Igazi Best of... lemez: a Patterson, Hughes, Fehlmann alkotta hármass művészi szempontból megalkuvásmentesen válogatott, de érzékelhetően figyelembe vették az eladhatósági szempontokat is. Így a *U.F.Off* kollekció minden addigi kiadványuknál több táncparkett-orientált ritmusvezetésű munkát tartalmaz.

Felfokozott nemzetközi várakozás előzte meg a következő lemezt, mely hároméves hallgatást, illetve az utolsó szerzői album kiadását követően, a negyedik évben jelent meg. A Lisa Grayley emlékének ajánlott *Cydonia*

szinte be kategorizálhatatlan, a tizenhárom dolgozat felvonultatja az ezredfordulón létező modern elektronikus zenék majd' összes irányzatának meghatározó elemeit – együtt mégis koherens egészet alkot. Persze az Orb-féle **trance** vagy drum & bass korántsem oly kiszámítható, mint a kizárólag biztosra menő kortársak felvételei, a downtempo és breakbeat munkákat meglepő zenei fordulatok, váratlanul be-beköszönő (de a korábbi dolgozatokra jellemző kollázs-technikától eltérően nem sűrűn, szendvicsszerkezethez hasonlóan, hanem ritkábban elhelyezett) samplingek tarkítják.

Ha az idő múlásával talán nem is nemesednek klasszikusokká (mint a kilencvenes évek elejének gyöngyszemei, a *Little Fluffy Clouds*, vagy az *Into the 4th Dimension*), a *Cydonia* legkedvesebb darabjai (*Once More*, *Ghostdancing*, *Centuries*) ugyancsak női vokálokkal bírnak. Gyönyörűekkel.

Paterson lemezlovasnak is osztályon felüli. Egyszer még azt a bravúrt is véghezvitte, hogy – az időzóna-különbségnek és a gyors légi-közlekedésnek hála – ugyanazon a napon Aucklandben (Új-Zéland) és San Franciscóban játszott!

Jövőhangok (The Future Sound of London)

A szépen csengő **Future Sound of London** név (közismert rövidítésben FSOL) két úriembert takar. Egyikük se londoni születésű. Brian Dougans skót, a dandy Gary Cobain pedig dél-angliai. Utóbbi igazi kaméleon: hajszínét és ruháit szinte naponta váltogatja – ahányszor kimegy az utcára, annyi look.

Manchesterben találkoztak, a nyolcvanas évek végén. Mindketten rajongtak a **Cabaret Voltaire**-ért, később meg az **acid house**-ért. Megfelelő idő, megfelelő tér: az észak-angliai gyárváros akkoriban a helyi illetőségű **808 State** és **A Guy Called Gerald** zenéitől volt hangos. Valamint a **Haciendában** rendezett buliktól: Dougans a híres klubban futott össze a lemezborítókért és a videókért “felelős” számítógép-animációs maestróval, Buggy G. Riphead-del...

A skót 1988-ban – Stakker pszeudó alatt – vált (el)ismertté: *Humanoid* című számát az elektronikus tánczene klasszikusai között jegyzik. Szépen csiripelnek a **303**-asok, a dobgépek is dolgoznak rendesen. Kellemes, de nem több – a (későbbi) formabontó törekvéseket, a kötött ritmusképletek felszámolását, a hangminta-áradatot kár keresnünk. Acid house és **techno** határa: e koordinátákból számos pálya ívelt a csillagokig.

Aztán Dougans összeállt Cobain-nel; a kilencvenes évek elején – a techno, a hardcore előszeleként felpörgetett bpm-ek, a nagy rave-ek fénykorában – különböző álneveken (Smart Systems, Yage, Mental Cube) szerepeltek. 1992-től, a *Papua New Guinea* maxinak köszönhetően, immár Future Sound of Londonként lettek világhíresek. És a [Virgin](#)-hez szerződtek.

*

Albumaik négy, időrendileg is elkülöníthető csoportba sorolhatók. A techno-kezdést az *Accelerator*-ön (1992) élvezhetjük. Mind több világzenei (world) motívummal, meg [dub](#)-beütésekkel. Sőt, a harmincnégy perces *Papua New Guineán* még baleári elemek is fellelhetők. A szerteágazó források és a csapongó fantázia ezúttal mégse részcsodákat, ám összességükben széteső műveket, hanem egységes és egyedi zenei valóság(ka)t teremtenek.

A hét, illetve a tizenkét inches eredeti változat(ok)on dallamos női ének, dobgépek, sípok, fúvósok és az innen-onnan összeszedett hangminták lírai egészévé gyűlnek. Könnyen emészthető, de gyönyörű, dancefloor-őrülteket és ínycsont entellektüeleket egyaránt tűzbehozó muzsika.

Variációk: [Andy Weatherall](#), *Dub Mix*, *Journey to Pyramid*, *Graham Massey Mix*, *Dumb Child of Q Mix*, végül a lassú Hamish McDonald-értelmezés, egy nem kifejezetten kísérleti szám kísérleti újrameverése. Madarak és csengettyűk, dub-ritmusok és fuvola, MC-duma és tamtam; ütemtörésekkel,

visszhangokkal vegyítve. A végén ott vagyunk, ahonnan indultunk: a trópusi őserdőben.

*

Techno, world és dub után természetes (?) következmény az [ambient](#). Az 1993-94-es periódust három maxi, a *Cascade*, az Amorphous Androgynous-ként szignált, koromfekete borítójú, környezetvédő *Environments*, a *Lifeforms*, továbbá két album, a sejtelmes című *Tales of Ephidrina* (Amorpous Androgynous), és a dupla CD, a teljes *Lifeforms* fémjelzi.

Mindkét lemeztípusban – ez a későbbi művekre is érvényes – szakítanak a hagyományokkal: a harmincöt-negyven perces maxik nem remixek, hanem a címadó szám különböző részei, esetleg variációk egy témára. Az albumok pedig, noha számokra oszthatók, valójában egyetlen, giga-kompozícióként értelmezendők.

Amorphous Androgynous: alaktalan, formátlan androginok. Mitologikus lények, hímnős angyalok. Természetfeletti, égi szférák lakói. Határsértők. Metaforikus cyborgok.

Brian és Gary a Macintosh összes titkát ismeri, stúdiójuk kísérleti laboratórium, munkáik cyber-hibridek.

A *Tales of Ephidrina* (1993) a nagyon absztrakt korai [Tangerine Dream](#) albumra, a *Zeitra* (*Idő*, 1971) emlékeztet. Mesék, ahogy a cím hirdeti. Nem evilági tájak, az elvágódás cél-országa többé nem a rontatlan trópus, nem a

világúr, hanem álmok, fantáziák, tündér-történetek színpadai. Idő- és térutazások.

Cseppfolyós zene, víz. Nyugalom, lassú – helyenként ütősöket és basszusokat mellőző – folydogálás, majd csapongás. Egyszerre komor, ünnepélyes beavatás és bohócjáték. Elindul egy téma, ambient-dubnak véljük, aztán egészen mássá fejlődik. Szabályos ritmus- és dallamívek a legváratlanabb pontokon törnek meg. Új kezdődik, de az is csak illúzió. Illusztráció: a záró *Pod Room*. “Világ teremtése” szerű nyitány, keleti motívumokkal, berobbanó ütősök és fúvósok, később basszusok, majd, ahogy jöttek, úgy el is tűnnek. Őserdő és cybertér, szimultán kozmikus és minimalista befejezés.

Lifeforms (Létformák, 1994): a legösszetettebb FSOL-album.

A *Cascade* éteri világ, az *Ill Flower* ősidőket, homo sapiens előtti Földet idéz. Lassan, ünnepélyesen; a távoli emberhangokra basszusok és szintetizátorok felelnek. Az ambient-függöny fedte látszatnyugalmat dob-robbanások háborgatják.

A futurista ambient-szonáta *Flak*-ba két híresség, [Talvin Singh](#), a tabla-zsonglőr és [Robert Fripp](#) segített be.

A *Bird Wings*-en az egyre vadabbul zúgó szélben madárszárnyak csattognak, rádióhullámok érkeznek az éterből, esetleg ülünk egy vezérlőteremben, a madarak pedig helikopterek. Ezer és egy be nem fejezett téma, elvarratlan szálak. Fraktálok.

A *Dead Skin Cells* rituális, a *Lifeforms* dinamikus, az *Egshell* pár percébe a kozmikus história sűrítődik, a *Little Brother* kemény és félelmetes. Olyan a

lemez, mint egy film. Sőt, nem is egy film: sztorik sora bontakozik ki és hal el. Az eddigi és az eljövendő létformák.

A második lemez: variációk, variációk, variációk.

Domain, két és fél percben. Moraj, hullámok, madárcsicsergés, gyermek- és női hangok, hangfoszlányok, a barokk Pachelbel *Canon*jából kiragadott részletek. Az élet keletkezése, a formák születése, átalakulása, elhalása, újjászületése, és így tovább, a Lét, mint *perpetuum mobile*. Meddig írható le egy zene, mely pontoktól lehetetlen szavakba önteni? A *Lifeforms* az utóbbi kategóriába tartozik. Sorolhatnánk a közhelyeket, de teljesen felesleges. A kilencvenes évek egyik abszolút remekéről van ugyanis szó.

Előbbi állítás az azonos című, tizenkét és fél perc képzuhatag videóra szintén érvényes.

Számítógépes animáció; trükkök, speciális effektusok tömkelege.

Összevissza ugrál a rendkívül szubjektív "kamera". Őserdőben vagyunk, mindenütt víz, mesealakok, álmformák, valószerűtlen színek, a tavorózsákból füst gomolyog, a szárazföldre kételtűek lépnek, a légtérben csodamadarak repdesnek. Gyémántokká alakulnak, belsejükben utazunk, vörös hegyek között eszmélünk. Egy kislány, leendő keleti szépség emeli fel a karját. Bal kezében amőbaformát tart. Szfinx-féle tűnik fel. Majd a korai cybervilágot reprezentáló négyzetrácsos hálók, s a felettük elúszó fénynyalábok. Visszatérés az őserdőbe. Mutáns, különös álmalak, kiméra alszik. Az ő szemével látunk. Lepkék és legyek dongják körül, velük utazunk a légtérben. Mennyei kastélyok. Megint az amőbaforma,

narancssárgában. Szárnyas ló, Pegazus lesz belőle. A kislány. Spirálok: üvegerdők és varázshegyek.

A második rész, a *Lifeforms Path* a korábbi motívumok és “hagyományos” videó-felvételek keveréke. A gyorsan vágott, főként fekete-fehér képek néha szolarizálódnak, Briant és Garyt mutatják, amennyiben felismerjük őket. A normálisnál nagyobb sebességgel vetített, szűrőkön keresztül (nem?) láttatott londoni utcával sincs több szerencsénk. Közben az animáció is pereg: egy kocka egyenlő egy vágás (az adott képet szinte nem is látjuk, csak érzékeljük), majd több kép egy kockában és egy vágásban. Összemosódnak a síkok, vibrál a szemünk; még jó, hogy a motívumokat (kislány, alvó hibrid, amőba, kastély, stb.) már ismerjük.

*

A kilencvenes évek közepére lefutott az ambient-divat: [Aphex Twin](#) és a FSOL szétrobbantották a stílust. Tért hódított a [trip hop](#), a [drum & bass](#). Brian és Gary '95-ös albuma, az *ISDN* – részben – az előbbi hírnevét öregbíti.

Tizenöt, egymásba mosódó szám, élő felvételek: “koncertlemez”. Csakhogy ezúttal a rádiózásról, koncertről és live-ról alkotott kép alakul át alapjaiban. A páros ül a londoni stúdióban, zenéjüket New Yorkba, Tokióba, Amszterdamba ISDN-en keresztül sugározzák. A közönség óriási képernyőn láthatja a gombokat nyomkodó művészeket, a rendszer

vezérlőegysége több kamera-pozícióban mutatja őket. Megszűntek a földrajzi távolságok. Ugyan virtuális, de mégis konkrét a jelenlét.

“Elegünk lett a rave-ekből és a klubokból” – fűzte hozzá Gary. “Többé már nem hiszek ezekben az időtlen nirvánákban.

Hazug, az önkifejezést béklyóba záró terek. Az ISDN az ellentétük.” A stúdió elefántcsonttorony-szerepe múlt időbe tétetett, (inter)aktív, transzmissziós központtá alakult. A kommunikáció a cybertérben zajlik.

Az album – kísérleti “koncert” jellege miatt – kevésbé egységes, kevésbé konceptuális, mint a *Lifeforms*. Ugyanakkor egyre több a dzsessz-elem – újabb színek kerültek a palettára.

“Elegünk lett a
rave-ekből és
a klubokból.”

*

Utolsó albumuk, az 1996 őszi *Dead Cities (Halott városok)* avantgárd elektronika. Súlyos hangmintákkal – például hip hop breakekkel, a *Volt egyszer egy Vadnyugat* főtémájával – zsúfolt, speciális effektusokkal, torzítókkal bolondított horror-zene. “Nem zenészek, hanem kollázs-művészek vagyunk” – mondja Brian. “Az információt a numerikus hálózatokról, tévéről, tulajdonképpen akárhonnan és mindenhonnan gyűjtjük össze. A sampler a posztmodern lét mikroszkópja. Ha megérted a gép filozófiáját, és nem csalsz, nagyon messzire juthatsz. A kor tükröződik benne – egy nagy kérdőjellel...”

Magáért beszél a cím: a civilizáció végórái után, poszt-apokaliptikus világban tengődünk. Urbánus erőszak, égő szemétkerakók, depresszió és félelem jelei mindenütt. A szomszédból átszűrődő zajokat pszichopáták rögzítik. Lángok. “Magányos cyberpunk a falra vési anyjának szánt levelét. Tegnap megöltem egy férfit – írja. Az első halál a családban? Halott városok. Le kellene rádiózni őket a föld színéről.” Vagy: “Megöltem valakit. Úgy nézett ki, mint én.”

És a romlásból, a káoszból, a kultúra bomlástermékeiből mégis felépülhet egy szebb új világ... A XXI. század városa.

A lemezt kísérő, százhatvan oldalas füzetben hasonló sztorikat olvashatunk.

A képi világ szintén klausztofóbiás. A zene is.

A *Herd Killing* kemény, csapongó nyitány. Komor tónusok. A *Dead Cities* gyilkos groove-okra és – ellenpontozásként – bájos zongora-vonalra épülő kísértet-muzsika. A *Her Face Forms in Summertime* nyara hamis ünnep, ál-nyár... A *We Have Explosive* dühödt táncparkettrobbantó darab. Az *Everyone in the World Is Doing Something without Me* atomtámadás utáni ambient-tájkép. A korábban maxi formában megjelent *My Kingdom* élő ütősei és szitárjai nosztalgikus álmotterületekre vezetnek. *Quagmire*: újfent kísértetek. Ijesztő breakbeat techno. A *Glass* fuvolái, “be nem azonosított” görög hangszerei és dub-os basszusai a *Yage* futurista alagútjába torkollnak. A *Vit Drowning* szimfonikus nyitánya gyorsan elhal. A csend több mint egy percig eltart. Utána az összegzés (vagy a tűzözön): rövid kakofóniában hard rock gitárok vonyítanak, a dobokat szétverik, a cinikus szólisták pedig monoton skandálják, hogy “halott városok, halott városok”. Vége.

A *Dead Cities* nem mosoly-szonáta.

*

1997 elején jelent meg a halovány *We Have Explosive* maxi.

A magukat multimédia-gerilláknak valló alkotók negyven perces videója, a *Teaching from the Electronic Brain* (1997) miniatűr világvégék képanyaga.

Elektronikus agyak, mesterséges intelligenciák... Számos régi motívumot vettek elő, dolgoztak át, a 3D-s szintetikus világot hagyományos (realista?) videóval házasították össze. A ritmuson is pörgettek még egyet.

Azóta csend, hallgatás. A szaklapok évente harangozzák be az új albumot...

Várunk. És a legenda él tovább.

Banco de Gaia

Dub, ambient, trance, world, s mindezek sajátos vegyítése – félreismerhetetlenül egyéni hangzásvilágát rendkívül széles palettáról dolgozza ki. Egyrészt. Másrészt Toby több egyszerű zenésznél: ikon. Örök harmóniákat, ősi és ultramodern kultúrák egységét személyesíti meg.

Hogyan jellemeznéd, hogyan határoznád meg a zenéidet?

Sehogy... Már sehogy. Úgy gondolom, igazából egyetlen stílusba se lehet sorolni őket. Talán global-ambient-techno-dub, de rock-gitárokat és dzsessz-elemeket is felhasználok.

A stílusokat említetted. Mit gondolsz róluk?

A legtöbb mai popzene szörnyű. A tánczenék zöme szintén borzalmas. Az utóbbi időben nagyon kevés olyan dolgot hallottam, amit tényleg izgalmasnak tartanék.

Szomorú, de tulajdonképpen nincs szám, amire azt mondanám, hogy valóban zseniális. A mai

helyzet, a dance szcéna a hetvenes évek közepére emlékeztet, azokra az időkre, amikor az egész pszichedelikus mozgalom kifújt, önismétlővé, egyszerű rockká vált. Most szintén ismétlődik minden, legyen az **house**, **trance**, vagy **ambient**. Nincs bennük sok új, hiányzik a progresszivitás.

“A tánczenék zöme szintén borzalmas.”

Mintha tíz éve ugyanaz történe. Persze azért vannak izgalmas jelenségek, például a [Radiohead](#): ők olyan rock-csapat, mely avantgárd és ambient elemeket felhasználva egyfajta fúziót teremt. Innen-onnan összeszedett, már ismert témákból hozzák létre az újat...

A kilencvenes évek első felében, az úgynevezett – és általad is fémjelzett – ambient-dub fénykorában lettél ismert. Miként emlékszel vissza ezekre az időkre?

Pozitívan... Azelőtt több mint tíz, sőt, majdnem húsz évet különböző – rock, folk, dzsessz – csapatokban töltöttem el. Nehéz volt a zenéből megélni.

Aztán a nyolcvanas évek végén bejött a hip hop, majd az [acid house](#): teljesen új elektronikus muzsikák. Abbahagytam a gitározást, samplekkel és sequencerekkel kezdtem el dolgozni.

Nehéz volt az átállás?

Nem, mert teljesen meg voltam igézve. Mintha mindig a samplert akartam volna... A legtökéletesebb hangszer az alkotásra, általa tudom legjobban kifejezni a gondolataimat, az életemet. Először azonban meg kellett tanulnom, hogyan használjam, ami egy kicsit unalmas folyamat. Más oldalról nézve, viszont annyira izgalmas, hogy ezért nem is tűnt nehéznek. Pár év alatt beletanultam az új technológiákba, majd 1991-92 körül megjelentek az első számaim. Érdekes, mozgalmas évek, valóban kreatív periódus volt. Színre léptek az első dance live-actek, az élő elektronikus

zenék. A szcena növekedett, egyre több művész tűnt fel. Úgy látszott, minden lehetséges, minden megvalósítható.

Első munkáid, mai szemmel?

Pont olyan zenék, amiket akkor szerettem. Tetszettek dolgok a **technó**ból, az acid house-ból, aztán az ambient, és a **dub** is bejött. A számok írásakor ezeket a különböző elemeket kombináltam egymással. Ha csak a technót szerettem volna, akkor csak technót alkottam volna. Viszont több, eltérő stílust kedveltem, így természetes, hogy egybeötöztem őket.

Keleti hatások?

Ha hangmintákkal dolgozol, gyorsan rájössz: tulajdonképpen bárhol meríthetsz. Szinte mindent megpróbáltam, és mivel zenéim amúgy is közel állnak a world musichoz, egyértelmű, hogy indiai, vagy indonéz motívumokat is használtam. És arra is gondoltam, ha például török témából veszel ki egy loopot, sokkal meghökkentőbb, a végeredmény pedig érdekesebb és kevésbé kiszámítható, mintha Jimi Hendrixszel tennéd ugyanezt. Tehát, nem bejáratott témákkal kezdtem el dolgozni, különböző hangzásokat kevertem: kínai fuvolát indiai tablával, marokkói dobokkal, bármivel. Mindezt azért, hogy lássam, miként működnek ezek az eltérő minták így, együtt.

Ha már Kelet: Egyiptom az egyik kedvenc országod...

Először 1990-ben jártam ott. Sejteted, milyen hatással voltak rám a templomok, a piramisok, az élő történelem. Azóta többször visszatértem, utoljára 1999-ben. Be kell vallanom, az utolsó út elszomorított. Az izraeli-palesztin konfliktus erősen kihatott, megfogytak a turisták, felerősödött a fundamentalizmus, a terrorizmus, az attól való félelem. Az egyiptomiak egyre reményvesztettebbek, egyre több pénzt próbálnak kiszedni a turistákból. Kevésbé érzem bennük a történelem iránti tiszteletet. Azaz, legutoljára nem éreztem túl jól magam. Annak ellenére, hogy a történelmi helyek ugyanúgy lenyűgöztek, mint először, de az ország megváltozott. Pedig nem lenne szabad elfelejtenünk, hogy Egyiptom a nyugati kultúra része, s a nyugati kultúrában – görög közvetítéssel – rengeteg az egyiptomi hatás és örökség.

2000-es albumod, az *Igizeh* több ponton kapcsolódik Egyiptomhoz.

Szerintem izgalmas, és tipikus Banco de Gaia album. Számos visszajelzést kaptam, melyek azt mutatták, hogy aki szereti a Banco de Gaia zenéket, annak az *Igizeh* is tetszik.

Amikor 1999-ben, Egyiptomban jártam, különböző hangokat vettem fel: utcán, templomokban, természetes zajokat, éneklő embereket. Hazatérésem után meghallgattam a felvételeket, és rájöttem, a zöme unalmas, nem használható. Szerencsére azért akadt érdekes is, például az egyik piramisban felvett ének.

Az *Igizeh* azonban nem koncept-album, nincs általános témája, a számok egyenként íródtak.

Tibettel, a tibeti nép függetlenségi törekvéseivel szintén összenőtt a neved. Olyannyira, hogy az 1995-ös albumod címe *Last Train to Lhasa*.

Nem tudom, a munkáim milyen hatással voltak, voltak-e egyáltalán hatással az ottani helyzetre. Tibethez fűződő viszonyomat mindig erős érzelmek jellemezték. 1994-95 körül különösen nagy volt a feszültség arrafelé. Úgy gondoltam, hogy tehetek valami jót. Egyre reménytelenebbnek tűnt a helyzet.

A nyugati kormányok, a [WTO](#) – a kínai kereskedelmi kapcsolatok miatt – szinte semmit nem tesznek. Behunyják a szemüket. Akik hathatósan léphetnének, nem lépnek. Viszont akiket aggaszt Tibet sorsa, nincsenek olyan helyzetben, hogy hathatósan cselekedjenek.

Tényleg nem tudom, mit értem el. Kaptam egy csomó levelet, e-mailt, és a weboldalra is jöttek visszajelzések.

Fura, azelőtt szinte semmit nem tudtam Magyarország és Erdély viszonyáról, még pontosabban az erdélyi magyarok helyzetéről. Most, hogy sokat hallottam róluk, úgy látom, a tibetiek sorsa, a kínaiak által gyakorolt politika és az erdélyi helyzet között erős a párhuzam. Megjelentek a románok, és felszámolják azt, amit a magyarok ezer év alatt teremtettek: templomokat, kulturális emlékeket. A britek és az amerikaiak ugyanezt tették. Erről szól az egész imperializmus. Tipikus, klasszikus. Nem lep meg, hogy ez történt a múltban. Az viszont igen, hogy a mostani Közép-Európában szintén megtörténhet. Tibet azonban még egyedibb, abszolút sajátos a kultúrája. Borzasztó, hogy ezt a kultúrát el akarják tüntetni.

Nagyon tisztelem a dalai lámát és a tibetieket. Hogy erőszak nélkül küzdenek, hogy ragaszkodnak a békés hagyományokhoz. Pedig nagyon könnyű lenne fegyverekkel, a terrorizmus eszközeivel harcolni.

Hogyan viszonyulsz a buddhizmushoz?

Nem tartom magam buddhistának. Viszont a jelképrendszere, a misztikája, a metafizikája sokat jelent számomra. Az összes vallás közül a buddhizmus van a legközelebb hozzám. Jól leírja, hogy miként működik a világ. Egy másik kultúrában talán gyakorló buddhista lennék, de Angliában ez szinte lehetetlen. Nem az én életstílusom. Régebben sokat meditáltam, volt olyan, hogy hat hónapon keresztül minden nap. Mostanában viszont nehezen képzelem el, hogy minden nap, mindig ugyanazon napszakban meditáljak, hogy a nappal együtt keljek. Ez csak kifogás, de így van.

Első, 1994-es albumod címe *Maya*, ami szanszkritul, a klasszikus buddhizmus szent nyelvén illúziót, káprázatot jelent.

A cím a szanszkrit jelentésre utal. Először arra gondoltam, hogy az egész album csak körökből és hangmintákból álljon; legyen egyfajta kiáltvány. Alapvetően tényleg csak hangmintákból, a hangminták újramintázásából áll. A maya, mint koncepció azért tetszett, mert a zene tulajdonképpen egyazon helyen soha nem létező, "hamisított" elemekből tevődik össze, mesterséges illúzió-világot teremt. Az afrikai dobosok és a kínai fuvolások nem zenélnek együtt... De az illúzió-világ mögött felfedezhető a valóság. Ez a valóság pedig maga a zene.

A hagyományos bölcelet csúcstechnológiába öltöztetése trenddé vált a nyugati kultúrkörben.

Nem vagyok biztos abban, hogy ez így igaz. Inkább azt látom, hogy a hagyományos bölcelet fokozatosan kivész. Ma reggel például a CNN-t néztem... Egyre nyilvánvalóbbnak tűnik: létezik egy, a technológia szintjén literátus, örökösen utazó, a legelőrehaladottabb szerkezeteket használó, drága hotelekben megszálló, állandóan online, s mindezt élvező és kihasználó, nagyhatalmú elit. Őket pedig olyan korporációk alkalmazzák és mozgatják, melyeknek a hatalom és a profitszerzés az elsődleges céljaik. E megközelítésben a technológia alkalmazása nagyon is önző.

Ami a zenét illeti, szeretném azt gondolni, hogy ott még maradt valami a hagyományos bölceletből. Bár ez se annyira biztos, hiszen a technológiai fejlődés magába szívja, majd hátrahagyja a hagyományokat. De az is lehet, hogy azért látom mindezt így, mert brit vagyok, és például élő népzeneink nemigen léteznek már, mint ahogy klasszikus tánc, vagy színház sincs. Inkább televízió. Írországból jobb a helyzet, ám az egy másik ország, nem ott nőttem fel.

Az Egyesült Királyság visszatükrözi, hogy mi történik az Egyesült Államokban. Egyre inkább eluralkodik az amerikai kultúra, egy fiatal kultúra. Egy olyan kultúra, amely – a buddhizmussal ellentétben – nem rendelkezik több ezer éves múlttal, az érett kor bölcsességével.

Mit gondolsz az erősödő és mind jobban szervezett globalizáció-ellenes megmozdulásokról?

Örülök, hogy az emberek kimennek az utcára tüntetni. Bár bizonyos dolgok félelemmel töltenek el. 2000. ősszel, pont az eseményeket követő szombaton léptünk fel Prágában. Több korábbi tüntetővel találkoztunk, és nagyon csúnya történeteket meséltek. Hogy egyeseket bármiféle ok nélkül letartóztattak, aztán jól megverték. Persze a hivatalos rendőrségi beszámolók ezt teljesen másképp tálalták, például úgy, hogy valaki kiesett a rendőrség épületének ablakán. Két héttel később a brit médiában szintén foglalkoztak egy ilyen esettel.

Elég félelmetes. Hiszen a hatalom egyértelműen a globális üzleti elit kezében összpontosul. Bátrak, akik fellázadnak ellenük. Bár nem tudom, mit tudnak tenni valójában... Nem a McDonald's-ek szétverése a megoldás, hanem az, hogy esetleg megváltoztassuk az emberek gondolkodásmódját.

Világbank, Banco de Gaia...

Klasszikus kérdés, évente több százszor felteszik... (Nevet.) Nem tudom, milyen választ adjak... Rendben, kapsz egy érdekeset... Banco de Gaia egy rövidoperának a címe, Puccini írta.

Ezt a változatot ismerjük.

Egyik barátnőm Szudánban élt, angolt tanított, miközben egy falusi orvosi központnál is segédkezett. Az Egyesült Királyságba hazatérve, arról beszélt, milyen szörnyen viszonyul a Világbank az ottani problémákhoz: semmit nem tesznek, nem segítenek. A harmadik világ gondjai, a szegénység nem számolható fel Nestlé, vagy Kinder csokoládékkal.

Elgondolkodtam a Világbankon – mint szervezeten, mint koncepción. Az alapötlet, hogy segíteni kellene, jó... Aztán eszembe jutott Gaia is, a görög Föld-istenanya.

A Banco de Gaia név hallatán nemcsak a Világbankra, de a Gaia-elméletre is asszociálunk.

Szép elmélet, értelmes is. Kicsit olyan, mint a buddhizmus. Azt persze nem tudnám megmondani, hogy az egész Föld egységes élő rendszert alkot-e, mindenesetre elég egyértelműnek tűnik. Ha körülnézel, látod, hogy a környezet, az élővilág elemei tényleg nagyon szorosan kötődnek, kapcsolódnak egymáshoz.

Olyan, mint egy website: a kapcsolódási pontokon több irányba klikkelhetünk, majd könnyen eltévedünk. A te honlapod – legalábbis az életrajzi része – hasonlóan működik. Mindig beleveszünk, a félrevezető információk közül csak nehezen szűrjük ki a valósakat... Játék, hamis nyomok...

Nézd meg a kiadók honlapjait – általában unalmasak. Figyeld az életrajzokat: a zenekar ekkor és ekkor kezdte, első albumuk ekkor és ekkor jelent meg... Arra gondoltam, hogy valójában nem is kell életrajz. Se diszkográfia, se eladott példányszámok. Nem lenne túl izgalmas, ha ott állna, mikor és hol születtem, és így tovább. Inkább egy játékot választottam. És ha mindig jól választasz, a végére megkapod az igazi történetet.

Banco de Gaia, a live act. Egyedül kezdted, ma viszont már többen vagytok.

Amikor belekezdtem az elektronikus zenébe, rögtön az volt az első gondolatom, hogy élőben kellene csinálni. Sok munkámba került, amíg rájöttem, miként működik az egész. A kilencvenes évek elején főként samplereket és szintetizátorokat használtam. Aztán, szép lassan, a színpadon már egy egész stúdió, vagy ezer kiló hangszer állt... Ötvenhat csatornás keverőasztal, három samplerrel, effekt-gépekkel, hat szintetizátor. Egyre lidércesebb, bonyolultabb lett a cuccokat szállítani, beállítani. S, hogy az egész még nehezebb legyen, 1997-ben úgy döntöttem, öttagú zenekart alapítok. A tonnányi felszerelés szaxofonossal, basszistával, dobossal, ütőhangszeressel, és egy több hangszeren játszó sráccal egészült ki. Nagyon élveztük, jókat szórakoztunk, és csapatként is működött az egész. De az Egyesült Királyságon kívül nemigen léptünk fel, túl sok pénzbe került volna. Úgy határoztunk, az öttagúból háromtagú zenekar lesz: én, a basszista, és a dobos. Nagyjából másfél éve viszont eldöntöttem, visszatérek az eredeti dolgokhoz. Jó volt a zenekar, csak néha úgy éreztem, az egész kezd olyan lenni, mint egy samplerekkel kiegészült rock-banda. És nem ezt akartam. Szóval, tavaly óta ketten vagyunk: én, és a dobos. A színpadon egy keveset gitározom, szintetizátorokon játszom, élőben keverek. Vizuális elemeket is alkalmazunk – sikerült egyensúlyt teremtenünk a vizualitás és az eredeti, a tiszta elektronikus live show között. Jó, hogy nem vagyok egyedül, hiszen ketten sokkal interaktívabb.

Gyakran lépsz fel lemezlovasként?

Eddig csak néhány alkalommal az Egyesült Államokban, és egyszer-kétszer az Egyesült Királyságban. Inkább a live act. Ráadásul, ha az elektronikus zenében tevékenykedsz, mindenki azt gondolja, hogy DJ-ként is kell szerepelned. “Nem vagyok DJ” – szoktam mondani. Aztán rájöttem, képes vagyok rá. CD-kkel játszom, vinil lemezeket nem vásárolok. A CD-lejátszók is vannak olyan jók, mint a lemezjátszók. De ezen a téren inkább csak kísérletezem.

Viszont a Banco de Gaia zenéket egyre több, különböző stílusú DJ játssza, remixeli.

Ezek sokkal egyértelműbben techno, vagy trance remixek. [Sasha](#) is feltett egy számomat a *Northern Exposure*-re.

Mennyiben változott a zenéd a korai kilencvenes évekhez viszonyítva?

Változott. Mostanában már kevésbé pozitívan viszonyulok a tánczenékhez. Ugyanakkor a folyamatosságot, a lemezek közös alapjait is érzem.

Melyik a kedvenc Banco de Gaia albumod?

Nem tudom. Nehéz válaszolnom. Az *Igizeh*-t nagyon szeretem, az egyik legjobb munkámnak tartom. A *Big Men Cry* a maga idejében szintén jelentős volt, annak ellenére, hogy a kritikusok körében nem bizonyult népszerűnek. A *Magical Sound* felvételeit rendkívül élveztem. A *Last Train to Lhasa*

rendben van, bár nem hiszem, hogy különb lenne, mint a többi. Nem tudom... Talán még nem készítettem el azt, amelyik a legjobban tetszik.

INTERMEZZO 1.

Szól a Rádió...

Szól a Rádió...

Nem véletlen, hogy az Egyesült Államokban született house és társirányzatai a nemzetközi zenevilág meghódításához Angliát, szűkebb értelemben véve pedig Londont használták ugródeszkául. Három nélkülözhetetlen tényező állt ehhez rendelkezésükre a szigetországban: az évtizedek óta stabilan működő és népszerű klubhálózat, a minden újdonságra éberrel figyelő írott és elektronikus sajtó (a zenei magazinok, a rádiók és televíziók támogatása), valamint az újat tárt karokkal fogadó lemezkiadók. A tömegekhez való gyors eljutás három összetevője bármelyikének hiánya, kedvezőtlen vagy ellenséges hozzáállása végzetesen lelassíthatta, eltorzíthatta, vagy akár meg is állíthatta volna a folyamatot. Ma már tudjuk, nem így történt – legalábbis Angliában.

De mi történt itthon? Magyarországon az egyébként is évekkel később kibontakozó műfaj a kezdetekben kizárólag a klubokra építhetett. Az alkalmi **acid** és **techno** partikon már ezrek táncoltak, amikor a média még nem tudta eldönteni, hogyan reagáljon a stílusváltásra. A műfaj a sajtónyilvánosságot végül nem potenciálisan új, haladó irányzatként kapta meg, hanem mint valami szörnyűsége fertő, mely a drogfogyasztás melegágya. Hál' Istennek, a hisztérikus hangvétel – legalábbis ami az illegális narkotikumok kérdését illeti – már kiment a divatból, a techno-

house, valamint tucatnyi al- és mellékirányzatának sajtómegítélése azonban – tisztelet a kevés kivételnek – továbbra is kedvezőtlen maradt.

Hadd szűkítsem le a gondolatmenetemet a továbbiakban a rádiókra.

X rádió (egyike a nagy kereskedelmieknek, nem áll szándékomban reklámot csinálni neki, mert nem érdemli meg) indulásakor több DJ-t is alkalmazott, majd lépésről-lépésre csökkentette számukat. Pedig elvileg logikus lenne a feltételezés, hogy érdemes foglalkoztatni a különböző stílusokban dolgozó lemezlovasokat, akik napi kapcsolatban állnak a közönséggel, ismerik a hallgatók igényeit és a futó slágereket is. Szóban forgó rádióink inkább megvált a DJ-ktől, akik a kezdeti sikereket hozták. Az adó egyik felelős vezetője a későbbiekben odáig merészkedett, hogy egy nyilatkozatában kijelentette: az olyan új stílusokra, mint a techno és a house, nincs valós hallgatói igény. A helyzet komikumát az azon a héten érvényes hivatalos MAHASZ értékesítési lista adta, melyből kiderült: a nagylemezek eladását a [Prodigy](#) aktuális albuma, a válogatáslemezek eladását pedig egy hazai techno-house válogatás vezette. Joggal vélelmezhető, hogy ezeket a lemezeket hallgatják valahol, tehát mégiscsak létezik egyfajta fogyasztói igény, ami statisztikailag kimutatható, dokumentálható és le nem tagadható.

“A műfaj nem rádióbarát.” Az irányzat ellenzőinek kedvenc kifogása. Való igaz, ha a szóban forgó rádióban alapszabályként fogadták el, hogy három-

négypercenként feltétlenül valami mást kell adni, ott egy hat-hétperces átlaghosszúságú felvételekkel operáló irányzat darabjai csakugyan értelmezhetetlenek. Bár a helyzet feloldására 'radio edit'-ekkel jelentkező előadók kompromisszumkészsége kétségbevonhatatlan, olyanok ezek, mint a középiskolai kötelező olvasmányok zanzásított verziói. Példának okáért a *Háború és béke* létezik tizenöt oldalas tömörítésben is, de ha valaki csak azt olvassa el, pont a lényegből nem fog érteni semmit, és a tanár első összetettebb kérdésénél azonnal le is bukik. Persze aztán valahogy ezek a rádióbarát verziók sem kerülnek be a szelektorokba. Nyugodtan kimondhatjuk tehát, hogy a rádió nem műfajbarát.

El kell ismerni, az irányzat számos darabja nehezen illeszkedne be a jelenlegi rádióhallgatási szokásokba, vagyis háttérzenének egyszerűen nem alkalmas. Ha nem figyelünk oda rá, akkor tényleg zavaró, sőt kimondottan idegesítő lehet. (A passzív hallgató ezért magára vessen.) Dzsesszt, vagy operát is "tudni kell hallgatni", vagyis szükségeltetik bizonyos előképzettség a befogadásukhoz, meg kell tanulni, mire és hogyan figyeljen az ember. Az általam naivan megálmodott ideális helyzetben a műsor készítőjének rátermettségén, tájékozottságán, tárgyi ismeretein múlik, hogy képes-e elfogadtatni, meg tudja-e szeretetni az újat hallgatóival.

Y rádióban, az egyetlen valóban országos kereskedelmi rádióban az egykoron heti rendszerességgel jelentkező műsor megszűnte után hathetente egy órához jutott a house. Az adó közvélemény-kutatásokra

hivatkozó angol(!) tulajdonosai szerint a magyar hallgatók nem kíváncsiak rá. Azt hiszem, ez esetben farkába harap a kígyó: a hallgatói körben készült felmérések eleve kizárják azok véleményét, akik kíváncsiak lennének rá, de az évek alatt már megtanulták, hogy esélyük sincs az újra, a haladóra, így már rég be sem kapcsolják a rádiót.

Itt önkéntelenül is felvetődik a kérdés: elképzelhetetlen, hogy valami más is áll a nagy rádiók elutasító magatartásának hátterében? Meggyőződésem, hogy az ellenzésnek az ízlések különbözőségén túlmenően személyes okai is vannak. A régi szerkesztői és műsorvezetői gárdának meg kellene ismerni az új előadók neveit, járatosnak kellene lenniük a modern zenei irányzatokban, naprakész információkkal kellene ellátniuk a hallgatókat – nekik ez túl nagy kihívás. Megszokták a tradicionális pop- és rockzene évekig, néha évtizedekig alig változó előadói névsorát, már képtelenek a váltásra. A becsontosodott rutin nem engedi, hogy magasabb sebességi fokozatba kapcsoljanak. Régmúlt idők homályába vész az a korszak, amikor gyengén ellátott lemezboltjaink hetente egy-két provinciális “újdonsággal” szolgálhattak a vásárló szándékkal betérőknek. Jelenleg a világ zeneipara havi átlagban kétezer (!) új megjelenést produkál. Ezt a tempót gyakorlatilag már lehetetlen egyvalakinek követni, a specializálódás tehát nem úri passzió, hanem elemi kényszer. Ennél a pontnál a rádiók illetékesei válaszúthoz jutnak: megelőlegezik a bizalmat, és műsoridőhöz juttatnak valakit, aki rendelkezik az említett ismeretekkel, zeneanyaggal, és a személye sem kifogásolható, vagy a pozícióféltség a haladás gátjává lesz, és

inkább elhallgatják, esetleg igénytelennek bélyegzik, és/vagy bemocskolják az újdonságot.

Elrettentő példaként hadd említsem meg: a saját szememmel láttam az egyik közszolgálati rádió reggeli műsorának zenei szerkesztőjét, amikor összeállította az aznapi anyagot. Kinyitotta a szekrényt, amiben egymás hegyén-hátán, össze-vissza bedobálva heverték a kiadók által küldött promóciós CD-k. A műsor zenei programját az a négy lemez adta, ami a fejére esett az ajtó kinyitásakor. Hogy a négy CD-n levő zenék távolról sem álltak összhangban az aznapi műsor gerincét adó fő témával, de még csak egymással sem – kit érdekel? Ő így is megkapta fizetését. Történt mindez abban a rádióban, ahol egy néhányhetes belső stúdió-technikusi tanfolyam elvégzését követően – szalagraasztás, stb. – némi protekcióval egy-két év után bármilyen szakirányú előképzettség, vagy tapasztalat nélkül zenei szerkesztővé avanszálnak az illetők. Ezek után világos, hogy az ország területének 97%-án fogható adás hallgatottsága miatt csak század százalékokban mérhető.

Sajnálatos tény, hogy Magyarországon a rockzenei élet nyugdíj-korhatárhoz közelítő "elitje" (tisztelet az igen kevés kivételnek) a néhai vasfüggönynek köszönheti egykori hírnevét, lemezeladásait, anyagi jólétét. Az ő jól felfogott érdekeikkel szintén ellenkezik, hogy a honi zenehallgatók megismerkedjenek az újjal, minden lehetőséget kihasználva támadják is azt.

Pedig égető szükség lenne rá, hogy a modern elektronikus zenei stílusok súlyuknak megfelelő műsoridőhöz jussanak a rádiókban. Tarthatatlan a helyzet, hogy miközben tízezrek vásárolják az irányzat hazai és külföldi előadóinak lemezeit, amíg hétvégenként tíz és tízezrek szórakoznak az ilyen muzsikákat játszó klubokban, addig néhány vezető beosztású rádiós ignorálhassa a műfaj tagadhatatlanul pozitív eredményeit. Ha nem csak a gazdaság, a jogrend próbál meg minden tekintetben Európához felzárkózni, hanem csatlakozni kívánunk Európa és a világ zenei vérkeringéséhez is, akkor feltétlen szükség lenne rá, hogy a zenei kultúra legfrissebb eredményeiről naprakész információkkal szolgálhassunk a hallgatóknak.

A zene evolúciójának ugyanúgy alapvető elemei a folyamatosság, az örök változás és bizonyos értelemben a

ciklikusság. Ha ma a hatvanas, hetvenes és a nyolcvanas évek muzsikáit sugározzák nekünk, a hazai hallgató számára kiesik a kilencvenes évek zenei termése? Vagy csak 2038-ban hallhatjuk meg?

**“... a hazai hallgató számára
kiesik a kilencvenes évek
zenei termése?”**

A magyar rádióállomások programjaiból persze nem csak a techno-house számúzetett: a hallgatói igényekre való hivatkozással hiányzik a hip hop, a rap, az alternatív rock, a heavy metal, a progresszív rock – helyette véget nem érő folyamatosan zúdul ránk a gagyi szemét, a létező legkommerszebb popzene. Hogy ez kizárólag az amerikai kultúrgyarmatosítók hazai

helytartóinak számlájára írható-e, nem tudom. Az viszont tény, hogy a rendszerváltás előtt a pártállam által szigorúan ellenőrzött és kézben tartott adók műsorába valahogy mégis be tudtak jutni nemcsak a támogatott, hanem a túrt kategória produkciói is – ma ez az említett stílusirányzatok képviselőinek szinte megoldhatatlan feladatot jelent.

Nem kenyerem a szocialista realizmus, de ennyi negatívum után megosztanám az Olvasóval, miben látom a kiutat. Több lehetőség is adott, nincs okunk a csüggedésre.

Tapasztalataim szerint a regionális rádiókban igen jól működik az irányzat (érdekes, ott rádióbarát?), számos helyen hetente több órában sugároznak techno-house műsort. A visszajelzések kedvezőek, a szóban forgó sávban nőtt a hallgatottságuk. (Statisztikai tény: a Radio Bridge Groovie-ja rövid időn belül az adó legnépszerűbb műsorává vált.) Az interneten keresztül is rengeteg adó vált hozzáférhetővé, melyek esetleg a világ másik felén üzemelnek, s a hagyományos vevőkészülékekkel esélytelenek lennének műsoraik befogására. További lehetőség a szatellit-rádiók vásárlása. Áraik ugyan nem alacsonyak, viszont ugrásszerűen nő a választható programok száma és a hangminőség is magáért beszél.

A haladás tagadhatatlanul a köz javát szolgálja – ezt gondolom, senki sem vitatja. Kézenfekvő és átütő erejű megoldás lenne tehát az új műfajok közszolgálati rádió(k)ban való megjelenése. Példa lehet erre a [BBC Radio](#)

One-ján rendszeresen sugárzott, több milliós hallgatótábort magáénak tudó house, illetve [drum & bass](#) műsor.

Gyorsan változó korban élünk. Lehet, hogy egyszer csak egy élelmes vállalkozó, esetleg csoport felismeri a DJ rádióban rejlő üzleti lehetőséget, s elindítanak egy állomást, melynek szelektora nappal az aktuális slágereket játssza, az esti és éjszakai műsorsávokban pedig az ország legismertebb lemezlovasai élőben mixelnek a hallgatóknak. Európa számos pontján az ilyen alapon üzemelő rádiókat milliók hallgatják, ennél fogva komoly reklámértékkel bírnak. Ha kint működik, miért ne lehetne itthon is eredményes egy ilyen vállalkozás? Főleg egy olyan piacon, ahol egyelőre nem kell konkurenciarctól tartaniuk. Elsőnek lenni – az üzleti világban sokszor ez a tartós siker záloga.

NEGYEDIK RÉSZ

A WARP kiadó és környéke

WARP

(Avagy: elmélkedések egy jubileumi lemezsorozat apropóján egy legendás címkéről: *WARP 10 + 1: Influences*, *WARP 10 + 2: Classics 89-92*, *WARP 10 + 3: Remixes*, válogatások – WARP, 1999)

Monumentális CD-sorozat: a három dupla korongot az illusztris kiadó fennállásának tizedik évfordulójára jelentették meg. Volt miből válogatniuk, és aligha állunk távol a valóságtól, ha azt állítjuk, hogy évek múlva e hármásra történelmi darabokként emlékezünk, nemcsak a zene, de az absztrakt, geometrikus, és felettebb statikus ábrákat tartalmazó füzetecskék, lemezborítók miatt is.

A történet 1989-ben, Sheffieldben kezdődött. Sőt, valamivel még korábban, hiszen az első rész, a *10 + 1* a szerteágazó hatásokat veszi górcső alá, azokból ad bőséges ízelítőt. A dance-történet relíkváiát halljuk: Detroitból, Chicagóból, az **acid house** Britanniájából, az 1986 és 1990 közötti mozgalmas évekből, mikor **house** és **techno** még tényleg kísérleti és földalatti irányzatnak számított. Larry Mr. Fingers Heard *Can U Feel It*-jét az egyik legtöbbet játszott himnuszaként ünnepelték. **A Guy Called Gerald** *Voodoo Ray*-e pedig örületbe kergette büszke Angolhont... Adonis, **Kevin Saunderson**, **Model 500 (Juan Atkins)**, Rhythim Is Rhythim alias **Derrick May**, Phuture (*Acid Tracks*), **808 State**, Farley Jackmaster Funk, stb., stb.

A *10 + 2* a kiadó 1989 és 1992 közötti klasszikusait tartalmazza. A későbbi stílus-kavalkádot és stílusok felettséget egyaránt tetten érhetjük. A [Nightmares on Wax](#) már akkor ős [trip hop](#)ot gyártott, az [LFO](#) meg a későbbi bleep-techno alapjait rakosgatta. Richard H. Kirk Sweet Exorcist-ja a [Cabaret Voltaire](#) ipari szellemiségét mentette át merengő techno-köntösbe, a Tricky Disco különös, ám kellően cinikus klubzenével kápráztatta a nagyérdeműt. A slusszpoén az LFO Versus F.U.S.E. ([Richie Hawtin](#)) beszédes című *Loopja*...

Mindezzel együtt, talán a *10 + 3*, a remixek a legizgalmasabb vállalkozás. Huszonhat ismert WARP mű átértelmezett verziói csendülnek fel, köztük olyan ínycfalatok, mint az [Autechre](#) *Envanejének* [Bogdan Raczynski](#), az LFO *Freezeének* Labradford, Squarepusher *Big Loadjának* Oval, az [Aphex Twin](#) *Come to Daddy-jének* Richard Devine változata. Tombol a jó értelemben vett kísérletező kedv, igazi kaotikus hangorgiából vesszük ki részünket. A *10 + 3* elsősorban vájt füleknek ajánlott, a többieknek a cirka hat és fél óra utazás lineárisan, az első album egyes számától, a hatodik korong tizenhármas darabjáig javallott. Mire a végére érnek, valószínűleg megvilágosodnak!

A kiadó pedig távozott Sheffieldből, Londonba helyezvén át a legfőbb hadiszállást. És rendületlenül terjeszkedik, például New Yorkban alakult leánycége – 2001-ben piacra is dobtak (többek között) egy mini-remeket, Chris Clark *Clarence Park-ját*...

*

Sheffield, 1989.

Az akkor még (nem a később legendássá váló Ballroomban, hanem) a Division utcai lemezboltjukban ténykedő tulajdonosok, Steve Beckett és Rob Mitchell ráuntak, hogy a (másutt gyártott) lemezeket csak árusítják, miközben a város és a környék tehetséges, de még ismeretlen alkotói nap, mint nap vitték hozzájuk jobbnál jobb demóikat. Úgy gondolták, itt az idő, e műveket szélesebb nyilvánossággal is meg kell ismertetni.

Első próbálkozásukat fényes siker koronázta: a Forgemasters cím nélküli számát (*Track with No Name*) egy hét leforgása alatt tizenegyezer példányban adták el! Hamarosan azonban nemcsak tizenkét inches lemezeket, hanem albumokat is adtak ki: az elsőt a Sweet Exorcist jegyezte. Steve-et és Robot főként a jövő, az ezredforduló hangzásvilága érdekelte. Ők fedezték fel a közeli Leedsben ténykedő LFO-t, és ez a felfedezés legelszálltabb vágyaikat is túlszárnyalta: a lemez az országos slágerlista tizenkettedik helyéig kúszott...

Egyre jobban szélesedett a választék: bleep, vagy bleep nélküli techno, house, trip hop: Nightmares on Wax, Tricky Disco (utóbbi azonos című opusa meteoritként szökött a Top 40 tizennegyedik helyére)...

Jelszó az eredetiség, az egyéni hang, a művészek pedig teljes alkotói szabadságot élveznek. Steve és Rob nem szólnak bele részletkérdésekbe, hogy itt és itt kellene változtatni, amazt kihagyni, ehhez még hozzátenni valamit... Százszázalékos függetlenséget hirdettek már a kezdet kezdetén, és nemcsak a kiadó státusát értették rajta. Nem szándékuk valamelyik nagy cégbe olvadni, irtóznának az ottani előszobasarkokban nekik juttatott

asztaloktól. És akkor [Richard D. James](#) se tehetné meg, hogy egy-egy album után hónapokra eltűnjön. Pedig néhány “nagy” már próbálta magába szippantani őket. Válaszuk mindig egyértelmű nem volt.

Holott a kezdeti sikereket anyagi problémák követték, és a terjesztőkkel se ment minden rendben. Szerencsére – már-már az utolsó pillanatban – a Pinnacle személyében eljött a segítség, újjáépült romjaiból a WARP. Folytathatták a zenegyártást, na nem nagyüzemi szinten, hanem a mesteremberek cizellált művességével. Az albumküllemhez a szintén sheffieldi [Designers Republic](#) grafikuscsoportban találták rá az ideális partnerre.

Ezek az albumok kétszeresen szakítottak az évtizedforduló dance-trendjével: egyrészt, a szokásos válogatások helyett egy-egy művésznak, formációnak hosszabb időtartamot biztosítottak (így munkásságukat sokkal árnyaltabban, kimerítőbben meg lehetett ismerni), másrészt, rájöttek, hogy a “techno” nemcsak a táncparketten, hanem az otthonok mélyén is élvezhető. Electronic listening music: az iskola leginkább e címkében összegezhető, mintapéldányai a két *Artificial Intelligence* válogatás (1992, illetve 1994). A másodikból még egy hosszú – számítógépes animáción nyugvó – videó is készült.

A “nagy fogást” Richard D. James jelentette: hat albumra szóló szerződést írt alá. Különös, hogy talán a legbizarrabb és legnehezebben emészthető számait tartalmazó *Selected Ambient Works II* a WARP eddigi egyik legnagyobb üzleti sikere. És közben beindult az Autechre szekere is. A többiek: [B12](#), [Seefeel](#), [Black Dog](#), (két album erejéig a saját nevéen) Richard H.

Kirk, (egy-egy számra) [Beaumont Hannant](#), [Sabres of Paradise](#) (később [Two Lone Swordsmen](#))...

*

1994 körül a labelt a szigetország numero egy ambient-kiadójaként kategorizálták. Tévedtek az ítések, mert az utak másfelé vezettek, s az electronic home listening ily durva leegyszerűsítése a dilettantizmust súrolja. Hova marad akkor a [Red Snapper](#) és a [Nightmares on Wax](#)? Vagy a [My Bloody Valentine](#) zajvilága és [Tricky](#) dekadenciája között navigáló [Broadcast](#)?

“Ésszerű emberek vagyunk” – hirdeti a szlogen: W mint We, A mint Are, R mint Reasonable, P mint People, együtt pedig WARP. Az ésszerű emberek 1996 őszén egy fura kompilációt adtak ki, DJ-albumot, vendég-lemezlovasokkal, a [Ninja Tune](#) csapatot erősítő [DJ Food](#) illusztris tagjaival (PC, Strictly Kev). A válogatáson a korábbi évek gyöngyszemei csendülnek fel, kaotikus vágásokkal, anarchikus rendszertelenségben, melyet a zenékre kevert szöveg a végletekig fokoz. A lemezborítón egy idióta iskoláslány öltögeti a nyelvét. *Blech* – így a cím.

Persze nem mindig mennek a nindzsákhoz DJ-kért, hiszen több zenészük a bakelitkorongokat is boszorkányosan pörgeti. S, ha nem ők, akkor Chantal teszi ezt.

Steve és Rob külföldi tehetségekbe is fektet pénzt, energiát. Először [Speedy J](#), aztán [Richie Hawtin](#) és a detroiti ászok (az anonim Drexciya, majd a

világhírű [Kenny Larkin](#)), valamint az androgin küllemű finn [Jimmy Tenor](#), újabban pedig némi [Tortoise](#) Chicagóból. A terjesztőket szintén sasszemmel válogatják.

A nagycsalád: [Squarepusher](#), [Mira Calix](#), a Black Dog utód [Plaid](#), az említettek, és még sokan mások. Megfordultak és megfordulnak még: [Joey Beltram](#), Elektroids, Mike Ink, Move D, Phoenecia, RAC, Jake Slazenger (aka [Mike Paradinas](#)), Sympletic, [Max Tundra](#)...

*

Szomorú epilógus: 2001. októberében Rob Mitchell hosszan tartó súlyos betegség következtében elhunyt.

LFO: Intelligens techno egy angol gyárvidékről

A hozzávetőleg Sheffielddől a skót határig húzódó Észak-Anglia lényegesen nagyobb terület, mint a Közép vagy a Dél. Hidegebb az időjárás, ridegebbek a tájak. Egykori – manapság hanyatló – ipari fellelgyárak (Newcastle, Manchester, Sheffield, Leeds), az országos átlagnál magasabb munkanélküliség, megélhetésüket veszített dolgozók... Az elszegényedés előbb a bányák, majd a gyárak bezárásával kezdődött, a kilencvenes évek pedig az informatika és az ahhoz kapcsolódó kisegítő iparágakra történő átállás küzdelmes időszakát jelentette Észak-Anglia lakóinak. Ez a nyugtalanság a zenében is kifejeződött: az ottani nagyvárosok a nyolcvanas évek új hullámában (New Order) és ipari muzsikáiban ([Cabaret Voltaire](#), [Test Department](#)) egyaránt meghatározó szerepet játszottak. A [techno](#) felvirágoztatásában úgyszintén: a [WARP](#) sheffieldi kiadóként kezdte, az őket elsőként fémjelző duó, az LFO pedig a közeli Leedsből indult a világhír felé.

Mark Bell és Gez Varley 1984-ben, egy művészeti iskola fotószakán találkoztak. Mindketten rajongtak a divatos elektróért és hip hopért, mi több, egy breakdance-versenyen is elindultak. Katasztrofális eredménnyel. Aztán felfedezték a dobgépeket, az első hangminta-vevőket. Beleszerettek

az elektronikába, a zenekészítés mind jobban háttérbe szorította a fényképezést. Kölcsönként pénzekből vásárolt gépeikből egyre izgalmasabb hangokat csaltak ki; olyannyira, hogy 1989-ben, a frissen alapított WARP két főnöke, Steve Beckett és Rob Mitchell felfigyelt rájuk. A leeds-i klubokban kazettáról játszott *Serious Intention* úgy megtetszett nekik, hogy a szerzőket azonnal pártfogásukba vették.

Munkáscsaládokból származnak, helyi akcentusban beszélnek, a sört is kedvelik. Az interjúkat legszívesebben kocsmában adják, miközben az egyik korsót a másik után nyakalják.

LFO: Low Frequency Oscillation – alacsony frekvencia-rezgés, mint elektronikai modul, minden létező szintetizátor és / vagy virtuális szintetizátor software része, már ami a legelső példányokat illeti. És egyben ez az első, 1990-es single címe is. És amire senki nem számított: a szám az országos slágerlistákon tizenkettedik helyig ugrott fel. A szaksajtó ekkoriban már a kissé unalmassá lett [acid-house](#)-t temette, s az északról jövő fuvallatban egyből felismerte az új hangzást, a korábbiaknál gazdagabb gondolatvilágot: az LFO felbukkanásában az “intelligens techno” megszületését ünnepelték. Ők meg csak mosolyogtak: egyedül a zene számít, az abban foglalt üzeneteket mindenki értelmezze úgy, ahogy akarja. Saját műveik túlmagyarázása helyett inkább megisznak még egy sört... Aztán kislemezek jöttek, például a 91-es *LFO Versus F.U.S.E.* (Utóbbi álnév [Richie Hawtint](#) takarja.) A nyolc és fél perces *Loop* érdekes “csatározás”: egyrészt, kevésbé csapong, mint az átlag LFO-számok, másrészt, a Hawtinra

jellemző minimalizmus keretei is kitágulnak; nem annyira leegyszerűsítő és nem annyira zárt.

Bleep techno: az északi stílus jellemzésére előszeretettel használt címke.

Később az első [Autechre](#)-lemezekre

és a [B 12](#)-re szintén rásütötték. A bleep-bleep a különböző gépek által kiadott zajokat jelölő hangutánzó

szó. “Acélos ütemek és savas

dallamvilág, kemény szub-basszusokkal felerősítve” – összegez Jean-Yves Leloup, francia szakíró.

“Acélos ütemek és savas
dallamvilág, kemény
szubbasszusokkal felerősítve.”

Első albumuk, a *Frequencies* (1991) forradalmasította a dance-kultúrát. Végre egy olyan formáció, mely nemcsak egy-egy számra, hanem önálló nagylemezre is képes! – ünnepeltek a kritikusok.

Nehezen elemezhető kompozíciók gyűjteménye: annyira tiszta, sallangmentes zene, hogy a gondolattársítások is csak lassan, vagy egyáltalán nem indulnak be. Kubista muzsika – minősítettek néhányan.

És az alkotók?

“Mi a [house](#)?” – teszik fel a kérdést a borítón. “Technotronic, [KLF](#), vagy valami, amiben élsz. Számunkra a Phuture, DJ Pierre, Two Fingers, Adonis, stb. A hipnotikus groove-ok úttörői [Brian Eno](#), [Tangerine Dream](#), [Kraftwerk](#), [Depeche Mode](#) és a Yellow Magic Orchestra. E művet nekik ajánljuk.”

Az *Intro* és a belőle kinövő *LFO* az **elektro** és a techno közti határon helyezkednek el, Kraftwerkre emlékeztető dallamokkal. Sőt, nagyon finoman, még funky-jegyek is kimutathatók – ez pedig egyértelműen Detroit hatása!

A *Simon from Sidney* lassúbb, ünnepélyesebb. A *Nurture* úgyszintén mives, visszafogott muzsika; a ritmusszekcióra gazdag melódiaréteg rakódik. A *We Are Back* jellegzetes gépzene: a torzított emberi hangokat hamisítatlan ipari techno követi. Se táncolásra, se otthoni hallgatásra nem való; valahol a kettő között. Visszajöttünk – így a refrén.

De kik ők? Robotok a jövőből?

A *Tan Ta Ra* kezdő harangjaira súlyos basszusok és dobgépek felelnek.

Black Dog féle tündérmese; letisztult, lírai szám. A rákövetkező *You Have To Understand* szalonzene. Öblös hangú soul-díva énekli végig a számot... Az *El Ef Oh!* az ellenpólus: miközben egy férfi dűnnyögi a címet, minimalista elektro-témák peregnek. "Love Is The Message" – így az énekesnő.

(Tényleg? Azóta bizony sokan lesilányították az amúgy nemes üzenetet...)

Csipogó kütyük, és még egyszer elektro! A *Mentok 1-re* és a *Groovy Distortion*-re ugyanez áll, ének (?) nélkül. Minden visszafogott, legyen **303**-as, vagy különböző szintetizátorok.

A *Think A Moment* és a *Track 14* már az **ambient**-időket vetítik előre: végtelen északi hómezők, kutyasánok, vakító fehérség, lassan és nyugodtan hömpölygő dallamok...

A "hallgatás" évei következtek.

Mert 1996-ig nem adtak ki újabb albumot. Viszont besegítettek [Afrika Bambaataa](#)-nak (*Planet Rock* remix), [Björk](#)nek, és az ex-Kraftwerk [Karl Bartos](#)sral is dolgoztak együtt. És még?

“Más bolygókon jártunk” – mondták. Vagy: “Egy csomót break-táncoltunk.” Esetleg végigbulizták a Földet. Például több live act keretében léptek fel az Autechre-rel...

94-ben pedig megjelent a kőkemény *Tied Up (Összekötözve)* EP. Szadomazochisták lennének?

Az egyik fotón meztelen háttal állnak. Mindkét testbe női karmok (az ismert WARP lemezlovas, Chantal ujjai) szántanak hosszú vércsíkokat. A klipben meg díjbirkózók csapnak össze. Ami a zenét illeti, a hangmérnök szerepét a [jungle](#)-duó Spring Heel Jack leendő tagja, John Coxon töltötte be.

Az első szám, az öt és fél perces eredeti változat a hardcore-ral kacérkodik, de az ipari muzsikák hatása szintén kimutatható. Nagyon érdes, fémes és borzasztóan elidegenedett darab. A felénél minden leáll, csend és effektezés következik, ezekre torzított hangok meg nyögések zsúfolódnak, végül elemi erővel robban be a főmotívum.

A *Tied Up Electro* címe magáért beszél. A *Sweep Mix* kacagásra fakasztó női hanggal nyit: “Do you love me? Do you love me too?” Erre ütősök pörögnek rá, és bpm-ek kúsznak fel, minden bevadul. A végén torzított férfihang adja meg a – nem túl meggyőző – választ: “I love you...”

Az *Acid Mix* vokális részét megint a “szerelmi vallomás” teszi ki. Közben 303-asok búgnak, a sodrás egészen trance-szerű.

A közel tízperces *Electric Mainline Remix* a legendás alternatív csapat, a Spiritualized munkája. Mintha végig egy elnyújtott nyitány lenne. Álomszerű és sejtelmes, de az is lehet, hogy megint a világűrben járunk. Sokkal "Warposabb", mint az eredeti...

1996 februárjában került a boltokba a csúcsteljesítmény, az *Advance* (*Haladás*). A borítót – akárcsak korábban – a [Designers Republic](#) készítette. Leegyszerűsített narancssárga alapon lila kör, egy piros szám (7), és rádióhullámhossz-mutatók. Low Frequency Oscillation...

A zene tényleg haladás. Az ötvenhét perc tizenkét rövid, nagyon tömör számot tartalmaz. A bevezető címadó irányzatok feletti, kísérleti, de érezhető elektronikáját a *Shut Down* ambient-nyitánya követi, majd az ütősök káoszában kapkodjuk a fejünket. A hipnotikus ritmusokat a háttérben szintetizátorok gazdagítják. Izgatott lüktetés, villámok, háborús zajok...

A *Loch Ness* nyugodtabb, kiegyensúlyozottabb. Még gitár-minták is felcsendülnek, majd irdatlan mélységből már-már nagyzenekari üstdobok törik szét a harmonikus ipari technót. Olyan érzésünk támad, hogy nem két ember, hanem egész szimfonikus zenekar húzza!

A *Goodnight Vienna* szomorkás elmélkedés. Nincsenek dobok, csak (helyenként keleties) melódiák. Érdekes, a nosztalgiázó lelkeknek milyen gyakran jut eszébe az osztrák főváros...

A csend után pedig legyen dübörgés, igazi hardcore-örjöngés, tehát az eredeti *Tied Up*. (Lásd néhány sorral feljebb!) Majd a *Them*: megint csak

szaggatott, torzított hangok gyűjteménye. Ellenpontként először alig hallható csengettyűk, úrkolompok csilingelnek. A zene az egyik végletből a másikba úszik, majd vissza, a végén összenő a két szál.

A Shove Piggy Shove szomorkás jégvilágba vezet. Nagyon ünnepélyes, nagyon steril – alighanem szándékosan. Talán azért, hogy a *Psychodeliktől* még jobban elrepüljünk. Romantikus acid. *A Jason Vorhees* ambient és techno csatája: egyik az alapokat adja, a másik a belőlük ki-, illetve föléjük növvő ritmusokat. A végén meg mintha a koponyánkat kalapálnák! *A Forever*-ben viszont ismét megnyugszunk: kristályok és gyémántok, apró lények születnek, vonat zakatol, a szonáta szimfóniává alakul. De a vonat tovaszáguld, vége az álomnak.

A Kombat Drinking (nyersfordításban: csata-italozás!) elképesztő ritmuskarnevál. Félúton éteri kórusok következnek, és ki hinné, győz a romantika. A számnak története is van: amikor Bartos-szal dolgoztak együtt, egyszer elmentek a düsseldorfi karneválra, ahol hatalmas tequila-ivó versenyt tartottak. *A Kombat Drinkinggel* erre emlékeztek.

Aztán feloszlott az LFO. Két albumukkal viszont techno-történelmet írtak. Ami a szólópályafutást illeti, abban inkább Mark jeleskedik: opusai különböző művészneveken (Fawn, Lofthouse, Speedjack) különböző kiadóknál ([R&S](#), [NovaMute](#)) jelennek meg. Egyébként imádott együtt dolgozni Björkkel. Telitalálat a producerként szignált *Homogenic* (1997). Még egy mese: vonósokkal, billentyűsökkel, számítógépes programokkal életre keltett skandináv hősének. Instrumentális dalokat hallunk, a

(disz)harmóniába Björk hangja is beleolvad. Az izlandi díva túllép
önmagán: ez az album bizarrabb, nehezebben emészthető, mint a többi. A
Pluto a legemlékezetesebb dal. A társszerző: Mark Bell...

Richard D. James, a techno Mozartja

Az 1996-os *Girl / Boy* EP-n egy sírt látunk, a kőre a Richard James nevet vésték. Alatta Aphex Twin születése pillanatában meghalt bátyja nyugszik. Talán e szomorú tényre vezethető vissza a különös “keresztelő”: az ikret jelentő *twin* szócska az angolban (és a beszélt nyelvekben általában) egyes számban kissé értelmetlenül hangzik, az “ikrek” viszont *twins* lenne... Ez a kettősség a zenei pályafutás szinte valamennyi alkotásán kimutatható: mennyei harmóniák és pokoli diszharmóniák úgy kapcsolódnak egymáshoz, hogy a végeredmény nagyon szerves egész. A két elem együtt egy – az alaptagokhoz viszonyítva – megváltozott jelentésű harmadikban összegződik. Először furán érezzük magunkat, majd lassan megszokjuk, aztán még extrémebb kísérletekre vágyunk!

A halott testvér lenne a másik fél? A túlvilági hangzásokat hitelesítő sugallat? Mert a második James-fiú még nevében is (Richard Davis, rövidítve Richard D.) az idősebbre emlékeztette a szülőket.

Persze Richard D. James művek, mint ahogy a technovilágban hozzászoktunk, (az Aphex Twin mellett) más pseudók alatt szintén megjelennek: AFX, Polygon Window, Caustic Window, The Dice Man, GAK, Blue Calx, PCP – eleinte az exeteri Mighty Force, majd az **R & S**, a **WARP** és a saját alapítású **Rephlex** labeleknél.

A "techno Mozartja" megtisztelő titulust a kritikusok aggatták rá. A magyarázat: a korai nyolcvanas években, már általános iskolásként elektromos masinákön bütykölt, fura hangokat csalva elő belőlük. Nem a zene, hanem a zajok érdekelték. Mindig vonzotta a barkácsolás; a gépek, s mechanikájuk úgyszintén. Korábban maga készítette a házi stúdió "zajberendezéseit", effektusgenerátorait. A számíterek (főként a Mac-ek) és a net világában is otthonosan mozog, pedig mindent megtesz azért, hogy elérhető legyen. Néha olyan programok kiagyalásával csapja agyon a szabadidőt, melyek lehetővé teszik, hogy ne az alkotó, hanem maga a program írja a zenét. A digitális valóságot nem megtanulta – abban nőtt fel...

Valami különös hóbort hatására egyszer meg egy tankot vásárolt! A tank és a gyerekfővel kezdett pályafutás egyaránt a mítosz részei. Mr. James 1971-ben született, a *Selected Ambient Works* pedig az 1985-92 közötti darabokból ad ízelítőt. Zömüket még a cornwalli szülői házban agyalta ki. Cornwall: Anglia délnyugati csücske, Isten háta mögötti vidék. A Plymouthnál kezdődő félsziget mélyen az Atlanti-óceánba hasít, és a Land's End (a föld vége) keskeny csíkként fut a víztömegbe. Turistaparadicsom. Máskülönben a madár se jár arra. A londoni nyüzsgés távoli világ. Víz és mezők, amerre a szem ellát. Ebből az idilli fészekből csak szökőévenként röppen ki egy géniusz... S hogy a csúcstechnológia teremtette zenei avantgárd főszereplőjévé válik, kész szenzáció. A hírre keselyűként csap le a média. Pláne akkor, ha a géniusz különös kijelentéseket tesz, például, hogy mindig részeg, vagy betripezett. Meg ha azt állítja, hogy soha nem alszik,

hogy huszonnégy órából huszonnégyet dolgozik, művei álmok, hallucinációk, néha elszállt ökörködések, mint a [Mike Paradinas](#)-szal közösen készített meghökkentő easy listening album, az *Expert Knob Twiddlers* (1996).

Esetleg – mint az egyik szám címében – azt mondja: “*We Are the Musicmakers*”. Mi vagyunk a zenekészítők – figyelemreméltó álláspont. Nem zenészek vagy zeneszerzők, hanem zenekészítők. Például a mozaikkockákat, a kollázs elemeit összerakosgató művész se festő, hanem képkészítő. Ugyanez vonatkozik a DJ-kre, a VJ-kre, de a “kivágás és beillesztés”, a cut and paste olyan irodalmi fenegyerekeire is, mint a néhány éve elhunyt [William S. Burroughs](#). Bármi mehet az olvasztótégelybe, nem az alapanyag, hanem az alapanyag “megbolondítási” módja számít. A végeredmény mégis egységes, feszes. Alkotója stílusokban csapong, valamennyit remekművekkel gazdagítja. Richard D. James kreált már mindent: [ambientet](#) és [dzsungelt](#), [technót](#) és [hardcore-t](#), easy listeninget és [trip hopot](#), progresszív breakbeatet és drill & bass-t, de leginkább irányzatok feletti, azok elemeit összemosó kortárs muzsikát. Méltán lett “mitikus hőssé”.

A hírnevet az 1991-es *Digeridoo* maxi alapozta meg. A cím az ausztrál bennszülöttek ősi hangszerére utal, James arról vette le a hangmintát. Első hallásra tömény monotónia, hardcore-dübörgés, mind frenetikusabb bpm-ekkel.

A kilencvenes évek elején vagyunk, Rotterdam és happy változat előtt, az "ős hardcore" fénykorában; és az irányzat akkor még valami mást jelentett. Ma már történelem: Fabio és [Grooverider](#) hasonló zenéket játszott, azokból nőtt ki a [jungle](#).

Tombolt a közönség. A kísérleti "techno" kis hercege igazi táncparkett-slágert gyártott. A számnak létezik egy (90-es) cornwall-i live mix változata: elképzelhető, milyen elementáris hatást váltott ki a csillagok világította tengerparti fövényen, éjféltájban.

A "kötelező" slágergyártást James a *Digeridoo*-val letudta. A maxin hallható egyéb darabok (*Phloam*, *Isoprophlex*) még sötétebb hangzásúak: a hardcore zajzenébe, bruitizmusba fut. Szó nincs már dúdolható melódiákról, szintiszta experimentalizmus tombol, abból a fajtából, mely leginkább a tízes évek dadaizmusához áll közel.

Aztán csendesebb tónusok jöttek: a másik 1991-es maxi, az *Analogue Bubblebath* hömpölygő, atmoszférikus hangfüggönyei már az ambient-jövőt vetítik előre. Nem az ambient-dubként ismert vonulatot – az [Orb](#) csillagközi utazása egy másik történet része. A [Future Sound of London](#) csapongó, rendkívül széles és végletes hangtartományokban mozgó "szimfóniái" úgyszintén. Richard D. James darabjait az 1992-93 táján virágkorát élő ambient opusaitól fényévek választják el. Fura, de igaz, pedig soha nem hivatkozik rá: leginkább [Brian Eno](#) alkotásaival mutatnak rokonságot. Lecsupaszított szerkezetek, csendes minimalizmus, a szó általános és nem Plastikman-féle jelentésében. Gyakran hiányoznak a ritmusok, sokszor ütősök sincsenek, csak halk csilingelés, elnyújtott, bevisszhangosított

effektusok – a teret igazi hangtájképek töltik ki. Mert az ambient eredetileg térzene, rendeltetése, hogy ne kiemelkedjen, hanem beolvadjon a hallgató fizikai környezetébe.

A periódust két album fémjelzi: a *Selected Ambient Works 85-92*, olyan misztikus és lefordíthatatlan című számokkal, mint az *Xtal*, a *Tha*, az *i*, vagy a ki tudja miért görögös hangzású *Ageispolis*, a *Heliosphan*, a *Ptolemy*, a *Delphium* és az *Actium*. A másik a mintegy százhatvan perces *Selected Ambient Works II* (1994), huszonnégy cím nélküli darabbal. Amennyiben a fehér mezőben egyetlen apró fekete pont jellegű képeket tartjuk a legtisztább festészetnek, úgy a zenei absztrakció lényegét se keressük máshol! Időtlen csodák, az éter csendje, disszonanciájukban is szépséges kompozíciók, letisztultságuk idősödő mesterre, s nem huszonéves ifjoncra utal.

Mit lehet még ezek után az ambientben tenni? Nyilvánvalóan semmit – gondolhatta James, és új utakat keresett.

Még 1992-ben, a WARP-nál – Polygon Window név alatt – jelent meg a híres *Artificial Intelligence (Mesterséges intelligencia)* sorozat első darabja, a *Surfing on Sine Waves*. Sziklák és hullámzó tenger a borítón, Cornwall emlékezete – a hullámok újfajta zenei törekvéseket, a kiadó profiljának megfelelő, rave-ek helyett otthoni hallgatásra szánt műveket is jelentenek. Electronic listening music, kategóriák feletti kategória. Használták korábban az ünnepelt, mostanság sértődött [Karlheinz Stockhausen](#) kísérleteire is. S hogy vele példálózunk, nem véletlen: 1996-ban az egyik szaklap összehozott egy

Aphex-Stockhausen találkozót. Az elektronika atyja és az ifjú titán párbeszéde kölcsönös vagdalózásba fulladt...

A *Surfing on Sine Waves* első hallásra még ambientnek is tűnhet. Csakhogy nem az, hiszen a ritmusszekció domináns szerepet tölt be, az atmoszférikus betéteket paranoiás effektusok gazdagítják (*UTI-dot*), aztán bohókás, giccses melódiák következnek (*If It Really Is Me*). James megint tréfál, vagy azt gondoljuk. Soha nem lehet tudni nála, mikor viccel, s mikor beszél véresen komolyan. Nyilatkozatai ezért is olyan szórakoztatóak.

A *Quoth* (1992) maxi címadó száma újabb dancefloor-opus, az akkori rave-eket el se lehetett képzelni nélküle. Kikapcsolódásnak biztos megtette...

Aztán jött egy válogatásalbum, a *Classics* (1993) R & S kiadásban. Válogatás, tehát eklektikus: James valamennyi arcával szembesülünk, legyen hardcore (*Digeridoo*), techno (*Phloam*), komor indusztriális (a *We Have Arrived* két mixe), szimfonikus repetitív muzsika (*Polynomial-C*), és így tovább.

1995: egy album (*I Care Because You Do*), és a kapcsolódó maxik (*Ventolin*, *Ventolin: The Remixes*, *Donkey Rhubarb*).

“Elegem van az ambientből, dinamikusabb dolgokra vágyom” – s ennek megfelelően cselekedett. Túllépett a szigorú ritmusképletű technón is: megjelentek a breakbeat és a hip hopos groove elemei. Az eredmény úttörő alkotások sora. A kettősség leginkább e periódus darabjain érhető tetten. Már-már angyali szépségű dallamokat tör kerékbe, például a falfúróról levett minta. És ez csak egy trükk a százból, Jamesnél soha nem mehetünk biztosra. Megindul egy fülbemászó melódia, szintetikus hegedűkre

andalodunk, aztán a legváratlanabb pillanatban jön a káosz. A nehezen érezhető elektronikus horror katartikus hatása, legyen az a *Starb as You Mean to Soon*, a *Mookid*, az *Acrid Avid Jam Swed*, vagy az *Alberto Balsalm*. A *Ventolin*-maxik külön fejezet, “elviselésük” még a legelképesztőbb ötletekhez szokott ínyenceknek se megy mindig. E muzsikák hallgatásához kiválasztott pillanatok kellene, máskülönben a “pokolba ezzel a kakofóniával” kiáltással söpörjük félre őket. Pedig tudjuk, hogy [Luke Vibert](#) és [Cylob](#) is besegítettek.

A *Donkey Rhubarbon* felcsendülő szimfonikus *Icct Hedral* változat zenetörténeti jelentőségű – a hangszerelés a repetitív maestro, [Philip Glass](#) munkája. Sikeres volt az együttműködés: az élő klasszikus és az elektronikus fenegyerek jól megértették egymást. (Élő klasszikusok közül még a korai [Greenaway](#)-filmek komponistájával, [Michael Nyman](#)-nel szeretne közösködni.)

A Mike Paradinas-szal készített *Expert Knob Twiddlers* azt a szomorú tételt bizonyítja, hogy ha két zseni összeül, annak nem feltétlenül remekmű a vége. Az albumon érdekes, fura, de felettébb zagyva darabok találhatóak – easy listening, dzsesszes, funky elemekkel, meg a hatvanas-hetvenes évek mozijaiból ismert dalbetétekből. Állítólag kiadósan berúgtak, megfejték egy-két trippel, a zenei anyagot pedig pár óra alatt összedobták. A végeredményt a saját cég, a Rephlex adta ki. E label áll még a [Cylob](#), néhány [Luke Vibert](#), jópár [Paradinas](#), a korai [Squarepusher](#), a hajdani olasz techno-

fenomén [Leo Anibaldi](#) és az ügyeletes (lengyel) újíto, [Bogdan Raczynski](#) mögött is.

De 1996 két gyöngyszemet is hozott: a nyári *Girl / Boy* EP-t (a *Milkman*-nel), illetve a késő őszi *Richard D. James Album*ot. Időtartamát tekintve, az utóbbi akár maxi lehetne: harminchárom percig tart a tömör gyönyör. Gyorsan lefut a tíz szám. Nincs hely üresjáratoknak, ha valamit húsz percben el lehet mondani, akkor abból tizet és nem hetvenet kell csinálni – vallja Aphex Twin. Selejt vagy remekmű? – tették fel (megint) a kérdést a kritikusok. Mindkettő, hiszen az ipari hulladékból gyártottak már örök értéket. Őrjöngő rave gyerekdalokkal, bölcsődei gügyögés [drum & bass](#)-zel vegyül. Richard igazi alkimista, ismeri az aranycsinálás receptjét...

A nyitó 4 “Csajkovszkij stílusú happy hardcore” ([Mixmag](#)), vonósokkal, keserédes harmóniákkal, a maximumig felpörgetett breakbeatekkel. A *Pacman* megint a kemény magnak szól, megint ironikus körítésben. A *Fingerbob* kisiskolás tónusban előadott pop-paródia. A *Goon Gampos* mélycsellóit és hegedűfutamait billentyűsök fűszerezik. De vannak itt templomi orgonák, sipító szintetizátorokkal (*Girl / Boy Song*), meg szépséges szimfonikus költemények is (*Logo Fuck with...*). Káprázatos mentális téboly.

Az 1997-es termés egy “[Prodigy](#)-gúnyirat”, a nyolc számot tartalmazó *Come to Daddy* EP. Techno-punk és frenetikus dob-basszus, s amikor nem a Prodigy kerül terítékre, James a szokásos absztrakt területeken kalandoz. Szokásos színvonalon. A lemezborító olyan, mint a zene: egy nagy geg. Féltucatnyi – fekete, fehér, kislányruhába bújtatott, iskolásfiúnak öltözött –

Aphex Twin vigyorog ránk. Mongol idióták valamennyien. A [Chris Cunningham](#) rendezte (szintén emlékezetes) klipben, a *Come to Viddy*-ben is előbukkannak...

1997 decemberében pedig kijött az *AFX in his third Analogue Bubblebath*. Richard újabb, ezúttal se szokásos, kísérleti-észfacsaró színekkel gazdagította a klasszikus opust.

Aztán a hallgatás évei következtek. A nyúlfarknyi *Windowlicker* (1999) EP-t leszámítva, majdnem négy. Amúgy a *Windowlicker* elképesztő dolgozat, szépséghibája, hogy mindössze tizenhét perc. Rendkívül tömény, rendkívül kaotikus. A címadó szám breakbeatek, törések, furánál furább váltások laboratóriuma. A papírra nehezen vethető (megfejthetetlen "hieroglifákból" álló) második opus Stockhausent idézi: kísérletezés és úrkollázs, meg egyéb tákolmányiszavak tolulnak az agyba. Kísértetek táncolnak a holdfényben, kísértet-lemezlovasok mixelnek. Merthogy a három tétel "normális" DJ szettjébe aligha fér bele. Még a záró *Nannou* se, holott e csengő-bongó, csilingelő téli szán-szonáta a Grimm-meséket idézi fel. És a vasorrú bábát. És az amazonkeblű Richard D. Jamest, akit újfent megcsodálhatunk a videón. Változatos szereposztásban. A rendező megint Chris Cunningham. Chris Cunningham tizenkét perces videóját, a *Flexet* 2000 őszén mutatták be a londoni [Királyi Akadémia](#) – Norman Rosenthal és Max Wagram által megrendezett – *Apokalipszis: szépség és horror a kortárs művészetben* tárlatán. A hangaláfestést Richard készítette hozzá.

Egy évvel később Európa legnagyobb multimédia-központjában, a [Barbican](#)ban *Elektronik* címmel, Stockhausen előtt tisztelgő előadássorozatot

szerveztek, többek között Bogdan Raczynski, Pierre Bastien és Robert Normandeau részvételével. James DJ-szettel rukkolt elő, "DJ Prichard G. Jams pka Aphex Twin" néven reklámozták. Lemezlovas-produkcióit nem kell komolyan venni, ő se teszi. Polgárokat pukkaszt, bolondozik. 2001-ben rotterdami hardcore-t játszik, és hasonlókat, máskor meg ezeréves kövületeket...

Rengeteget bohóckodik. Például az 1996-os *Big Love* fesztiválon, valahol Oxfordshire-ban. Szakadt az eső, miközben a Universe sátor színpadán parányi bikinikben pompázó három női body-builder produkálta magát. Előttük Richard D. James nyomkodta a gombokat. Aztán elegáns mozdulattal szivarra gyújtott. Hölgyek helyett ekkor már két narancssárga medvebőrös Aphex-maszk bukdácsolt: mintha egymás fenekében matattak volna. Mi a pokol történik? Vagy egyenesen a pokolban lennénk? Kénköves szivarfüst, torzított ritmusmorzsák, a közönség csak hümmögött. Sírjon? Nevéssen? Esetleg okádjon? "Fucking hell" – jegyezte meg Darren Emerson, az [Underworld](#) (azóta szólópályára lépett) DJ-je.

2001. október: megjelenik a várva várt album, a kétszer tizenöt számot tartalmazó, mintegy százpercnyi dupla-CD *Druqs*. Fura címek, kimondásukba néha a nyelvünk beletörik, helyenként halandzsának tűnnek, máskor lételméleti mélységeket sejtetnek. De a zene is van ennyire furcsa: egyfajta látkép a leginnovatívabb törekvések jelenállapotáról, összegzés és előremutatás. Pedig az irányt nem mindig érezzük, annyira összetett, szerteágazó az egész. Aphex Twin több arcát villantja fel, a szokásos éteri

szépség kontra széttört harmóniák ellenpontosítás mellett, egy-egy stílussal is eljátszadózik, a határokig és azokon túlra lép, legyen drum & bass, drill & bass, breakbeat, vagy esetleg ambient. Mind több a kortárs kísérleti zenei elem. Hatásokat tekintve Boulez és Henry neve egyaránt felbukkan, de Stockhausen, vagy Varèse szintén megihlette az alkotót. A *Druqs* egyébként nem concept-munka, első hallásra válogatásnak tűnhet, csak hogy egységesebb, mint a válogatások, a látszatra összefüggéstelen számokat egy-két dallamra épülő, komor, szépségesen minimál, visszafogott zongorabetétek fűzik rendszerré. Richard D. James a zongorista, úgy klimpíroz, mint [Eric Satie](#) hajdanában. Komplex dolgozat: mese- és lidércvilágok tárulnak elénk, tragikusan egy időben és egy térben, a bohócsipkát csak ritkán ölti fel a szerző. A poénok ellenére komorabb, mélyebb régebbi önmagánál. A *Druqs* pedig alighanem újabb mérföldkő az elektronikus zenék történetében.

Autechre: parttalan elektronika

Múlnak az évek: a manchesteri duó, Sean Booth és Rob Brown első számai 1991-ben jelentek meg, azóta komoly életművet, hat LP-t és kilenc EP-t tudhatnak maguk mögött. Az elektronikával, a számítógépekkel nőttek fel. Az iskolában rengeteget táncoltak, főként breakdance-et. Imádták a hip hopot, az elektrót. 1988-ban, önjelölt lemezlovasokként találkoztak.

A fénykorát élő [acid house](#) mégis hidegen hagyta őket. És a klasszikus kérdésre – kik hatottak rátok? – se [Kraftwerkkel](#), [Tangerine Dream](#)-mel, vagy [Enoval](#) kezdik a választ. Inkább a nyolcvanas évek detroiti, chicagói nagyjágyúival, angol ipari csapatokkal (főként a [Coil](#)-lal), esetleg [Afrika Bambaataa](#)-val.

Eleinte kisebb klubokban, majd manchesteri kalózárádiókban játszottak. A nagyközönség a [WARP](#) gondozásában megjelent *Artificial Intelligence* válogatásnak (1992) köszönhetően figyelt fel rájuk. Debütáló albumuk, az 1993-as *Incunabula* után viszont kizárólag felsőfokokat használt a brit szaksajtó.

(Alapvetések)

Autechre: fura név, szótárakban, értelmezőkben hiába keresnénk. Semmit nem jelent, csak egy szó – állítják. Nem találták ki, jött magától. Mindegy, hogyan ejtjük, nincs konkrét vonatkozása. (Vagy mégis lenne? Egyes

vélemények szerint az elnevezés “az automata, a technológia és az érzékelés szinesztéziája.”)

A halandzsának tűnő címek mögött szintén nem kell különösebb mélységek után kutakodnunk. Pedig a szerzők nem űznek tréfát a hallgatóból, nem bohóckodnak. Számos kritikus [Aphex Twin](#)hez hasonlítja őket – a kísérletező szellemet, a szokatlan hangzások alkalmazását, a határok permanens áthágását, semmibe vételét illetően igazuk van, csak hogy a Richard D. Jamesre oly jellemző gúnyolódás, cinizmus hiányzik az Autechre-kelléktárból.

Bonyolult, nehezen értelmezhető zenék, szerzőik nem nyomnak kulcsokat a kezünkbe. Ellentétben más experimentális zsenikkel, náluk nincs kiindulási pont. Aphex Twin: tréfák sora; a káosz, a diszharmónia mögött mindig felbukkan a krampusz. [DJ Spooky](#), némi túlzással: minden egyes szám egy-egy filozófiai tételt illusztrál. [Panacea](#): düh és satirikus él, konceptuális építkezés. [Scanner](#): a zene a kommunikációelmélet szerves része. [Andrew Weatherall](#): még a legcsodálatosabb dallamok “hátterében” is a született polgárpukkasztó vigyorog ránk. [Plastikman](#): révületbe kerget a lényegre redukált, csupasz szerkezetek monotóniája.

Sean és Rob nem lázadók, nem gyártanak elméleteket, senkiből nem űznek tréfát: “a mai zenehallgatás olyan, mint a zenekészítés – a hangokat gépek gyártják, gépek rögzítik, egyből a CD-játszók fejhallgatóiba vándorolnak. Nincs szöveg. Interjúkra, a zene és a fogyasztó közötti interfészre sincs szükség. Ezért nincs túl sok mondandónk. Arról éppen beszélhetnénk, hogy x és y hangzás milyen hatásra jött létre, de az üzenetünkről ne

kérdezzenek!” Opusaik időtlenek, divat-függetlenek. Absztrakt valóságokat jelenítenek meg, erősen intellektuális töltésűek. Az ellentábor szerint viszont sterilek... “Ha találsz egy befagyott tavat, és köveket dobálsz rá, az lenne az egyik kedvenc számunk” – nyilatkozta egyszer Rob.

Tánczene, nem tánczene, mi a tánczene, és mi nem tánczene? Merthogy első megközelítésre az Autechre minden, csak nem dance. DJ-k csak ritkán játsszák, mifelénk szinte soha (már aki egyáltalán tud róluk, szerencsére azért egyre több akad belőlük).

Az Autechre-fiúk DJ-fellépéseiről keveset lehet hallani. Annál többet a live-actekről. Az 1996-os barcelonai **Sónar** fesztiválon nyújtott produkciójuk, japán “koncertjeik” legendaként híresültek el. Ráadásul óriási sikert könyvelhettek el, a közönség őrjöngve mozgott a fura, agyontorzított hangokra, a széttört ritmusokra. Úgy tűnik, mégis táncolható az absztrakció, és a befogadók is magasabb szellemi szinten leledzenek annál, mint azt sokan gondolják.

“Klubzenéken nevelkedtünk” – állítja Sean. “Viszont nem a klubokban, hanem főként otthon, vagy walkmanen hallgattuk. Régóta az a véleményünk, hogy a tánczenének két oldala van. Szomorú, de általában csak az egyikről vesznek tudomást. A legtöbb embernek metronóm kell, ahhoz szokott. Nem bántjuk a négynegyedet, már csak azért sem, mert látszatra könnyű, valójában azonban rendkívül nehéz jól bánni velük.”

A dance-szcénáktól mégse távolodtak el: “a tánc egybegyűjti az embereket, azonos szintre helyezi őket – e jelenség pedig alkotó energiákkal tölt fel bennünket. Az alapok Afrikából jönnek, a mai zenék afrikai ritmusokon

nyugszanak, az ösztönök szintjén, azonnal hatnak. A huszadik századi táncmuzsikák közül a nyolcvanas évekbeli chicagói [house](#) áll a legközelebb a törzsi tánchoz: lineáris, ismétlődő, ösztönös.”

Talán hamis kép él bennünk az ösztönösségről, de az Autechre-számokat hallgatva, teljesen másra asszociálunk: tudatosság, a kiszámíthatósággal nem összetévesztendő kiszámítottság, meg az, hogy a szerzők laboratóriumi munkát végeznek. Noha egy-egy albumuk, EP-jük önmagában is bőven megállja a helyét, ha azokat kronológiai rendben hallgatjuk, rögtön “fület szúr”, hogy mennyire egységes világot alkotnak.

Megint Sean: “Nem írunk albumokat. Elkészítünk egy csomó számot, majd, nagyjából egy év után, átnézzük őket, és valami összefüggőt próbálunk kihozni belőlük. A válogatás során az egyik főszempont, hogy hangzásban is passzoljanak egymáshoz. Sokszor viszont csak másodperceket, részleteket emelünk ki belőlük. Ez egy nagyon hosszú, kicsit fura folyamat. Számos lehetőség közül kell választanunk, de segítenek az ösztöneink.”

(Értelmezések)

Stiláris szempontból: (kísérleti) elektronika, s mint ilyen, stílusok feletti.

Electronic listening music. Korábban az [ambient](#), a “WARP-védjegy” bleep-techno, bizonyos vonatkozásokban meg a breakbeat kategóriákba próbálták besulykolni őket. Hatások innen-onnan, elektro és hip hop természetesen, de az ipusztriális és a zajzenei (*bruitism, noise*) zöngék legalább annyira fontosak. Mindez egységes, félreismerhetetlenül egyedi hangzássá gyúrva.

Sean: “Nem magyarázzuk meg a munkáinkat. Talán a legöregebb klisé, de mindig azt mondom, hogy hallgassátok a zenét, mert minden benne van. Szavakkal leírhatatlan dolgok és jelenségek iránt érdeklődünk, muzsikánk ezen érdeklődés logikus fejlődése.”

“Szavakkal leírhatatlan dolgok és jelenségek után érdeklődünk...”

*

Szubjektív értelmezési kísérlet: a kezdet egy feltételezett Éden, Paradicsom, mitikus Aranykor. Ember és Természet harmóniája: tudatlanul, de boldogan éltünk, szépséges és rontatlan tájakon barangoltunk. Majd fokozatosan alakot öltött egy belső hang, s azt sugallta, hogy ismerjük meg a jelenségek mozgatórugóit, a valóság összetevőinek látszatok mögötti, rejtett természetét.

Öntudatra ébredtünk.

És elveszítettük ártatlanságunkat – kiűztünk a Paradicsomból, lemásztunk a fáról. Eleinte tehetetlenek, gyengének éreztük magunkat, de lassan leküzdöttük gyengeségünket. Belaktuk, ténylegesen birtokba vettük, a magunk képására formáltuk a Földet. A Tiszta Szépség helyett hétköznapi problémákon elméltünk. Az Aranykort elfelejtettük, csak valahol a tudatalattiban őrizzük emlékét. Valószínűbb azonban, hogy nincs mire emlékeznünk, hogy soha nem létezett Aranykor.

Később megteremtettük a Gépet. Egyre intelligensebbé vált, s közeleg az idő, amikor ez a “másik” értelem felülmúlhatja a miénket. Hogyan fér meg békésen egymással a két intelligencia? Hogyan egészítik ki egymást? Mit hoz a jövő: egymásért vagy egymás ellen létezünk? Bizonytalanok vagyunk, félünk.

Kozmikus távlatok, kozmikus zene.

Az Autechre ezt a folyamatot – az “égből történt alászállást”, az illúziók elvesztését, remények születését, a közeljövő lehetséges arculatait – jeleníti meg az elemző számára. Ezért tekinti albumaikat, kislemezeiket egységes, lineáris láncnak. Még akkor is, ha Sean és Rob semmit nem rágnak szájba, s tudjuk, a zeneművekbe filozófiai tartamot magyarázni néha erőltetett, félrevezető.

(1991-94: Ipar előtti zajok)

Az első *Artificial Intelligence*-en két számmal szerepelnek.

A *Crystel*-en három sík rétegződik egymásra: dobpergéssel, cinekkel kezdődik, baljós basszusok következnek, s közben a szintetizátorok is felfelbúgnak. A vad nyitány észrevétlenül meditatív hömpölygésbe illan. Szaggatott, töredezett építkezés.

A sejtelmes *Egg* azért figyelemreméltó, mert több, a következő lemezekon kidolgozott motívumot tömörít magába. Még nem annyira letisztult, időnként épp az ellenkezője, barokkosan túlzásúfolt, ráadásul úgy, hogy a zsúfoltság nem rendeződik egységbe. Mint egy raktárban, minden fellelhető: marimba és xilofon, dobok és basszusok, karácsonyi hangulatú

lírai effektek, visszhangok, scratchelés. A melankolikus-nosztalgikus tónus viszont már az *Incunabulát* előlegezi.

Incunabula – ősnymtatványok, a latin “incunabulum” többes száma. A régmúlt töredékei, megkopott papirusztekercsek, levéltárak mélyén porladó térképdarabkák: képzettársítás képzettársítást követ. Titokzatos cím, sejtelmes zene.

A *Klapol* és a belőle “kinövő” *Bike* melódiavilága töredékekből tevődik össze, azokból a pergő ritmusok formálnak egységet. Akár egy animált klip: pillanatra feltűnik egy idom, a végtelenbe enyészik, jön a másik, a harmadik, hirtelen megint az első, később egy negyedik, ötödik, utánuk a második, a harmadik, aztán az első, és így tovább. Állandóan változtatja formáját, és mégis mindig ugyanaz!

Az *Aut Riche* emberi hangokat, japán beszédfoszlányokat is felhasznál. Közben fémes robajok, bizarr ütősök konganak-bonganak.

A *Bronchus 2* a korai Tangerine Dreamre emlékeztető “úrszonáta”.

A *Basscadet* a legismertebb szám, EP-t is készítettek belőle. A remixek közül [Beaumont Hannanté](#) a telitalálat... Az eredetit a szikár, lecsupasztított ritmusok, az ütemtörések és a lírai (de nem giccses) dallamok ellenpontozódása teszi izgalmassá. Különös, már-már valószínűtlen dobok. (Szinte szóról szóra ugyanez mondható el az *Eggshellről* is.)

Doctrine, Maetl, Lowride – álromantika és hamis indusztriális muzsika az olvasztótégelyben. Rideg, téli tájak, a messzeségben pontszem-emberkék.

A *Windwind* és a záró 444 szokatlan (fenséges és éteri) szintetizátorai nem köszönnek vissza többé – Sean és Rob az idealizált, sosemvolt Szépséget ragadták meg.

Az *Anti EP* (1994) az ismétlődő ütemek engedély nélküli, klubokon kívüli játszását betiltó rendelet ([Criminal Justice Bill](#)) elleni tiltakozás. A három számból az utolsó, a tíz perces *Flutter* híresült el. Az alkotók gúnyt űztek a hatóságokból, úgy, hogy hatvanöt ritmus-patternt alkalmaztak. Ezek természetesen szünet nélkül változnak, átalakulnak, s hiába sisteregnek, hiába reptetik a hallgatót, mégsem ismétlődnek.

“Mi nem vagyunk politikai csapat” – kommentálta az EP-t Sean, “még csak markáns nézeteink sincsenek. De hiszünk bizonyos dolgokban, így az alapvető emberi jogokban is. Márpedig a CJB veszélyezteti ezeket.”

Nem politikus csapat, politikus felhangokkal; a fennálló renddel szembeni tiltakozásukat korábban különböző, nem közvetlenül anarchista, de a kerékvágásba mégse illő viselkedésformákkal fejezték ki: az [elektro](#) fénykorban grafiti-művészek, kalózádiók a nyolcvanas évek végén, és így tovább.

(A kislemez a Melody Maker “Singles of the Year” 1994-es listáján az ötödik helyet érte el.)

Az *Amber* (*Borostyánkő*, 1994) az *Incunabulánál* szerkezetileg és stílárban is egységesebb. Letisztult, minimál eszköztár. Egymás folytatásai a számok, az album egésze parttalan elektronikus tenger. A ritmusok még

változatosabbak, sőt, egy-egy darab szinte csak ütősökből áll (*Glitch*).
 Leheletfinom, másodpercnyi effektusok teszik líraivá ezeket (*Further*), és
 már megint súlytalan, nem evilági terekben barangolunk (*Nil*). Úgy
 hangzik, mint egy földöntúli dzsessz-album, az elvont tónusok (például a
Foil) mellett [Mike Paradinas](#) és Richard D. James muzsikái is kommersznek
 tűnnek – vélekedtek a szakértők. “Tiszta zene”, egy szebb jövő iránti
 nosztalgia. Vagy még mindig az elsüllyedt kontinenst kutatják?
 (1994 az *Artificial Intelligence II* megjelenésének az éve. A duó a könnyebben
 emészthető *Chatter*rel képviseli magát.)

(1995-96: Ipari zajok)

Garbage szemetet, hulladékot jelent, s egy 1995-ös Autechre EP címe.
 Környezetvédelem: a borítón a “recycle” (újrafeldolgozás, újraértékesítés)
 szó szintén szerepel. Zenei értelemben: minden jöhet, bármiféle
 alapanyaghoz hozzá lehet nyúlni, ízekre szedni azt, s teljesen új jelentéssel
 telíteni, új “szövegkörnyezetbe” helyezni. Még a szemétdombon is
 fellelhetünk drágaköveket!

S hogy mennyire zöld a zene? Biztos az. Sean és Rob generációja amúgy is
 szíven viseli az élő organizmusként felfogott Földanya sorsát.

Számaik egyre diszharmonikusabbak, a *Garbagemx 36* például morze-
 jelekkel kezdődő tizennégy perces monotónia, “ellen-ritmusokkal”, aztán a
 szokásos nosztalgikus dallamok, majd hét perc után ismétlődik az egész.
 Újrafeldolgozás? A befejezés klasszikus szimfóniákat juttat eszünkbe...

A címek érthetetlenek, bonyolultak, bármit felidézhetnek: *PIOBmx 19*, *Bronchusevenmx 24*, *Vletrmx 21* – utóbbi elvont ambient-szonáta.

Anvil Vapre (1995) – egy másik EP. Kemény, az ipusztériális zenét idéző bűgások, torzítók tömkelege, fémes-érces hangok. Sheffield, halott ipar, üres vasöntödék, különös nosztalgia.

Az egyik darabból (*Second Bad Vilbel*) [Chris Cunningham](#) készített videót. Gyárban járunk, robot robotot hegeszt. Valószínűleg világos színek, a szereplők elmosódott vonalak, kontúrok; főként közelképekben. Gyorsan mozgó kamera, plusz szubjektív ipari kamera. Megfigyelési hálók. A képek a zenével párhuzamosan torzulnak, gyorsulnak, lassulnak. A zárójelenet: az egyik (fehér aurás) robot a zöldben botorkál.

Az Autechre-zenék filmekben is megállnák a helyüket. Szívesen dolgoznának a mozi-iparban, vagy maguk készítenék a képeket. Egyelőre viszont se pénzük, se idejük nincs rá. És az utóbbi évek mozgóképteremtéséről különben sincs nagy véleményük. Szeretik [John Carpentert](#), szeretik [David Cronenberget](#).

Filmzenék. “[Howard Shore](#) hanganyagaiban leginkább az tetszik, ahogy a hangulatokat manipulálja, a mód, hogy szinkronba hozza azokat a néző érzéseivel” – véli Sean. “Különösen Cronenberg darabjaiban. Nagyon brutális muzsikák. Sokakat csak az érdekel, hogy jól szóljon. Nekünk több kell: passzoljon is!”

Egy album, még mindig 1995-ből: *Tri Repetae*. Időben csak két évre, valójában fényévnyire az *Incunabulától*. Kakofónia, káosz mindenütt. Ez már a földre-szállás. Érces, a korábbiaknál sokkal inkább groove-orientált opusok. Masszív szintetizátorok, úrzajok, csilingelő zongorák, különös effektusok füzére a háttér, s közben a loopok állandóan módosulnak. A részletek másodpercekre a fókuszpontba kerülnek, aztán hirtelen elenyésznek a semmiben. Hiába cizelláltak, nagyon koszosak az ambient-szönyegek. Fény, természet, tündérek – ők máshol keresendők. Emitt jeges szelek fütyülnek. A hetven percből lehetetlen részleteket kiragadni. Talán az *Overand*? Néhány hang csupán: minimalizmus, halk, sejtelmes “tájkép”. Vagy a legösszetettebb *Rsdio*? Folyamatból szedték ki, annyira esetleges a kezdet és a vég. A zene végtelen – sugallják. Esetleg a (többek között) karcos lemezek zaját, funk-elemeket átdolgozó *Clipper*? Netán a *Gnit*, mely úgy hat, mint egy fordított jungle-szám: a dobok helyén csend, a csend helyén frenetikus zajtömeg honol. Az (akár) táncolható *Eutow*? A *Stud* gitármintái? Nem tudni, mind egybefolyik, képtelenség számokra bontani az albumot. A *Tri Repetae* az Autechre egyik legnehezebben emészthető munkája.

1999-ben jelent meg, de három 1995-ös szám csendül fel a *Peel Session*-ön. Az első kettő (*Milk DX*, *Inhake 2*) tipikus darabok. Az ipari mintákkal, feszes ritmusokkal kezdő *Drane* viszont éteri, hibátlan, nagyon tiszta zene. Talán túlzottan az. Kalickába zárhatjuk-e a szépséget? Mintha Sean és Rob ezzel

próbálkoztak volna. A monotónia agymosásba megy át, de ezúttal elviseljük.

(1996 nem bizonyult túl termékenynek – egyetlen, Gescom név alatt megjelent EP-jük a *Motor*. Később a Gescom-számokat mini-diszk formátumban adták ki.)

(1997: Ipari zajok II.)

A *Chiastic Slide* hetven perc zajzene – ambient, **techno**, breakbeat és dzsesszes elemekkel. Komplex, széles skálát felölelő album. A számok egymásba mosódnak, megint dominálnak az ütősök és a torzítók, a befejezések is megnyúltak, olykor két-három percig eltartanak. A sterilitásról elmélkedő újságírók megnyugodhattak: a *Chiastic Slide* ételtel teli, dinamikus. Több tételes szimfónia. Első hallásra kőkemény, mintha a hangfalak mentek volna szét, vagy valami gyári hiba lenne a CD-vel.

A címről: “chiasm” – két terület metszéspontja, kereszteződése, például két látóideg az agyban.

Cipater: funky basszusvonal, repetitív és mechanikus breakbeat. A dallamok pillanatokra fel-felbukkannak, hogy ugyanilyen gyorsan el is haljanak. Nem úgy a *Rettic AC*: két perces közjáték, nincsenek ütemek, csak éteri, szintetikus melódia.

Folytatódik a széttorzított hangok, agyontört ritmusok karneválja: *Tewe*. Az ellenpont az album egyik kimagasló opusának (*Cichli*) a komor, fenyegető szépségű dallamai. *Hub*: sötét ambient. Aztán megint a tompa ütések, szintetizátorok, árnyaltan, neurotikusan (*Calbruc*). *Recury*: újabb csúcspont,

felerősödő ritmusok, funky breakek. Lenyugszunk, jeges, ütemtelen (ambient) tengerbe hullunk alá (*Pule*). A finálé (*Nuane*) ipari taktusaira fenyegető hangok és a háttérből szintetizátor-zajok rakódnak.

A négyszámos *Envane* EP mintha a *Chiastic Slide* közvetlen folytatása lenne. Újabb változat az érdes ipari hangzásnak és a sötét ambientnek a zajzene jegyében történő szintézisére.

Goz Quarter: némi hip hop, vokális minták, plusz már megint a nagyon "koszos", torzított, törtütem és a földöntúli szépségű melódia ellenpontjai között hullámszunk. Aphex Twin szintén ilyesmikkel játszadozik, csak hogy nála a humor "stresszoldó" szerepet tölt be azzal, hogy állandóan bizonytalanra tesz. Az Autechre világa "véresen komoly": nincs megbocsátás, nincs bűn, nincs bűnhődés, csak komor, hófedte sziklákon, ipari hangárakban magányosan botorkáló emberkék ábrándoznak az Aranykorról, miközben építik a robotjövőt.

Latent Quarter: szintén az ellenpontozás, ezúttal kevesebb sikerrel. A *Laughing Quarter* hip hop breakek, szintetizátorok viszonylag könnyed egyvelege, talán még a táncparketten is megállná a helyét. A *Draun Quarter* annál kevésbé: merevek a dallamok, vonós minták csendülnek fel, már-már techno az egész.

(1997-ben még egy EP-jük jelent meg, a *Ciclisuite*. Öt szám, első és második hallásra érdekesek, izgalmasak, mindezek ellenére a legjellegtelenebb Autechre-dolgozat. Túl sok az ismétlés, túl kiszámíthatók, előre jelezhetőek a végkövetkeztetések.)

(1998-2001: Ipar utáni zajok)

Az 1998-as *LP5* címe sokat – és szinte semmit sem – árul el: az ötödik nagylemez. Állítólag nem is tőlük, hanem a kiadótól származik az elnevezés.

Ütemközpontú darabok: bonyolult és szövevényes ritmusok, minimálisra, “a” lényegre csupaszított (néha csak jelzésértékű) melódiákkal keverednek. Tökéletes technika.

Az *Acroyear2* zajok, kemény basszusok, ütősök halmaza, némi drum & bass zöngével. A monotónia, az erős ritmusok a 777-ben rádióhullámokkal, éteri zörejekkel egészülnek ki.

A *Rae* “klasszikusabb” Autechre-hangzás: ünnepélyesebb és dallamosabb, mint az előző két szám. Meditatív, sejtelmes világ, időnként belassul a zene, ráadásul ezzel olyan érzést keltenek, mint amikor lefagy a gép. A végére aztán tényleg minden elhal.

A *Melve* rövid, a közép magas hangtartományokban játszódó, csengő-csilingelő szerkentyűkkel előállított közjáték.

A *Vose In* lassított ütősökkel indul, torzított / “félrehangolt” dallamok rakódnak rájuk, s e kettős lusta hullámmozgását szemléljük mindaddig, amíg hirtelen le nem áll a gépezet, s a hullámmozgás katatón zajok, fura effektusok, rendszer nélküli kiállások masszajaként örvénylik tovább.

A *Fold4*, *Wrap5* ismét a “klasszikus” vonal, míg az *Under BOAC* az album egyik legjobban kidolgozott darabja: fémes, a káoszból több síkon kibontakozó ütemek, mély és fura hangok, szintetikus emberi beszéd. A

felületek össze- és szétkapcsolódnak, hogy az előbb még frenetikus vonalak a végére teljesen bemerevedjenek.

A *Corc* az *LP5* leglíraibb alkotása. Szerencsére úgy lírai, hogy azért feszes marad – és nagyon kifinomult. Még egyszerűbben: szép, a szó klasszikus értelmében. A két perces *Caliper Remote*-ról nem állítható ugyanez: sercegés, csörgő hangok, a háttérben pedig “félszeg” melódiák, melódia-foszlányok halnak el.

Az *Arc Carrier* tipikus repetitív zene, vonósokkal, ütősökkel, mintha [Philip Glass](#) segített volna be.

A *Drane2* összegzés, majd hosszas csend után, mintegy másfél percbe sűrítve, ritmus nélkül, dallam nélkül, egymásra halmozott számítógépes és egyéb játékok zöreje, meghatározhatatlan zajok, szokatlan kiállások következnek. Vég, vagy kezdet, egyre megy, az egész lét egy nagy körforgás. Néha viszont úgy érezzük, hogy Sean és Rob az elefántcsonttoronyból szemléli a körforgást...

Már hosszabb ideje megvolt az *EP7*, amikor (Szántó Zsolttól) a következő e-mailt érkezett: “Légy szíves tedd be az *Autechre EP7*-jét a lejátszódba. A kijelző 70 perc, 1 másodpercet mutat, viszont ha egyenként összeadod a számok hosszúságát cirka 60 perc, 23 másodpercet kapsz. Hová tűnt majdnem tíz perc?

Indítsd el a CD-t, majd tekerd visszafelé, mínuszjel kíséretében az idő is “visszatekeredik”, egészen -9 perc, 47 másodpercig. Hagyd elindulni, és egy prologusnak lehetsz a fültanúja 6 perc, 45 másodpercben, majd, kicsit több

mint három perc szünet után indul az első, vagyis a második szám.” (A számcímek a borítón virítanak, hátul, egybefolyva – a helyes olvasat és értelmezés keresése felesleges, így eltekintenénk a hasztalan, s esetleges silabizálástól.)

A prologus kísérleti hangzások, ütemtelen ütések, zenekari próba absztrakcióba “fejlődve”. Sötét tónusok, némi úrhangulat, gépi bűgások, sercegések, sistergések. Talán mindez csak azért, hogy tudjuk, mire számítsunk.

A kezdet: a megszokott ütemhullámok, fokozások, esések, ívek előre, ívek hátra. A második darab: a négy szint (torzított emberi hangok, ütősök, effektusok, némi dallam) együtt hömpölyög. Az érthetetlen, ismétlődő, kántáló szöveg misztikus, már-már mantra hangulatot eredményez. Koszos tónusok és szépség megszokott ellentétpárjára épül a következő szám. Több és konkrétabb a cybervalóságot idéző zajelem. Hangszín-kísérletek: talán akkor járnánk el a legprecízebben, ha az Autechre-opusokat diagramformában ábrázolnánk.

Az EP7-t szintén felesleges számokra bontani. Nostalgia, komor és ünnepélyes hangulatok. Végtelen-érzet, számítógép-rendszer, álomtájak. Párhuzamos ellentétek, matematikai pontosság, még a torzulásokban is. Időnként úgy érezzük, hogy az adott darab 45-ös helyett 33-as fordulatszámom megy. Persze más furcsaságokat ugyancsak észlelünk. Viszont (szinte) mindig összeáll a kép.

Epilógus: a széttörő, elhaló ütemek és az álmosító, téli melódiák lenyugszanak, elhalnak. Megtisztulás: a végtelen fehér horizont.

Peel Session II, egy EP 2001-ből, rendkívül izgalmas számok rövid gyűjteménye. Számoké, melyek még “számoknak” tekinthetők, ezúttal nem folyik egybe a lemez. Erős breakbeat, “lehangol a zenekar” effektusok, konkrét zajokból összeálló egyenletes és frenetikus ritmusok, minimalista bepörgés, távoli melódia-jelzések, máskor meg melódia nélküli cincogás. Mindez együtt, ha nem is mindig egy időben.

Confield (2001): a hatodik LP. Nehezen emészthető, nem könnyű a befogadás – közhelyek, frázisok, ismétlések, még akkor is, ha igazak. Abszolút zeneiség, zene és dallamok nélkül, vegytiszta hangorgia. Mi a zene? Meddig tekinthető egy alkotás zenének, és mely ponttól, pontoktól lép túl a zeneiség keretein? Mi az öncélú kísérletezésnek, a gombokkal történő játszadozás, mikor lényegül át ez a játszadozás művészetté? Egyszerűsítsünk: hol a határ? Egyre késeibb Autechre-opusokat hallgatunk, egyre gyakrabban merülnek fel e kérdések...

A *Confield* esetében hatványozottan. Milyen világ ez? Elképesztő absztrakció, nagyon-nagyon távol vagyunk a táncparkettől, de az *Incunabula*, vagy az *Amber* éteri szépségétől is. Már majdnem bruitizmus, már majdnem [Luigi Russolo](#). Rengeteg a “speciális effektus”, a nem kifejezetten zenei elem. Például sercegést, vagy hasonlót hallunk, amiből – mintegy mellékesen, nem első szándékból – némi dallammal bíró téma bontakozik ki (*sim gishel*). A dallam egyre diszharmonikusabb, koszosak a ritmusok, komorodunk, csak komorodunk. Kolompok, korongok, harangok, üvegek talán egyszerre adják az ütemet, előtérre lesz a háttérzaj (*parhelic*

triangle). Fenyegető, súlyosan fémes tónusok, **drum & bass** és breakbeat a messzeségben, de mégis jelen, ha csak jelzésszerűen is (*bine*). Ütősfesztiválok, ipari torzulásokkal (*pen experts, cfern*), lehangolt hegedűk vinnyogása melodikus felütésekkel álcázva (*eidetic casein*), csilingelések lágyítanak, őrjítanak (*uviel*), zongora és visszhang és csörömpölés és konkrét muzsika (*vIscose poise*), emberhang-karikatúrák hegedűvel és káosszal és atomokra hullással (*lentic catacresis*)... Nagyjából ennyi – szavakkal megragadhatatlan a tartalom.

(Záró gondolatok)

A lemezborítók: egyenesek, körök, sokszögek, fraktálok, és azok variánsai. Absztrakt zenékhez absztrakt képek: monokróm mezők és torzítások. Az *Incunabula* "fedőlapját" a barna, a szürke, az ezüst és a fehér díszítik: csillagokat és nehezen olvasható betűket formálnak. Később még minimalistább a kép: zöld sík és semmi más (*Anti EP*), sötétszürke dobozon sötétszürke betűk (*LP5*) szerszámgép-alkatrészek mikroszkopikus nagyításban (*Anvil Vapre, Tri Repetae*), barna és szürke foltok, fehérség (*Peel Session II*), vonalak a nagy fehérségben (*Chiastic Slide*), esetleg töredékidomok (*Confield*), ugyanezek szürkében (*Envane*), kibernetikus négyzetrácsok (*Ciclisuite*). A fekete és barna egyenesek különböző elrendezésben, sorozatként (*EP7*). Ha formák nagy ritkán felismerhetők, akkor azok rózsaszín hegyek (*Amber*)...

Sean és Rob a WARP legoszloposabb tagjai.

Boards of Canada

Skócia délkeleti részén, Edinburgh közelében vagyunk. A két, zenészcsaládból származó testvér, Michael Sandison és Marcus Eoin Sandison már tízévesen hangfelvételekkel kísérleteznek; szalagra rögzített mintákkal egészítik ki saját kompozícióikat. Mindketten számos amatőrzenekarban játszanak, míg 1986-ban Marcust beveszik Michael együttesébe, ahol végül ketten maradnak, ezzel megszületik a Boards of Canada. A duó névválasztását gyermekkori televíziós élményeik, a [National Film Board of Canada](#), azaz a Kanadai Filmszövetség dokumentumfilmjei ihletik.

Első munkáikat saját kiadójuk, a [Music70](#) égisze alatt jelentetik meg. (A 70 a legkisebb furcsa szám, azaz olyan szám, mely nem bontható fel különböző valódi osztóinak összegére.) A Music70 korai, rokonok, barátok és ismerősök körében, kazettákon terjesztett kiadványai (*Acid Memories*, *Hooper Bay*, *Play By Numbers*, *A Few Old Tunes*) ma már hozzáférhetetlenek, a fájlcsere-lőkön felbukkanó változatok szinte mindegyike hamisítvány. Az időszak két, a későbbiekben (1997) CD-n is elérhető gyűjteménye a *Closes Volume 1* és a *Catalog 3*.

*

A Sandison fivérek dolgozataikat a Pentland Hills lankái között, a Hexagon Sun művészkolónia tagjaiként, az azonos nevű stúdióban készítik.

A *Twoism* EP (1995) az első, alkotóik által a későbbiekben elismert, "hivatalos" Boards of Canada kiadvány. Kilenc felvétel, melankolikus, helyenként disszonáns dallamok, experimentális [trip hop](#) ütemeken. Zenéjükön átüt a természet szeretete, túlzás nélkül állíthatjuk, hogy az övék a leghumánusabb gépzene. A kor csillogó, szikrázóan tiszta hangzásideáljához képest a Boards of Canada felvételei mintha egy előregedett kazettás magnóról szólnának, mégis, a szándékosan lerontott, organikus hangzás iskolát teremt.

A borítón két úrhajós meghitt pillanatát látjuk. A búcsúzás fájdalmas, vagy a viszontlátás örömteli pillanata ez? Nem tudjuk.

Az EP-t zárt körben, barátok, ismerősök között terjesztik, ám ezúttal – első ízben – néhány példányt felajánlanak az [IDM](#) hírcsoporton keresztül a nagyközönségnek is. A 2002-es utánnnyomás előtt a *Twoism* hón áhított lemezritkaság; egy-egy példánya 1500 dolláros áron cserél gazdát.

Az 1996-os, mindössze ötven darabosra limitált szériában elkészülő, teljes hosszúságú album, a *BoC Maxima* a két évvel később megjelenő *Music Has The Right To Children* közvetlen előzménye; tracklistájuk sok hasonlóságot mutat. Ezekben az években a Sandison testvérek Hell Interface alteregó alatt is készítenek néhány, kevésbé jelentős remixet.

Időközben a *Twoism* EP eljut az [Autechre](#)-ből ismert Sean Booth-hoz, s rögtön felkelti az érdeklődését. Booth-nak köszönhetően a [Skam Records](#)-nál jön ki az első, normál kereskedelmi forgalomba kerülő Boards of Canada EP, a *Hi Scores*. A türkizkék, monokróm borítón csupa kisbetűvel a zenekar neve, a hátoldalon két ismeretlen nő fekete-fehér fotója, felette matrica, rajta Braille-írás. A vinilen hat felvétel kap helyet, emocionális, fenségesen nyugodt downtempo dolgozatok, valamint komplex breakek – igazi IDM gyöngyszemek. Változatlan a tudatosan roncsolt hangzás, Marcus és Michael mintha a tíz évvel később népszerűvé váló grafikai irányzat, a grunge jellemzőit valósítanák meg zenéjükben.

Már ezen a lemezen felismerhetjük a Boards of Canada másik kedvenc alkotói eszközét, a metamorfózist; a *Nlogax* retró elektro-diszkóként indul, hogy aztán félúton pszichedelikus utazássá váljon.

A következő kiadvány, egy héthüvelykes, mindössze 500 példányban megjelenő kislemez 1998 januárjában, ismét a Skam Records égisze alatt lát napvilágot. A címadó *Aquarius* egy bensőséges hangulatú downtempo dolgozat, a *Chinook* szaporább, torzított breakjei igazán a későbbi házigazda, a [WARP](#) repertoárjába illenének.

*

A manchesteri Skam és a(z akkor még) sheffieldi WARP közösen adják ki 1998 áprilisában a *Music Has The Right To Children* albumot, melyről a

kritika és a rajongók is csak szuperlatívuszokban beszélnek. A megolvadt polaroid fotóra emlékeztető borítón kiránduláson levő fiatalokat látunk, gyerekekkel, ám az idilli képen – akár egy furcsa álomban – senkinek sincsenek felismerhető arcvonásai.

Ambient, trip hop, IDM – sommásan így kategorizálhatnánk a lemez anyagát, de ezzel még alig mondanánk valamit erről a hipnotikus, tudatmódosító erejű albumról. Hasonlóan a Boards of Canada többi műveihez, a *Music Has The Right To Children*-en is szerves egészet alkot a hagyományos és az elektronikus hangszerek együttes használata. A meleg analóg hangzások, a hetvenes évek televíziós adásaiból (elsősorban természetfilmekből) vett, majd finom aprólékossággal, rétegszerűen elhelyezett és egymásba kevert minták, az emberi hangfoszlányok gyermekkor iránti nosztalgiát ébresztenek, ugyanakkor zenéik tucatnyi hallgatás után is tartogatnak meglepetéseket. “Míg mások négy napot fordítanak egy szám felvételére, mi egyetlen cinnel eltöltünk annyi időt” – mondja egy interjúban Michael.

A Sandison fivérek eszköztárának ugyancsak jellegzetes, visszatérő kelléke az albumok felvételei közé illesztett egy-kétperces közjáték. Marcus és Michael valójában több ilyen közjátékot készítenek, mint teljes, önálló számot.

A *Music Has The Right To Children* utolsó (a tengerentúli kiadvány utolsó előtti), a cenzúra ellen állást foglaló felvételében egy női hang alkotmányosan rögzített szabadságjogaink védelmét szorgalmazza: “Now that the show is over, and we have jointly exercised our constitutional

rights, we would like to leave you with one very important thought: Sometime in the future, you may have the opportunity to serve as a juror in a so-called obscenity case. It would be wise to remember that the same people who would stop you from viewing an adult film may be back next year to complain about a book, or even a TV program. If you can be told what you can see or read, then it follows that you can be told what to say or think. Defend your constitutionally protected rights. No one else will do it for you. Thank you.” A lemez amerikai változatán a “viewing an adult film” helyett “listening to Boards of Canada” hallható, és az anyag egy számmal (*Happy Cycling*) hosszabb.

A kettős körül kialakuló, mitikus kultuszt felerősítik a lemezeiken elrejtett, “tudatküszöb alatti” üzenetek. Marcus ezt így kommentálja: “megpróbálunk olyan elemeket adni a zenénkhez, melyek távolabb mutatnak magánál a zenénél”.

S az őket ért hatások? A természet, a matematika, a fraktálok, Marcus Mesterséges Intelligencia tanulmányai, a The Incredible String Band, [Walter \(Wendy\) Carlos](#), [DAF](#), Siouxsie and the Banshees, [Front 242](#), [Devo](#), [Nitzer Ebb](#), [Cocteau Twins](#), Meat Beat Manifesto, Consolidated, My Bloody Valentine, [Aphex Twin](#), valamint a hatvanas évek pszichedelikus zenét játszó zenekarai.

A Music Has The Right To Children-t a [New Musical Express](#) minden idők 25 legjelentősebb pszichedelikus albuma közé sorolja, a Jockey Slut pedig az év

harmadik legfontosabb LP-jeként jegyzi. Ugyancsak előkelő helyen végeznek a [The Wire](#), a MUZIK magazin és a [DJ magazin](#) éves listáin.

Júniusban a Boards of Canada négy felvételt rögzít [John Peel](#) műsorához a [BBC Radio 1](#) Maida Vale stúdiójában. A WARP a felvételek közül hármat jelentet meg *Peel Session TX 21/07/1998* címmel a következő év januárjában. Ekkorra már a kortárs IDM megkerülhetetlen művészeivé válnak, downtempo, illetve braindance körökben kultikus tisztelet övezi őket. A kettős ázsiója szakmai berkeken belül is az egekig emelkedik, remix-felkéréseikkel az elektronikus színtér legismertebb előadói ostromolják őket. Zenéjük szerepel a Telecom Italia és a Nissan reklámfilmjeiben – mindkettőt [Chris Cunningham](#) rendezte.

Négy új felvétellel 2000 novemberében, az ismét a WARP gondozásában megjelenő, *In a Beautiful Place Out in the Country* EP-n jelentkeznek. Az optimistán hangzó cím félrevezető, a lemezen számos közvetett és közvetlen utalás található az 1993-as texasi mészárlásra. (A Davidiánus törzs, egy vallási szekta, valamint David Koresh, a magának messianisztikus képességeket tulajdonító, világvégét prédikáló és többnejűséget gyakorló vezetője a texasi Wacoban rálőtt az FBI nyomozóira. A szövetségi ügynökök körbevették a táborát. A hetekig húzódó, sikertelen tárgyalásokat követő ostrom során 76 davidiánus, köztük több gyerek vesztette életét.) A belső borító eltorzított képén David Koresh egyik szeme látható, az *In a Beautiful Place Out in the Country* analóg változatát pedig

égszínkéék vinilre nyomják. *Amo Bishop Roden*, a közösség egykori tagja, aki megkérdőjelezte a szekta vezetőjének túlvilági képességeit, ma is él. Az EP címe az esetről készült dokumentumfilmben elhangzott szavai; így írja le a vallási közösség táborhelyét. *Zoetrope*, az utolsó felvétel címe [Francis Ford Coppola](#) San Franciscói stúdiójának neve.

2001-ben [Speedy J](#) és [Mike Paradinas](#) közös projektje, a Slag Boom Van Loon *Poppy Seed*-jének adnak két új értelmezést.

*

2002 februárjában kerül forgalomba a második Boards of Canada LP, a 400 töredékből és 64 teljes felvételből válogatott *Geogaddi*. A mély, helyenként baljósan sötét, absztrakt trip hop munkákban a lelassított, széteffektezett emberi hangok kaleidoszkopikus forgataga egészíti ki a kavargó, pszichedelikus melódiákat. Doppler-effektusokkal megbolondított harmóniák, furcsa metamorfózisok fültanúi vagyunk. A hallgatóban klausztrófobikus érzetek erősödnek fel, valami ismerős, mégis beazonosíthatatlan helyen, egy agymosás alanyai vagyunk. Nehéz, szerkezet híján helyenként már-már szürreális – meglepő módon mégis szerethető zene.

Talán nincs még egy könnyűzenei album, melynek kapcsán annyi, a legapróbb részletekbe menő értelmezés, "megfejtés" lát napvilágot, mint a *Geogaddi*. A lemez címe háromszoros szóösszetétel: *Geo* – föld, *gad* –

kódorgás, csavargás, *di – kettő*. A földkörüli, térben és időben megtett utazás valós helyszínekre, múltban megtörtént eseményekhez kalauzol minket. A rövid, bevezető közjátékot követő felvétel címe (*Music Is Math*) aligha lehetne találóbb, ha elektronikus zenéről van szó. Sejtelmesen lebegő szintetizátordallamot hallunk,

majd egy lelassított hang a híres német drámaíró, **Bertolt Brecht** posztmodern filozófiáját idézi:

“The past inside the present”.

Brecht nem akarta, hogy közönsége érezzen, azt kívánta elérni, hogy nézői gondolkodjanak, ami hasonlatos a Boards of Canada alkotói attitűdjéhez.

“Mindig azt feltételezzük, hogy a hallgató az elképzelhető legintelligensebb” – vallja Michael. Felettébb szimpatikus hozzáállás.

A *Smallest Weird Number* saját kiadójuk, a Music70 névválasztására hivatkozik.

Akárcsak az *In a Beautiful Place Out in the Country* EP-n, a *Geogaddin* is számos utalás található a davidianus szektára. Az 1969-ben egy szinte az érthetlenség határáig effektezett, ismétlődő vokál Amo Bishop Rodenre céloz: “Although not a follower of David Koresh, she’s a devoted branch davidian”. A felvétel hossza 4 perc 19 másodperc – az FBI április 19-én ostromolta meg a szekta táborhelyét.

The Beach At Redpoint Skóciában található. Az *Over the Horizon Radar* Nikola Tesla egy találmánya, melyet sok évvel halálát követően építettek meg.

“Mindig azt feltételezzük,
hogy a hallgató az
elképzelhető legintelligensebb.”

Egy másik felvétel, az *A is to B as B is to C* az aranymetszés matematikai formulája.

A *You Could Feel the Sky* című felvételükben, 2 perc 12 másodpercnél egy hang mintha valami ősi nyelven, érthetetlenül mormogna valamit. A részletet visszafelé lejátszva megértjük a szavakat: “a god with horns... a god with hooves”. S aki még mindig kételkedne a rejtett üzenetek létezésében, annak ott a direkt kikacsintás: *The Devil Is In The Details*.

A hatos, a Sátán száma a *Geogaddi* több ízben felbukkanó eleme. A borítón levő, narancssárga hexagont (hatoldalú síkidom) hat emberi alak veszi körül. Az album hatodik felvétele 6 perc és 12 (vagyis 6+6) másodperc. A lemez teljes játékideje 66 perc 6 másodperc, a wav formátum pedig 666 MB-ot tesz ki – ám az újságírói kérdésre, hogy mennyire sátáni a Boards of Canada, Marcus így felel: “amennyire a Miki Egér”.

A Gonosz számaként ismert hatos visszatérő motívumának létezik egy másik, a Boards of Canada tipikus eszköztárát tekintve racionálisabbnak tűnő magyarázata. A Bibliában a Sátán a tökéletlenség szimbóluma, s a Sandison testvérek szándékosan roncsolt borítói, valamint a bonyolult stúdió-trükkökkel archaikussá varázsolt hangzásai épp a tökéletlenség illúzióját igyekeznek kelteni.

A *Geogaddi*nak kétféle befejezése létezik; az európai és amerikai megjelenések fináléja a közel kétpercnyi, tökéletes csendet tartalmazó *Magic Window*, a japán verzió utolsó számában (*From One Source All Things Depend*) gyerekek Isten természetéről beszélgetnek.

Számos kritikusuk szerint ez a legnehezebben emészthető Boards of Canada album, a *Geogaddi* ennek ellenére az angol eladási lista 21. helyéig jut.

2002 szeptemberében a Boom Bip *Last Walk Around Mirror Lake* című felvételét dolgozzák át. Néhány remixet leszámítva azonban a második Boards of Canada albumot három év csend követi – ezalatt a WARP kétszer is utánnomja a *Music Has The Right To Childrent*, valamint a *Twoism* EP-t, és a Skam ismét kiadja a *Hi Scores*-t. A BMW új 7-es szériájának televíziós reklámjához a *Kid For Today*-t választják aláfestő zeneként.

2004 végén Beck *Broken Drum*-jának remix-munkálataiba kezdenek. Darabokra szedik, és egy vadonatúj melódiával teljesen átértelmezik az eredeti felvételt, csak a vokál marad meg. Beck a [Clash magazinnak](#) adott interjújában elmondja: minden neki készített remix közül ez a legkedvesebb.

Marcus és Michael – a kézenfekvő összehasonlításokat elkerülendő – nem beszélnek a vérségi kapcsolatról; a nagyközönség csak 2005-ben, egy [Pitchfork](#) interjúból szerez róla tudomást, hogy testvérek.

*

A harmadik album, 15 új felvétellel 2005 novemberében jelenik meg. A borító színvilága, a rajta szereplő magányos, tengerparton álló, arctalan figura a *Music Has The Right To Children* borítójára emlékeztet, de a

hasonlóság kimerül a vizualításban. Az első albumhoz viszonyítva a *The Campfire Headphase* felvételei kevésbé eufórikusak vagy transzcendentálisak, inkább introspektív jellegűek. Hiányoznak a már-már Boards of Canada védjeggyé vált gyerekhangok, ugyanakkor érezhetően többet használnak (helyenként szándékosan elhangolt) gitárokat. A hangzás a megszokott lo-fi, sőt, a hallgatónak az a fura érzése támad, hogy ez a lemez készült előbb. Csúcspontok: a *Chromakey Dreamcoat* végtelenített gyászéneke, a *Peacock Tail*, a *Dayvan Cowboy* és a kissé szomorkás hangulatú, a korábbi munkáikra emlékeztető *'84 Pontiac Dream*. Az album záró tétele a *Farewell Fire* – kivéve, ha japán kiadványt hallgatunk, mert azon a *Macquarie Ridge* a bonusz track. Az eddigi egyetlen hivatalos Boards of Canada [videóklip](#) a *Dayvan Cowboy*hoz, Melissa Olson rendezésében készül. A nyitó képsorok archív filmfelvételein a szkafandert és nyomáskiegyenlítő védőruhát viselő [Joseph Kittingert](#) látjuk: sztratoszferikus magasságban, egy héliummal töltött ballon kosarában ejtőernyős ugráshoz készülődik. Kilép a kis csapóajtón, s zuhanni kezd a kék bolygó felé, gyorsan távolodó alakját a ballon kosarára rögzített kamera rögzíti. Ahogy eléri a felhőket, a zene is vált, gitár-riffek csendülnek fel. Kinyílik az ernyő, alant a végtelen óceánt látjuk. Abban a pillanatban, ahogy az ejtőernyős a vízbe csapódik, vonósokon megszólal a fő motívum, egy gyönyörű downtempo melódia. Lassított, víz alatti felvételen követjük az ejtőernyőst, aki felszerelésétől megszabadulva már a felszín felé közelít, majd deszkájára ugorva lovagolja meg a hullámokat. Zseniális ötlet, tökéletes vágások, lélegzetelállító képsorok.

Röviddel a *The Campfire Headphase* megjelenése előtt két, magát az új albumnak ígérő fájlcsomag tűnik fel és kezd cirkulálni a p2p hálózatokon. Hamarosan mindkettőről bebizonyosodik, hogy hamisítvány, és az első csomag legtöbb felvételének valódi címét és előadóját sikerül is azonosítani. Ám a mai napig homály fedi, ki jegyzi a másik fájlcsomag igencsak magas színvonalú dolgozatait. Az ál-album hirtelen töréseivel, percek alatt zajló metamorfózisaival, cikázó, extrém magas frekvenciáival mintha a gitárközpontú *The Campfire Headphase* szándékolt ellenpontozása lenne. Vajon a Sandison testvérek médiahack-je az akció? Több mint furcsa, hogy évekkal az eset után sem derül rá fény, kik állnak a sehol máshol nem hozzáférhető anyag mögött.

*

Az eredetileg tervezett kiadási dátumtól (6-6-06) eltérően, 2006 májusában jelentkeznek új kiadvánnyal. A *Trans Canada Highway* EP-n négy új felvétel és a *The Campfire Headphase* albumon is hallható *Dayvan Cowboy* két verziója kap helyet.

*

A Boards of Canada ritkán lép fel élőben, de amikor színpadra viszik a produkciót, mindig gondoskodnak róla, hogy az ismert felvételeik mellett soha addig be nem mutatott darabokkal lépjenek meg közönségüket. A korai

időszakban láthatjuk őket néhány alkalommal az Autechre, illetve a [Seefeel](#) előzenekaraként, és ott vannak a WARP fennállásának tizedik évfordulóját ünneplő rendezvényen, majd egy évvel később a *The Incredible WARP Lighthouse Party*-n. 2001-ben, az *All Tomorrow's Parties* fesztiválon már az ő koncertjük a fő attrakció – mindazonáltal ez az utolsó élő fellépésük.

Interjút alig adnak. Kultikus státuszukat egyedi produkcióiknak, és nem a direkt médiamanipulációknak köszönhetik. Nem találkozhatunk velük felkapott klubok vagy fesztiválok VIP helységeiben, s hogy a zenekészítésben ne befolyásolja őket a kritikusok véleménye, soha nem olvasnak zenei magazinokat sem. Öntörvényűek. Szabadok.

Black Dog / Balil / Plaid: tündérmesék

A történet a kelet-angliai Ipswichben, valamikor a nyolcvanas évek közepén, a hip hop, az elektro és a breakdance fénykorában kezdődött. Két zenerajongó középiskolás, Edward Hanley és Andy Turner összebarátkozott, s előszeretettel látogatták (a ma főként As One-ként ismert Detroit-rajongó) [Kirk Degiorgio](#) klubját. Míg Andy figyelmét elsősorban a lemezjátékos és a keverők virtuóz használatára, a DJ-művészetre összpontosította, addig leginkább a hangok mérnöki manipulálása, a trükkökkel és speciális effektusokkal történő kísérletezés érdekelt. Néhány évvel később, 1989-ban a szárnyaló fantáziájú (de gyenge idegzetű) Ken Downie-val találkoztak; hármasban megalapították a Black Dog Productionst.

Ez már Londonban, az [acid house](#) akkori fővárosában történt. Ám Andyéket nem a négynegyedekbe kötött ritmusok, hanem (vérbeli free-dzsessz rajongókhoz méltón) a tánctermekekben még ismeretlen, kaotikus, törésekben hemzsegő ütemfolyamok izgatták. Szerették a detroiti zenét is, de teljesen másra, szokatlanra és rendhagyóra vágytak. Mint barátaik, a manapság elektronikaként címkézett törekvések az idő tájt szárnyait bontogató vezéralakjai – Kirk Degiorgio, az [Autechre](#)-kettős, (a Stasis, Phenomyna és

Paul W. Teebrooke művészneveken ismert) Steve Pickton, Mark Broom, vagy a [B12](#) csapat.

Első munkáik – *Mbuki Mvuki* (1991), *Cost II EP* (1992), *Temple of Transparent Balls* (1992) – a Wayne Archbold által alapított GPR kiadónál jelentek meg.

Az átütő sikert egy másik EP, a *Rising High* égisze alatt napvilágot látott, Balilként szignált, 1993-as *Parasight* jelentette. (Olyannyira, hogy a címadó szám rögvest felkerült a [WARP Artificial Intelligence II](#) válogatására.)

Az első kompozíciót, a *Rosery Pilots*-t mintha több számból gyúrták volna össze. Kellemes és könnyed. Égi csilingelés és [303](#)-asok. A kezdet teljesen dallam-központú. A legmagasabb hangtartományokba repülünk. Aztán száz százalékban ütem-orientált részek okoznak törést. Ambient-szőnyegek. Később mindez együtt...

Az *Avidya* gépi zúgással és keleti, az Ezeregyéjszaka meséibe illő énekkel nyit. Az énekből monoton hang lesz, a szomorkás és elvágódó dallamok mechanikusan ismétlődnek. A zenei történés több síkon zajlik. Szerteágazó irányzatok ([techno](#), [ambient](#), [dub](#), [house](#)) keverednek össze.

A *Parasight* kozmikus darab. Vonaton ülünk időtlen idők óta, robog velünk, nincs kezdet, végállomás, talán ott is születünk... Intelligens, otthoni hallgatásra kitalált "techno", a szakírók akkoriban e muzsikákat kedvelték igazán. Minden okuk megvolt rá.

Az *Island* szigete valahol a nagyon messzi északon található. Vízcsobogás, zongorahangok, visszhangok, távolról jövő zörejek. Hiába a dobgépek,

nyugalmunkat semmi nem háborgatja. Ambient dub, dzsesszes szalonzene, jeges downtempo.

A “fekete kutya” a WARP-hoz szerződött, mérföldkőnek számító albumuk, a *Bytes* (1993) már Sheffieldben jelent meg. (“Bájtok” és nem “harapások”, az bites lenne. A kutyák időnként harapni is szoktak.)

Tündérmesében és az adatok szilikon tengerében járunk, annyira kifinomult és légies és cyber minden. Kevés a mély, a basszusok nem ámítanak, a fanfárok idéző temérdek magas annál inkább. Csapongó fantázia töri apró rész-egészekre a(z egymásba folyó) számokat. Ősi [trip hop](#), nem az, amit absztrakt hip hopnak is neveztünk, nevezünk.

(1.1) *object orient*. Ütem-központú mértani forma.

(1.2) *eaz: close up, close over*. Az előző darab boncolása, nagyközeliben (close up). Változatos ritmusvilág, plusz némi dzsessz.

(1.3) *carceres ez nevus: zeper*. Komorodik a melódia. Mi ez? Gyászzené?

Örömmuzsika? Vagy mindkettő?

(2.1) *focus mel: atypic*. (Fura címek, a számozott részekre bontás is a szerzőktől származik...) Űrrobajokkal és a számítógépes játékokból ismert zajokkal kezdődik. A kaotikus hangzást lírai effektusok ellenpontozzák. (“Az ellenpontosítás technikájáról úgy vélekedtek, mint [Aphex Twin](#)?” – kérdezte őket egy kritikus. “A ritmus és a melódia közti tartományt ti is egyfajta árnyékszónának látjátok, mint az Autechre?” “Igen...” – hangzott a válasz, “de ez nem tudatos... Az ellenpontosítás fogalmát nem tudom pontosan meghatározni.”) Teljesség. House-ritmusok, egyre több kiállítás,

egy “másik szám” kezdődik, a hangulat egyre emelkedettebb, akár barokk székesegyházban is lehetnének, a képzeletben orgonák búgnak fel, aztán az egész az űrvilágba hullik (vissza).

(2.2) *olivine: close up*. Variációk az előző témára, a húszas és a harmincas évek varietéiből összeszedett motívumokkal.

(2.3) *the clan (mongol hordes) i.a.o.* Kicsit arabos a dallamvilág, kicsit technós a ritmus, tehát Black Dog, azaz bármi belefér, nem illik meglepődni.

(3.1) *yamemn*. Csipogó trip hop. Lírai, kaotikus, feszes. Drasztikus váltások, anarchista csapongás.

(3.2) *fight the hits: discordian popes*. Keménykedő, a **hardcore**-t kifigurázó ütős-fesztivál, még a fejünket is szétcsapják. Az örület négy perc harmincnál leáll, hirtelen felkonganak a harangok. Utánuk egy másik, a korábbinál “intelligensebb” ütemorgia veszi kezdetét. Beszállnak a 303-asok is, a végére csak ők maradnak. Negédes hullaszag, annyira morbid az egész.

(3.3) *merek*. Űrbéli táj.

(4.1) *jauqqe: close up, over*. Ebben a számban szintén témák és motívumok sokaságával szórakoznak el. Másoknak, például **Richie Hawtinnak** hosszú albumra elég lenne ennyi.

(4.2) *3/4 heart*. Elektronikus karácsonyi dal, Örömóda Black Dog módra.

Arctalan elektronika.

A detroiti Underground Resistance egyik alapítója, a dühödt fekete polgárjogi aktivista Mad Mike az interjúk során maszk mögé bújik, arcát soha nem mutatja meg. A szintén detroiti Drexciya tagjainak kilétét homály

övezte. Romanthony sokáig elérhetetlen volt. Hogy valójában ki ő, azt csak a kiválasztott kevesek tudták. A berlini [Maurizio](#) egyáltalán nem ad interjút. A Black Dog hármas ehhez a családhoz tartozott. Stúdiózenét gyártottak, East End-i stúdiójukat Fekete Kutya Tornyokra (Black Dog Towers) keresztelték. Számítógépek arzenáljával, a csúcstechnológia legelképezhetőbb ketyeréivel bástyázták körül magukat. Nyilvános szereplést nem vállaltak, a riportterekkel e-mailen érintkeztek.

Ez is egy magatartásforma. Az arctalan, a világtól elvonult és csak az alkotásnak élő művész. Nem számít, ki vagyok, kizárólag annak van jelentősége, ami a lemezen hallható, a borítón látható. Földalatti gerillaharcot vívok. Lerombolom a sztárkultuszt, visszaállítom az őstechno szabadságát, egyenlőségét, testvériségét.

Szimpatikus hozzáállás. Amennyiben őszinte, márpedig a Black Dog esetében nem kételkedtünk. Csakhogy ez a viselkedés egyes marketingfogás is lehet. A láthatatlan régóta vonzóbb, mint a minden porcikájában megmutatott. Mítosz születik. És a hisztérikusan érdeklődők csak arra vágynak, hogy végre leránthassák az arcot fedő fátylat. Csalódnak, ha megteszik, hiszen földre szállt istenekről álmodtak, s helyettük esendő emberekkel szembesülnek. Megszűnik a mítosz, a szintiszta üzlet jön utána. Rosszabbik esetben. Jobbik esetben a személyiség felszabadul, kilépve az eljátszott, ám megunt szerepből új magasságokba szárnyal. De létezik egy harmadik út is: az álarcot magunkkal visszük a sírba.

1994-et remekművel, a WARP által kiadott *Spanners*-szel (“csavarkulcsok”, “kötővasak”) zárták.

A borítón – lila alapon – háromfejű fekete kutya látható. (Az első szám címe máris magyarázatot ad: a görög mitológia háromfejű ebe, Raxmus őrizte az alvilág kapuját.) A belső címlap számítógépes grafikája ugyanazon rendszerbe kapcsolt egyiptomi hieroglifákat és PC-ket ábrázol. Jelen és múlt, régi és modern világok egysége – sugallják a “mankók”. A művészek Arisztotelészt idézik, Krisztus előtt 368-ból: “a rabszolgaság akkor lesz végleg eltörölve, amikor önműködő gépeket építünk.” Intelligens gépeket. Az ókort és a (remélhetőleg) közeljövőt a szabadság képzete kapcsolja össze. A kutyák letépik láncukat. De a történetiség a [Derrick May](#) és Rotterdam között a semmibe enyészett, techno és house előtti világba, a funk, a soul, az elektro, a hip hop és a dzsessz birodalmaiba kalauzoló zenei utazást is jelenthet. Komor és súlyos gondolatok játékosan és viccesen előadva. “Önmeghatározást adni legalább annyira nehéz, mint a saját fogadba harapni” – fricskázták meg az egyik túlságosan érdeklődő riportert. Négy tétel tizenkilenc számban, “közjátékokkal” (*Bolt 1-7*).

A sejtelmes *Raxmust* torzított gyerek- illetve férfihangok és gépi robajok huszonhét másodperce (*Bolt 1*) követi. Az elektro-funk *Barbola Work*-öt esztrád-zenekar is játszhatná. Utána ipari bűgások, sistergések hallhatók (*Bolt 2*). A *Psyl-Cosyin* noha Aphex Twint juttatja eszünkbe, mégis teljesen más: dallamosabb és könnyedebb.

A második tételt a *Chase the Manhattan* vezeti be. Acélszürke gyárvidéken érezzük magunkat, onnan menekülünk. A *Bolt 3*-ben biliárdgolyók

ütköznek egymásnak, nem azonosítható, “rideg” zajok, lehangolt ritmusgitar: káosz és anarchia mindenütt. A *Tahiá*ban pedig csodálatos, ahogy a kemény, fémes indítás tömegbolondító dance-számmá alakul. A *Bolt 4* ezt a kéjes élvezetet – még Aphex Twinen is túltéve (!) – robbantja atomjaira. A *Further Harm* összetett zenemű: harmonika szól, hangzása régies, télies. SOS-jelek kvartyognak. Dünnyögő, dzsesszből merítő férfihang. Rádióhullámok. Katasztrófafilmhez illő aláfestő muzsika. Mindez egyszerre. Minimalista “vers” kerekedik ki belőle.

A harmadik tétel első száma, a *Nommo* jellegzetes intelligens techno, a *Bolt 5* gépek zakatolása. A *Pot Noodle* bonyolultabb: [Brian Eno](#)-ra emlékeztető ambient-fantázia, plusz némi gitár és dob gép. Szálldosunk, lebegünk. Nyugalmunkat torz effektusok törik szét. Elhal a szépség, a szimmetria szaggatott és egymástól távolodó formákra hullik. Az űrbe tartunk – sugallja a *Bolt 6*. Majd jön a világvége (*End of Time*). Dinamikus, mint egy lóverseny. Esetleg az angyalok valamelyik barokk kórusműve. “Az [Orb](#) és [Miles Davis](#) egyszerre” – írta a [New Musical Express](#) kritikusa.

A negyedik tétel a *Utopian Dream*mel nyit: jellegzetes repetitív zene. A *Bolt 7* nagyzenekari próba, lehangolt hangszerekkel. A *Frisbee Skip* ugyanazt a témát vagy kétszázszor járja körül. Ha mindez magasabb bpm-fokon történne, a táncparketten is pörögtek volna rá. A *Chesh* csengettyűi, visszhangjai, gyönyörű melódiái pedig a “rontatlan ősidők” tündérmeséibe vezetnek vissza.

Aztán feloszlott a csapat.

Andy és Ed Plaid néven folytatta. Kiálltak a nyilvánosság, a fotó- és tévériporterek kamerái elé.

A Black Dog címke (ezentúl) a magára maradt Ken munkáira vonatkozik. Utolsó közös dolgozatuk a GPR-nél 95-ben megjelent, addig kiadatlan számokat összeválogató (és posztumusz) *Parallel*. Távol a csúcsoktól, a színvonal, korábbi albumaikhoz viszonyítva, közepesnek alig nevezhető. Az átlagosan míves (de semmi több) számok sorából kettő, a chill out *Glossolalia* és a szívet-lelket megindító *Hub* emelkednek ki.

Nem így a *Music for Adverts (and Short Films)*, WARP gondozásban, 96-ból. Az érdekesség kedvéért: a kritikusok csak rosszat írtak róla. Tény, a lemez eklektikus (és nyúlfarknyi) számok gyűjteménye, a kísérletező, vagy a [trip hop](#)os elemeket kár keresnünk, sötét (dark) ambientet kapunk helyettük. Meg nagyzenekari, szimfonikus hangzásokat. Az ütemorgia ezúttal elmarad, viszont annál több a (hagyományos) melódia. De ezek a melódiák mégsem hagynak nyugton, hangulatunk ünnepélyes és komor, mint egy Edgar Poe rémhistóriában. A mélyben Ken Downie “sötét zsenije” munkálkodik...

(1999-ben, WARP-gondozásban jelent meg a 95-ös felvételeket tartalmazó *Peel Session*. Leggyönyörűbb darabja a *Shadehead*.)

Közben Andy és Ed sem tétlenkedtek: EP-k hol a Clear-nél (*Android*, 1995), hol az Octopusnál (*Lifers*, 1996 – Kushti néven) jelentek meg. [Björk](#)nek, és Nicolette-nek is besegítettek.

A nyilvánosságot jól viselik. Szerények, visszafogottak, magukat adják. Anti-sztárok.

Az élő fellépések során játszott, **acid**-elemekben (is) bővelkedő zenék agresszívabbak a megszokottnál.

“Ilyenkor a táncparketthez kell idomítanunk a hangzást” – vallja Ed.

“Különben is szeretünk rögtönözni. Ha egy az egyben a stúdió hangjait adod vissza, elég unalmas. Arról nem beszélve, hogy az improvizációhoz olyan alapeszközöket használhatsz, mint a **808**-asok, 303-asok, vagy az analóg szintetizátorok.”

97-ben visszaigazoltak a WARP-hoz. Előbb egy tizenöt perces, három számból álló EP-t (*Undoneson*), majd a hetvenpercnyi *Not for Threest* adták ki. A cím, a 333 az angol kórházi ügyelet hívószáma. “Zenéink nem klinikai darabok, még akkor sem, ha egyesek klinikus sterilitással vádolják őket” – magyarázzák. Tehát ezért nem 333...

Az egyébként instrumentális albumon hírességek énekelnek: Björk, Nicolette, de Mara Carlyle (szintén ének), Bennet Walsh (hegedű, gitár) és Coba (harmonika) se kezdők. Nem annyira filozofikus, mint a Black Dog darabok. Kevesebb az elmélet, még több a játszadozás, a humor.

Letisztultabb, érettebb munka. Az *Abla Eedio* bolondozás, a fenti szférákba tett könnyed utazás. A *Kortisin* nagyon minimál, mégis összetett. A *Headspin* ambientes, trip hopos szonátának indul. Téli táj szemlélésébe révedünk. Az álomból dzsesszes basszusok ébresztenek fel. A *Myopia* úgy kezdődik, mint egy délszaki, mediterrán tánczene. Kedves bohóckodás az egész. A ritmusképleteket kigúnyoló *Lat* az *Extork* előjátéka. Utóbbit Nicolette hangja uralja, vele bejönnek a soul-hatások is. Több skálát végigénekel, majd rájövünk, hogy ő is tréfál. A *Prague Radio* katasztrófafilm-nyitánya

tündérmesébe vált. Ellentétek éltetik: az ünnepélyes, beavatási szertartás hangulatot nagyzenekari káosz rombolja szét. Ideig-óráig, aztán (már megint) egy szebb világról álmodozunk, nosztalgiazunk. A *Fer* szintén az ellentétekre épül, akár egy Autechre-szám, mínusz geometria. A *Ladyburst* a hajdani szintetizátor-varázslókra és Pierre Henry-ra emlékezik. A *Rakimou* hegedű, gitár, harmonika és ének nyitánya templomban megállná a helyét. Csodaszép és szomorkás. Később a fennkölt hangulathoz dobgépek adnak némi ritmust. Az ilyen számok szoktak giccsbe fulladni. Ez alkalommal egészen más történt. Az *Ol* fura, úgy kezdődik, mint egy ízig-vérig (minimál) techno szám, Richie Hawtin 94 körül. Nagyon monoton, kötött a ritmusképlet. Egyre gyorsabb. Aztán a techno-vonalat egy melodikus, ambientes motívumsor ellenpontozza. A "harc" az utóbbi diadalával ér véget. Visszatértünk Meseországba. A *Seph* annyira rövid, hogy csak a 303-asok csiripelése visszhangzik fülünkben. A *Lilith* tipikus Björk-szám. Ne csodálkozzunk, az izlandi díva énekel. Az egy percnél alig hosszabb *Forever* a Black Dog időkbe kalandozik vissza. A *Getting* könnyed, lírai dal. A záró *Milh* meditációs muzsika. Apró fekete pontokat látok a hófedte téli tájban. Végtelenség.

Az 1999-es *Rest Proof Clockwork* és a 2001-es (új hangszer-parkkal készült) *Dubble Figure* veretes munkák gyűjteménye, utóbbin még a hangzás is "koszosabb" – kevésbé steril, mint a korábbiak, már akiknek sterilnek tűntek egyáltalán. Tartják az irányt – fogalmazhatnánk. Viszont az újabb mérföldkő még várat magára.

Pilote: *Do It Now Man*
(Certificate18, 2001)

Az amúgy [drum & bass](#) vonalon ([TeeBee](#), [Klute](#), [Polar](#)) jeleskedő angol kiadó művésznének produkcióját hallgatva a kísérleti elektronika legjobbainak munkáira asszociálhatunk. A [WARP](#), [Black Dog](#) által fémjelzett vonalra, náluk azonban a Pilote-ként ismert brightoni Stuart Cullen második albumán azért igyekeznek szélesebb körben fogyasztható maradni. Eklektikus törtütemek, könnyed és sötét textúrák váltják egymást, valami nehezen meghatározható érzést generálva az emberben, ami az album hallgatása során végig megmarad. Pilote dolgozatait egyfajta provokatív melankólia lengi át, valamint játékos humor (hallgassuk csak meg a Paul Oakenfold című tracket, s már látjuk is magunk előtt tíz órás szettje után a meggyötört Oakeyt, amint már ő maga sem bírja elviselni a bugyuta eurotrance riffeket).

Ha az album valamilyen úton-módon eljut hazánkba is, érdemes azonnal lecsapni rá.

Andrew Weatherall, a Kardok Ura

Andrew Weatherall, a legendás Sabres of Paradise legfőbb bajnoka, jelenleg a Két Magányos Kardforgató, a [Two Lone Swordsmen](#) egyike, a brit elektronikus zenei élet (talán) elsőszámú fenegyereke. Igaz, a fenegyerek-koron jócskán túl van már: 1963. április 6-án, a Londonhoz közeli, s főként a Shakespeare-komédiáknak köszönhetően elhírnevesedett kisvárosban, Windsorban látta meg a napvilágot. Hamar, már a hetvenes évek végén belevetette magát a zenei életbe. Na és az élvezetekbe – ízig-vérig hedonista, bár az utóbbi időben azért visszafogta magát... Emblematikus figura: pályafutása a punktól napjaink nemcsak poszt-techno, de mindenek utáni, eklektikus zenei valóságáig ível.

Polgári, kispolgári erényeket magáévá tett, azok szellemében élő munkáscsaládban nőtt fel. Legalábbis egy ideig, mert amikor a szülők tetoválást fedeztek fel az ifjú lázadón, rögvést kirúgták a családi házból. Azóta jócskán adott a díszítő művészeteknek: szinte egész testét különböző ábrák borítják be. Néha, alighanem a törvény- és erényfélő jó-polgárok pukkasztására, olyanokat nyilatkozik, hogy ez természetesen nem a végső állapot, mert amikor pénzhez jut, akkor újabb és újabb motívumok kerülnek az élő felületre.

Anglia, kései hetvenes évek, lepusztult külvárosok, dekadencia – sokan és sokszor megírták már, nem egy filmben láthattuk... És a punk hőskora,

fénykora. Düh, energia, vibrációk, még akkor is, ha az új évezredből visszatekintve a hajdani anarchia nem tűnik többnek, mint az akkorra minden alkotó tüzeit felemésztő, rágógumi-muzsikává szelídült rock, pop vérfrissítésének. A fiatal Andy ebben a közegben eszmélt. Persze a színpalak, az agresszív őrzöngés mögött valami más, valóban a jövőbe – napjainkba – mutató szintén érlelődött: [Brian Eno ambient](#)-elméleteket és lemezeket, a [Cabaret Voltaire](#) monoton gépi melódiákat, [Genesis P-Orridge](#) Throbbing Gristle (majd Psychic TV) formációja ipari és elektronikus alapokon nyugvó, bár felettébb nyugtalanító muzsikákat gyártott. Genesis kultikus alak lett: testművész, techno-sámán, drog-propagandista, (holtversenyben [A Guy Called Gerald](#)-del) brit [acid house](#) teremtő, és egy fura mozgalom, a Temple ov Psychick Youth (így, régies helyesírásban) főmágusa. Jelen esetben mindez annyi jelentőséggel bír, hogy rendkívüli hatással volt a leendő bajvívóra. (Eno és a Cabaret Voltaire szintén hathattak rá, ám köszönőlistákon csak Genesis névvel találkozunk.)

Különös asszociáció: Andy figyelmét – saját bevallása szerint – állítólag a [Sex Pistols](#) és a [Clash](#) terelték a reggae, és az ő esetében még fontosabb [dub](#) felé. (Elgondolkodtató: szinte valamennyi jelentős elektronikus komponista munkásságában – nem hivalkodóan, a háttérben, néha csak utalásszerűen – dub-hatások érhetők tetten.)

A nyolcvanas évek elejére lecsengett a punk-hullám. Andy az akkori New Yorki funkba szeretett bele. Érdekes interpretációban – a jellegzetes amerikai és fekete zenét brit és fehér előadók számain keresztül ismerte meg. Funk ipusztriális alapokon, [Miles Davis](#) keresztapaságával – távirati

stílusban jellemezve. Valószínűleg a kutya se emlékezne rá, mármint az irányzatra, ha Weatherall nem jelentette volna meg 2000 nyarán a “techno” előtti fehér-brit funkból mazsolázó *9 O’Clock Drop* válogatást. (A ritkaságok iránt érdeklődőknek: a korongon többek között egy majdnem húsz éves [William Orbit](#) darab is lefülelhető.)

Még mindig a nyolcvanas évek első fele: Andy lemezlovasként bontogatja szárnyait. Nem akárhol, az acid house előtti, később szentélyé, még később súlyos botrányok helyszínévé alakuló manchesteri [Haciendában](#). Azt állítja, hogy az új hangzás nem hatott rá revelációs erővel, hiszen szeretett funk-opusaiban már minden ott volt, pláne úgy, hogy főként bélyegektől támogatva hallgatták.

(Intermezzo: Weatherall, a DJ.)

[Széll Laci](#) mesélte, hogy pár évvel ezelőtt, egy vasárnapról hétfőre virradó éjszaka, valamelyik londoni külvárosban, ahol a madár se jár, egy klubban, de inkább kávéházban, még nulla óra előtt, csendben szólt a zene; fecsegés, cigarettafüst, táncparkett helyett asztalok, láthatatlan DJ-pult. Aztán úgy éjfél körül a korábbi monotonnak talán, háttérmuzsikának annál inkább nevezhető produkciót valami egészen fura váltotta. Először csak páran, majd az idő előre haladtával egyre többen, kettő körül meg szinte az egész helyiség táncolt, asztalokat félretolva, székeken, eklektikus, de zseniális szetre, teljes ekstázisban. Három óra körül ért véget a varázslat, az imént még táncolók újfent sörüket-kávójukat szürcsölgették a visszarendezett asztalok mellett, alighanem más DJ jött, bár az előzőt se látta senki, valahol

hátral távozott, nem ünnepeltette magát, nem osztogatott autogramokat, pedig megtehetette volna.

Hiszen Andrew Weatherallnak hívták.

(Vissza a nyolcvanas évekbe.)

Nemcsak DJ, de az énekléssel is próbálkozott, hanyagolható sikerrel. A kuriózum kedvéért: a csapatot Fractured Torch-nak hívták. Néha filmforgatásokra is elkeveredett, szorgalmasan gyűjtögette a lemezeket, majd jött 1988, a nagy áttörés, E és Summer of Love, ismerjük a sztorit, rezidencia nem akárhol, hanem a történelmi eseményeknek terepet biztosító klubokban, nevezetesen a Shoomban és a Spectrumban. Közben vendégénekes egy Bocca Juniors számon, fanzint alapít Terry Farley-vel, a parti-zenékre, divatra és (ha már az Egyesült Királyságban vagyunk, akkor természetesen) futballra fókuszáló *Boy's Own*-t, mely később lemezkiadóvá alakult.

És remixel, hosszú, máig nyúlik a sor, kiknek; a teljesség igénye nélkül: Happy Mondays (Manchester, acid house, akkoriban alighanem kötelezőnek számított), Meat Beat Manifesto, [The Orb](#), [Björk](#), [Yello](#), New Order, Stereo MC's, Throbbing Gristle, Jah Wobble, Finitribe, A Man Called Adam, Saint Etienne, [Future Sound of London](#). Nem akárhik, de a hírnevet mégsem nekik, hanem a *Loaded* című Primal Scream darab átiratának köszönheti. Világhírnevet, s az 1991-es Primal Scream album, a *Screamadelica* elkészítésében való részvétel sztárrá avanszálta Andy-t. Az ő érdeme, hogy

az előtte is, utána is sablonos zenét gyártó csapat a független pop (indie) hangzást dance-színekkel keresztezte.

A Kiss 100 FM rádiónál DJ-ként működött közre, nem túl sokáig.

Anarchista, eklektikus ízlése egyszerűen a munkáltatók agyára ment. Bizarr hangminták, zajok, minden mindennel mehet, stílusok közötti és feletti csapongás, egyik pillanatban még rendkívül könnyed, átmenet nélkül kőkeménybe vált, csapong, cinikusan ránk kacsint, talán bohóc ő is, vagy kései kalóz, félszemmel és kampós kézzel, jól állna neki a kard mellé, azt viszont végképp nem szereti, ha oldalról fényképezik.

A kilencvenes évek elején Nina Walsh-sal megalapítja a Mennyország Szablyái (Sabres of Paradise) névre hallgató, Sabrettes-ként szintén ismert kiadót. A London Bridge mellett pedig klubot működtettek, a Sabresonic-ot. Több válogatást jelentettek meg: a *Pink Me Up*-ot (1994), a majdnem azonos *Deep Cuts*-t és *Septic Cuts*-t (1994), továbbá a különös, de beszédes című *101 + 303 + 808 = Now Form a Band*-et (1995).

Érdekes munkák. Most, hogy az utóbbi két év a [trance](#) jegyében telt el, fura érzés visszatekinteni a múltba, a már-már históriába. Szokás [Sven Väth](#)-et az irányzat alapítójaként emlegetni, korai [Goa](#)-bajnokok, [Juno Reactor](#) és társaik ugyancsak szóba jönnek, de szerintem a gyökereket leginkább Weatherall kiadója vidékén keressük! Merthogy a trance először 1994 körül lett népszerű. Olyannyira, hogy a távlatokba látó Andy kijelentette, legyilkolja az irányzatot – csak rövid időre sikerült neki, 1997-98 óta, mint tudjuk és tapasztaljuk, permanens reneszánszot élünk. Igaz, nem mindig az egykori Sabres of Paradise válogatások színvonalán...

Enyhén szólva, bár az igazságnak tartozunk annyival, hogy az albumokon hallható számoknak csak egy része trance, azon kívül van ott még dübörgő techno, rengeteg 303-as savas prüntyögés, némi Goa-lebegés, izgalmasan, frissen, mementóként. Továbbá eklektikus, stílusokba nem sulykolható darabok is. Kísérleti techno – hangzott az akkori verdikt.

Nevek: Blue, Corridor, Innersphere, Jack O'Swords, Musical Science, Secret Knowledge, SYT, Voodoo People, Waxworth Industries – többek között...

(Sabres of Paradise, másodszor.)

Mert a Szablyák nemcsak a kiadóra, a válogatásokra vonatkozott, hanem egy háromtagú csapatra is. A harcosok: AW, Jagz Kooner és Gary Burns – utóbbi kettő az [Aloof](#), illetve a [Red Snapper](#) tagjaiként fényesítették tovább a brit elektronikát. Hangmérnök: Keith Tenniswood, vele még később találkozunk.

Három albumuk, plusz a remixeket tartalmazó *Versus*, és négy maxijuk jelent meg – három maxi kivételével Sheffieldben, a [WARP](#) gondozásában. Az első, a limitált példányszámú, tulajdonképpen samplernek tekinthető *Sabresonic* (1993) rögtön a máig legsikeresebb számmal, a *Smokebelch*-cel, melynek második részét, ilyen-olyan, többek között [David Holmes](#) átíratát az abszolút klasszikusok között jegyezzük. A rossznyelvek szerint, ha Weatherall hátralévő napjaiban semmit se tenne, a szám bevételeiből, jogdíjaiból úri módon megélné...

Haunted Dancehall (1994) – különleges album, filmzene film nélkül, vagy, még inkább: egy megíratlan könyv hanganyaga. Író: James Woodbourne

alias AW, témák: London, klubok, éjszaka és másnap reggel, kilencvenes évek. Minden számhoz rövid szövegrész kapcsolódik. Komplex muzsika: néha olyan érzésünk támad, hogy az éppen aktuális James Bond mozit nézzük, máskor emelkedett, nem evilági szépségű melódiák andalítanak (*Theme 4, Return to Planet D*), mozgalmas, kemény és lágy, keserédes, melankolikus és rebellis, mint egy szentimentális vadember, vagy csöpögős lányregény Rejtő Jenő interpretálásában. Ráadásul tökéletesen felépített, a kezdeti könnyedséget, a bohókás tónust fokozatosan váltják komorabb, mélyebb és fájdalmasabb hangulatok. Soho, Berwick Street piac, Charing Cross, London Bridge: megelevenedik a brit főváros. Kordokumentum és fantasztikus utazás – áradozott Ian Gittings, a *Melody Maker* kritikusa. Stílusok kavarnak, számonként valami más, mindig új, hip hop groove-ok, szabálytalan ritmusok, törnek, de ha kell, négynegyedelnek. Komoly, de könnyed és elegáns marad. Mint a barokkra zúduló rokkó. Weatherall nyelvét öltögeti, a táncparketten orra bukik egy hadirokkant. *Sabresonic II* (1995) – kilenc szám, abból három *Smokebelch II*. Arányosan, már-már arany-metszetten szétosztva: az első, az ötödik, az utolsó. Eklektika újfent, ambient, downtempo trance témákkal kavarnak, szabálytalan ritmika, időtlen szépség és csöpögős érzélgősség egy időben, egy térben. Ha ilyenek, akkor szeretjük a magas hangtartományokat. Bleep-techno – szokták mondani a kilencvenes évek eleji, közepi WARP albumokról. Mindig nehézséget okozott, pontosan körülírni, miről is van szó – csengettyűs-csilingelős, pajkos hangzások, lassan kibontakozó, fesztelenségükben feszes témák, leginkább a **Black Dog** és a **Plaid** jön képbe,

hittük, de a *Haunted Dancehall* és a *Sabresonic II* újrarahallgatásakor a Sabres of Paradise is felkívánkozik a listára. (Az utódcsapat, a Two Lone Swordsmen viszont már nem... Nem minősítés, ténymegállapítás.) Álombeli tájak, alig kivehető indusztriális zöngékkal – és természetesen némi dub is. A stílusok nem számról számra, hanem számokon belül keverednek.

Egy filmhez, a szinte ismeretlen *Shopping*-hoz elkészítették a *Sabres Theme* című számot, remixeltek párat, aztán egy szigorúan korlátozott példányszámú, egyoldalas, 10 inches maxi (a 93-ban rögzített *Ysaebud*) kiadása után (még 1995-ben) felozlottak. Mozinál maradvá: azóta AW, klubtulajdonost alakítva a (nem sokra jegyzett) *Hardmen*ben, színészi talentumát is megmutatta. Mondta, hogy még többször szeretné megmutatni.

(Következő állomás: Two Lone Swordsmen.)

Egy halom remix (Etienne de Crécy, Beth Orton, Sneaker Pimps, Spiritualized, Texas, stb.), három album, fél tucatnál több maxi... Tagok: AW, Keith Tenniswood. Utóbbi egyéb – főként (másfél-két éve *nu skool*, ma inkább) progresszív breakbeat néven ismert – projekteket is jegyez: Radio-Active Man, Bargercharge; Fuel kiadásban, *Dave Tipper*rel a háttérben. Besegített David Holmes híres albumán, a *Let's Get Killed*-en, de az Aloof és a Red Snapper háza-táján is jó néven vették szakértelmét. Na és egy ínyencfalat: az egyedüli nívós brit elektronikus zenei szaklap, a *Jockey Slut* ötödik születésnapjára kiadott, exkluzív számokat tartalmazó *Jukebox* CD-mellékleten a két kardforgató *Slutloop*-ján Tipper scratch-el.

(Munkáikat Andy újabb címkéje, az Emissions Audio Output, illetve a WARP jelenteti meg.)

1996 – *The Fifth Mission (Return to the Flightpath Estate)*, dupla CD (plusz két maxi: *The Third Mission*, illetve *The Tenth Mission*), és abszolút remekmű. AZ abszolút remekmű, mint az FSOL *Lifeforms*-ja (1994), a *Richard D. James Album* (1996), Paul D. Miller, alias [DJ Spooky](#) *Viral Sonatája* (1997), az EP7 az [Autechre](#)-tól (1999), vagy a *Brasilia Panaceától* (2000).

Lehiggadt dolgozat, eklektikus, de nem csapongó száztíz perc, szűkebb a skála, minimálisabb az eszköztár, bár távolról sem minimál. Tizennyolc hónapnyi hallgatás után jött ki, Andy felhagyott a kokainnal, négy hét alatt dobták össze, fütyülve a kereskedelmi sikerre. Azt jósolta, hogy kétszáz példányban, ha elmegy... Viszont úgy érezte, visszatért önmagához, a valódi gyökerekhez. Az eredmény: kompromisszumot nem ismerő, az elvárásokra fittyet hányó, kísérletező, de bőven hallgathatóságon belüli alkotás. (“Ha az elvárások miatt aggódsz, vagy azért, hogy olyan lemezt készíts, ami megváltja a világot, nem fogod megtenni. Ha mindezt elfelejted, visszavonulsz a stúdióba, és végzed a dolgod, több esélyed van arra, hogy olyasmivel rukkolj elő, amire azt mondják majd, hogy “ez tényleg megváltoztatta az életemet.””) Megszívlelendő bölcselet, önjelölt zseniből akad úgyis épp elég.)

Tizennyolc absztrakt, ám érzelmekkel, szépséggel telített szám. Film nélküli, láthatatlan filmzene, mint a *Haunted Dancehall*. Csak annál is összeszedettebb. Megint London, nem feltétlenül a legnaposabb oldalról. A borítón talán IRA terroristák vicsorognak – *The King Mob File, Glenn Street*

Assault Squad, Gang Sweep Shuffling, meg ilyesmik a címek. “Ha látnád, hol vettük fel, és kinéznél az ablakon, semmi esetre se adnál olyan címetek, hogy *Egy távoli tengerparton*” – nyilatkozta Andy egy Wire-interjúban. Cinizmus és humor. Hang-kollázsok, csupasz, nagyon gépies ütősök, feszültség. Fekete, hideg, de emelkedett szépség, például az [Aphex Twin](#) *Alberto Balsam*-jéhez (méltán) mért *Enemy Haze*. Bleep utáni bleep. Stílusok? Erősödő dub elemek, aztán minden más, átlényegítve, szétszedve, innen-onnan, nincs jelentőségük.

Szintén 1996-os a hetvenöt perces (!) *Swimming Not Skimming* EP. Mixek, remixek, összesen tíz szám. Nagyon visszafogottak, szabályosak, melodikusak, és láss csodát: techno és house között lebegnek, főként a minimál, illetve a deep jelzővel címkézett fajtából. Úgy lüktetnek, hogy közben egy másik brit mókamester, [Matthew Herbert](#) jut az eszembe. Időnként meg a berlini mágus, [Maurizio](#). (De ez csak egy távoli asszociáció...)

(Two Lone Swordsmen, második periódus.)

Az 1997-es *Stockwell Steppast* követően szinte egy időben, 1998 őszén jelent meg a *Bug of Blue Sparks* EP és a *Stay Down* album.

“[Elektro-dub-drum&bass](#) alkímia” – írta az EP-ről egy francia kritikus. És még több. Főként a *Gay Spunk* magaslik ki, groovy, lassan hömpölygő, de barokkos ballada, távoli rokona a Plaid, esetleg a [Boards of Canada](#) opusainak.

A *Stay Down* vízi-világ: zöldek és kékek, mélytengerek. Óceán feneke, tengeralattjáró, Verne. Hullám-moraj, légbuborékok – az elektronikus zene jól bevált kliséi. Itt viszont funkcionálnak, annyira távoliak, éterien szépek, s éppen ezért nyomasztanak, nyugtalanítanak. Rövid, négy-öt perces számok, még némi dzsessz, pontosabban [nu jazz](#) is szorult beléjük. Az album első fele konkrétabb, vízhez ragadottabb. A végéhez közeledve a szintetizátorhangzásokat chill-out billentyű-tónusok szorítják háttérbe. A záró számok (*Alpha School, As Worldly Pleasures Wave Goodbye...*) a *Fifth Mission* zsenialitását súrolják... (Lábjegyzet: az albumot többen hasonlították a hetvenes évek híres-hírhedt olasz horromozijához, [Dario Argento](#) filmek zenéihez.)

Az *A Virus with Shoes* EP (1999) a kísérleti elektronika, a nu jazz és az absztrakt hip hop fúziója. Bohóckodással tarkítva: torzított férfihang mondja monoton, hogy “hello”, kellemesen erotikus női nevetések-nyögések, scratchek, cinek, lomha basszusok (*Brother Foster through the Phones*). Széttört melódiák, agyalágyult szövegek (*It Hits*), például: “kettő, három, négy, néha három...” Belassulások, kaotikus ütősök, egy-két ismétlődő loop, annyira ugyanaz, hogy az agyunkra megy, de azért mégis szeretjük (*Cloned Christ on a Hover Donkey – Be Thankful*). Visszafogott érzemenés, a többértelmű és szándékosan zavaró, fülsértő effektusok szépséges melódiákra rakódnak (*Celsus Speaks the Truth*). Recsegés-ropogás, idegesítő távlatokból és magasságokból ismétlődő harang, csengettyű, vagy valami hasonló, némi keleties ízt mellékelve a hip hophoz, de csak azért, hogy egy hirtelen acid bugyborékolás még bonyolultabbá tegye a káoszt.

Bár tudjuk: a káosznak is megvannak a maga törvényei, ott is rend uralkodik (*Palais Munich*). Repetitív vízcsobogás a vég, pedig óceánkutatósról nincs szó ezúttal (*Our Kid's Berwick*). (Személyes megjegyzés: az *A Virus with Shoes* első hallásra, másodjára, harmadjára nagyon feledhetőnek tűnt. Egyszer aztán csak összeállt a kép. Annyira, hogy ma már azt állítom, hogy az EP Weatherall munkásságának egyik legfontosabb állomása. És – káosz, eklektika ellenére – a legkönnyedebb.) *Tiny Reminders* (2000) – tizenkilenc szám, hetvenöt percben, szervesen összefűzve, erősen elektro (annyira, hogy az *Are You...*-n időnként németül megy a szöveg, egyértelműen a **Kraftwerk** előtt tisztelegve: “múzik”, “du bist Licht”, vagy “are you love, du bist Liebe”), máskor progresszív breakbeat, Tenniswood új iskolája (a Tipper nevével fémjelzett vonulatból) jócskán tetten érhető, de a lemez második felére a kettő végleg egymásba úszik, kortárs (kísérleti) elektronikává cizellálódik. Míg a korábbi albumok inkább önálló, de azért laza, mellérendelő összefüggésben álló részek (számok) rendszereként foghatók fel, addig a *Tiny Reminders* lineáris felépítésű, “egyik számból szigorúan következik a másik” jellegű folyam. A négy betét-darab, az első, az utolsó, illetve a hetedik és a tizenharmadik (*Tiny Reminder No 1, Tiny Reminder No 2, Tiny Reminder No 3, Constant Reminder*) időtlen és szépséges üreffektus zűrzavara keretbe zárja a tört ütemeken alapuló hömpölygést. Néha még fenséges is, kellő cinizmussal persze; Weatherall nem tagadja meg önmagát. Az egyik szám címe például *Rotting Hill Carnival* (*Rothadó Domb Karnevál*), egyértelműen fricskázva az augusztus végi, nyugat-londoni Notting Hill karneválokat. (Na, azért

annyira nem kell őket!) Robot-fricska, s a muzsika is egyre robotikusabb lesz (C.T.M.). Máskor meg igazi, mókás-bohókás örömeibe tévedünk (*The Bunker*). Végkifejlethez, valódi apoteózishoz közeledünk: elektro(nikus) vihar tör ki (*Solo Strike*), a válasz zongora-recsegés, háttérsercegés, meditációként (*Foreververb*). Visszhangok, lehangolt hangszerek, egyszerű ütemek, és mindez így, együtt, igencsak disszonáns (*It's Not the Worst I've Looked... Just the Most I've ever Cared*). A megvilágosodást és a letisztulást a szférikus szépségű záró loop, a *Constant Reminder* jelenti.

(Innen-onnan.)

Szerteágazó zenei pályafutás. Andy messziről indult: a punk anarchiát ambient esztétikával, az elektro robotikát hip hop ütemtannal keresztezte. Trance: feltalálta, sikerre futtatta, dicsősége csúcsán megtagadta. Mindenbe belekapott, mindent megújított. Stílusokat tágított, stílusokat számolt fel. Vagy tetszhalálra ítélte. Őrá is áll a közhely: állandóan évekkel jár a jelen idő előtt. Könnyedén, erőlködés nélkül. Nem gyárt elméleteket, albumai nem konceptuális munkák. Őstehetség. Rombol, de a romokat aztán eltakarítja, s helyükre a korábbinál élvezhetőbb világokat teremt.

Használja a posztmodern technológiákat, de nem technológia-függő. A technológia cél, nem eszköz. Egy 2000-es interjúból: "A.T.B, a trance-csávó nyilatkozta, hogy a zenéihez ilyen és olyan pre-seteket használ; mire legszívesebben azt kérdeztem volna meg tőle, hogy a képzelőerejét a folyamat során legalább egyszer használja azért?"

Mp3 ügyben: “Tetszik az ötlet, hogy kiszúrjunk a zeneiparral. Ugyanakkor azért arrafelé is akadnak szép számmal, akikre nem passzol a sztereotip üzletember-kép. Azért teszik azt, amit tesznek, mert szeretik, s ők ugyanúgy rosszul járnának, mint a cápák. Az egyik Metallica-tag nyilatkozta: “Zenész vagyok, te meg ingyen akarod a zenémet. Te autószerelő vagy, én meg azt szeretném, ha ingyen javítanád meg a kocsimat.” Értem, mire gondol. Abszolút nem izgat, ha valaki ingyen letölti az új Britney Spears albumot, úgyis eladnak belőle húszmilliót, a kutya se veszi észre a hiányzó, kifizetetlen egymilliót. De a kevésbé ismert művészek kényes helyzetben vannak. Nem keresnek vagyonokat, s ha a munkáik ingyen hozzáférhetők, akkor a mögöttük álló kisebb lemezcégeknek csak kell valami anyagi ellenszolgáltatást juttatni.”

Kérékbetört harmóniák – Mike Paradinas

Diesel M, Tusken Raiders, Jake Slazenger, Kid Spatula, Gary Moscheles, de leginkább μ -ziq (M-ziq) – a hangzatos vagy éppen fülsértő nevek mögött ugyanazon személy, a kortárs kísérleti elektronika egyik etalonjának tartott angol Mike Paradinas rejtőzik. Munkái illusztris kiadóknál látnak napvilágot: [Astralwerks](#), Clear, [Rephlex](#), [R & S](#), [WARP](#), Planet μ ...

Fura alkat: nincs számítógépe, nem használja az internetet. (Legalábbis ezt állítja. Viszont az 1998-as *Brace Yourself* alkotása során egy weboldalra azzal a céllal raktak fel hangmintákat, hogy a rajongók döntsék el, melyik legyen a lemezen.)

Keveset bulizik, ideje nagy részét barátnőjével és a fiával tölti. Építészetet tanult, de a harmadik év után otthagya az egyetemet. “Nyolcvanéves korod előtt úgyse tervezhetsz semmi különöset. Ha már így van, arra gondoltam, hogy az időmet zenekészítéssel is eltölthetem” – nyilatkozta később.

A [techno](#) nem állt közel hozzá. “Diákkoromban [hardcore](#)-rajongó voltam” – vallja. “De a korai breakbeateket is kedveltem. Az első számaimban a saját hardcore-értelmezésemet akartam adni, tört ütemeim talán ezért tűnnek örültnek. A techno és a detroiti zenék nem mozgatták meg a fantáziámat; nem is tudtam sokat róluk.”

A legenda szerint egyszer a Brooklyn hídon felvett hangokból, beszédfoszlányokból, környezeti zajokból (és semmi egyéből) különös kompozíciót gyártott le. A számot aligha ismerjük meg, hiszen nem áll szándékában kiadni.

Hatások: az utóbbi időben [Squarepusher](#) az egyedüli inspiráció... [Luke Vibert](#) (Plug) pedig a legjobb barát. Elképzelhető, hogy egy napon hárman összeállnak. Tán a háttérben felsejlő negyedik tréfamester, [Richard D. James](#) is beszáll! A realitásoknál maradvá: Mike-nak tetszik az ötlet, a megvalósulásra viszont kevés esélyt lát.

A pályafutás 1993-ban, az *M for Multiple*-lel (Diesel M néven, a Choci's Chewns kiadónál) és a *Tango N'Vectiffel* (M-ziq-ként, a Rephlexnél) kezdődött. Utóbbi album címadó száma osztatlan sikert aratott: a széles spektrumban, egyre magasabb hangtartományokba szálldosó gépi melódiák által teremtett kozmikus élmény a későbbi munkákat előlegezte.

Például a dupla CD *Bluff Limbo*-t (M-ziq, Rephlex, 1994). Fura világ: gyönyörű dallamok, klasszicista futamok, a múltba révedő játékos posztmodern szépségesszmény látszat-diadala. Álomba ringunk, andalodunk. De csak azért, hogy pár ütemmel később villámsújtott ámokfutókká legyünk. A torzítások, a fémes és végletesen szétszagotott ütemek a lágy zongora és szinti-hangok ellenpontjai. Építés, rombolás, komplexitás, valós világ – ez az (Aphex Twinnél is bevált) ellenpontosítás (kontra-punkció) Mike Paradinas művészetének egyik alappillére.

Az albumot a fentebbi eszmefuttatást tökéletesen illusztráló *Hector's House* nyitja. A *Commemorative Pasta* lassabb, nyugodtabb: ambient-táj, tél, némi ünnepélyesség. A komor, hófedte tájkép visszatérő motívum: csengő-csilingelő hangok, harangkondulás (*The Wheel*), tündérmesei elemek (mint az akkoriban csúcsra futó [Black Dognál](#)), álromantika. Máskor (27) sci-fi mozikat idéző űrmuzsika szól, himnusz-szépségű, [Brian Enora](#) emlékeztető motívumokkal. A szerkezetek a szárnyaló, szimfonikus betétek, a kaotikus bőség, az ellentmondó és disszonáns elemek egymásmellettsége ellenére is szikárák, mértanilag konstruáltak. Iszonyatos mennyiségű és szokatlan zenei információ zúdul ránk: a *Gob bots* például az ambient-indulásból játéktermek zűrzavarába, onnan hardcore-szerű pörgésbe, s több kiállítás után big beatet előlegező dinamikus futamokba vált. Az ütős-fergeteget különös basszusok, hamiskásan bongó dallamok színesítik. A fergetegből később fémes orgia lesz (*Metal Things 3*), mintha egy lepusztult trafóház kábel-labirintusában keresnénk az ideális kapcsolási kombinációkat.

A piramis-szerűen és több síkon építkező *Twangle Frent* a korai kilencvenes évek jellegzetes darabja: szinti-bűgás, "örömuzene" és agyba-rúgó sistergések, cinek teremtette techno-háttér.

Make It Funky az, amit a cím hirdet: stílusparódia. Humor a dance-ben – az állítás banális, viszont az utóbbi években ez az önfeledt nevetés és nevetetés veszett ki tánctereink környékéről.

Az eklektika ezzel még nem ér véget: Paradinas (korai) univerzumát az említett jegyek / hatások mellett dzsesszelemek (a *Zombies* szaxofon-mintái), [303-as acid-bugyborékolás](#) (a kísértetkastélyba illő *Organic Tomato Yoghurt*),

némi minimál-hatás (*Sick Porter*), repetitív kellékek (a *Dance 2* Steve Reich-i nyitánya), törzsi motívumok (*Nettle + Pralines*), délszaki gitárok (*Ethereal Murmurings*) kerekítik egészé. Kaotikus egészé, mégis áttekinthető rendszerré.

Az albumot a tízperces *Ethereal Murmurings* zárja. (Barlang-képek: Platón és a Virtuális Valóság...)

A szintén 1994-es *PHI*1700*-at (M-ziq, R & S) 95-ben EP-k és albumok sora követte: *Bantha Trax* (Tusken Raiders, Clear), *M for Mangoes* (Diesel M, Direct Drive), *Makesaracket* (Jake Slazenger, Clear), *Megaphonk* (Jake Slazenger, Clear), *Dauphine* (M-ziq, Astralwerks).

Továbbá két M-ziq néven futó [Planet M](#) / Astralwerks remekmű, az *In Pine Effect* és a *Salsa with Mesquite*.

A meseszerű *In Pine Effect* változatlanul eklektikus képet mutat, de még egyénibb a hangzás, Paradinas a formákkal kísérletezik. Elsőként vessünk egy pillantást a sokat eláruló köszönőlistára: a családtagok és a közeli barátok után olyan nevek következnek, mint [Carl Craig](#), Mad Mike, Drexciya, [Anthony Shake Shakir](#). (Csak azért kezdem Detroit szülőtteivel, mert e város zenéi nem hatottak a szerzőre...) Folytatódik a sor: Reload (nem a kiadó, hanem a [Middleton-Pritchard](#) duó), [Seefeel](#), [Scanner](#), [Cylob](#), Aphex Twin, [Plastikman](#), Jimi Tenor...

A *Roy Castle* szaxofonfutamok és gépzene breakbeat-alapú ellenpontozódása. A *Within A Sound*-ot szintén a kettősség uralja, ezúttal

fúvósok nélkül. Az *Old Fun 1* egyszerre ünnepélyes és komikus, szokatlan (később gyakori) hegedű-futamokkal, még furább emberi hangokkal, kórus-foszlányokkal.

A *Dauphine* könnyed, pörgős, míg a szintén könnyed, “szabad dzsesszes”, improvizációs *Funky Pipecleaner* az 1995-ben virágkorát élő easy listening szalon-(egyen)ruhás, pezsgős-kaviáros vasárnap reggeleit juttatja az észbe. Hogy volt valaha, és csak hét éve, de ez a hét év százként szaladt tova. Emlékszik-e még valaki a híres szlogenre: Ha semmi dolgod nincs, tedd a színpadon! (If you have nothing to do, do it on stage!)

A játékos *Iced Jemet* a *Phiosope* követi. A gitár- és hegedűmintákon alapuló főtéma roppant egyszerű, mégis tökéletes, miniatúr csoda. Lírai hangulatok, elvagyódás, az éteri tisztaság igézete lesz úrrá a hallgatón. Nem sokáig, mert a skizofréniába, neurózisba hajló *Mr. Angry* darabjaira töri az idillt: az éktelen ordítás aláfestette ütősök egyenesen a pokolba pörgetnek. (A bpm-számmal a hardcore-hívők is elégedettek lehetnek!)

Melancho, Pine Effect, Problematic, Green Crumble: semmi különös, de izgalmas darabok.

A *Salsa with Mesquite* a korábbiaknál rövidebb (negyvenhét perc) és – a szokásos sokszínűség ellenére, azzal együtt – érettebb, egységesebb album. A címadó szám szintiszta kísérletezés: fals hangok, csend és kiállások, káosz, disszonancia. A *Happi* az ellentettje szeretne lenni, de valahogy nem sikerül. Úgy szól a zongora, mintha egy ötéves kislány püfölné. A

vaskalapács-ütősöket pedig nehézfém-munkás. A végén aszteroida csapódik be.

A *Loam* egyértelműbb, akár Detroitban is készülhetett volna! A minimálmonoton kibontakozó techno négynegyedekre különös effektusok rétegződnek. Nem így a gyönyörű *Reflectiv*-ben: csengés-bongásra érces dobok feleselnek, talán csak azért, hogy előkészítsék a váratlan "felsíró" gitárt.

A csendesebb, ismétlődő motívumokban gazdag *Leonard*-ot a *Balsa Lightning* eredetije és Jake Slazenger remixe követi: a komor zongorákkal induló első klasszicizál, az édes-kemény" második kevésbé.

1996 nem tartozik hősünk kiemelkedő esztendei közé. Holott alkotott bőven... Például a Kid Spatula *Spatula Freak*-jét (Reflective), és a *Nautilus* EP-t (Jake Slazenger, WARP).

Az első Jake Slazenger album (még kettő várható), a mókásan német című, *Das Ist Ein Groovybeat*, Ja arról nevezetes, hogy a szerző a leggyengébb dolgozatának tartja. Bizar hangok, némi **drum & bass** hatás... Egyébként – három szám (*King of the Beats*, *Sabbaf*, *Slowdance*) kivételével – tényleg felejthető. (Viszont nagyon könnyen emészthető!)

Sajnos a Richard D. James-szel közösen (Mike & Rich) készített *Expert Knob Twiddlers* (Rephlex) szintén nem sikeredett olyanra, mint két ekkora titántól várni lehetett volna. Összecsapták, végigbohóckodták, átökörködték. Kár, mert a kezdő *Mr. Frosty* tökéletes, a feszes breakbeat időnként a **nu skoolt**

vetíti előre. Talán még a *Giant Deflating Football*-ról mondható el némi jó, a többit gyorsan felejtjük el! Valószínűleg ők is ezt tették.

1997-ben nemcsak a *Shaped to Make Your Life Easier* (Garry Moscheles, SSR / Crammed), vagy a *My Little Beautiful* (M-ziq, Planet M / Astralwerks) jelent meg, de a mérföldkőnek számító *Urmur Bile Trax* (Planet M / Astralwerks) és *Lunatic Harness* (Planet M / Astralwerks) is. Utóbbi a szerző legsikeresebb, több mint százezer példányban eladott albuma. (Japán, Egyesült Államok, Egyesült Királyság a sorrend.)

Úgy tűnik, áthidalta az intellektuális-kultikus kedvenc és a sikerember közötti (gyakran mesterségesen táplált) szakadékot.

Az *Urmur Bile Trax* szokatlan hosszúságú, hatvanhét perces EP. Ízekre szedett tört ütemek, elektro-témák, filmzenék, giccses tévé-betétek eklektikus, nehezen értelmezhető mixe. A sajtó új stílusról, drill & bass-ről hozsannázott. "Soha nem akartam új irányzatot teremteni" – replikázott Paradinas.

"Soha nem akartam új irányzatot teremteni."

A drum & bass-hez is hasonlították. A dobok és basszusok szűk londoni elitje ([Goldie](#), [Grooverider](#) és társaik) viszont mindig elhatárolta magát a "nagy négyestől". Mike-ék kívülállók maradtak...

Az EP két részre, részenként négy-négy számra osztható.

A kezdő *Urmur Bile* érdes hangokból, felpörgetett, többszólamú ütemekből áll össze. Ám az "őrült száguldás", a metál-világ ellenére is muzikális!

A *Let Let* a dzsessz-legenda Ornette Coleman *Virgin Beauty*-jából vett lágy szaxofon-mintáját gyors, minimálisra csupasztított tört ritmusok ellenpontozzák. A két futam eleinte külön-külön, később – kiállításokkal szaggatva – egymásba fonódva pereg. A végére csak a törtek maradnak...

Az *M5 Sabotage* szintén “haladó” kísérleti darab.

A *Fine Tuning* dzsesszesebb, időnként még esztrád-szerű is, egészét tekintve viszont a talányos “cyber-boogie” minősítés illik rá leginkább.

A második rész az izgató-izgatott *Hydrasone*-nal indul, majd a tizenhárom perces, mókás című (James Bond előtt tisztelgő?) *1Hip 007* következik: a kezdeti száguldás hirtelen úgy lassul be, mintha negyvenötös fordulatszámról harminchármasra váltanánk. Kaotikus ütős-zuhatag, többszólamú “Szép és Szörnyeteg”. Az egyik legösszetettebb és leganarchistább Paradinas-szám! Befejezés: a szerteágazó motívumok az űrcsendbe hullanak.

A *Hornet* keleti mintákkal tarkított, időnként “szabályos” dob-basszus, máskor easy listeningbe lassuló gúnyos-cinikus örömszene.

A *Phonic Socks* csapongó ütemeit scratch-ek és kiállítások teszik érdekessé. Drum & bass is lehetne, de nem az, kilóg minden rendszerből.

A szokásosan gazdag és sokrétű, több jelentéssíkon értelmezhető *Lunatic Harness* a szerző legfilozofikusabb albuma. Se nem drill, se nem bass, inkább az *Urmur Bile Trax* előtti vonal folytatása és megkoronázása. Fantáziatájak, világvégeről szóló tündérmesék (*Brace Yourself Jason*), szisztematikusan szétrombolt klasszikus hangzások (*Hasty Boom Alert*, *Catkin and Tiesel*),

káosz és rend között hullámzó breakbeat-líra (*Mushroom Compost*), humor és szimfonikus ívelés (*Blainville*), szubbasszusokkal, torzítókkal aláfestett atonális hang-kollázsok (*Approaching Menace, My Little Beautiful*), jégbe dermedt, ünnepélyességbe hajló, drum & bass alapú téli szépség (*Secret Stair PT1, Secret Stair PT*), torzított beszéd, komoran csengő, kísértet-idéző kísérletek (*Wannabe*), a nyugodt repetitív futam és az azt szétrobbantó, fülszaggató dobok hullámmozgása (*London*) – egybefornak az elemek, színesedik a laboratórium (*Lunatic Harness*).

A záró *Midwinter Log* a rajongók kedvenc M-ziq száma. Aphex Twin és Black Dog / Plaid párhuzamok, a hegedűk pedig a korai [Peter Greenaway](#) mozik zeneszerzőjének, [Michael Nyman](#)-nek a hatásáról tanúskodnak. Apoteózis.

1998 két rövidebb dolgozat, a tömör, a melódiákat videojáték-hangokkal keresztvező *Brace Yourself* (M-ziq, Planet M / Astralwerks) és a [Speedy J](#)-vel közösen készített *Slag Boom Van Loon* (Planet M) éve. Utóbbin felettébb sokáig, legalább egy hétig munkálkodtak... Márpedig a Paradinas-számok általában hipp hopp, órák alatt készülnek el. Ezért olyan termékeny. A *Slag Boom Van Loon*-nál maradvá: 2001. májusban jelentek meg a remixek (többek között: [Boards of Canada](#), [Dave Tipper](#)).

1999: *Bantha Trax 2* (Tusken Raiders, Planet M), *Motorbike Track* (Tusken Raiders, Planet M), *The Fear* (M-ziq, Planet M / Astralwerks) és a *Royal Astronomy* (M-ziq, Planet M / Astralwerks).

Utóbbi album megosztotta a kritikusokat: kommerszebb, több a populáris elem – efféle bírálatok érték. Fanyalogtak is rendszeresen. Pedig nincs igazuk: Paradinas új elemekkel (ének, rengeteg vonós-minta, hip hop és techstep [jungle](#) jegyek) gazdagította amúgy sem szegényes repertoárját. A nagy változást egyébként a hegedűk meghatározó szerepe, az általuk előidézett újklasszikus (stílszerűen: “angol neobarokk”) hangzás jelenti. Az album Greenaway filmzenének is beillene... Kiemelkedő számok: *Autumn Acid*, *Slice*, *Mentim*, *Fear*, *World of Leather*.

2000-ben jelent meg a – húsz számból álló, hetvenperces – *Full Sunken Breaks* (Kid Spatula, Planet M).

Egyébként Paradinas remixerek se utolsó: többek között az Aphex Twin, az Ultramarine, a Chris & Cosey páros, Neneh Cherry, Speedy J, a Cylob, Mogwai, és [Björk](#) (*Hunter*, *All Is Full of Love*) darabjait keverte újjá.

A Planet M pedig egyre több – nemcsak az alapító komponálta – muzsikát ad ki.

Speedy J

Jochem Paap Rotterdamból indult. A kilencvenes évek elején figyeltek fel rá, előbb [Richie Hawtin](#) (a +8-nél meg is jelent néhány munkája), majd a [WARP](#). Mindkét *Artificial Intelligence* válogatáson szerepelt, olyan, szárnyaikat bontogató későbbi nagyságok társaságában, mint az [Autechre](#), a [B12](#), a [Black Dog](#), Richie Hawtin, [Richard D. James](#), vagy a már akkor befutott DR Alex Paterson ([The Orb](#)). E periódust két – WARP-színekben napvilágot látott – album, a *(Ginger)* (1993) és a *G Spot* (1995) fémjelezte. A *(Ginger)* játékos, melodikus, intermezzókkal megszakított intelligens techno-folyam, kiemelkedő része az utolsó három számból (*Fill 15*, *Pepper*, *De-Orbit*) álló finálé. A zene még a feszes ritmusok ellenére se megy át keménykedésbe, gazdag dallamvilág, komor szépség, ambientes elvagyódás jellemzi.

A *G Spot* egységesebb, egyre több “szimfonikus” és breakbeat elemmel, valamint a szokásos – és mindig azonos kezdőcímű – közjátékokkal (*Fill 25*, *Fill 17*, valószínűleg jó pár tucat akad belőlük).

Kiadóváltás következett: az 1997-es *Public Energy No. 1* már a [NovaMute](#) hírnevét öregbítette. Jochem bekeményített, a szép dallamokat, [ambientet](#) és kísérleti elektronikát agyontorzított basszusok, szétszedett ritmusok, “konkrét” [techno](#) váltotta. *Pure Energy (Tiszta energia)* az egyik kulcsszám, és a cím ezúttal magáért beszél.

E vonalat finomította / fejlesztette tovább az *A Shocking Hobby*-val (2000). Hosszan merenghetünk, minek nevezzük az albumot: kései technónak, kísérleti zajkollázs-füzérnek, vagy ipusztriális elektronikának? Tizenegy, összefolyó, sallangtól és felesleges hangoktól mentes számból áll: minden a maga helyén, minden tökéletesen funkcionál. Annyira, hogy néha hideg futkos a hátunkon. Zúgás, zakatolás, téli világ, valahol nagyon messze, jégörvényben, reménytelen szürkeségben, apró emberkék táncolnak. A monotóniát még **hardcore**-jegyek is fokozzák. Máskor meg szimfonikus hangzások. Szédítő mélységekbe merülünk alá. Talán tragikus, talán túl komor, talán félelmetes, de a mi világunk. Speedy J e világ látteleletét, csodálatos és katartikus látteleletét adja.

Tom Middleton

Reload, Link, Jedi Knights, Global Communication, Cosmos – Tom Middleton korábbi és jelen, szóló és egyéb projektjei a dance-világban ismerősen csengő nevek: a *Summer in Space*-t (Cosmos) a MUZIK szerkesztői 1999. szeptemberben a hónap single-jének választották!

Cosmos...

Annyit jelent, hogy világegyetem, görögül pedig embereket is. Továbbá azt, hogy bárki számára érthető számokat készítek, nem az undergroundnak, hanem szélesebb befogadó körhöz szóló zenéket. Igazi kihívás egy underground-közegből érkezett producernek – a horizont tágítása. A Cosmos-ötlet a rokon jelentésű Global Communication-ből jött: Universal Language (egyetemes nyelv), a Föld, az univerzum – a Kozmosz. Az első szám, a *Summer in Space* a napfogyatkozásról és arról szól, hogy mi történik a bolygónkkal mostanában. 2012-ről: az ősi maya időszámítás akkorra jósolta a világvégét.

A cyber-berkekben népszerű [Terence McKenna](#) is, ő viszont világvége helyett a sokkal hihetőbb dimenzióváltásról beszélt.

Régen olvastam McKennát. De sohasem tudhatod... Lehet, hogy tényleg 2012. december 21. lesz az utolsó éjszaka a Földön. Ebben az esetben pedig a

legjobb tánccal, bulizással ünnepelni. Igaz, én is inkább hiszek a dimenzióváltásban: új frekvenciákra állunk át, ismeretlen vibrációk születnek, megváltozik és felgyorsul a gondolkodás. Ezt mindenki egyfajta személyes Armageddonként éli majd meg. Nem a Föld fog felrobbanni, a Nagy Reccsig, a Big Crunch-ig még maradt épp elég időnk... Addig is készítem a zenéket – remélem, egyre több emberre hatnak.

A klubzene és a klubkultúra ma sokkal egyetemesebb, mint amikor a kilencvenes évek elején elkezdtem. Nem ismerem a statisztikákat, de gondolom, a Föld lakosságának elég jelentős része átbulizza a hétvégéket. Ugyanazt a kollektív, törzsi élményt, ünnepet élik át: rituálisan táncolnak a felerősített hanghullámokra. Szinte mindenki ismeri a [house](#)-t és érti a nyelvét, a szerkezetét, a 120 bpm-es tempót... Ezt a nyelvet használom, kommunikálok rajta, de a Cosmos nemcsak kommunikációról, hanem többről, másról is szól: kellemes érzetekről, hangulatokról. A hallgatóból a szunnyadó pozitív tulajdonságokat akarom kihozni, felébreszteni az alvó öntudatot.

Ha például az 1999-es mix CD-det összehasonlítjuk a korábbi opusokkal, nagyon konkrét változás érhető tetten. Meglepő, hogy deep house-t játszol.

A személyiség állandóan fejlődik, új hatások érik. Ugyanakkor egy bizonyos idő után egyszerűsítesz, már nem bonyolultan fejezed ki magad. Ez történik velem is: leegyszerűsítettem, finomítottam a zenei szerkezeteket. A lényeg,

hogy mindig őszinte legyél, őszinte érzéseket önts hangokba. És az egyszerűsítés nem jelent megalkuvást.

Létezik még egyáltalán ambient?

Az **ambient**-konceptióból lett a chill out. A chill out pedig sokkal eklektikusabb, minden belefér. Hangulatbefolyásoló, atmoszféra-teremtő zenék... A relaxációra bármi jó lehet. Az ambient – s főként a szóra gondolkodik – a múlté. A chill out koncepció viszont élőbb, mint valaha. Egyre több efféle bulit szerveznek, például a **Big Chillt**. Minden évben ott vagyok, a helyszínek is inspirálnak. Olyan, mint egy terápia, mint egy újfajta zeneditáció. Öntudatra ébredünk, s rájövünk, hogy még több relaxációra van szükségünk. Hiszen az életben rengeteg stressz ér, a média, a sajtó, a tévé szünet nélkül bombáz. Elegünk van az egészből. A Big Chillen és a hasonló rendezvényeken egyszerűen az életet élvezzük.

Manapság egy csomó mainstream albumot kiadnak, melyen a Chill out kifejezés szerepel. Néha még rock-számokat is felraknak rájuk. Nem számít: a kategóriáknak és a határoknak el kellene tűnniük a zenéből!

Viszont az úgynevezett intelligens, hallgatós zenék és a tánczenék egyre inkább eltávolodnak egymástól.

A zene rendeltetése a hely rendeltetésétől függ. A klubokban klubzenék szólnak. Én egyszerre próbálok klubzenét és otthon is hallgatható zenét készíteni. Néha ez nem működik, ugyanaz a zene másképp hat az autóban, a tengerparton, a buliban. A legtöbb tánczene csak a klubokban, jó

hangosan funkcionál. Például nem túl sok **drum & bass**-t hallgatok otthon. De az olyan formációkat, mint az **Air** se nagyon tudom elképzelni a klubokban... Igen, tényleg létezik egyfajta kontraszt. Ezt a két világot szeretném összeházasítani. Fura, de a klasszikus zenék ilyenek. Lassan, halkán kezdődnek, aztán egyre erősebben, dinamikusabban szólnak, tényleg utaztatják a hallgatót...

Hogyan jellemeznéd a Jedi Knights zenéjét?

Az erő egyensúlyozza a félelmet... A **technó**ból és a house-ból hiányzott a humor, a tréfa, pedig a klub-közönséggel bolondozni is kell. És George Clinton is hatott ránk – ez meglátszik a Jedi Knights számokban, melyek a p-funk, az elektro, a hip hop, a house és a klasszikus break fúziói.

Még régebben, Mark Pritcharddal együtt, a WARP-nál adtátok ki a *Theory of Evolution* című koncept-albumot. A kilencvenes évek közepén elég sok koncept-album jelent meg, ma viszont egyre kevesebb.

Szerintem minden számom mögött van egy koncepció... A *Theory of Evolution* a kiadó fejlődésére is utalt, meg a mienkére is. Eredetileg csak egy szám lett volna, aztán egész albummá kerekedett. A darwini evolúcióval is párhuzamba állítható. Túl vagyunk stimulálva, túlléphetjük az emberi kereteket. Egyfajta fúzió megy végbe: egymásba nő a biomechanikus és a számítógépes forradalom, új lehetőségek születnek. Félelmetes tempóban fejlődik a világ – a poszthumán társadalomba is át kell menteni az ember

lényegét. Lesznek ember utáni létformák! És a környezettel is összhangban kell lennünk, hiszen annyi kárt okoztunk már a természetben...

Változnak az idők, s az idővel együtt az emberek. A zene fantasztikus gyorsan fejlődik. Néha az emberi tudat képtelen követni ezt a fejlődést, vagy nem elég érett hozzá. Ez már a mesterséges intelligencia. A kilencvenes évek közepén nagy divat volt, ma kevésbé, viszont mára valósággá vált.

A gépeimmel együtt nőttem fel, a gépeimbe növök. A gépek szerves részei a művészi kifejezésnek. Előbb-utóbb, talán pár év múlva az agymozgásokat közvetlenül alakítják majd hangokká. Matt Black, a [Coldcut](#)-ból elég sokat foglalkozik ezzel a témával. Interaktív technológia...

Dolgoztál már együtt [Mike Paradinas](#)-szal és [Richard D. James](#)-szel, az [Aphex Twin](#)nel is. Még az a legenda is járta, hogy eredetileg te lettél volna a másik twin, a másik iker.

Mike elmondaná, Richard valószínűleg nem: mindkettőjüket én fedeztem fel. Ez egy hosszú történet... Sok más történet is létezik. Annyi a közös, hogy Richard és én ugyanazon a napon, 1971. augusztus 18-án születtünk. Beszélhetnék róluk, viszont nem tudom lenne-e értelme... Misztikum veszi körül őket, de a nap végén a művészek is emberek, azaz a hétköznapi élet meg a nyilvános szereplés nem mindig fedik egymást. Mike, Richard, [Autechre](#): fantasztikus tehetségek...

Menjünk még messzebb a múltba! Reload...

Én az E-621 nevet használtam, aztán Markkal együtt dolgoztunk a Reload-projekten. Persze ma is ugyanazok a célok vezérelnek bennünket... Ha jól belegondolok, magukért beszélnek a nevek: Reload, Link, Global Communication... Sokan azt mondják, jól hangzanak, de szerintem ezek a nevek már önmagukban gondolatokat fejeznek ki. A *Collection of Short Stories* 1993-as. Mark tulajdonképpen már akkor egyfajta techstep-darkcore drum & bass-en dolgozott, három-négy évvel azelőtt, hogy az egészből mainstream lett. A bookletben olvasható Dominic Fripp novellákkal együtt tökéletesen működik az album. Nagyon izgalmas figura. Egyébként még mindig ír történeteket – science-fictiont, vagy inkább cyber-fictiont.

Zenei hatások?

Tengerparton nőttem fel. A tenger és a sirályok hangja nagyon fontos számomra. Meg a többi természetes zaj is... Különbén a klasszikus zene, a dzsessz és a rock volt a háttér. Aztán – még nagyon, nagyon fiatal voltam – hallottam egy japánt, [Tomitát](#). Arra gondoltam, én is valami hasonlót szeretnék egyszer készíteni. Úgy szólt, mint Claude Debussy szintetizátor-átiratban. Éjszakánként a rádiót hallgattam, kazettákat mixeltem, elektronikus hangmintákat szedtem. Ezek voltak a kezdetek. Főként az ütemekre összpontosítottam. De nagyon érdekel a csend hangja is. A csend számomra abszolút körülírható: béke, a lélek csendje...

A [Pat Metheny](#) szintén hatott rám, még most is élvezem az albumait. Herbie Hancock, [Vangelis](#), és a legnagyobb tisztelet [Brian Enonak](#). Ha önzetlen

vagy és nem önző, tudod, hogy a zenéket meg kell osztanod másokkal. De az se árt, ha magadnak is örömet okozol velük.

A szintiszta hallgatós zene Amba-projekt gyakran mozgatja meg a fantáziámat. Az első szám a *Big Chill* válogatás CD-n jelent meg. Egy másik számot egy Szilveszter-éjszaka ihlette meg. Cornwallban jártam, a Hold egészen fantasztikusan világított, mintha egy óriási ezüst gyűrű lett volna körülötte. A városokban éjfélkor tűzijáték kezdődött, mi viszont egy másik világban jártunk, az újévet teljesen más szemszögből láttuk. Lementem sétálni a tengerpartra, figyeltem a Hold lassú mozgását. Minden olyan világos és tiszta volt! Azonnal megszületett bennem egy szám, a *Freezone 6* válogatáson hallható.

Milyen lenne a te álom-partid?

Talán ma este, talán 2012. december 21-én... Az összes buli az – a legfontosabb, hogy élvezzük a pillanatot, az együttlétet.

Mixmaster Morris elég sötét színekkel festi le a brit dance-szcénát. Te is ennyire feketén látod a dolgokat?

Elképzem Mixmaster Morrisset... Ha őszinte vagy és hiszel önmagadban, a zenéidben, akkor érinthetetlen vagy. A brit zenei szcena egyébként úgy működik, mint egy testület, egy korporáció. Felnőtt egy új klubgeneráció. Ők csak Pete Tongot, Judge Juleset és Danny Ramplinget értik igazán.

Egy MTV-műsorban Danny Rampling azt állította, hogy a house-t Ibizán találták ki...

Tényleg? Valószínűleg a saját house-élményeit mesélte... Szerintem a house az amerikai kultúra és a technológiai fejlődés terméke. Egyébként a divatokat, hogy ki a legjobb DJ a világon, stb., stb. a média találja ki. Aztán bárki eldöntheti, hisz nekik vagy sem.



Reload: *A Collection of Short Stories*

(Creation Records / Infonet / Evolution, 1993)

Mark Pritchard és Tom Middleton projektje egyfajta multimédia: a bookletben olvasható Dominic Fripp novellák, cyber-fiction történetek és elmélkedések a számokra reflektálnak, és vice versa. "Duo-szenzorikus antológia" – írja Fripp. "Mindegyik zenedarab történetet dolgoz fel, a képzeletből és a tényekből vett karaktereken, szituációkon alapul." Az album mégse film nélküli soundtrack, hanem lelkiállapotok, hangulatok, érzelmi hullámok montázsa. A cyberjövőé, ahogy a kilencvenes évek elején láttuk. A zene egyszerre súlyos, komor, félelmetes és csodaszép: lírai reflexió az új világról. Konceptuális dolgozat, stílusok váltják egymást, stílusok rétegződnek egymásra. Breakbeat, ambient és techno elemeket egyaránt találunk, de felesleges elmélkedni róluk. Pritchard, Middleton és

Fripp (mert a szövegek ezúttal tényleg az egész szerves részét képezik) nem irányzatokban, vagy múló divatokban gondolkodnak. Egymással korreláló hangjegyekkel és szavakkal festettek meg egy plasztikus látomást.

Evolution Productions: *The Theory of Evolution* (Válogatás)
(Evolution / WARP, 1995)

Az album, noha válogatás, lényegében két (Mark Pritchard, Tom Middleton), de még inkább egy alkotó (Pritchard) munkája. Link, Reload (mindkettő Pritchard), The Jedi Knights (Pritchard és Middleton), E621, The Rebus Project (Middleton) mellett egy-egy számra (az 1990 és 1994 között komponált húszból) Matthew Herbert (Wish Mountain), The Horn (Stephen Horne), Jak and Stepper (Horne és Dave Kempston) hallható. Újabb konceptuális dolgozat, egymásba mosódó opusokkal, a WARP *Artificial Intelligence* sorozatának rokona. A művészek az evolúcióról elmélkednek, a zene organikus és mesterséges formák fejlődését, mutációit illusztrálja. Darwin a kezdet, gépi / embergépi intelligencia a közeljövő. Pritchard és társai helyenként humorosan, máskor komoran, aztán játszadozva, de ugyancsak komplex, többértelmű muzsikákkal illusztrálnak. A stílusok, stíluselemek ezúttal is kavarnak: négynegyedek és törtek, ambient-mélabú és hardcore-keménykedés, meg mindez együtt, *intelligens technoként*. Prológussal, epilógussal, úreffektusokat mellőzve, Földön (de nem földhöz) ragadva. A végén még röhögnek is egy jót...

Squarepusher: Hangkáosz, dzsesszalapokon

“**A** *squarepusher* szót egy régi szinonima-szótárban találtam. Először még a XV. században használták, valami olyasmit jelentett, hogy íjpuskás, mint Robin Hood. És miért éppen Squarepusher? Mert jól hangzott...”

E monológ a torzonborz szakállú, az Észak-Londonhoz közeli kis faluból, Chelmsfordból indult Tom Jenkinson valamelyik nyilatkozatából származik.

Dzsessz és elektronikus tánczene: pályafutását e két (látszatra) eltérő világ határozza meg. “Nem tudom, melyik áll közelebb hozzám” – így ő. “A kilencvenes évek elején közelről szemléltem a [techno](#) és a hardcore-breakbeat szcéna fejlődését. Ezzel párhuzamosan – basszistaként – több dzsessz-funk formációban játszottam. Számaim e hatások természetes fúzióját adják.” A pontosság kedvéért: tizenkét évesen, egy deathmetal csapatban kezdte...

Aztán megismerkedett az [Aphex Twinnel](#), s rögvest leszerződött a [Rephlex](#) címkéhez. Fura találkozás volt... “Egy koszos észak-londoni pubban történt” – emlékezik Jenkinson. “Ment a [jungle](#), közben én basszusgitáron improvizáltam. Fogalmam sincs, mit kerestem ott, arról meg pláne nem, hogy Richard mi a fenét tett arrafelé. Na mindegy, lényeg, hogy miután

befejeztem, odajött hozzám, és egy esetleges albumról beszélgettünk. Odaadtam neki egy csomó (kazettára rögzített) munkámat, ő pedig kiválogatta a legjobbakat.”

Ezek a számok képezik Tom első albumát, a (megelőző három év opusaiból szemezgető) 1996-os *Feed Me Weird Thing*set. Elektronikus káosz, free-dzsessz alapokra helyezett breakbeat, szabálytalan **drum & bass** – harsogta a szaksajtó. Igazuk van: Squarepusher muzsikája Art Blakeyt és Stanley Clarke-ot ugyanúgy az eszünkbe juttatja, mint az **Autechre**-t, vagy (ha már drum & bass, akkor) **Photek**et. Valamint önmagát, merthogy hatások ide, hatások oda, számai nagyon

jellegetesek – és

összetéveszthetetlenül egyéniek.

Munkamódszeréről a

következőket vallja: “Ha nincsenek

konkrét ötleteim, hagyom, hogy az inspiráció és a gépek vezessenek.

Később úgyis összeáll magától az egész. A káosz az elmúlt évek felettébb unalmas zenéi elleni reakció. Úgy tűnik, az elektronikában semmi nem történik, minden mozdulatlan, s ez a mozdulatlanság kifejezetten idegesít. Ezért keresem – kellő mennyiségű káoszselem adagolásával – a másik végletet, a színtiszta örületet.”

A káoszteremtésben természetesen a free-dzsessz múlt (és jelen) is segít:

“Elég jellegzetes a basszusjátékom. Mindig a hangszer adta lehetőségek és korlátok áthágására törekszem. Nem elégítenek ki a szimpla basszusvonalak; harmonikus zajokat, melódiákat, ütemeket akarok kihozni

“Ha nincsenek konkrét ötleteim,
hagyom, hogy az inspiráció
és a gépek vezessenek.”

belőlük. Innen csak egy lépés az elektronika. A basszus eredeti rendeltetése, hogy a zenekar számára lehetővé tegye a ritmus-tartást. A dallamvilágnak viszont a billentyűs hangszerek adnak formát. Ugyanezeket a hangszereket azonban fordított szerepekben is alkalmazhatjuk. Kezdetben például egy [SH 101](#)-en dolgoztam, azzal alakítottam ki az ütemeket, jelenleg pedig egy ritmusdoboz a fő-szekvenszerem!” (Mindezt 1997-ben nyilatkozta.) Valódi autodidakta, s noha zenekari múlttal rendelkezik, általában ő az egyszemélyes zenekar: “Az egyik sávra a szintetizátorok mentek, a másokra a ritmus-elemek, a harmadikra másfajta billentyűsök, és így tovább. Két magnót használtam: az egyikre a különböző sávokon rögzített részeket, a másokra az élő basszusokat vettem fel. A számok rétegről rétegre alakultak ki. Ez elég kezdetlegesnek tűnik, de tulajdonképpen ma is így dolgozom, leszámítva azt, hogy technikailag képzetesebb vagyok, na meg több gép áll a rendelkezésemre.”

A 97-es a nagy áttörést és a világhírt meghozó album, a [WARP](#)-kiadású *Hard Normal Daddy*. “A free-dzsessz-funk-elektronika vad zsenije a sheffieldi zenékre jellemző agyhullámokat aerobic breakbeatekkel és a drum & bass szabályok rendszeres semmibe vételével vegyíti” – lelkesedett az egyik kritikus.

A nyitó *Cooper's World* – eksztatikusabb kivitelben – a hetvenes évek legendás dzsessz-rock csapatát, a Weather Reportot idézi. A rendkívül felpörgetett *Peep Street* pedig Richard D. Jamest: kedves melódiák, majdnem lírai betétek, de csak azért, hogy a rájuk rétegződő disszonáns (s néha

fülsértő) hangok széttörjék e látszat-harmóniát. Régebben e számot, Jenkinson többi munkájához hasonlóan, formabontó drum & bass-nek címkéztük. Tévedtünk: rokon zene, de mégis teljesen más, bonyolultabb és anarchikusabb világ...

A Rustic Raver "csupasznak" indul, minimál eszköztárral, kaotikus ütősökkel, basszusokkal nyit, hogy aztán egyre több elem (torzított gitár, szintetizátorok és némi "bugyborékolás") száguldjon velük.

Rövid, egypercnyi intermezzo következik: a ridegen csengő effektusokra és dobokra épülő *Anirog D9*. Aztán a felettebb kísérleti hangzású (melyik *Squarepusher*-szám nem az?) *Chin Hippy*: kalapálás (vagy géppuska-dörejek?) és felismerhetetlenre torzított emberi hangok rendesen szétcsapják az agyat. Ám mégis van rendszer a káoszban...

A Papalon 8 valamivel líraibb, és már megint a hetvenes évekről nosztalgiazunk. Kevésbé merengő, de még mindig "belassult" – és dzsesszes – az *EZ Boogie*. Belassult, de azért lüktet épp eléggé...

A Fat Controller viszont hamisítatlanul az ezredforduló: a fémes, ipari hangokat robot-zajok és beazonosíthatatlan ütősök bonyolítják. Nagyon vad, nagyon világvégi, de táncolható... Hasonló a *Vic Acid* is, csak valamivel több benne a dzsessz.

A Malepille Part 13 nosztalgikus, visszhangoktól csengő, csilingelő, jellegzetes WARP-elektronikának ([Black Dog / Plaid](#), [Seefeel](#), [B12](#)) indul. Egyszerre könnyed és feszes – és komor. Később nagyon felpörög, majd leáll, aztán újra felpörög, és újra leáll. Szokatlan, de még dallamos is. Szép, főként, ha a szépség fogalmának meghatározására nem a hagyományos

(tehát ma már kellően közhelyes) tételeket böfögjük vissza... Hasonló (plusz nagyon erős dzsessz-rock jelenlét) a *Rats and Qs* is.

Az albumot az Aphex Twin féle szintetikus alapokra rakott, játékos, de sötét breakbeat-szonáta, a *Rebu* zárja.

Szintén a WARP-nál (szintén 97-ben) jelent meg a 95 és 97 közötti (kiadatlan számokat is) tartalmazó *Burning'n Tree*. A fekete-fehér borító sötétszürke tónusok uralta, "súlyos" ipari táj. Valahol a senkiföldjén járunk: vasúti sínek futnak egymásba, váltók és fémcsíkok szolarizált labirintusában gyönyörködünk. Bekomorodik a hangulat, bekomorodik a zene. Anti easy listening szól...

Az album három részre osztható: az első kettő a Spymania Recordings égisze alatt született 95-ös, illetve 96-os, míg a harmadik a már WARP-címkéjű 97-es "dalokat" tartalmazza. Persze nem így, szépen sorban, sőt a számoknak címük sincs.

A negyedik nem túl bonyolult, de elég fülsértő. Dobpergés, morcos férfihang, basszusaj, törések, kiállások: ezek az elemek variálódnak.

A hatodik teljesebb, és időnként úgy szól, mint egy filmzene. Fura, mert szinte csak ütősökből és basszusokból áll össze.

A nyolcadik lassabb, dzsesszesebb. Pedig ezen az albumon aztán végképp nem a dzsesszé a főszerep! A "dobszólók" valódiabbnak tűnnek, a felépítés hagyományosabb, kevesebb a törés. (Viszont az elején a basszusok olyan hamisan szólnak, hogy a hátunkon is feláll a szőr!)

A tizedik érdekes ellenpontozásra épül: elszálló, ambientes (és minimalista) melódiák és furcsa ütősök feleselnek egymásnak. Jenkinson medítál.

A 96-os darabok sorát az egyes számú track nyitja: felejtető dzsessz-rock drum & bass elegy...

A harmadik a megszokottnál is bizarrabb szám. Mintha nem egy, hanem több szám lenne, annyira másként szól minden a végén. A kezdet **ambient** és jungle keverék, de nem ambient-jungle! (Még akkor sem, ha 96-ban az utóbbi nagy népszerűségnek örvendett. Különben is: Squarepusher nem a népszerűséget hajszolja.) Aztán minimalizálódnak az ütemek, ez már majdnem a Csend, a Nagy Üresség. Szétszedett, ízekre bontott motívumok... Közben újabb és újabb témák bontakoznak ki. Ne keressünk, ne magyarázzunk a számokba filozofikus mélységeket. Hogy mi az alkotó "mondanivalója", "üzenete"? Ki tudja, talán nincs is... Viszont a Mának – minden kommentárt nélkülözve – tökéletes, már-már klinikai látteleletét adja. Számai talán ezért hatnak annyira, ezért váltanak ki olyan ellentétes (imádom-gyűlölöm) reakciókat.

A hetedik ambient-dzsessz, sejtelmes ütősökkel.

A tizenegyedik úrszerű minimalizmus, rengeteg vágással, némi **dubbal**. Filmszerű, de a filmet magának Jenkinsonnak kellene megrendeznie. Finom effektusok, visszhangok, emberi hangok (why? (miért?) – halljuk többször)... Nincsenek ütemfutamok, nincsenek ívelő melódiák, csak tört idomok. Vágás, vágás, vágás. Végtelen(ített) muzsika: valójában se kezdete, se vége, bármikor beindulhatna, bármikor befejeződhetne. Spirális ismétlődések.

A tizenkettedik a már megszokott ellenpontozásra épül: izgalmas, de nem annyira formabontó...

A három 97-ben készült rövid szám a korábbiaknál lényegesen dzsesszesebb. A második ambient-breakbeat, vagy hasonló. Az ötödik egyes részletei pedig még A-kategóriás horrormozikban is megállnák a helyüket. A kilencedikre meg fogjuk rá, hogy drum & bass. Drum & bass?

Két EP – a *Port Rhombus* (1996) és a *Vic Acid* (1997) – után, 97 végén megjelent egy harmadik is, a (nehezen felülmúlható) harminc perces őrület *Big Loada*.

Journey to Redham (7 am Mix): az érthetetlen embergép-beszédre szigorúan ismétlődő ütősök, meg szint- és gitárminták épülnek. Felpörgés, lelassulás. Megint egy szint sípol. Dallamok: nosztalgikusak és szépek, Aphex Twin módra. Szétrombolásuk: lásd (szintén) Aphex Twin. Csattognak az ütősök, dinamóként bűg fel a basszus. Ugyanaz a ritmus variálódik. Kár számolni, hányszor. A két világ egymásnak feszül, de győz a melódia. Öröme szól.

Full Rinse: ezúttal Twin Tub, egy MC is közreműködik. Jungle-breakbeatekre nyomja a szöveget, de nem sokáig. S hogy mit? Csak foszlányok érthetők. Noha az alapsebesség is tekintélyes, a ritmusok a csillagos égig dübörögnek. Majd hirtelen leáll az egész, és csillagtalan éjbe kívánczó lidércmuzsika csendül fel: mindez két és fél percben.

Massif (Stay Strong): csendes, téli kezdés – zongora-effektusokra szintik és ütősök feleselnek. Kiszámíthatatlan ívek, előre nem látható törések. Időnként fülsértő káosz, máskor éteri szépség. A hangok extázisa.

Come on my Selector: talán ez is drum & bass, de cafatokra marcangolva. A begyorsulások, a lelassulások ezúttal semmiféle rendszert nem követnek. A kiállások anarchikusak, és mindig akkor jönnek, amikor a legkevésbé várjuk. Még egy ütőskarnevál – mínusz melódiák. (A számból közel nyolcperces klip is készült, rendezője [Chris Cunningham](#)...)

The Bodybuilder (Dressing Gown Mix): érdes csengésű hangok, kettéhasad az agy, nincs irgalom. Ülünk a tévé előtt: végtelenbe nyúló adáshibát csodálunk.

Tequila Fish: gúny, cinikus mosoly. Megint némi dzsessz-rock, de csak másodpercekig, valahonnan a távolból. Lassú (ha az előzményekhez hasonlítjuk), sőt, még ünnepeles is...

Jacques Mal Chance (Il n'a pas de chance): francia cím, egyperces klimpírozás, szándékosan hamis (és természetesen torz) hangokkal. Balszerencse Jakab(nak nincs szerencséje) – így hangzik a ferdítés, és mi is boldogtalanok vagyunk: a harminc perc mintha háromba sűrűsödött volna.

98 végi a tizenöt miniatúr gyöngyszemből álló *Music Is Rotted One Note*. Kritikus vélemények szerint ez az album Squarepusher "válogatott ambient munkái". (Emlékeztetőül: Richard D. James 92-ben és 95-ben is kiadott egy-egy *Selected Ambient Works*-öt.)

Csapongást, agydöngölést, végtelenbe rohanó bpm-eket ezúttal kár keresnünk. A drum & bass jegyek is eltűnedeztek. Helyettük absztrakt hip hop utalások, némi [trip hop](#), ambient, és csendes – időnként [Miles Davist](#) felidéző – dzsessz, de nem a rockosabb fajtából. Letisztult, révedező

munkák. Lassú hömpölygésbe vegyül a káosz. Mert a káosz mindenütt jelen van, nem kell ahhoz harsány kiborulás, csatatéri végvonaglás. Csendben, komótosan is megőrülhetünk... S a *Music Is Rotted One Note* talán ezért nem tetszik sokaknak. A kakofón dübörgés még értelmezhető. A rákövetkező csend annál kevésbé. Riasztóbb is...

A kezdet, az első három szám kellemes, hip hop ihletésű free-dzsessz. A negyediktől a nyolcadikig tartó második rész kísérletibb, kaotikusabb és – fura, de – letisztultabb is. Az utolsó hét számban visszaköszönnek a dzsessz-elemek. A záró *Last Approach* belassított, sötét tónusokban bővelkedő ambient. A háttérben alig hallható, de annál fenyegetőbb hangok kísértenek.

1999. március elején újabb mini-album jelent meg, a *Budakhan Mindphone*. Kevesebb a hangminta, több az élő ütős. Nemcsak ambient és trip hop témák csendülnek fel, de egyre több a dub-elem, s egyre furcsábbak a breakbeatek is... Új távlatok nyílnak meg: a dühöngő végérvényesen visszafogta magát, finomabb húrokat penget. Tompítja a zajokat, szélsőségesen absztrakt, a korábbi munkáknál sokkal nehezebben értelmezhető valóságok felé kalandozik. Ezek a számok is "válogatott ambient munkák".

A *Maximum Priest* EP-n (1999) úgyszintén hasonló opusokat csodálhatunk. Jenkinson kicsit összevissza válogatott; nem kifejezetten konceptuális munka: mixek (Yee-King, Autechre, Wagon Christ aka [Luke Vibert](#)), és a

többi, azaz egy röpké (harminc másodperces) gépi búgásokból és nyervogó-nyávogó emberhangokból felépülő intermezzo, meg három, veretes Squarepusher-dolgozat. A *Song: Our Underwater Torch* mélysége rideg, lírai szépség, minimalista kibontakozás, és egy kicsit ambient. A *Decathlon Oxide* csupasz dob-basszus, arra pakol rá minden mást, jeleket és effektusokat, leállásokat és kiállásokat, dzsesszt. A *You're Going Down* basszusai ugyancsak erősek, begyorsulnak, hébe-hóba valami szöveg is hallik...

Selection Sixteen: még egy EP hosszúságú album, a második, a nyakatekert-széthasogatott drum & bass utáni alkotói korszak legegységesebb, legkiérleltebb lemeze. Felettebb változatos – stílusok találkoznak és csapnak össze, nem számokra különítve, hanem egy-egy számon belül: nagyon buta, már-már hardcore techno savas csiripelésbe, önmaga paródiájába vált, breakbeat és 303-asok, dzsessz, dzsessz-rock ambienttel, drum & bass-zel elegyül... Sokrétű muzsika. Nagyon gyorsnak, nagyon pörgőnek érezzük, olyannyira, hogy a lassabb számokra is beindulunk.

Néhány másodperces nyitány, komor, mély hangokkal. Három intermezzo csendül fel, arányosan elosztva, dzsesszesen, rövid ideig, néha bohóckodásba fúlva (*Tesko*), máskor drum & bass ritmusból lepörögve, nagyjából olyanból, mint a *Hard Normal Daddy* (a tetszetős című *Square Rave* utáni *Time Borb*).

Érdekesekek a vágások. Elkezdődik egy ünnepélyes téma, csengés-csilingelés, gyönyörű mély hangok, aztán "snitt", majd teljesen más következik, zaklatott breakbeat, [acides](#), [trance](#)-es, [acid-trance](#)-es beütésekkel, 303-

asokkal, kiállításokkal. Ebbe az örvénybe lassan, észrevétlenül épül be a kezdőmotívum, eleinte ellenpontnak véljük, harmonizál, később viszont teljesen elhal a breakbeat-vonal, csak a szépséges melódia marad, majd gyors és váratlan váltás, és megint a breakbeat, és így tovább (*Dedicated Loop*). A *Tomorrow World* hasonló sémát követ: egyrészt a lírai, ünnepélyes harmóniák, másrészt a frenetikus ritmusok. Jenkinson – nem úgy, mint Richard D. James, nem úgy, mint korábbi önmaga – nem töri szét e harmóniákat, az ellenpontozás csak első hallásra tűnik ellenpontozásnak, majd rájövünk, hogy a két összeegyeztethetetlennek vélt téma igenis képes (egymást erősítve, s nem egymás ellenében) fuzionálni.

2001: egy album (*Go Plastic*) és egy EP (az albumon szintén fellelhető *My Red Hot Car* továbbgondolása). Messzire járunk a *Hard Normal Daddy* skizofrén dob-basszusaitól, de a különböző címek alatt megjelent “válogatott ambient munkáktól” is. Néha bosszankodunk: például miért kell egy EP-t úgy háromnegyed órára készíteni, hogy abból legalább húsz perc csend, vagy fehér zaj, ahogy tetszik. Az utóbbi években többször elsütötték a poént, eleinte szórakoztunk, később legyintettünk, mostanság viszont egyre idegesítőbb. Persze rengeteget bele lehet magyarázni, hogy a csend a művészetek netovábbja, hogy mennyire zseniális és letisztult a koncepció, hogy itt már hangjegyekre sincs szükség, meg hasonlókat. Viszont egy Squarepusher kaliberű alkotónak aligha van szüksége ilyen olcsó és elcsépelte trükkökre. Hiszen mennyire gyönyörű az említett csendfolyamból kibontakozó öt perces, minden ritmust mellőző, fokozatosan felerősödő,

végül pedig egy legutolsó csendbe vesző hangörvény. Cselekmény nélküli, történés nélküli létállapot, szintizta kontempláció. A dallamok foszlányokként, jelzésszerűen vázolódnak fel, bús és ünnepi tónusok egyszerre búgnak bele a fülbe, minimalista eszközökkel elért maximális hatás, csendes (de csendmentes) dark ambient.

Az előzmények paródiába illenek. A dzsesszes, dzsessz-rockos felvezetés burleszket sejtet, komikus-fanyar ének kíséri, időnként trágárok a dumák. Lassúság, komótoság lenne, mert alig vesszük észre, hogy beindulunk, breakbeates kiállításokkal, majd – minden előzetes nélkül – elszabadul a pokol. A végén pedig a kezdet nyugalmi állapotába térünk vissza (*My Red Hot Car – Girl*). A *My Red Hot Car* ugyanott folytatódik, tulajdonképpen az első számot kopírozza, annyi – döntő – különbséggel, hogy több a kiállítás, töredezetebb, kísérletibb, az emberi hang meg úgy torzul be, hogy még Cher is megirigyelné. A *Hardcore Obelisk* megint a filmzenéket juttatja eszünkbe, mintha egyetlen – eleinte ütősök nélkül, később viszont annál több ritmuselemmel és effektussal megpakolt – loop lenne. Az *I Wish You Obelisk* az ominózus, harminckét perces szám, húsz perc csenddel. A végét láttuk. A kezdet: breakbeat, gongok, felpörgés, leállítás...

Tom Jenkinson röögös utat járt be, a breakbeat szinte valamennyi lehetséges ösvényét végigtaposta, elképesztő fúziókat teremtett...

Bogdan Raczynski, a samuráj

A lengyel újítót Richard D. James fedezte fel. 1999-ben, huszonegy évesen három – trilógia-szerű – albuma jelent meg a [Rephlex](#) kiadónál. Korábban élt az Egyesült Államokban, majd Japánban is. Kacifántos úton jutott el Londonba, az elektronikus zenék Mekkájába.

Különleges hangzásokat gyárt le. Sokaknak észveszejtő, mintha ott folytatná, ahol Squarepusher a *Hard Normal Daddy* és a *Big Loada* után abbahagyta, azaz a már amúgy is széttört dobokat és basszusokat robbantaná tovább, a szubatatomikus szintig. Mások [Aphex Twin](#) legzseniálisabb tanítványának / követőjének vélik. Tény, léteznek átfedések, egybecsengések, bár ezek inkább a művészethez való hozzáállásban, semmint a munkák tartalmi-formai jegyeiben érhetők tetten. Bogdan mintha komolyabban venné önmagát, és a materiát is. Ritkábban oldja fel az örületet, ellenpontosításai súlyosabbak, ő nem visel bohócsipkát. Muzsikái plasztikusak, könnyen vizualizálhatók. Nem csak zenész: egyrészt képzőművészeti és írói ambíciókat is táplál, másrészt számait nem tipikus környezetekbe szánja. Leginkább azt szeretné, ha utcákon, toronyházakban, mellékhelyiségekben felállított hangfalakból szólnának. A jövő optimális hangszerének egy “tudat-szekvenszert” képzel el, a számítógépes komponálást – az előnyök ellenére – archaikus módszernek tartja. A következő lépés a “tudat-kamera” lenne, ami közvetlenül rögzítené a

képeket, úgy, ahogy a saját szemünkkel látjuk a valóságot. És akkor nem kellene törődnünk beállításokkal, világítással, vagy ilyen-olyan szögekkel... Azt nyilatkozta egyszer, hogy albumok helyett autózajokat, cipők surranását, metrószerelvények zakatolását, emberi párbeszédnek foszlányait füleli. Könyvek gyanánt a mindenható hirdetéseket fogyasztja. Mindenhatók, mert mindenütt jelen vannak. A könyv és a lemez az audiovizualitás eszményített reprezentációi. Pedig a valóságban nincsenek forgatókönyvek, mint ahogy melódiák sem léteznek. A tartalmatlan reklámokban és utcazajokban felesleges a jelentés után kutakodnunk. Ugyanez az érzésnélküliség és jelentéshiány árad a gyorsfogyasztásra szánt alkotásokból is. A könyvek véget érnek, a zeneművek lezárulnak, az autók és a metrószerelvények viszont soha nem állnak le. A neonreklámok se, az eladásra szánt portéka változik csupán. "Úgy tűnik, a *trash* gyorsabban fejlődik, mint a zene, vagy az irodalom" – nyugtázza Bogdan. "Ironikus, nem?"

Még ironikusabb, ahogy ábrázolja, mert a 2000-es *Ibiza Anthems Vol. 4* ugyan mi másról szólna, ha nem az elektronikus tánczenei üzlet kigúnyolásáról? Hiszen a hajdanában, például a nyolcvanas évek második felében, mágikus jelentéssel telített Ibiza név az utóbbi időben egyértelműen a rosszízlés, az olcsóbbnál is olcsóbb slágergyártás, a helytelenül értelmezett, viszont annál jobban mediatisztált hedonizmus, a minőség nélküli produkciókkal kaszált milliók, a gagyi szinonimájává lett. Csak sztárok és még náluk is nagyobb sztárok süttetik a hasukat a fövényen, rajongók hada lesi az autogramokat. Felcsendül a bóvli, lebutított ritmusok futnak, negédes melódiákra szökken

magasba a kéz; ez kell, nem több, ezt oltottuk belétek, erre kondicionáltunk benneteket... Hiába viselt álarcot Mad Mike, hiába lázadtak **Detroit** techno-hősei, hiába üzentek hadat a popiparnak, az erősebbnek bizonyult. Az elektronikus muzsikák progresszív szellemei háttérbe szorultak, magányos utakat rónak, esetleg visszavonultak, vagy jó pénzért feladták progresszivitásukat, és nagyüzemi bohócként billegnek az ibizai éjszakában. Bogdan szamuráj-karddal vág rendet közöttük. *Ibiza himnuszok, negyedik kötet*: már a cím telibe talál. Esetleg huszonegyedik, negyvenegyedik, de talán kétszáznegyvenegyedik is lehetne. Egyre megy. A zenék: minden, csak nem az ibizai hangulatok. *Imperialist Takeover*: szándékosan lehangolt, tompa fúvósok, ütősök, akár minimalista breakbeat is lehetne. *Bombs over Ibiza*: emberi hangok és kaotikus ütős-fesztivál, iszonyatra felpörgetett bpm-ek, beőrülés. Lassulás, torzulás, széthullás. Sőt, akár még táncolhatunk is rá. És így tovább: *Death to the Natives, Trance and Burn, Ibiza TM*. Komor, keserű tónusok, hiába a maró gúny, szomorúak vagyunk. A címekre érdemes odafigyelni, mert a szerzőnek nem szokása ilyesmikkel bíbelődni... *Boku Mo Wakaran*: hetven perc, huszonhat szám, ezúttal címek nincsenek. A kezdet: öt másodpernyi széttorzított emberi hang. Fura prelúdium, még furább kibontakozás. Számptalan minta: a japán televízióból, anime és manga-birodalom, számítógépes játékok, kőkorszaki Nintendo, meg effélék. A beszéd, merthogy énekről aligha elmélkedhetünk, főként japánul hangzik el, igaz, teljesen mindegy, az angolt is annyira gyorsítják, lassítják, mikor mi kell, s mi az ellentéte az elvártak, hogy az is érthetetlen és értelmezhetetlen. Egységes a szerkezet, folyamat-zene, több szám

ugyanazon téma variációja, hömpölygés, beindulás, kvázi-, de mégsem linearitás. Breakbeat-tudomány, sőt, alighanem ez az album a breakbeat-tudomány. Laboratóriumi munka, kísérleti számfüzér, bár egy Richard D. James felfedezettől ennyi a minimum, amit elvárhatunk. A későbbi albumokkal, vagy az Ibiza szellemisége előtt "tisztelgő" EP-vel összehasonlítva egészen lírainak, már-már visszafogottnak tűnik. Pontosítsunk: a líraiság csak egy-egy gyorsan félbehagyott motívum erejéig-idejéig van jelen, szépen, de komoran csengenek a csengettyűk, csilingelnek a csilingelnivalók, felvázolódik a téma, várjuk a kifejtet, kifejtet viszont nincs, csak a ritmusok dübörögnek tovább. De úgy, hogy arra még Alec Empire, a berlini hardcore (?) fenomén is büszke lehetne. A legelvadultabb [drum & bass](#) mesterek úgyszintén. Bogdan különösen viszonyul a drum & bass-hez: első hallásra szinte az összes lemezét a dob-basszus címkébe sorolhatnánk, botoran, csakhogy, ha jobban füleljük a szonikus orgiát, rögvest nyugtázhatjuk: valami teljesen más megy végbe itt. A kezdő Squarepusher még adott fogódzókat, Raczynski már nem.

Samurai Math Beats: szamurájok, matematika, ütemek, tört ütemek, azaz helyben vagyunk. Egy óra, tizenöt (cím nélküli) darab. Már megint drum & bass, és már megint nem drum & bass, már megint breakbeat, és már megint nem breakbeat. De akkor mi? – tehetnénk fel (joggal) a kérdést. Mindez együtt, és még sokkal, de sokkal több. Drill & bass – állítottuk [Mike Paradinas](#) jó pár alkotásáról. Ugyanezt most is elmondhatnánk. Igazunk lenne, mégis tévednénk, mert a Raczynski-univerzum csak önmagához hasonlítható.

Vokális kezdés, máskülönben látszat-minimalizmus. Bogdan úgy fogja fel a saját hangját, mintha szintetizátor lenne, sőt, gyorsabb a tényleges szintinél. Lényegtelen, hogy a szövegeket értjük, vagy sem. A zenekészítéshez általában egy öreg laptopot és egy szekvenszer-programot, továbbá irdatlan mennyiségű hangmintát használ. A muzsikát zajnak tartja. “De ki hallgat manapság, a hétvégi partikat kivételével, elektronikát?” – elmélkedik. “Az elektronikus zenéhez nem az otthoni hallgatást, hanem sokkal inkább a táncparketten végbemenő kísérletezést asszociáljuk. S ha erre gondolok, akkor – magamat leszámítva – aligha akad bárki, aki tánczenének tartaná a számaimat. Senkit se érdekel, hogy kétszázötven körüli bpm-ekre bólogasson.”

“Személytelen a legtöbb elektronikus zene, mert nem érzelmi, hanem fizikai fogyasztásra készültek” – állítja. “Nincs idejük a klubokba járóknak arra, hogy a vokális részek felépítéséről

merengjenek. Gyors örömeinkben, hedonizmusban gondolkoznak. Én is hedonista vagyok...”

“... nem érzelmi,
hanem fizikai
fogyasztásra készültek.”

Hedonista számuráj-matematika? Ha lenne értelme, minden bizonytal. Addig is: legfőbb örömünk a felvázolt ütemek és melódiák széttörése, ízekre szagatása marad. Boncmesterként, később mérnöki pontossággal.

Thinking of You: majdnem negyven percbe sűrített tizenegy jeltelen szám. A borítón Bogdan, virágmintás hölgyruhában. Rajta kívül egy felirat: 254 bpm.

Az album dzsesszes cinekkel, agytágított breakekkel indul. Ezúttal szintén japánul szövegel valaki, alatta-mögötte leálló, belassuló effektusok rakódnak az ütősökre. A kiállítások során gyönyörű dallamok csendülnek fel. Na, nem sokáig. Szépen, csendben lassulunk. Váltás: ez már egy másik szám, az indulás szikárabb, mint az imént, drum & bass indulás-elhajlás, másba hajlás. Gyakoriak a ritmusváltások, torzított szirénák bögnének fel, a káoszba még szaxofonok is belekutyulnak. Majd megint egy armadára való pergődob és cin következik, talán gyerekhanggal vegyítve, mindegy, amúgy is gügyögés-dünnyögés, hideg-jeges alapokon torzul a posztmodern lét poklába az egész.

Intermezzo: lassú [ambient](#), chill, chill, finom ütősök, csilingelés, téli szánok, Bogdan elérzékenyül. Aztán majdnem-filmzenébe vált: szimfonikus kezdés, hegedűkkel, harmóniákkal vezeti fel a káoszt. "Rewind" – mondja többször egy úriember, másutt, a kiállítások alatt. Mindenki egyszerre beszél. Közben a főtéma számtalan változatával ismerkedünk, némi [hardcore](#)-ból örökölt őrzöngéssel és humorral fűszerezve. Minimalista effektusok, minden csupasz, viszont oly sok réteg borul egymásra, hogy a végeredmény elképesztő komplexitás – leginkább e szavakkal summázhatnánk a Raczynski-módszertant.

Félpercnyi csörömpölés után lefáradó ütősök mennek, talán negyvenöt helyett harminchármon. Talán. Később szintik is jönnek, kategorikusabb a breakbeat, a begyorsulás, a beborulás. Az oeuvre: különös meditáció az örületről?

Cybervilág, űrzörejek, katatón zajok, ütős-dominancia. A vég: többen (férfiak, nők, gyerekek), elmebajosan-szépen énekelnek, fecsegnek, beszédet mondanak, japánul, angolul, lengyelül. A szerző alighanem apoteózisnak szánta a befejezést. Fordított apoteózisnak. De hogy mi a fordított apoteózis, azt fejtse ki ő maga...

Összegzés gyanánt: Bogdan Raczynski a kései kilencvenes évek egyik legeredetibb tehetsége. Mint egy őrült vágó, úgy dolgozik. Száguld. Zseniálisan rombol, kiutakat keres és villant fel röpke másodpercekre. Squarepusher, Aphex Twin és Mike Paradinas méltó társa. Made in Eastern Europe, de ebből végképp nem érzünk semmit.

Chris Cunningham videói

A kilencvenes évek második felében a “techno-klip” jelentős átalakuláson ment keresztül: a számítógépes animációt, a végtelenségig ismétlődő fraktálokat, csodalényeket és fantáziatájukat hagyományosabb képalkotás, konkrétabb idomok, hús-vér homo sapiensek, posztindusztriális terek szorították háttérbe. Az absztrakciót a konkrét figurativitás váltotta: diszkrétebbek a töredékidomok, több az előadó. Paradox jelenség: a szubjektív kamerával, egyes szám első személyben megörökített (ám mégis személytelen) világok helyett DJ-k bűvészkednek. Visszatértünk a korábban megtagadott sztárkultuszhoz, a könnyebbik megoldáshoz. Hiszen a klip reklámfunkciót tölt be: a bálványról készült sikeres mozgóképekkel a lemez még jobban eladható... De hiába hatásosak a mozgóképek, általában sablonosak, patronokat pufogatnak. A rendező nevére senki nem kíváncsi, s ha tudnánk, akkor is hamar elfelejtenénk. Eredeti történetekben, kísérleti hangzásokra rímelő vizualításban csak hébe-hóba gyönyörködhetünk. Ilyen volt az [Autechre](#) *Second Bad Vilbelje* (1995), a *Come to Daddy* (1997) és a *Windowlicker* (1999) az [Aphex Twin](#)től, [Squarepusher](#) *Come on My Selectorja* (1997), a *Frozen* (Madonna, 1998), az *Afrika Shox* ([Leftfield](#), 1998), valamint egy-egy [Björk](#) (*All Is Full of Love*, 1998) vagy [Portishead](#) (*Only You*, 1997). A felsorolt dolgozatokat a huszonkilenc éves angol Chris Cunningham jegyzi. (Jegyez ő még némi pop hókuszpókuszt is: Auteurs, Holy Barbarians, Placebo, stb. klipeket –

nagyszerű, de rutinmunkákat.) A mives dolgozatok zenei alapanyagának “összebarkácsolói” – Madonna, Björk és a Portishead kivételével – a kortárs elektronika legelrugaszkodottabb (és a piaci szempontokra fittyet hányó) úttörői.

Cunningham nem tartja magát *cinéphilenek*, moziba se jár. Csak a klasszikusokat nézi, azokat is videó-kazettán. Meg az abszolút kedvenceket: Cronenberg *Videodrome*-ját, a *Csillagok háborúját*, a *Szárnyas fejevadást*, az *American Graffiti*. Részt vett az *Alien 3* forgatásán: a speciális effektusok létrehozásában segédkezett. Sőt, Stanley Kubrick nagy álmához, az *Artificial Intelligence*-hez, még a kilencvenes évek elején, tőle rendelt robotokat. (Aztán Spielberg készítette el a mozit.)

Később legyártott néhány reklámfilm. Az áttörést azonban a WARP számára készített klipek jelentették.

“Az elektronikus zene nagyobb hatással van rám, mint a filmművészet” – nyilatkozta. “Egyébként klasszikus muzsikákon nőttem fel, szerkezetük és hangulatuk ragadtak meg. Az Aphex Twin és (főként) a Squarepusher számok is így épülnek fel.”

Az Autechre-opusok úgyszintén.

A *Second Bad Vilbel* egy gyárba – talán egy gyárba – kalauzol. Robotok hegesztenek: újabb robotot állítanak elő. Ez még nem az önreplikáció, itt még szigorú ipari termelés folyik. Minden stilizált: a képmezőt valószerűtlen fehérség és/vagy tompa színek uralják. Az alakok egyre absztraktabbnak tűnnek, időnként csak kontúrokat érzékelünk. A hatást gyorsan vágott közelik, nagyközelik és szuper-nagyközelik fokozzák. Az

objektív kamerát szubjektív ipari kamera ellenpontozza: a voyeur a géplélek rejtett zugaiban vájkál. Cunningham ollója ritmusra csattog: torzul a zene, torzulnak a képek. Összekuszálódnak a szálak, a káoszban leledzünk. A végén az egyik fehér aurába burkolt robot kibotorkál a természetbe. Zöld a fű, zöld a falevél. Mint a “valóságban”. (A természetből a Björk-klipben még ennyit se élvezhetünk: a gyönyörű muzsika záróakkordjaként robotfiú és robotlány csókolózik.)

A *Come to Daddy* eredetileg [Prodigy](#)-paródiának készült. Lepusztult lakótelepen járunk, az alsó kameraállásból filmezett épületek a szocreál architektúrát idézik. Peremvidék ez, a posztindusztriális civilizáció szemétdombja. Talán az eső is szemetel, de ha még nem, pár perc múlva majd rákezd. Az utca és a parkoló csendes és kihalt, [De Chirico](#) metafizikus tereire emlékeztető feszültséggel teli. Első látásra fekete-fehérnek tűnik az egész, pedig csak arra szűrt, hiszen az acélszürke égbolton néhány pillanatra kékes tónusok bukkannak fel, és a betonrengetegből kikandikáló “pázsit” is sötétzöld.

Kutyát sétáltató idős hölgy közeleg. Az eb a hulladékok között turkál – vicsorgó fogak, dühödt tekintet. Nézőpont-váltás: mintha valaki a nénit lesné, az ő szemével látjuk a történéseket. Például a lehasznált televíziót: a képernyőn egy énekes (deformált) arca virít. Üvöltés, égzengés, pusztítás. Zenei váltás: a techno-pop-szatíra helyett fergeteges [drum & bass](#) zakatol. Mongol-idióta gyerekfalka háborgatja a kietlenséget. A testeken Aphex Twin fejek. Törnek, zúznak, rombolnak. Felkapják a tévét, rohannak tovább.

Üldözőbe vesznek egy járókelőt. A férfi kocsiba pattan, pánikszerűen menekül.

Csend, nyugalom, boldogság. Táncosléptű lányok tűnnek fel. Angyali tekintetek – hinnénk, csak hogy az ő törzsükön is Aphex Twin főké vigyorognak. Az illúzióvesztést újabb artikulátlan üvöltés nyomatékosítja. A klónok összeverekednek. Az énekes kilép a tévéből, a szimulakrum valósággá vedlik vissza. Ős-monstrumként riogat, a néni sóbálvánnyá dermed. A kölykök fékevesztett bacchanáliáját a stroboszkopikus hatások és a frenetikus tempójú vágás az elviselhetetlenségig nyújtják, fokozzák. Hasonló bacchanáliába torkollik az *Afrika Shox* is: a Leftfield **nu skool** elektrójára különös szörny vonaglik, végtagjai lehullanak a testről, torzóként kísért a New Yorki utcán. Végül egy autó üti el. A fantom volt, nincs, talán csak egy rémálom pergett le. Talán...

Cunningham és Richard D. James cinikusan mosolyognak. "Mindenki azt hiszi, hogy a horrorfilmek esztétikája sokat jelent számomra, holott nem annyira" – állítja a rendező.

"Klipjeimben nincs több erőszak, mint a tévéhíradókban." Csak hogy a híradó üresjáratokkal teli, adagolva és kommentálva kapjuk a borzadályt. A

"Klipjeimben nincs több erőszak, mint a tévéhíradókban."

Come to Daddy-ben viszont nincsenek üresjáratok, koncentráltan zúdul ránk a lidércnyomás. Katarzis sincs. Csak fekete humor és iszonyat. Fekete humorból a *Come on My Selector*on is csemegézhetünk. Borzadály helyett *suspense*, lakótelepi külső helyett oszakai elmeógyógyintézet,

monoton nappal helyett mozgalmas éjszaka, Aphex Twin helyett Squarepusher.

Végtelen folyosók, sötétség és tompa fények. Az első három percben kísértetzene szól: távoli hangok, idegborzoló effektusok. A kamera alulról felfelé, kívülről befelé mozog, közelít. A színek élüket veszítik, csak a fekete-fehér ellentétpár (egyrészt az ápolók és az ápolat kislány öltözéke, másrészt a környező tárgyi világ) kap hangsúlyt. Az egyik ór tévét néz: a képernyőn Tom Jenkinsont látjuk. Társa a villanyoltást ellenőrzi. A kislány és kutyája szintén Squarepusherben gyönyörködnek. Lassan peregnek a képek, késleltetett a feszültség.

Fura dolgok történnek. Emberlábú és kutyafejű szerzet vonul végig a folyosón, de a háttal álló ór semmit nem lát belőle. Gyorsan megoldódik a rejtély: a lepedőbe burkolt lány fejére ültette az ebet – ők úznak majd tréfát a gonoszból. Felberreg a riasztó, SOS-jelek, elszabadul a pokol, begyorsulnak a dobok és basszusok. Kaotikus jelenetek váltják egymást – a legmókásabb, hogy mindezt a kutya idézte elő... A szereplők a labirintusba vesznek, üldözöttből üldöző lesz. A kislány lekaratézza az ór: a nézőpontváltások és a lábmozgások a zene ritmusát követik. Az akciójelenetek után csend, ütemtörések és lassú eszmélődés. A megkötözött örök a központi kontrollteremben, toló kocsikban ücsörögnek. A kutya is. Mindhármuk fejére az agy és a computer közötti közvetlen kapcsolatot biztosító elektródákat kötöttek. A gombokat a lány nyomogatja, ellenfelét sokkolja. A másik (már agy mosott) ór felvigyorog: ő és a lány együttes erővel gurítják ki a semmibe a gonoszt.

Az elmeagyógyintézet metafora ugyanolyan egyértelmű, mint a szerepcseré. Hogy ki a bolond, ki gyógyít kit, csak nézőpont kérdése. A valóság viszont végérvényesen kizökönt a valaha normálisnak elkönyvelt (és a hallgatólagos közmegegyezés által jóváhagyott) kerékvágásból.

Cunningham ezúttal finomabban – de ugyanolyan határfokon – sokkol, mint a *Come to Daddy*-ben. Több a játék, több az ironia.

A szokatlanul hosszú (hét és fél perces) *Come on My Selector* az 1998-as MVPA Awards gálán három nagydíjat söpört be, a német [VIVA TV](#)-n meg az év klipjének választották. A rendezőre Madonna is felfigyelt. Olyannyira, hogy a *Frozen* forgatásán Cunningham szabad kezet kapott: azt tett, amit akart...

A végeredménnyel mégsem elégedett. “A jövőben csak az engem száz százalékosan beindító zenékhez készítek videót” – elmélkedik. Lehet, hogy Madonna nem indította be, a klip azonban iskolapéldája annak, hogyan kell a sztárkultuszt megkerülve egyszereplős opust készíteni.

Sorozatos átváltozásokkal: a nő kutyává, majd madárrá, végül önmagává alakul (vissza). A helyszín ismét jelképes: gyár, lakótelep, elmeagyógyintézet után a sivatagban botorkálunk. A színvilág szintén stilizált – már megint majdnem fekete-fehér...

A Madonna-kitérő után újból az Aphex Twin következett, ráadásul a breakbeatekben, kiállításokban és meghökkentő váltásokban bővelkedő *Windowlicker*. Nem volt könnyű ritmusra vágni... “A montázsra egyetlen korábbi klipnél se koncentráltam ennyire” – magyarázza Cunningham. “Azt

akartam, hogy tökéletesen illeszkedjen a szám ütem-szerkezetéhez, hogy minden egyes break egy-egy képhez kapcsolódjon.”

Richard D. Jamest ideális munkatársnak tartja: a forgatás során általában a fővenyen sakkozott...

Persze azért autóba is ült. A történet azt beszéli el, hogy két ütődött Los Angeles-i rapper a tengerparti sugárúton kocsikáznak, poénkodnak, élcelődnek, örömlányokat hajkurásznak. A tengerpart ugyanazt a funkciót tölti be, mint a korábbi helyszínek: ismét egy peremvidéken, egy lehatárolt terület végén, egy köztes zónában kalandozunk. A színek kevésbé stilizáltak: a valóságnál tompábbak ugyan, ám a *Windowlicker* világa már nem fekete-fehér... A kegyetlenséget kiszorította a humor: szokásosan fekete, de mégse a régebbi cinikus, szadista kéj.

A bulváron bikinis kéjhölgyek bukkannak fel. Tökéletes formák, feszülő szilikon-mellek. Gyönyörűek lennének, ha a testekről nem Aphex Twin fejek kacsintának kihívóan ránk. Táncra perdülnek, vonaglanak, kikezdi a rappereket megfutamító "hóstit", az elegáns fehérbe öltözött Richard D. Jamest, simogatják, a hajába túrnak, vicsorognak, őrjöngnek. A háttérben pálmafák, homokföveny, azúrkék égbolt... Mintha a Paradicsomba tartanánk.

INTERMEZZO 2.

XXI. századi géprombolók

XXI. századi géprombolók

Bűnös, átkos technológia – hangoztatják oly sokan még ma is. Egyre gyakrabban – bár sohasem bizonyítva – azt is, hogy “lenyomok három gombot és kész a techno.” A korábban humánnak nevezett értelmiség egyes köreiből rendületlenül dítik a komputer-fóbia.

A félelem nem új keletű.

A tudatos géprombolás, mint eszme először a XIX. század hajnalán, a világ akkori legfejlettebb országában, Angliában terjedt el. Az ipari forradalom korában a kétkezi munkát, a munkásokat sokszor különböző masinákkal helyettesítették. Természetesen gépek felhasználására találunk korábbi történelmi példákat, tömeges alkalmazásukra azonban nem.

A közhiedelemben máig úgy él, hogy a szövőszéket valamikor az 1700-as években találták fel. Tévedés: a szerkentyű ötlete William Lee tiszteletes agyában fogant meg, 1589-ben vált valósággá. A derék pap halálosan beleszeretett egy fiatal lányba, a hálátlan teremtettséget viszont leginkább a kötés foglalta le. A férfi túljárt az eszén, s hogy szíve hölgyének több ideje maradjon, megalkotta a gépet, amely egyszer s mindenkorra véget vetett a kézi harisnyakötésnek.

Szélesebb tömegek életkörülményeit jelentősen befolyásoló gépeket első ízben a textiliparban állították a termelés szolgálatába. Ez sokak számára állásvesztést jelentett... Érthetőek voltak a saját, illetve családjuk

megélhetését féltő munkások több esetben anarchikus dühkitörésekbe torkolló reakciói. A nyomorúság gyűlöletet szül. A kenyerükért aggódó kétkezi dolgozók szélsőséges indulatai előbb spontán, majd szervezett rombolásban, pusztításban manifesztálódtak.

Ismerőseik és ellenségeik ludditáknak hívták őket.

A szó eredete egy titokzatos, bizonyos szakirodalmak szerint soha nem létezett személyhez kötődik. Egyes feljegyzések szerint 1779-ben egy leicestershire-i faluban bizonyos Ned Lud nevű férfi betört egy házba és "őrült indulatában" összetört két harisnyakötő gépet. Az eset nem maradt visszhang nélkül. Azontúl, ha megrongált, szétvert harisnyakötő gépre bukkantak, felröppent a szóbeszéd: "Biztosan Lud járt itt."

1812 és 1817 között a szövőszék-rombolás mozgalommá terebélyesedett. A későbbi szakszervezeti tömörülések előfutárának tekinthető munkáscsoportosulásokat a nép körében Robin Hood-ként tisztelt, mitikus Ludd király (máshol Ludd tábornok, Ludd kapitány) követőiként félték a gyárosok. Mind gyakrabban fordult elő, hogy az üzemek területére betörő száz-százötven fős, álarcos luddita brigádok használhatatlanná verték a gépparkot. A tulajdonosok sem maradtak tétlenek: gyáraikat megerősített, fegyveres védelemmel próbálták biztosítani. Helyenként nem kevés véráldozattal járó, kisebbfajta ütközetekre került sor.

Az uralkodó osztály drákói törvényekkel, halálbüntetéssel szankcionálva próbálta megakadályozni a további géprombolást, a mozgalom terjedését. A ludditáknak ugyanakkor nem akárci, hanem maga Lord Byron fogta pártját a Parlamentben. Még egy verset is írt a tiszteletükre, a *Luddita-dalt*. A

Lordok Háza azonban a gyárak falain már túllépő erőszak elharapózásától, az anarchiától tartva a szigorú rendszabályok bevezetése mellett foglalt állást.

Noha a törvények túloztak, a fejlődést nem lehetett kizökkenteni kerékvágásából. A luddizmus szép lassan elhalt. A mozgalom szélsőséges elemei vagy elhulltak a csatamezővé vált gyárudvarokon, vagy az akasztófán végezték, jobb esetben életük hátralévő napjait börtönök mélyén tölthették. Mások visszaálltak a gépek mellé, megtanultak együtt élni azokkal. Megint mások – általában a tehetségesebbek – felismerték a kiemelkedés lehetőségét. Az

egyre bonyolultabb gépek iránti igény új szakmákat szült; e gépek tervezése, gyártása, működtetése, szervizelése kvalifikált, anyagilag is jobban megbecsült munkaerőt kívánt. Kimúlt az ipari forradalom ellenreakciójaként létrejött népi mozgalom. Kétszáz év távlatából ugyan hajlamosak vagyunk romantikus tónusokkal színeznünk, valójában a luddizmus ellenforradalmi és populista jellege egyértelmű.

“... a luddizmus ellenforradalmi és populista jellege egyértelmű.”

Napjainkban a géprombolás újjáéledő eszméjét a permanens információs forradalommal szembeni gyanakvás és/vagy kétely élteti. Nem érdektelen a hajdani és a mai luddizmus szellemiségének és társadalmi beágyazottságának összevetése.

Az évezred utolsó óráiban a luddita gondolatok fő zászlóvivői – szemben a XIX. század szurtos kétkezi munkásaival – magasan kvalifikáltak, főleg (humán) értelmiségi körökből kerülnek ki. Természetesen alternatív berkekben is szép számban találnak követőkre. Újkonzervatív beállítottságukra jellemző az egyébként sohasem létezett Aranykor utáni sóvárgás, az oda visszatérés hamis ígérete. Sikk a technológia ócsárlása, elidegenítő hatásának hangsúlyozása. Ők is a XVIII. századi vizionárius angol költő, William Blake “sátáni malmairól” szónokolnak. Azonban egyes valóban hagyománytisztelő, a több évszázaddal ezelőtti életvitelt tudatosan vállaló szektákkal, például a pennsylvaniai amishokkal ellentétben ők nem járnak lovon, nem gyertyafény mellett olvasnak, eszük ágában sincs az önfenntartást célzó növénytermesztéssel és állattenyésztéssel foglalkozni. Nem. Hazatérve bekapcsolják a Hi-Fi tornyot, kényelmesen – kezükben a távkapcsolóval – hátradőlnek a karosszékekben, több tucat műholdas sugárzású tévécsatorna programjából válogatnak. Lefekvésükre kikapcsolják a halogénlámpát, programozott szerkentyűk ébresztik őket, reggelijüket mikrohullámú sütőben melegítik fel, mobiltelefonon kommunikálnak. Aztán parttalanul futtatják az eszmét – embertelen elektronikus zenéről, végromlásról, homo sapienset leigázó robotokról, génmanipulált tízezer kicsi Hitlerről...

Megmosolyogtató igyekezet abban a korban, amikor egy zenélő képeslap nagyságrenddel okosabb (*smarter*), mint a korai hidegháború legbonyolultabb katonai számítógépei, amikor egy középkategóriájú gépkocsi

fedélzeti számítógépének teljesítménye meghaladja a Holdra-szállást lehetővé tevő Apollo-program komplett informatikai arzenálját. Ennek ellenére a neoludditák jócskán hallatnak magukról, “fellépéseikre” kellő médianyilvánosság előtt kerül sor. Ismert szónokunk a zöld eszmeiségből táplálkozó [Kirkpatrick Sale](#). Egy, a technológia bioszférát tönkretévő hatását ecsetelő – a New Yorki városházán tartott – performance-ében másfél percnyi szónoklat után kalapáccsal verte szét az asztalon álló számítógépet. Jól irányzott csapással a monitort, egy másikkal a billentyűzetet... “Csodálatosan éreztem magam. A komputerból sátáni hangok törtek elő, fojtogató füst terjengett; a közönség egy része tapsolt. Meghajoltam, és visszaültem az előadói székbe.” (Az eminens férfiú a [Wired](#) korábbi főszerkesztőjével, Kevin Kellyvel keveredett parázs szócsatába – a rendkívül szórakoztató vita egésze a magazin 1995. júniusi számában [olvasható](#), illetve az internetről is letölthető.)

Szintén kedvenc vesszőparipájuk a genetika és a biotechnológia. [Jeremy Rifkin](#), az élet minden formáját szentnek tartó vitalista eszmerendszerből kiindulva, lassan három évtizede szervezi látványos akcióit. 1977-ben az amerikai tudományos akadémia soros ülésére behatolva, azt a “Nem akarjuk, hogy klónozzanak bennünket!” jelszót skandalva félbeszakította. Nem sokkal később *Ki játszhat Istent?* címmel könyvet publikált, melyben a géntechnológia valamennyi létező és leendő formája ellen intézett heves kirohanásokat. Gondolatait néhány fundamentalista egyház is magáévá tette, talán ezzel is magyarázható, hogy jelentős tömegeket sikerült maga mögé állítania. Megmozdulásai során néha a törvény határait is áthágva

próbálja igazát bizonyítani. 1986-ban Rifkin és hívei a kaliforniai Advanced Genetic Systems cég génkezelt eperpalántáit semmisítették meg hősiezen... Német elvbarátai 1984-ben a kölni Max Planck Növénynevelési Intézet épületében robbantottak bombát...

A legmesszebbre egy matematikus, Amerika rettegett Unabombere, polgári nevén [Theodore Kaczinski](#) merészkedett. "Az ipari forradalom és következményei katasztrofálisak az emberiségre nézve" – fogalmazta meg Kiáltványában, valamint hogy "a technológia további fejlődésével csak még rosszabb lesz a helyzet." Levélbombái három embert megöltek, többeket megsebesítettek... Ironikus módon éppen a meghaladott technika, egy őssereg írógép beazonosítása vezette el az FBI-t a merénylőhöz.

Fura, de ha az iparosodást nem szívelő Lord Byron feltámadna, feltehetően kezét dörzsölné a decentralizáló Hálózat, a Természetbe visszavezető biotechnológia vívmányai láttán. Noha újluddizmusról beszélünk, a mai gépprombolók nemcsak a pásztorokkal belakott Árkádiát, de tán még a romantikusan szurtos gyárképményeket is visszasírják. Mintha állandó önellentmondásba keverednének...

Kevésbé szélsőséges formában, de a luddita gondolatokkal időnként még a zöld mozgalmak is kacérkodnak. Nemes céljaikat bizony nemegyszer megmosolyogtató, anakronisztikus eszközökkel próbálják valóra váltani.

Ha tettelegességig még soha nem fajultak az indulatok, az elektronikus zenék ellenzői hasonló szélsőséges elméleteket dédelgetnek.

Szívesen megfélekednek a tényről, hogy a rockzene színrelépését szintén a technikai fejlődés, az elektromos gitárok megjelenése tette lehetővé, melyben a húrok rezgését hasonló szerkentyű (pick up) alakítja elektromos jelekké, mint amely hangszedőként a bakelitlemezek mikrobarázdáiba préselt zenei információt alakítja ugyanolyan, erősítésre váró jellé.

Mindez a század ötvenes éveinek technikai szintjét tükrözte, a fejlődés azonban jócskán túllépett a villanygitárokon. [Robert Fripp](#), az egykori King Crimson zenekar vezéregyénisége, [Brian Eno](#) harcostársa már a hetvenes években ráérezett az emblemikus rock-hangszer megújított, rockon és popon túlmutató használatára. Gitárját egyedi módon szintetizátor-rendszerre (*Frippertronics*-szá) alakította. A példa nélkül álló hangszer elektronikus nagyzenekarként szólal meg, amikor halljuk, el se hisszük, hogy az egész egyetlen zenész műve.

Ugyancsak a King Crimson formáció tagja (Levin) által használt gitár egész nyaka egy érintés-érzékeny pick up volt, ezer kimenettel, később ugyanezt a zeneszerszámot húronkénti midi csatornával látták el, ami tizenhat különböző hangszín egyidejű manipulációját tette lehetővé.

A XX. század utolsó évtizedében dívó dance-irányzatok a nyolcvanas-kilencvenes évek stúdiótechnikájának, hangszereinek, valamint az alkalmazott számítógépes programok fejlettségi szintjének, intelligenciájának köszönhetik létüket. Az egész olyan, mint egy perpetuum mobile: új és újabb kütyük épülnek a mechanizmusba, a tegnapi modernt holnapra muzeális kövületté lefokozva.

A technikai fejlődést figyelmen kívül hagyva, az elektronikus zenék mégis vörös posztónak számítanak néhány – elsősorban a nyugdíj-korhatárt súroló – muzsikus szemében. Vég nélküli tegnapban élnek, a múlt értékrendje alapján minősítik (le) a jelen produktumait. Hozzáállásuk kísértetiesen emlékeztet az állásukat és egzisztenciájukat féltő egykori munkások gépromboló attitűdjére. Igaz is, teljesen új szakmákba kellene beletanulniuk... Olyan szakmákba, melyekben a mostani, tízen-huszonévesekkel szembeni hátrányuk már-már behozhatatlannak tűnik. Alighanem ők is tisztában vannak ezzel, a probléma további kezelése egyénfüggő. A legegyszerűbb az újdonság befektetése. Érvelésük végtelenül triviális: minden gépi embertelen, tehát értéktelen, csak az a zene, amit "rendes" hangszeren le lehet játszani. Gondolatmenetük számos ellentmondást rejteget. Hiszen felvételeik rögzítésekor ők is a stúdiótechnika vívmányait élvezik, a masterelés során ugyanazokat a célszoftvereket használják, mint a mixalbumok kreátorai, bár ez sem zavarja őket különösebben, ha ez utóbbiak leszólásáról, ócsárlásáról van szó. Leginkább ahhoz az olvasóhoz hasonlíthatók, aki tartalmától függetlenül elutasítja a szövegszerkesztővel készített írásokat, s csak kézzel írott regényt lapozgat.

A gépet azonban nemcsak ők szapulják, hanem még elektronikus berkekben is találkozunk szkeptikus főkkel. Az utóbbi időben több mixalbum megjelenése kapcsán hangzott el a gépi, hard disk-es rögzítési eljárást leszóló vélemény. "Száz százalék kézi munka" – állítják, mielőtt átlépnék a stúdió küszöbét. Vitathatatlanul olcsóbb két lemezjátszót becipelni a

stúdióba, s a “hagyományos” technikával lejátszott szettet rögzíteni – persze ugyanazon a merevlemezen. Szívesen hunynak szemet azon tény felett, hogy a hangminőség érdekében szinte az összes külföldi mixlemez hard disken készül. A DJ-k, akik már készítettek mixalbumot a nyugati gyakorlatnak megfelelően, jól tudják: a klasszikus technika mellett a számítógépes keveréshez szükséges ismeretek is nélkülözhetetlenek. Sőt, mivel az aktuális mixben nem nyílik mód manuális, a lemeztányért fékező, illetve gyorsító beavatkozásra, így – amennyiben nem óhajtunk a drága stúdióidőben véget nem érően kísérletezgetni – sokkal pontosabb, kifinomultabb ritmikai érzék igényeltetik. Alapjában téves tehát az elképzelés, mely szerint bárki képes hard disk-en mixlemezt készíteni – közhely, de igaz: a gépek mögött is emberek ülnek. A befogadó kreativitásukra, nem az alkotói folyamat módszertanára kíváncsi. A művészi produkció összehatása (a számok kiválogatása, sorrendjük meghatározása, összefűzési módjuk kitervelése) számít; egy otthon, esetleg vezetés közben hallgatandó album megítélésénél nem mérvadó, hogy alkotója a lemezzátszók mögül, vagy okos programokat használva “váltja meg a világot”.

A [Pioneer](#), a DJ célra kifejlesztett CD játszók terén úttörő cég, a közelmúltban forradalmi újítással állt elő. A soros csúcsmasina “magától”, előre megválasztott keverési móddal mixel. Veszélyezteti ez a mai lemezlovasok pozícióját? Korántsem. Ismét csak a művészi produkció összehatására hivatkozhatunk: távoli még az a jövő, melyben a gépek

határozzák meg a szettek felépítését. S ha azok határoznák meg, vajon nagy baj lenne?

Évek óta léteznek, egyelőre még nem tökéletes virtuális DJ programok.

Előbb-utóbb alighanem eléri azt a szintet, amikor a hallgató – ha nem látja a lemezlovast – nem lesz képes különbséget tenni a két produkció között.

Amennyiben a szimuláció tökéletes, ki fog ragaszkodni a “valódihoz”?

ÖTÖDIK RÉSZ

Arcképcsarnok, 2.

Elektronika, punk alapokon (Leftfield)

“Burn, Hollywood, burn...” – énekelte elképesztő magasságokban valamikor 1993 végén [John Lydon](#), az egykori (egészen pontosan: a hetvenes évek második felében) hírhedt punk-zenekar, a [Sex Pistols](#) Rohadt Jancsija (Johnny Rotten) az *Open Up*-on. “Égj, Hollywood, égj...” – nem túl kedves sorok, főként, ha arra gondolunk, hogy Dél-Kaliforniát kegyetlen erdőtüzek pusztították az idő tájt. Persze csak véletlen egybeesésről volt szó, a számot jóval korábban írták. Klip is készült belőle: Lydon jobbról, Lydon balról, előlről, hátulról, nagyközelikben... Pedig ő csak mellékszereplő volt, a nagy slágert egykori rajongói, napjaink híres live-actje, a kétszemélyes elektronikus formáció, Neil Barnes és Paul Daley Leftfieldje ötölte ki. És ez még csak a kezdet... 1995 januárjában ugyanis megjelent a *Leftism*, az első olyan dance-album, mely félmilliónál több vevőre talált az Egyesült Királyságban. A sajtó hozsannázott: “minden idők leg...” – a jelzőket képzeljük hozzá, akadt belőlük bőven. Különös alkotás volt: az over- és az underground összes előnyét a hibák nélkül ötvözte egybe. Ráértett a korra: cybermotívumokat öltöztetett [dub](#)-köntösbe, afro-melódiákat helyezett [techno](#)-alapokra, reggae-t és [progresszív house](#)-t elegyített. Aztán ’96-ban világszerte útra indultak, majd a kemény munka évei következtek. De megismételhető-e az egyszeri tökély, s az újabb alkotások

nem a “hallottuk már”, a “még mindig ugyanazt csinálják” kategóriákba csúsznak át? Azaz sikerül-e megújulniuk, túllépni önmagukon? Óriási a kihívás, és nem kevesen buktak már bele. Mert hiába szajkózzák a Leftfieldhez hasonlóan invenciózus első albummal indult [Chemical Brothers](#) (*Exit Planet Dust*, 1995) vagy az [Underworld](#) (*Dubnobasswithmyheadman*, 1993), dicsőségét, nekik bizony csak a nagyon sikeres önisméltés jutott... Barnes és Daley jól tették, hogy hallgattak négy évig: az 1999. szeptemberi *Rhythm and Stealth* túlmutat a *Leftism*-en. Komorabb, sötétebb tónusok. Grandiózus hatások helyett szikár szerkezetek. Megint eklektika, de ez már egy teljesen más eklektika: dub és hip hop, [elektro](#) és MC-k, breakbeat. Akik a *Leftism* szerves folytatására számítottak, valószínűleg csalódnak. Akik viszont az ismeretlenre, a felfedezésre vártak, elégedetten bólogatnak.

*

Mindketten harmincas éveik második felében járnak, azaz a brit punk virágkorában eszmélődő generációhoz tartoznak. Paul a délkelet-angliai Kent tengerparti kisvárosában, Margate-ben nőtt fel. A hajdani dzsessz-dobos nagypapa vezette be az ütősök világába. Jól tette, hiszen az unoka az iskolai tanulmányokban kevésbé jeleskedett... Később az egyik helyi diszkóban ténykedett, s szép lassan magába szívta a punk szellemet, például [Malcolm McLaren](#) számait, majd a (nullaóra előtti) dance-törekvéseket is nyitott füllel hallgatta. Punk, funk, diszkó és soul hagyományokon nevelkedett. Aztán Londonba költözött, fodrászként

kereste kenyerét, és a nyolcvanas évek végén belesöpött az acid house forgatagba. De nemcsak a partiarcok hedonista életét élte, hanem – a Soho-beli Violet klubban – az A Man Called Adam kongásaként rendszeresen fel is lépett. Az egyik fellépés során, a Fred's Wine Barban találkozott Neillel... Utóbbi Észak-Londonban cseperedett, majd egy gimnáziumban okította a nebulókat az angol nyelvre és irodalomra. "Amikor először láttam, nem gondoltam, hogy bármi köze lenne a szcénához. Fura fickónak tűnt, nagyon idegesnek és nagyon nyugodtnak" – emlékezik Paul.

Neil szintén punk-ruhákban pompázott, bár – amellet, hogy John Lydon régi barátjának számított – a West End világában más zenei hatások is érték: dub, reggae, korai kísérleti elektronika, [Kraftwerk](#) és [Afrika Bambaataa](#).

Azonnal egy hullámhosszra álltak, s miután Paul elkészült Neil '90-es *Not Forgotten*-jének a remixével, távozott az A Man Called Adam-ból: 1991-ben megszületett a Leftfield. A siker se váratott sokáig magára – a *More Than I Know*-t (1991) elismerő szavakkal méltatta a szaksajtó. (Szaksajtón természetesen ne napjaink dance-magazin dömpingjét, hanem a mindent egy kalap alá vevő Melody Makert és a [NME](#)-t értsük!)

Még ugyanabban az évben labelt alapítottak, a ma is működő Hard Hands-et. (A nevet Ray Barretto, salsa-ütős egyik számából vették át.) Sőt, a Higher Groundhoz is aláírtak. Remixek következtek: Superreal, ICP, Ultra Naté...

A React II Rhythm *Intoxication*-jének Leftfield-átiratát pedig az egyik legtipikusabb szigetországi dance-irányzat, a progresszív house himnuszaként ünnepelték az értő fők. "Brit szint vittünk a tánczenébe" – elmélkedik Paul. "Ugyanazt tettük, mint az akkor meghatározónak számító

DJ-k: [Weatherall](#), [Rampling](#) és [Phil Perry](#). Korábban a legtöbb muzsika az Egyesült Államokból és Európából érkezett, s szinte mindenki az amerikai [house](#)-t vagy az európai hangzást majmolta.” (Valószínűleg, bár [A Guy Called Gerald](#), vagy [Baby Ford](#) már '88-ban eredeti számokkal rukkolt elő, sőt, '91-re az [LFO](#) is átesett a tűzkeresztségen ...)

'92 nyarán jelent meg az [Earl 16](#) reggae-énekest felvonultató *Release the Pressure* maxi. (A szám felújított változata a *Leftism*-en is hallható.) Az első album jellegzetes stílusjegyei már mind kitapinthatók: feszes ritmusokba átszálló ambient, a jamaicai dub és az ősi afrikai törzsi tamtamok közötti ütemvilág. Mintha a guineai parton gyönyörködnénk a napfelkeltében... Aztán – '92 decemberében – a *Song of Life*-ot, majd a '93-as *Open Up*-ot készítették el. Mindkettő szerepel a *Leftism* track-listáján...

*

Leftism.

A megjelenést követő három hét alatt hatvanezernél több példányt adtak el... Álom: igényes, gondolatokat kifejező muzsika, az emberek meg veszik, mint a cukrot. Ha visszaemlékezünk, most már nyugodtan kimondhatjuk: a '93 és '95 közötti időszak az elektronikus tánczene aranykora volt.

Aranykor, mert még nem ontotta el a boltokat a tucatszám gyártott, utánzatok utánzata-típusú, gyorsfogyasztásra szánt szemét. És aranykor azért is, mert a legkísérletibb alkotók valami különös véletlen folytán ekkoriban érték pályafutásuk zenitjére.

Holott Neil és Paul félték, és a kihívás is nagy volt: más maxikat kiadni, és megint más album-hosszúságban tartani ugyanazt a szintet. A márciusi – a Sony által szervezett – promóciós parti összes félelmüket eloszlatta. Több ezren vettek részt rajta. “Ez nem is lemezbemutató buli, ez egy rave!” – jelentette ki az egyik biztonsági ember.

Leftism: legenda született.

Pedig a nyitó *Release the Pressure* ismerősen csengett.

A rituálé-szerűen induló *Afro-Left* kevésbé: gitárminták, egy afrikai nyelven történő szövegelés, majd jönnek a monoton ütősök; a gitárok és a szónoklatok rájuk rétegződnek. Ének (?) és gép ellenpontozzák egymást, egymásra felelnek. Izgatott lüktetés. Begyorsulások, lelassulások, stílusok keveredése, és mégis egységes hangzás. (Ez az állítás nemcsak egyes számokra, de az album egészére is érvényes.)

A *Melt* úgy kezdődik, mint egy himnusz: visszhangok, nagyon finom és távoli effektusok. A fájdalmas szaxofon nemcsak a közelgő vihar előhírnöke, de a számnak szimfonikus jelleget, kozmikus távlatokat is ad.

Ambient és dub keveredése. (De nem ambient-dubbá!)

Aztán basszusok és arabos női ének jön – ez már a (Paul Ibiza-n elhalálozott jóbarátja emlékére írt) *Song of Life*. Lassan bontakoznak ki a gyönyörű dallamok, úgy három perc körül bekeményednek, technóba keményednek a ritmusok. A lágú és andalító muzsika észrevétlenül feszes dübörgésbe ment át! De csak azért, hogy a két – látszatra (hallásra?) ellentétes – téma egységbe, komplex szerkezetté álljon össze.

Az *Original* sokunk kedvence volt... Az egykori Curve-énekesnő, [Toni Halliday](#) kesernyés-sejtelmes énekbeszéde úgy hatott, mint egy ráolvasás. Álmokról és filmekről elmélkedik, kezdetről és végről, a kettő közötti ürességről. Hiszen mindig minden ugyanaz. (A számból később – '95 márciusában – sikeres single is készült.)

A *Black Flute* egyhangú techno – illuzionálunk az első perc után. Majd fura, ismétlődő és elnyújtott effektusok, gitárhangok zökkentenek ki a folyamatosságból. A háttérben még ambient-szönyeget is felfedezünk. Kiállások, törések, minimál-elemek. Úgy kaotikus, hogy mégsem káosz.

A *Space Shanty* törzsibb. Az ütősök és a szintik viszont a kemény (de nem a hard) techno felé mutatják az utat. Begyorsulunk, majd hipnotikusan leállunk, de csak pár másodpercre, hogy aztán megint száguldozzunk. A záró-taktusokat afro-ütősök adják.

Inspection Check One: talán egy úrhajóállomáson járunk. Bűnügyi filmre komponált reggae, space-dub: ilyen szóösszetételek jutnak eszembe. Talán némi ragga is, hogy Jamaicánál maradjunk, meg azért is, hogy a '95-ben mindent meghódító dzsungel-szcéna se maradjon ki. A Tejút-trip az őserdőből indult.

A szelídebb, de felettébb szálldosó, ambientes, dubos *Storm 3000* után csendül fel az *Open Up*. Belehasít a térbe: ez a legpontosabb fogalmazás. Hisztérikus kezdetek – Lydon úgy tűnik, sikeresen mentette át a punk-múltat. ("A legjobb tervek, ha nincsenek tervek. Érted, nem? Anarchia! Punk etika!" – vallják még ma is a fiúk.) Fékeveszett lüktetés, robbanás,

mennydörgés. Mint egy forradalom. És a dinamizmus ellenére (vagy azzal együtt?) mégis melankolikus-nosztalgikus.

Az albumot a *21st Century Poem* zárja. Huszonegyedik századi vers – árulkodik a cím... Dűnnyögő férfihang álmokról, jövőről és látomásokról mereng. Hirtelen befejezi, és visszhangok, fura zajok következnek. Némi ambient-hangzás, női dúdolás, szétesés. A *21st Century Poem* a *Leftismen* hallható legkísérletibb szám. Legkísérletibb, de nem kísérleti... A távolban mintha harangok is kongának, nagyon finoman, szinte kivehetetlenül, jelzés-szerűen. Félpercnyi csend után húsz-huszonöt másodperc erősödő basszusakatolás. Vagy szívdobogás?

*

A *Leftism* megőrizte a dance-világot. Egy "hívő", miután az albumot hallgatva karambolozott, s fél évig kórházban hevert, úgy nyilatkozott, hogy a zene és főként a basszusok annyira hatottak rá, hogy a vezetésre már képtelen volt összpontosítani...

A duót pedig felkapták. A brit mozi korabeli üdvöskéje, [Danny Boyle](#) mind a *Shallow Grave* (*Sekély sírhant*), mind a kultikussá váló *Trainspotting* zeneanyagában számított rájuk. Az utóbbi film 1996-os Cannes-i bemutatóján rendezett monstre-partin e sorok írója is látta őket. (Persze a '96-os Cannes-i Fesztivál számomra nem a *Trainspotting*ről és a *Leftfield*ről, hanem mindenek előtt és felett [David Cronenberg](#) *Karambol*járól szólt...) Aztán másfél hónappal később a dániai Roskildében is. És akkor se volt

szerencsém velük: pont az Underworld után léptek fel. Noha a Barnes-Daley páros összmunkásságát többre értékelem, az Underworld live-ok frenetikusabbak...

Film- és reklámzenék, világkörüli turné, *Leftism Live World Tour* – '96 nagyjából erről szólt. “Úgy szóltak, mint egy turbó. És amikor a basszusok beindultak, még levegőt se tudtál venni. Amszterdamban le akarták tartóztatni a hangmérnököt...” – nyilatkozta egy MC. A [Brixton Akadémián](#) pedig a plafon repedezett! (Sőt, az “Akadémia” krónikásai azt is feljegyezték, hogy az eddigi lehangosabb live-ot a Leftfield adta...) Aztán szép lassan belefogtak a második albumba, a *Rhythm and Stealth*-be.

*

“A *Rhythm and Stealth* futurista és erőteljes album” – olvastuk a Sony ismertetőjében. “A grandiózus *Leftism*-mel összehasonlítva minimalista és könnyörtelenül hatásos, új oldalról közelíti meg az utóbbi évek break-orientált tánczenéjét.”

Basszusok; kemény, sötét tónusok – a legtöbb kritika e szavakkal kezdődött. Nem szárnyal annyira, mint a *Leftism*, kevesebb és más a melankólia. Mélyebb, cinikusabb számok, ezredforduló utáni hangzás. És a borító is fekete: fekete háttér előtt arctalan, fekete szkafanderbe-páncélba bújt harcos (szamuráj?) pózol...

Dusted: a tökélyre törekvő szerzők többször dolgozták át, mert az eredeti változat túlzottan hip hopra sikerült. Persze a hip hoptól – és a [trip hoptól](#) –

a végeredmény sincs messze, viszont nagyon feszes, kimért zenei alapokra (monoton ütősökre, effektusokra, s néha még bugyborékoló hangokra is) megy a – [Renegade Soundwave](#)-re emlékeztető – rap. (Az MC Roots Manuva.)

Phat Planet: a (nem túl cizellált, de annál hatékonyabb) zene a – lovakat és egy szörfölőt felvonultató – Guinness TV-reklámból ismerős. Ércesen kongó basszusok, kemény ütősök, vokóderen torzított férfihang. Paranoid robotok táncolnak az éjszakában, távol a reflektorfénytől.

Chant of a Poor Man: szomorkás reggae, a hetvenes éveket idéző dub-hangulat.

Visszatérés a gyökerekhez. “Inkább élem a szegény ember életét, mint a korrupst” – énekl a raszta Cheshire Cat.

“Inkább élem a szegény ember életét, mint a korrupst.”

Double Flash: kísérleti a kezdés, kicsit úgy, mint egy [Autechre](#)-vagy (még inkább) [Plastikman](#)-kompozícióban. Aztán egyre lineárisabban folynak-búgnak, zümmögnek-zakatolnak a techno-ütemek, dallamok. Frenetikus. “A gépeket bekapcsolták, és a szám végéig úgy hagyták őket” – írta a DJ egyik kritikusa.

El Cid: egy – az átlagosnál pesszimistább – *Café del Mar* válogatásra is ráférne. A kora középkori spanyol lovagvilágot eszünkbe juttató cím alapján pláne. Ambient-motívumok, chill out nélküli ambient. Sejtelmes (de nem nosztalgikus) hangzás. Egyszerre ünnepélyes és kísérteties. Minden belassul, néha meg teljesen szétesik. *Clean*, ám szerfelett nyugtalanító muzsika. Ez aztán végképp nem az éter.

Afrika Shox: az erőtől, energiától duzzadó számhoz Aphex Twin harcostársa, az 1999-es linzi [Ars Electronica](#) cyberfesztiválon a digitális zene kategóriában kitüntetett [Chris Cunningham](#) készített – a tőle megszokott idegbajosan zseniális – fekete-fehér klipet. Életre kelnek a démonok, torz szörnyek riogatnak New York utcáin... A zene is lüktet, de kevésbé idegborzoló. S hogy – végre és ki tudja, hányadszor – feltámadt az elektro, arról újfent meggyőződhattünk. Márpedig elektro-újjászületés Kraftwerk nélkül elképzelhetetlen – érezzük is szépen a düsseldorfi fiúk hatását... “Let's get electrified!” – a szöveget maga Afrika Bambaataa nyomja... Ez a refrén. Hangját később vokóder módosítja. “2000 úton van, 2000 tegnap óta itt van” – ezt is ő nyilatkoztatja ki.

Dub Gussett: egyszerű, de hatásos dub-ritmusok, “avantgárd gépzene” – méltatja a már említett DJ-kritikus. Lépésről lépésre történő bepörgés, talán még a techno-rajongók is örömmel hallgatják... A záró úr-effektusok, a kaotikus zörejek pedig a *Swords*-be úsznak át. Ezúttal egy hölgy, [Nichole Willis](#) énekel (?), kissé [Björk](#)-stílusban. Hangját kellemesen széttorzították... Szimfonikus alapok, kozmikus zajok. Nagyon szép és nagyon fura. A zárás felé megint dubba monotonunk.

6/8 War: a cím a négynegyedekkel szemben előnyben részesített ütemekre utal. Minimál-techno elemek, némi old skool. Mintha egy vonaton ülnénk, az zakatolna, majd egy alagútba tévedünk, megyünk, megyünk, lehet, hogy már órák óta ott vagyunk, és lehet, hogy az örökkévalóságig ott is maradunk. Nemcsak a térben, hanem az időben is utazunk. Ez lenne a Végtelen?

Rino's Prayer: Rino (arab áriának induló) imája. Erő. Őserő. Időnként baleári, Ibiza-hangulatok, na persze nem a legagyisított vállfajból.

Rhythm and Stealth: még egy klasszikus album. Barnes és Daley újrafogalmazták a dance-filozófiát.

*

“Idegesít, amikor azt mondják, hogy utálok a **trance**-t, utálok a **drum & bass**-t” - mondja Paul. “Mindig ugyanaz történik: néhány kiemelkedő és egy csomó szörnyű lemez. Például még ma is szeretem a **303**-asokkal készített számokat – ha nem sablonosan, hanem az átlagtól eltérően szólnak...”

Alighanem mindannyiunknak ilyen nyitott fülekkel kellene járnunk...

Egy másik nyilatkozat, Neiltől: “Szeretek olyan régi lemezeket felfedezni, melyeknek a létezéséről se tudtam korábban. Néha az az érzésem, hogy tegnap készítették őket. Márpedig ez a jó zene ismérve. Ha tíz vagy húsz év múlva is újként szól.”

Alighanem a *Leftismre* és a *Rhythm and Stealthre* is ez a sors vár.

Josh Wink

“Vigyázz, hogy szívedben rejtve mit határozol, mert egyszer biztosan megvalósul.”

/ James Baldwin /

Philadelphia a helybeliek csak **Philly-nek** hívják... Zenei múltja messze-földön híres. Még a diszkó-korszak előtt, 1973-ban itt kísérletezték ki az afro-amerikai funk, a soul és a későbbi diszkót előlegező keveréket, a “Philly Sound-ot” (a “Philadelphia Hangzást”). A bölcsőnél két komponista-producer, Kenny Gamble és Leon Huff bábáskodtak. Philadelphia International Records kiadójuk Berry Gordy detroiti Motown-jának nagy ellenlábasaként vonult a köztudatba. Olyan zenészek dolgoztak náluk, mint Dexter Wansel és Vincent Montana Jr.

Az 1973 és 1980 közötti fénykort a hanyatlás és a perifériára szorulás szűkös és hosszú esztendei váltották.

Az újjászületésre – immáron teljesen más, “**techno**-tónusokban” – Josh Wink és King Britt színrelépéséig kellett várni. A nagyvilág szép lassan megint felfigyelt Philadelphiára. És nem csak az Ovum-duóra, hanem újabb tehetségekre – a **drum & bass** előadó Jamie Myersonra, a hip hopban jeleskedő Jazzy Jefre, Cash Money-ra, valamint Dozia Blakey-re, Carl Michaels-re, P. Monroe-ra, Nigel Richards-re is.

“Új Philadelphia Hangzás született: mély (*deep*), térben szálló (*spacey*) és techno-alapokon nyugvó” – nyilatkozta Chris Clark (Deep C) és Chris Udoh, azaz az **ambient** / deep **house** számairól ismert Wamdue Kids kettős. De csak szép sorjában.

Josh Wink tehát itt, Amerika ötödik legnagyobb városában, a New Yorktól alig 100 km-re fekvő Philadelphiában tizenhárom évesen kezdte elsajátítani a DJ szakma alapjait. Karrierje eleinte a megszokott módon alakult: több évnyi gyakorlás és próbálkozás után megkapta a csütörtöki napokat egy helyi klubban, majd rövidesen a péntekeket és szombatokat is. A nyolcvanas évek végén találkozott az addig rap és acid jazz vonalon mozgó King Britt-tel, s hamarosan megalapították a Happy Wax kiadót. Számos raktár-partit (*warehouse parties*) szerveztek, melyeken leggyakrabban **acid house**, hip hop és **dub** szólt. Közös stúdiómunkájuk első eredménye az *E-Culture* (1988) volt, de meglepően nagy kasszasikert a *Tribal Confusion* (1993, Strictly Rhythm) ért el. Ekkor még főként Britt turnézott, Josh pedig stúdiózott és a hangmérnöki munkákat végezte. A következő fontos dátum 1994 októbere, ebben az évben hozták létre új, független címkéjüket, az **Ovum Recordings**-ot. Aztán jött és bombaként robbant a kultikus táncparkett-himnusz *Liquid Summer*, majd az újabb igényes (s egyben kasszasiker, bizonyítván, hogy nem minden sikermű népszerűtlen) számok, melyek 1995-öt vitathatatlanul Josh Wink évévé tették: több mint 500 000 példányt adtak el a *Don't Laugh* című felvételtől, ami egy minmáltechno ütem, és egy dilis nevetésének mixe, s ami megtörte a nyelvi határokat. Ezt követte az *I Am Ready*, az első olyan house felvétel, amiben

hip hop alapokat használtak fel. A legnagyobb meglepetést azonban a *Higher State Of Consciousness* című darab okozta, mely Angliában a közönség és a kritikusok egybehangzó szavazata alapján elnyerte az Év Felvétele címet. 1996 közepén a [Manifesto](#) újra megjelentette a szám remixeit, ami annak ellenére, hogy már a lemez negyedik kiadása volt, több mint 270 000 példányban fogyott. Josh Wink ekkor már minden jelentős elektronikus tánczenei fesztiválon, konferencián rendszeres meghívott ([MIDEM](#) – Cannes, [Winter Music Conference](#) – Miami, [Sónar](#) – Barcelona), több magazinban a világ öt top DJ-je közé sorolták. Ebben az évben jött ki Wink első albuma (*Left Above The Clouds* – [XL Records](#)), ami addigi slágereinek gyűjteménye, kiegészítve néhány új alkotással. 1997 elején egy új siker-várományos maxival (*Are You There?*) lépett a világ elé, s egy európai turné keretén belül Budapesten is fellépett.

Josh Wink a világsiker ellenére philadelphiai városközponttól messze, egy Bronxra, de inkább Detroitra emlékeztető, lepusztult ipari negyedben él. Lakása egyszerű, munkaeszközeivel nem a mindenkori, a naprakész csúcstechnológiákkal futja a versenyt – gyakorlatilag 1992 óta dolgozik ugyanazon gépekkel. Elmélkedő alkat – és a húsoktól, drogoktól távol tartja magát.

Az interjú az első budapesti fellépése előtt, 1997 februárjában készült.

Európai turnén vagy, a programod meglehetősen kemény. Hogyan fogod kibírni ezt a két hetet? Mindennap pörgetsz valahol, néha egy este két helyen is...

Aztán alszom egy-két órát, majd felszállok egy repülőre... Ezen a mostani turnén a fotózások, a tv- és a rádióinterjúk nagyon fárasztóak. Meglehetősen örült beosztásom volt azelőtt is, előfordult, hogy csütörtökön, pénteken és szombaton más-más városban léptem fel, de azért volt időm pihenni. Most már rendben vagyok, de az első három napon összesen hat órát aludtam. Ez az első alkalom, hogy ilyen intenzitású turnét elvállaltam, és talán egyben az utolsó is.

Hány lemezt hoztál magaddal erre az útra?

Csak egy dobozzal, úgy ötven-hatvan darabot, de kaptam jó néhány promót az úton.

Világszerte mindenfelé fellépsz. Melyik a kedvenc klubod és miért?

Nagyon szerencsésnek érzem magam, hogy a világ szinte minden tájára meghívnak felrakni, de azt nem mondhatom, hogy lenne kedvenc klubom, annyi jó hely van. Szeretek mindig más, új helyeken fellépni. Azelőtt Amerikában sohasem gondoltam volna, hogy eljutok Budapestre, pláne nem mint fellépő DJ. Japánban, Brazíliában, Dél-Afrikában nagyon érdekes volt, de nincs igazán kedvenc helyem.

Melyik az az ország, ahol még nem léptél fel, de szeretnél?

Az elmúlt két évben lehetőségem nyílt eljutni a Távols-Keletre, Ázsiába, Japánba, de nem voltam Hongkongban. A tervek szerint február végén Thaiföldön, Bankokban léptem volna fel, de le kellett mondanom, mert a saját anyagomon kell dolgoznom. Szeretnék Egyiptomba, Kínába menni, hívtak például Tajpejbe. Remélem, hogy egyszer eljutok minden földrészre.

Hogyan definiálnád a saját DJ stílusodat?

Eklektikus. Szeretek abban a helyzetben lenni, ahol mindenféle zenét játszhatok, ami keveréke a house-nak, a technónak, néha egy kis acid jazz, néha **jungle**. Mint a saját lemezem, néha techno, néha house felvételeket készítek, szeretem keverni a dolgokat.

Mi volt az első lemez, amit életedben vásároltál?

Nem emlékszem.

És az utolsó?

Jó kérdés. Az utolsó lemez, amit vettem, egy Jeff Mills bakelit volt, a *Shifty Dico EP*, ami DJ Hell címkéje alatt jelent meg néhány hete. Szerencsére elég sok promóciós kiadványt kapok postán. Ha pedig az időm engedi, akkor elmegyek lemezeket vásárolgatni.

Vannak igazán jó lemezboltok Philadelphiában?

Igen, például a 611Records, ez egy barátomé, Nigel Richards-é, ő producer is egyben. Az Ovum Recordings, melyben partneremmel, King Britt-tel

együtt dolgozunk, pont egy lemezbolt felett van. Szóval állandóan nyitott fülekkel várjuk az újdonságokat.

Mi volt életed legrövidebb szettje?

A legrövidebb szettemre valószínűleg Amerikában került sor, amikor a rendőrség leállította a bulit, még mielőtt elkezdtem volna játszani. De előfordult olyan eset is, amikor az első lemez közepén odajött hozzám egy rendőr, hogy ha nem kapcsolom azonnal ki, letartóztat.

A leghosszabb szett?

'89-ben játszottam klubokban, este kilenctől reggel négyig minden szombaton, valószínűleg ezek voltak a leghosszabb szettjeim. Bár ez nem volt mind kimondottan DJ szett, abban az időben használtam CD játszót és magnót is.

Mennyit költesz havonta lemezekre?

Változó. Ahogy az előbb említettem, kapok egy csomó promóciós lemezt postán, melyek közül jó párat megvennék, ha nem kapnám meg. Vannak hónapok, amikor sok jó lemez jelenik meg és vannak kevésbé sikeres időszakok is. Amikor úton vagyok, akkor több lemezt veszek, mert ez az az eset, hogy olyan lemezeket találhatok, melyek nem jutnak el Amerikába. De igazából még sohasem számoltam ki, mennyit költök lemezekre.

Melyek azok a felvételek, amik nem a tied, de nagyon büszke volnál rájuk, ha azok lennének?

Jó kérdés. Az [Art of Noise](#)-tól bármi, ők nagy hatással voltak rám, aztán a [Kraftwerk](#) számai... nem mondhatom, hogy száz százalékig mindent szeretek, amit a Kraftwerk csinált, de amit akkor, abban az időben tettek, az nagy volt. A [Funkadelic](#) és valószínűleg még a [Depeche Mode](#) néhány felvétele...

A saját számaid igen egyszerűek, egyes esetekben azt is mondhatnánk; minimalisták. Mi világsikerük titka?

Nem tudom. Nem igazán kommerszek, de valamilyen oknál fogva népszerűek lettek, talán az eladásokat tekintve slágereknek is hívhatod őket. De számomra ezek az igazi underground szinten indultak, tetszettek a DJ-knek, néhány rádiónak... Nem is tudom, én csak elkészítettem a zenéimet. Ha bekapcsolod a rádiót, olyan előadókat hallasz, mint a La Bouche, számomra ők jelentik a slágert.

Te nem neveznéd slágernek a saját zenéidet?

Ez nehéz nekem, mert Amerikában élek, ahol a zenéimet nem játsszák a rádiók, nem mennek az [MTV](#)-n, a világ másik felén pedig igen. Philadelphiában, ahol lakom, a hip hop, a rock megy, Aerosmith, Nirvana és nem a dance.

Erre rá is szerettem volna kérdezni; Európában sztár vagy, az Államokban pedig a techno-house szcéna nem olyan nagy, mint itt. Hogyan élsz együtt ezzel a helyzettel?

Jó hazamenni, ahol én én lehetek. Persze mindig én vagyok, de Európában az emberek néha másképp néznek rám, mert láttak az MTV-ben, vagy az újságokban, vagy látták a nevemet a DJ-k listáján, szóval sokkal többen ismernek. De jólesik hazamenni, ahol csak a szüleim, a barátaim és néhány ember a zeneiparból ismernek, az átlagemberek a klubokban nem. Jó érzés Anonymusnak lenni, ezzel így kellembesen egyensúlyban van a dolog.

Mi az oka annak, hogy Amerika nem érdeklődik igazán a dance zenék iránt?

Még nem. A közönség és a zeneipar csak most kezdenek beleunni az alternatív rock, a rap és az R&B formuláiba. Most kezdik izgatni őket az Amerikába áramló új zenék, mint a [Prodigy](#), a [Chemical Brothers](#), az [Underworld](#), és az effajta dance muzsikák egyre népszerűbbek ott is. Azelőtt a dance és az underground house alatt a La Bouche-t, a Captain Jack-et értették. A rádióhallgató mainstream embereknek ezek megfelelték dance-ként. Van néhány underground klub, ahol ezeket nem is ismerik.

Miért nem játszanak az amerikai rádiók dance zenéket?

Mert nem dalok. Amerika mindig is a siker alapján működő ország volt. A siker receptje az image, a rock zenekarok, a csillogás, a fény, valami, ami megragadja a figyelmedet. Nagymellű lányok, szép arcú fiúk, fülbemászó

dallamok. A világ más részein, amerre jártam, az emberek nyitottabbak a különböző zenékre, legyen az akár dzsessz.

A tudatosság (Consciousness) számodra fontos dolog. Mit jelent neked a Higher States (Magasabb Állapot)?

Nos, úgy gondolom, a tudatosság mindenkinek fontos. A Higher States mindnyájunknak mást jelent, a következő szintet, ami máshol van neked, máshol van nekem és máshol az olvasónak. Néhányan azt mondták, a drogokról beszélek. Hát nem. Hogy gondolták? A gondolkodás következő szintjéről, a tudatosságról beszélek és nem a kábítószerokról.

Nem fogyasztasz semmiféle kábítószer, vegetáriánus vagy, nem iszol alkoholt, de még tejet sem. Egy veled készült interjúban azt nyilatkoztad, hogy ez jól működik nálad, de senkinek nem akarod megmondani, mi a helyes út. Ez nagyon tetszett nekem...

Néha iszom alkoholt, jó egy kicsit spiccesnek lenni, de sohasem vagyok részeg. Szeretem a sör, vagy a bor ízét. A fontos, hogy ne váljon rabjává az ember. Ha berúgsz, beteg leszel, a tested megállj-t parancsol.

Ha megkérdezel, mit eszem, mit iszom, elmondom, de mindenki tegye azt, amit jónak lát; a lényeg, hogy tudatában legyen annak, amit csinál.

Ki az az előadó, akivel a legszívesebben remixeltetted a számaidat?

Nem is tudom. Kevés emberrel dolgoztam idáig együtt, a partneremmel, Kinggel, Degoal és Marc-kal ([4 Hero](#)), ők az Ovumnál több lemezt is

kiadtak, [Richie Hawtinnal](#) (Plastikman). Van néhány zenész, meg vokalisták, akikkel az új albumomon dolgozom, a kiválasztásuknál nem a nevük volt fontos, hanem hogy tehetségesek legyenek.

Otthon átlagos berendezésen hallgatsz zenét, vagy egy komoly Hi-Fi cuccon?

A stúdióm a lakásomban van, ugyanaz a felszereltsége, amióta zenéket csinálok. Nagyon egyszerű és ezt a hangzást meg akarom őrizni. A nappalimban egy hordozható sztereócucc van, CD játszóval, kazettás magnóval, rádióval, teljesen átlagos.

Milyen zenét választanál az esküvődre?

Nem is tudom, valami örülten szép, romantikus Frank Sinatra felvételt.

Szereted a filmeket? Egyáltalán van időd moziba menni?

Igen, néha. Szeretem a mozit, mert olyan valami, ami kikapcsol másfél-két órára a mindennapi élet stresszeiből. Bemész egy sötét terembe és csak a szemlélője vagy egy történetnek, ami nem veled történik, minden felelősség nélkül átadhatod magad az eseményeknek.

Kedvenc filmed?

Csillagok Háborúja.

Carl Sagan, a híres amerikai csillagász állította össze annak a lemeznek az anyagát, mely a Voyager űrszondán száguld kifelé naprendszerünkéből. A lemezt aranyba márták és azzal a nem titkolt céllal került az űrhajóra, hogy az emberiség zenei kultúráját reprezentálja egy esetleges idegen civilizáció számára. Ha te lettél volna az, akit megbíznak egy ilyen válogatás összeállításával, milyen feltételeket választottál volna?

Nagy kérdés. Valószínűleg rátenném a Chipmunks (amerikai rajzfilmfigurák) legnagyobb slágereit, ők gyerekdalokat énekelnek felgyorsított hangon. Tennék rá valami igazán rossz heavy metal számot, klasszikusokat, dzsesszt, rockot, vallási zenéket.

A saját számaid közül rátennéd valamelyiket?

Nem.

Miért?

Ez ugyanolyan, mint amikor megkérdezik, játszom-e a saját számaimat a szettjeimben. Néha igen, néha nem. Úgy tünne, mintha beleegyeznék, ahogy a nagyfejűek tetszik.

Mi az, amit nem igazán szeretsz, amin szívesen változtatnál a klubéletben?

A cigarettafüst, amin nehéz lenne változtatni. Jó lenne, ha minden klubban lenne végre tiszta mosdó és WC. Szeretném, ha az emberek tisztában lennének vele, hogy fül dugóval is lehet bulizni, különben ez az egész

generáció meg fog süketülni. Mint a headbangerek, tudod, közülük már sokan halláskárosultak. Jó lenne, ha visszatérne a tánc intimitása, ha az emberek nem magukban, hanem partnereikkel táncolnának. Ha megfelelő időben nyitnának és zárnának a klubok, nekünk és a személyzetnek is lenne lehetőségünk kipihenni magunkat. Minden kultúrának megvan a szubkultúrája, de ez elméleti kérdés. Számomra a zene a drog, kellemesen érzem magam tőle, érzelmeket ébreszt bennem. Jelenleg a szcénával kapcsolatban a média a drogkérdésre, az ecstasy-re, a halálesetekre összpontosít. Ennek az érdeklődésnek a zenét kellene a célba vennie, nem a drogokat.

Egy interjúban azt nyilatkoztad, az embereknek a pénzükkel kéne szavazniuk. Ez nagyon érdekes elmélet, kérlek, mondj erről többet.

Ha nem tetszik, ahogy a nagy cégek csinálnak valamit, nem támogatom őket. Van néhány vegetáriánus barátom, akik nem hisznek abban, ahogy a McDonald's üzletel, tehát nem járnak oda. Így szavaznak a pénzükkel, megválasztják, hogy kit támogatnak. Két nappal ezelőtt Oslóban voltam, egy cég, melynek csirkefarmjai vannak, Happy Chicken logóval hozta forgalomba termékeit, mosolygó csirkével a csomagoláson. Egy ottani barátom, Ula (DJ Abstract) mesélte, hogy bíróság elé vitték a dolgot, mert ez a reklám nem az igazságot mutatja. Egy szűk ketrecben tizennyolc csirke szorong, egész életük egy tortúra. Ha nem tetszik ez az ötlet – még ha eszel is egyébként csirkét – nem mész olyan helyre, ahol ezt a terméket forgalmazzák. Néhány ember számára a pénz egyenlő a hatalommal. Miért

tartsunk el valakit, például egy klubot, ahol a portások seggfejek – ami sokszor előfordul – visszamész ugyanoda? Nem. Ezzel szavaztál. Ha nekik adom a pénzemet, ahogy egy átlagos klub bejáratánál szokás, és ők ezt nem ellentételezik, rosszul bánnak velem, gátolnak abban, hogy jól érezzem magam, akkor oda nem megyek vissza. Számomra ez jelenti a politikát, az öntudatot a pénzemmél.

A szabadság annyit tesz, hogy bárki bármit tehet, mindaddig, amíg másnak nem árt vele. Egyetértesz ezzel a megfogalmazással?

Ez úgy hangzik, mint az Aranyszabály: “Tegyétek azt másokkal, amiről azt akarjátok, hogy veletek tegyék az emberek!” A szabadság minden személynek más. Lehet, hogy a szabadság itt teljesen mást jelent, mint a szabadság Amerikában. És teljesen más ott, mint Oroszországban. A börtönlakónak a szabadság lehet egy tizenöt perces szünet, amikor elszívhat egy cigarettát. Tizenöt perc, amikor kint lehet sétán, nem a cellában. Szép abban hinni, hogy az emberek tisztelik a másikat, mert úgy tűnik, innen jön a kérdés, ez az Aranyszabály, amiről a Biblia beszél. Az élet nagyszerű lenne a Bibliában leírtak szerint, de ez nem olyan egyszerű. Itt vannak realitások, a bűnözés, a tulajdon, a faji kérdés, a korrupció... ezzel már túllépünk a szabadság kérdéskörén.

Egy barátom szerint a Gonosz van uralmon, megjelenési formája az ostobaság. Mit gondolsz erről?

A tudás a legerősebb fegyver, amit egy személy birtokolhat. Tudás nélkül az emberek ostoba dolgokat tesznek, úgy viselkednek, mint az idioták. Nem ugorhatsz le a hídról, csak azért, mert valaki azt mondta, tedd meg. Ha felteszed a kérdést magadnak: miért? Ha tudod, hogy mi a célja ezzel, hogy mi történhet veled, ha megteszed – többé-kevésbé ezt jelenti a tudás. Tanulni, fejlődni, kísérletezni, ez a legnagyobb hatalom.



A Wink-albumok

A *Left above the Clouds* és a *Herehear* két eltérő zenei világ.

Az első huszonnyolc (egymásba mosódó, nem kifejezetten tánc-központú) számból – igaz, abból tizenhárom nagyon rövid, nem egészen egy perces intermezzo – áll össze. Néha ironikus, cinikus, s ez bizony ritkaság a techno-világban. Hányszor elmélkedtek kritikus elmék arról, hogy a technóból hiányzik a humor...

De a *Left above the Clouds*-t nemcsak és nem elsősorban a humor, hanem az elmélyült, melankolikus hangulatok jellemzik. "Producere, írta, álmodta Josh Wink" – olvassuk a borítón. (Máskor meg azt, hogy Winx!)

Az álom lassan – szélfúvással, hullámmorajjal, vízcsobogással – indul. Talán a tengerparton járunk, sirályok közelében, minden csendes, valaki beszél, s közben felcsendül egy gitár. Minimál muzsika (de nem a Richie Hawtin változatból), az éterből jövő zajok tudatunkig finom hangfoszlányok formájában jutnak el. Relaxáció. Aztán beindulnak az acid-ből ismert [Roland TB 303](#)-asok, az egyszerre sablonos és izgalmas *You Are the One* már az ő dicsőségüket hirdeti. Az intermezzók pedig a fület sértik: szünet-jelek, morze hangok, repülő-berregés, scratch-ek, loop-ok, vokóderen torzított emberi szövegelés.

Torz a *Don't Laugh (Ne nevéss!)* is. A szám a címbeli utasítás ellentettjéről szól: a leegyszerűsített ütemszerkezetre egy idióta röhögését vették fel! Aztán filozofikus szövegelések, időnként filmzenének is beillő melódiák következnek. És a végén két gyöngyszem: a himnusz-szépségű *Path Towards Fountain Green*, meg a záró, savasan csengő, “magasabb szintű tudatállapotokról” tudósító *Higher State of Consciousness*.

A *Herehear* sokkal eklektikusabb album. “Hangokba öntött önarckép” – jellemezte egy kritikus.

A techno-house hangzásokat drum & bass, breakbeat, alternatív pop, és a kísérleti elektronikából ismert jegyek bővítik. Kettősség: impresszionista, hallgatós, [Brian Enot](#) vagy [Jon Hassell](#)t idéző világ és a kemény, dufta-dufta lüktetés gyakran ugyanazon számon belül felesel egymásra. Sőt, az élvezeteket fokozandó, élő hangszerek is felcsendülnek. De azért leginkább a 303-asok, Josh rendíthetetlen hisz bennük. (Sokak szerint viszont a múlt relikviái.)

Az *Intro* afféle nyitány: kaotikus és sejtelmes. A *Back in the Day* sötét és földhözragadt. Na, nem pejoratív értelemben – kevesebb az ellágyulás, a szálldosás. A vaskos valóságról tudósít. A *Hard Hit* már kevésbé: a deep house-ba illő indítást ambient és tört ütemek követik (így, egyszerre; “ambient-breakbeatként”). A zenei ív többször szétesik, az űrt (a hajdani dzsessz-isten [Sun Ra](#) csapatában is megfordult Elliot Levin tolmácsolásában) szaxofon-bömbölés tölti ki. A Detroit-hatásokról tanúskodó *Sixth Sense*-ben [Ursula Rucker](#), egy helyi hangköltő a gravitációról elmélkedik.

A *Black Bomb (Jerry in the Bag)* még különösebb. Josh partnere ezúttal Trent Reznor, az ipari-alternatív popjáról híres [Nine Inch Nails](#) frontembere. Ő énekel. Hangkáosz: feszes alapokon törik szét a melódia, sűrű váltások, dühödt anarchia. A *Young Again* dzsesszel vegyített, drum & bass-be szálló hangulatmuzsikája viszont maga a felüdülés. Az *I'm on Fire* felépítése szintén bonyolult: erőteljes soul-ének (Caroline Crawley), tört ütemek, ambient szőnyegek, gitárok (John Wicks) – mindez egyszerre.

Az *Ah, Git up* és a *Track 9* hagyományosabb techno, szépen bugyborékoló 303-asokkal. Az *Are You There...* pedig “a múlt, az elektro és a breakdance megidézése” – vallja a szerző. A *New Grove* és a *Simple Man* még gépiesebb, bár az albumzáró utóbbiba számos indie-elem is beszüremlett.

(Szent) Laurent Garnier

Angliában Szent Laurent-nak hívják. [Carl Cox](#) nagy barátja, a különböző brit szaklapok év végi “legjobb külföldi DJ” szavazásán éveken át neki járt az aranyérem. A francia dance-kultúra első számú utazó nagykövete. Techno-klasszikus.

A kommersz és a kísérleti ízlést egyaránt kielégíti. Mindenki szereti. Azaz majdnem mindenki... “Néha felhánytorgatják, hogy nem vagyok eléggé underground” – nyilatkozta egyszer. “Nem óhajtok arról vitázni, hogy voltaképpen mi az underground, de meglepődtem, amikor az engem támadók közül páran a nagy kiadókhöz szerződtek! Jobban tennék, ha nem másokra beszélnének tücsköt-békát, hanem az így kárba vesző rengeteg energiát az alkotásra fordítanák!”

Pletykák nem keringenek róla. Magánéletéről nem beszél. Viszont – a művészetben és az üzletben egyaránt – sikeres. Eric Morand-nal közösen alapított cége, az [F-Communications](#) Gallia határain túl is minőségi védjegy. “Ha nem létezne ez a label, akkor a [Soma](#)-nál vagy a [Peacefrog](#)-nál próbálkoztam volna” – elmélkedik. “Nincs olyan erő, mely arra tudna kényszeríteni, hogy a Sonyhoz vagy a Virginhez írjak alá. Nem csak a zenéimet, de a terjesztésüket is szeretem tisztán látni. Sajnos a korai maxik feletti jog már nem az enyém. Ha egy nagy kiadó lenne, s felraknák egy

válogatásra őket, például Robert Miles számai után, nem tehetnék ellenük semmit!”

És a **techno**?

“Elektronikus zenék. A techno szó ma már semmit sem jelent. Megkérdezted az utca emberét, mi az, mindenki mást válaszol. Valaki azt mondja, hogy ami a rádióban szól, egy másik a **hardcore**-ról fog áradozni, a harmadik kizárólag Detroitról, a negyedik meg a **jungle**-ről. Melyiknek van igaza? Melyik téved? Lényegtelen... Elektronikus zenék, maradjunk ennyiben!”

Már tízéves korában arról álmodott, hogy lemezlovasként keresi majd kenyerét. Később egy DJ-tanfolyamra is beiratkozott – a szülők viszont pincér-tanoncnak küldték... De rámosolygott a szerencse: a konyhaművészetet tizenkilenc éves fejjel Londonban gyakorolhatta. 1986: nappal a francia nagykövetség konyhája, éjszaka a bulik világa. Hamarosan Manchesterben köt ki. Anglia ifjúsága ekkor már a **house** bűvöletében él... Laurent pedig a legendás **Haciendá**ban rak fel, és olyan csapatokkal találkozik, mint a New Order vagy a Happy Mondays. Ez már 1987, a nagy áttörés éve. Keréketört a gasztronómiai karrier... “Fantasztikus idők voltak!” – emlékezik. “A manchesteri autópályán hajnali négykor is több órás forgalmi dugók keletkeztek. Előfordult, hogy hatezer kocsi követte egymást, mindenki illegális rave-eket keresett!” Franciaország, 1987: diszkó és Johnny Holliday... Laurent csak az évtized végén tér vissza. Egy nevenincs párizsi klubban, a Lunában rezidens. Alkalomadtán a Palace-ban és a Rexben is “besegít”... Első maxija, a *Who*

Cares 90-ben, a *French Connection* pedig 91-ben jelenik meg. Nem túl büszke rájuk.

Számos korai munkáját – dupla CD formában – az Arcade adta ki 1998-ban (*Early Works*).

Legrosszabbnak a 91-92-es *Join Hands*-et, plusz annak remixeit tartja.

Slágerek, melléfogások. A *Minimalist Mix*ben nincs semmi Robert Hood, [Richie Hawtin](#), vagy [Maurizio](#), ez a minimalizmus inkább a puffogó légkalapácsütések egysíkú ritmusa!

E korszakából az egyaránt 93-as *Alaska*-t, *Wake Up*-ot, és főként a *Breathless* és *Acid Eiffel*t kedveli.

A *Wake Up* átütő kasszasikernek bizonyult. A címet – “Ébredj fel!” – férfihang kántálja. Beindulnak a dobgépek, monoton zakatolnak. Az alapokra egyre több ütős rétegződik, de nem ők a meghatározók, hanem a dallam.

Felébredés után rögtön el is alhatunk: *Go To Sleep* (1993). Egy “bölcsődal”. Tengerpart, hullámok, sirályok. A semmiből a teljesség felé tartunk, majd a végén ugyanoda, a semmibe érünk vissza. Kihalt a tengerpart, lenyugodtak a hullámok, elrepültek a sirályok. Lepihenhetünk. A *Breathless* az *A bout de souffle* EP-n található. Mind az angol, mind a francia cím (*Kifulladásig*) az Új Hullámot elindító 1959-es [Jean Luc Godard](#) film előtt tiszteleg. (Laurent francia – és a franciák még ma is sokat adnak a – nem bevásárlóközpontokba szánt – kultúrára.) És ahogy a melódiaközpontú főtéma észrevétlenül kibontakozik a semmiből, fantasztikus bűvészmutatvány.

Az *Acid Eiffel* a Choice csapat (Laurent, Shazz és Ludovic Navarre alias [Saint Germain](#)) *Paris EP*-jén élvezhető. Egy majdnem tizennégy perces költemény. Egyszerre kozmikus és meghitt, mint az ihletet adó acélóriás. A szám körkörös szerkezetű, rengeteg az ismétlés, a főtéma nagyon lassan bontakozik ki. Tulajdonképpen se eleje, se vége, önkényesen szakították ki egy végtelen és időtlen folyamatból. Acid is egy kicsit, tehát néha szabadjára engedik a [303](#)-asokat...

Remixek.

Például [Kevin Saunderson](#) – Reese Project alatt futó – *I Believe* című melléfogásának Garnier-átirata. Éneken, továbbá soul és funky elemekben burjánzó house. 93-ban tucatjával gyártották az ilyesmit. De Laurent tekintetét a *Resistance D Human*-je (1993), [Moby Hymn](#)-je (1994), [Sven Väth Ballet Fusion](#)-je (1995), [Jean Michel Jarre Oxygène](#)-je (1995) és a *Detroitism Jazz Juice*-a (1996) sem kerülték el.

Vernon *Wonderland*-jének *Wake Up* mixe 93-ban készült. Szimfonikus muzsika, mintha Detroitban gyártották volna. A végén még trance elemek is fellelhetők. Igaz, 93 az európai trance első fénykora volt...

A [System 7 Sirenes-Point 3](#) (1994) se kerülhette el sorsát. A kétagú formáció lelke, Steve Hillage amúgy is kedves a francia szíveknek: hajdanában, azaz a hetvenes évek elején, az ország elektronikával kacérkodó, elvontabb popzenéinek főszenzációját, a *Gongot (Camembert Électrique)* “vezényelte”! Talán ezért sír fel a gitár, ami bizony nem illik egy [ambient](#) balladába.

A System 01 *Mind Sensation*-je transzos techno-fazont kapott (1994). Romantikus, hölgyeknek szóló muzsika. De a nőneműség Laurent legtöbb munkáját áthatja. A könnyed francia szellem fejeződne ki így?

A pályafutás egyik csúcspontja az ötvenpercnyi *Planet House EP* (1993). Már a lemezborító is sejtelmesen kék. Mars-béli táj vagy az óceánfenék? Molekulák egymáshoz kapcsolódása, az élet kezdete. Lent és fent, magasságok, mélységek. Középen fénylő pont.

A hét számból álló EP mértani-mérnöki szerkesztésű. A főmotívum a szex-bolygó, a *Planet Sex*, az első, a negyedik (a középső) és a hetedik (azaz utolsó) darab címe. Három mixe: az *Arse* a fenékre, a *Mouth* a szájra, a *Legs* pedig a lábakra (stb.), tehát a szexuális aktus három változatára utal. Minimalizmusból indul, az extázis kéjén át a megnyugvás szent állapotába jut el. Lecsupasztott, monoton ütemekre férfihang duruzsolja: "Sex. Planet Sex. Sex. Planet Sex." És így tovább. Érzelemmentesség. Halk, majd egyre őrzöngőbb női nyögések. Elszáll az öntudat. Az idillt pillanatokra úrzajok törik meg. Igaz gépzene, viszont nem laboratóriumi termék! (A földközeli *Mouth-Mix* a legfergetegesebb. A *Legs Mix* transza már a megváltást hozza el. Béke és szerelem.) A köztes számok két csoportra oszthatók.

A második (*Water Planet*, "vízbolygó") és a harmadik (*Moonbeam*, "holdsugár") lírai hangulatú, meleg "dalok". Előbbiben kristálytisza tengerek és lubickoló delfinek elevenednek meg. Szinte látjuk őket, annyira filmszerű a zene. Messziről jött meteorit az óceánban végzi útját... De a *Moonbeam* tája is legalább ennyire varázslatos.

Az ötödik (*Dark Comet*, “sötét üstökös”) és a hatodik (*Wind on Mars*, “szél a Marson”) intellektuális töltésű, hideg opusok. Sivár, elidegenedett világ, innen még a dallamok, a melódiák is kipusztultak. (A *Dark Comet* a techno zeneszerzés iskolás darabja lehetne: klasszikus négynegyedek, egymásra kiszámíthatóan rakódó dobgépek, cinek és egyéb ütősök, aztán effektusok, időnként meg egy-egy – alig hallható – scratch.) A *Wind on Mars* ambientjében ütősök csak elszórtan érzékelhetők. Készülünk, készülünk, és még mindig készülünk valamire. Mert az egész szám egy elnyújtott nyitány... Ma éjjel csillagtalán az ég, de lehet, hogy holnap is az lesz! Ilyen zenét [Hitchcock](#)-filmekben, de a [2001 – Űrodüsszeiá](#)ban is tudnánk hallgatni...

A 94-es *Shot In The Dark* Laurent első albuma. A korábbi munkáknál gépiesebb és technósabb.

Az egyszerre kőkemény és lírai *Shapes Under Water* a vízből kinövő élet keletkezését örökíti meg. Az *Astral Dreams* helyenként összevissza, máskor kiszámítottan robotikus. Robotok álmodnának a csillagokról?

A *Bouncing Metal* fémesebb: gyárbelsőket idéz.

A *Rising Spirits* formai tökély. Egy-két effektusnyi zörejjel nyit, a háttérben tudományos-fantasztikus filmekbe illő hangok, alig hallhatóan. A két téma fokozatosan egyenértékűvé lesz, majd beindulnak az ütősök is. Később megint álmotájakra tévedünk. És ez már négy különböző szál! Együttesen bonyolódnak tovább. Lassított folyamat, nincs csúcspont, a történet a végtelenbe tart, oda halkul. Visszatértünk a kiindulási ponthoz...

A *Harmonic Groove* slágeresebb. De hol a harmónia? Ha a szándékos egyhangúság az, akkor mindenütt!

A *The Force* hitvallás. “Hogy az Erő legyen veled!” – mondták Luke Skywalkernek a *Csillagok Háborújában*. És velünk milyen erő legyen? “House-erő!” – a válasz.

A *Geometric World*-öt Laurent az agyat megtornáztató hardcore francia mesterének, [Manu Le Malin](#)-nek ajánlotta. Ipari kezdés, szárnyaló bpm-ek. Hozzásegít a hardcore és a techno közötti különbség megértéséhez: előbbi főként a hagyományos nehézipart, utóbbi pedig a nehézipart lenullázó informatikát juttatja eszembe.

A *002* lassú, melankolikus zene. A hamisítatlan európai techno *Rex Attitude* címe talán a híres, a kilencvenes évek közepén és második felében a francia elektronikus tánczene fellegvárának számító, mára viszont – követve a trendeket – kommerszebb regiszteren funkcionáló klubra utal. A *Raw Cut* az album leggyengébb nyolc perce. A *Track For Mike* komor világa Detroit városközpontját idézi meg.

96 őszi a két és fél órás DJ szett, a *Laboratoire Mix*. House, techno, [elektro](#), Laurent kedvencei, Detroit és Németország (például Maurizio) és záródarabként [Aphex Twin](#) *Icebox* Hedraljának [Philip Glass](#) változata...

“Eredetileg a *Timeless* (időtlen) címre gondoltam” – nyilatkozta. “Olyan mixre, melyet hat évvel ezelőtt szintén hallgathattál volna, de hat év múlva is nyugodtan felrakhatod, s közben semmit sem öregedett.”

Nem szeret egy-két órát játszani. “Két órát, tizenöt lemezzel?’ Megfelelő hangulatot se lehet teremteni, annyira rövid az a százhusz perc. Fel kell építeni valamit, elmesélni egy történetet, eljutni a csúcspontra, aztán a táncolókat misztikus, már-már vallásos hangulatba ringatni. Ilyenkor a legelvontabb, legbizarrabb zenéket is felrakhatod!”

Egy videó következett.

Rémálom szendvicsek (Nightmare Sandwiches) a címe a tizennégy perces filmetűdnek. A történet két klipet – a *The Hoe*-t és a *Crispy Bacont* – foglalja keretbe. Egyszerű sztori: tipikusan harmadosztályú francia kocsmába betévedt ballonkabátos értelmiségi szendvicset kér. A bárpultnál két törzsvendég hétköznapi dolgokról fecseg. Az épületes párbeszédbe néha a csapos is bekapcsolódik. A szokványos abszurd történetet [Quentin Dupieux](#) rendező kamerája statikus, leggyakrabban zöld szűrőn keresztül láttatott képekben ábrázolja. Aztán a vendéghez repül, de célba soha nem ér a kért szendvics, és minden megbolondul: az eddig észrevétlen vágás hallatlanul felgyorsul, az arcok közelképei egyre eszelősebb tekinteteket mutatnak, beindul a tipikus Garnier-zene. Az első lidércnyomást éljük át: hangulatfények világította lokál, táncosnővel a középpontban. A háttérben a DJ-pultnál Garnier kever. Nincs sztárkultusz, a kamera Laurent-t még véletlenül se mutatja a természetes méreteket felnagyító alsó gépállásból. Ez a kiváltság a hölgynek jut, a teremben pedig egyre bizarrabb álarcos figurák bukkannak fel. Az álmokképek kameralencséjére egyébként barna szűrőt tettek, az operatőr mind dinamikusabb munkát végez. A fix beállításokat

többször remegő kézikamera váltja. Villóznak a stroboszkópok. Hirtelen ér véget az egész: megint kocsmában vagyunk, ugyanazok az unott, későesti pofák, a ballonkabátos még mindig a szendvicsre vár, a kamera megint ólomlábakon mozog. Az egyik kliens kimegy a sötét mellékhelyiségbe, s máris beindul a második lidércnyomás: WC-automatába bedobja az egy frankot, mire az egész illemhely óriási, szürreális lemezjátszóvá alakul át. A kamera tágítja a teret: a háttérben Garnier ül, a televízió homályos képkockáit bámulja. Egy sarokból cyber-összörnyeteg lép elő, az álarcos betörő pedig a tévével old kereket. A nő leszúrja a közönyös Garniert. Közben még – fluoreszkáló zöldben – rádióhullámokat is látunk. Ezután a rendező a modern vágás teljes trükk-készletét vonultatja fel. A dinamizmust megint csak a kézikamera és a vágóolló hozzák össze. Végül az örültekházába tévedt WC-látogató is rájön a dolgok, azaz a szabadulás nyitjára: széttöri a lemezt, és lőn csend. Kisétál a kocsmába, majd – látva, hogy ott mindenki alszik – az utcára.

“Elegem volt az ostoba kétfrankos 3D-s képözönből” – jelentette ki Laurent.

1997: a harmincadik születésnap. 30 – a második album címe. Számvetés, összegzés. Otthoni hallgatásra és a táncparkettre egyaránt megteszi. Személyesebb a *Shot In The Dark*nál. Mégis stílusokban tobzódik: van itt reggae-dal, house, [trip hop](#), techno, ambient, minden, ami kell. Leltár. Kiemelkedő pontok: *Sweet Mellow – D*, az említett *Crispy Bacon, Feel The Fire*. Míves mestermunka, de már nem a zseni...

1998 a változások éve volt.

A sok vihart kavart *Coloured City* egy fiúról szól: egy klubban, a Coloured City-ben találkozik egy lánnyal, meglátja, beleszeret. A Nagy Ő. Miután érzelme viszonzásra lelt, “everything went blue” (“minden kékké lett”). És – a nagy félreértés! –: “and I was in ecstasy” (“eksztázisban voltam”). “Ecstasy, ecstasy...” – párszor halljuk még. Csakhogy nem az anyagról, hanem a szerelem hőfokáról szól a mese... “Ritkák az ilyen emelkedett pillanatok” – érzékenyedik el a szerző. Egyébként azt tartja, hogy a drogoktól – tiltás helyett – megelőző és felvilágosító politikával kellene elijeszteni az ifjúságot.

Készült róla egy fura fényképsorozat is: kalapáccsal veri szét a lemezjátszót. “A DJ-ket még ma se tartják zenészeknek” – mereng. “Öt-hat óra hosszát játszod a lemezeidet, történeteket mesélsz el velük. És mégse. A live során csak egy órád van arra, hogy kifejezd magad, de a saját zenédet adod.” A társak: Karine Labord hegedűn, Daniel Bechet ütőhangszereken, valamint a Nuits Blanches (“fehér éjszakák”) táncosai. 1998-ban száz nap alatt turnézták körül a világot...

2000: *Unreasonable behaviour*. Újabb mives munka. Mintha szimfonikusok szólnának, máskor meg szaxofon fokozza a hatást (*The Man with the Red Face*). Az alkalmi katatóniák ellenére is dallamos számok füzére, hamisítatlan Garnier-muzsikák. Techno is, nem is, house szintén akad benne, na és – a kor szava – némi breakbeat. Leltár helyett összegzés, búcsú a huszadik századtól. És tisztelgés Detroit zeneműhelye előtt.

Emmanuel Top, a láthatatlan gall

“The music was new, black, polished chrome and came over the summer like liquid night. The DJ's took pills to stay awake and play for seven days.”¹

Talán nincs még egy Magyarországon oly méltánytalanul feledésbe sülyedt nemzetközi előadó, mint a francia trance árnyékembere. Az elektronikus zenei kultúra hazai térnyerésének első éveiben az underground és az overground rendezvények közös nevezőjét Emmanuel Top neve jelentette: felvételei ugyanúgy a legkedveltebbek közé tartoztak a [Fiatal Művészek Klubjában](#), mint a Fortunában. A túljátszás azonban megbosszulta magát: egy ponton túl a DJ-k már nem pörgették szívesen lemezeit. Pedig az elismerésre méltó diszkográfiával és karriertörténettel bíró gall mind a mai napig aktív, sorra adja ki felvételeit. Nem is akármilyeneket.

A helyszín Franciaország, a belga határhoz közeli Tourcoing. A Lille-i agglomeráció geográfiailag is érdekes hely; ugyanakkora távolságra esik

¹James Daley: “A hangminta a [Doors](#) énekese, a néhai Jim Morrison által előadott költészeti albumból származik. Létezik egy videofelvétel is, amin akció közben, egy mikrofon előtt, nagy szakállal láthatod. Azt hiszem, 70-es vagy 71-es.”

Párizstól, mint Londontól, Amszterdamtól, vagy Kölnytől. E koordináták metszéspontjában az egykori bányavidék túl a sikeres váltáson, ma tradicionálisan ipari körzet, lakóinak többsége hagyományosan baloldali beállítottságú. Ugyanakkor Lille fontos kulturális központ: talán nem véletlen, hogy az egyik nem hivatalos Emmanuel Top honlap éppen a [Laboratoire d'Informatique Fondamentale de Lille](#) szerverén érhető el.

*

'86-87, a new wave és a house közötti átmeneti periódus. Emmanuel Top így emlékszik vissza ezekre az időkre: “Amikor felfedeztem ezt a zenét és a stúdiók poklát, azt mondtam magamnak: ez az Apokalipszis. Jelenés volt.” De hogyan válhat konzervatóriumi végzettséggel valakiből elektronikus zenei producer? “Az informatikus káosz mindig magával ragadott. Természetesen az elektronikus bandák, de ugyanígy a fekete zene, vagy egy olyan ember, mint Prince, nagyon-nagy hatással voltak rám. Nem gondolom, hogy egy napon elérem bármely Prince darab szintjét, de ez a cél egyfajta motivációként lebeg előttem. Soha nem kell másolni, de nagyon magasra kell felállítani a mércét. Ha művésszé akarsz válni, a legmagasabbakat kell célba vened, azokat, akik a legnagyobb hatással voltak rád, föléjük kell emelkedned azzal, amit csinálsz. Egy Hemingway könyvben mondta egy szereplő a

**“Ha valamit tenni akarsz,
mindig a képességeid felett,
és soha ne alatta tedd.”**

fiának: 'Ha valamit tenni akarsz, mindig a képességeid felett, és soha ne alatta tedd.' "

A tanulóévek a Diki Records stúdiójában, más producerek irányítása alatt telnek. A különböző források ellentmondani látszanak abban a kérdésben, hogy Emmanuel Top a Bazz pszeudó alatti *Factory beat EP*, vagy a Plexus név alatt megjelent *Private Story EP* után kezdi meg együttműködését Bruno Sanchionival. Ahogy a producer-társ emlékszik vissza: "Tíz évvel ezelőtt egy belga producernek dolgoztam, és akkoriban a stúdió egy lemezbolt felett működött. Emmanuel Top odajárt vásárolni – akkoriban ő is DJ volt. Addigra már megjelent egy new beat felvételem, ami egész jól ment. Emmanuel bejött megvenni a lemezt, én lementem hozzá és összebarátkoztunk. Úgy jellemeztük az első találkozásunkat, hogy az maga volt az Apokalipszis."

Szerencsére a zenekészítés, a lemezkiadás Emmanuel Top számára sohasem volt egzisztenciális kényszer. "1989 óta van egy másik foglalkozásom, ami lehetőséget ad, hogy jól megéljek, és finanszírozhassam a lemezeimet. Ezt a foglalkozást azóta is folytatom, ez teszi lehetővé számomra, hogy zeneileg független legyek, és semmivel sem kell a [techno](#) biznissz-embereihez kötődnöm. Hosszú ideig egyedül voltam, de ma már három személyt alkalmazok, ez egy kisvállalkozás, ami egyre jobban megy." '91 a saját kiadó, az Attack alapításának éve. Az első kiadványok nem találhatnak visszhangra.

Egy '93-as Top nyilatkozat szerint: "Magamat a detroiti +8 label és az [acid trance](#) mozgások közé helyezem." A hasonlóság izgalmas; a Lille-Roubaix-Tourcoign háromszög sorsa közel azonos Detroit sorsával. De ahogy Motorváros zenei innovátorainak, úgy Topnak is saját mikrokönyezete szinte legyűrhetetlen érdektelenségébe kell ütköznie. "Abban a korszakban semmi, egyetlen label sem volt Párizsban, akit érdekelt volna a techno. Senki nem hívott, már komolyan gondolkoztam rajta, hogy abbahagyom, amikor kiderült, hogy [Richie Hawtin](#) játssza a számaimat. Felhívtak a [Mute](#)-osok, és azt mondták, készítsek tíz napon belül egy új felvételt, amit kiadnak. A Mute-tal nagyon speciális a munkakapcsolat, főként a művészi minőségen alapul, előbb mindig meghallgatják a számot, és csak utána beszélnek üzletről. Ma a legtöbb kiadónál semmiféle dialógus nincs a művészetéről, sikerlistákat figyelembe véve írnak alá. Még Hi-Fi berendezésre sincs szükségük, mert nem hallgatják meg a számokat. A legtöbb Mute-hoz tartozó művész más jellegű munkák esetében más kiadókhöz is aláír, legyen az Hawtin, [Darren Price](#)." Ekkor már szintén elismerő ajánlatok érkeznek a [WARP](#) és a Logic kiadóktól, a válaszokat azonban sosem kapkodja el, éberrel ügyel, hogy megőrizze a számára oly fontos függetlenséget.

Röviddel a *Lobotomie / Pulsions* maxi sikere után Top újabb felkérést kap a Mute-tól, ezúttal már egy nagylemezre. Nem sieti el a munkálatokat, az album megjelenésére egészen 1996-ig kell várunk. '94-95 az Attack legtermékenyebb korszaka. A periódus felvételeiből rendre kihalljuk a [TB](#)

303-as semmi mással össze nem téveszthető hangzását. Top rajong a hangszerért, lemezein az egyetlen köszönet a kis ezüst doboznak szól: “X-tra special thanx to my 303”. Hangzása – csakúgy, mint a készüléket kezelő művész lemezeié – karakteres, lényegre törő és rendkívül hatékony. Borotvaéles cinnek és pulzáló, dinamikus basszusok a sávhatároló szűrők és kompresszorok végtelenül precíz használatáról árulkodnak. Az Attack maxijai egyre nagyobb megbecsülésnek örvendenek az egész világon, az eladások elérik az irányzatban akkoriban kiugróan magasnak számító, címenkénti ötvenezer példányszámot. Emmanuel Top személyében Németország a ‘minimalista és mentális’ irányzat reprezentánsát ünnepli. A hazai elismerés azonban még mindig várat magára. A felvételek saját, hangár-méretű stúdiójában készülnek, neve: Le Studio des Ondes (A Hullámok Stúdiója). A terem diszkrét, funkcionális, körben több mint 40, tökéletesen elrendezett gép, és valami elképesztő hang. Nyoma sincs végigdorbézolt éjszakáknak, noha Top bevallottan a stúdiósztahanovisták közé tartozik, és egész éjszakákat tölt itt el – de mindig gépeit babrálva. Megdöbbentő produktivitás, ám legtöbb műve sohasem készül el. Maximalista; csak olyan felvétellel lép a nyilvánosság elé, mellyel teljes mértékben elégedett. Íróasztalfiókjai ma is tele vannak kiadatlan munkáival, így például egy csomó [jungle](#) kísérlettel. “Ami a technót illeti, gyakorlatilag nem vásárolok lemezeket, egy jó ideje már nem követem az eseményeket. Hetente 2-300 új lemez jelenik meg, és én végül is nem vagyok DJ. Az egyetlen dolog, amit a zenében utálok, az a francia varieté és a folklór. Ami a maradékot illeti, egyformán érdekel a

valcer, a klasszikus zene, a dzsessz, [Moby](#), [Vangelis](#), Michael Jackson, a [Led Zeppelin](#), a Deux Ex Machina. A techno produkciók, melyek ténylegesen érdekelnek, sokkal inkább az ambienthez közelítenek, illetve egy kissé kísérletiek, olyanok, mint [Aphex Twin](#), [Ken Ishii](#), Richie Hawtin és a jungle, amire mindig beindultam. Tartalékban van is egy jó harminc [drum & bass](#) darab félretéve. Londonban egy este elmentem egy buliba, ahol [Ray Keith](#) kevert, az halál fantasztikus volt. Ilyen bulikat kellene csinálni.”

1995-ben az Attack kiad egy 3 CD-ből álló gyűjteményt. Az első két korongon az addig megjelent Attack maxik összes felvételén kívül egy vadonatúj, korábban publikálatlan darabot találunk, a harmadikon a jóbarát, Eddie Airbow Emmanuel Top darabokból mixelt DJ szettje hallható. A tripla kompiláció egy alkotói korszak méltó lezárása.

A *Spherique* már a Mute-nál megjelenő albumot 'beharangozó' egyoldalas bakelit, mely 1996-ban kerül piacra. Tucatnyi maxi után végre mintha Franciaországban is megmozdulna valami: oly sok más példához hasonlóan honfitársai előtt külföldi sikerei legitimálják Topot. A Le Petit Prince újra kiadja a *Rubycont*. A korong másik oldalán a *So Cold* található.

Röviddel később megjelenik az *Asteroid*, talán az első olyan Emmanuel Top lemez, mely már

nem útkeresés, hanem kiforrott, karakteres műalkotás. Mintha ez alkalommal egy cseppet érezhető is lenne a megfelelni vágyás igyekezete. Igazolni Hawtint, a nagyra tartott támogatót, aki két évvel azelőtt

“Olyan album, amely
önkéntelenül hipnotikus hatást
vált ki a hallgatóból...”

beajánlotta Topot a Mute-nál. “Olyan album, amely önkéntelenül hipnotikus hatást vált ki a hallgatóból, leginkább otthon kell hallgatni. Utazós zene, mert szerintem az emberek utazni akarnak. Bár számomra ez személyes utazás, talán néha egy tiltott kép a gyermekkoromból. Az élet túl szomorú. De zenét hallgatva megszökhetsz. Ez az, amit a legtöbb ember akar: megszökni.”

Még mindig ugyanebben az évben a már-már goába hajló *Tri->Cid* című felvétellel jelentkezik a POF kiadó trance válogatásán. Röviddel később kijön egy remix-maxi is.

Emmanuel Top vitathatatlanul a korszak legsikeresebb francia producere, ugyanakkor a legrejtélyesebb is. Tudatosan távol tartja magát a média-őrülettől – interjút csak nagyritkán ad, a fotózást pedig kategorikusan elutasítja. Értékes idejét sokkal szívesebben tölti stúdiójában.

1997-ben a React újra piacra dobja az *Age Of Love* maxit. A Diki-korszakban készült, tucatnyi kiadást és még ennél is több remixet megért Sanchioni-Top felvétel Jam & Spoon változata világszerte tarol a klubokban.

Top egész karrierje során komolyan veszi a hősor ‘Forward ever – backward never’ jelszavát, soha nem próbálja meg soron következő kiadványával meglovagolni az előző pszeudó alatt jegyzett sikert:

“Általában elég gyorsan elfelejtem a múltamat. Nem is szeretek róla beszélni, mindig a jövő felé fordulok.”

*

“A jó **trance** zene meglehetősen ritka, mert ahhoz, hogy működjön, össze kell hoznod a kommersz embereket és az underground embereket.” – tapint rá a lényegre egy interjúban. “Amikor az Attack-en folyton 303-asokkal készítettem a felvételeimet, arra gondoltam, hogy tovább kell fejlődni, ezért egy időre más irányba kell menni. De ezek azok a pillanatok, amikor az emberek rendszerint azt várják tőled, hogy ugyanolyan albumokat készíts. Ilyenkor a legnehezebb, hogy a ‘második album’ problémáját megoldd.” – így máshol, s e két, látszólag egymástól távol eső gondolat egy hihetetlenül sikeres lemezben fut össze. A *Seven Days And One Week* kapcsán nehezen tudnánk a francia Coda magazin szakírójánál pontosabban fogalmazni: “Egy lüktető trance 4/4-re ültetett édeskés old school szinti riff, és egy zseniálisan egyszerű videoklip pillanatok alatt meghozta számára az underground ismertség után a világhírt.” A nyár legnagyobb (nemcsak) ibizai slágere a szünidő befejeztével azonnal a sikerlisták élére ugrik – a nyaralásból hazatérve mindenki birtokolni akarja azt bizonyos a lemezt. Emmanuel Top: “A *Seven Days And One Week* azzal a szándékkal született, hogy készítsünk egy jó, kommersz zenét, ennyi az egész. Azelőtt underground zenét csináltunk, és úgy gondoltuk, hogy érdekes lenne egy ilyen darabot készíteni. A legfőbb reményünk 5000 lemez eladása volt, ennek elérésével abszolút elégedettek lettünk volna.” Bruno Sanchioni: “A *Seven Days* magától jött, mint egy befejezett darab. Csak feltettem az ujjaimat a billentyűzetre, és már kész is volt az egész dal. Általában így szoktunk alkotni.”

A *Seven Days And One Week* és a következő maxi, a *Flash* átütő sikere után persze elkerülhetetlen a nagylemez. A *Games* széles közönségbázis érdeklődésére számot tartó crossover dolgozat, félúton a pop, a dance és a trance között. A B.B.E. alkotógárdájának (Bruno Sanchioni, Bruno Quartier, Emmanuel Top) tagjaként Top kizárólag a produkcióban tevékeny, a kompozícióban nem. A nagy multikkal, a kiadókkal ő tárgyal. Bizony, a nem is olyan rég még teljesen közömbös major-ök megbízottjai most sorban állnak a *Seven Days And One Week* jogáért, a szóbeszéd szerint az egyetlen darab újranyomásáért kialakuló licit negyvenezer fontra veri fel az árat. Top egyszerre művész és üzletember – látszólag igen, valójában azonban sem ellentét, sem skizofrénia. Olyan ember, aki képes egy nagyon személyes albumot készíteni, ugyanakkor egy nagy nemzetközi slágerré váló album producere is lenni. Ügyeit a legkeményebb fiatal üzletemberek határozottságával kezeli. Egyszerre viszi az Attack, a Triangle és az Electret napi ügyeit. “Igaz, hogy az undergroundot készenléti állapotban hagytam, amióta ezen az albumon dolgozunk. Profitáltam a techno és az acid szüneteltetéséből, ami nem túl rossz, mert ebben a jelenlegi periódusban minden hasonlít egymásra. De semmi másra nem várok, mint hogy visszatérjek az undergroundba. Egy olyan album után, mint a *Games*, bizonyára benned is felmerülnek kételyek, hogy az nemcsak az eladási mutatókban való gyönyörködés végett készült. A pénz, amit keresünk vele, lehetővé teszi számunkra, hogy megalkuvás nélkül foglalkozhassunk azokkal a dolgokkal, melyek zeneileg tetszenek.”

B.B.E.: Games

(Triangle Records / Positiva / EMI)

Negatív tapasztalatai gyanakvóvá teszik az embert, ezért szinte mindig rosszabbra számít. Aztán végighallgatja az albumot, és kellemeset csalódik. A *Seven Days And One Week* és a *Flash* sikere után a B.B.E. trió minden további nélkül megtehetette volna, hogy az említett világslágereket kisebb-nagyobb módosításokkal tizenkétszer átkeveri, majd nagy csinnadrattával bejelenti az új nagylemez elkészültét. (Ne tessék így nézni, tudok az effajta hozzáállásra néhány tucat példát!) Hál' Istennek, e derék franciák nem a könnyebb utat választották. Debütáló albumuk lényegesen heterogénebb, mint ahogy számítottam. A lemezanyag első fele könnyedebb, [Cosmic Baby](#) és Jam & Spoon nyomdokain haladó zenéket kínál, majd a középső harmadban érkezünk el a komoly, milliós eladásokat produkáló maxi-sikerekhez. Az utolsó részben találjuk a progresszívebb dolgozatokat, a free dzsesszes *Freetime*-ot a *La Nouveau Monde*-ot, valamint a befejező darabot, Emmanuel Top szólókarrierjének legkomolyabb felvételeire emlékeztető dark trance munkát, az *Exitet*. Nem állítom, hogy az év lemeze, de azt igen, hogy közfogyasztásra szánt, ám nagyon tisztességesen elkészített album.

*

A világhír fikarcnyit sem változtat a producer rejtőzködő életmódján. Nem tűnik fel a B.B.E. klipjeiben, a fotósokat változatlanul távol tartja magától.

Nem hagyja, hogy a média által kreált hamis image háttérbe szorítsa valódi személyiségét. “Magamat ugyanúgy a munkáját végző komponistának tartom, mint ahogy a pék süti a kenyeret. A két foglalkozás alig különbözik egymástól. Soha nem kérnék a pékemtől autogramot. A limuzinok, a díszszőnyegek világa nem az én világom. Mindig ellenőrzés alatt tartom magam. Ezért nem olvasom sohasem a szaksajtót (túlzottan befolyásolják a munkát), nem hallgatom a megjelenő lemezeket, nem járok klubokba. Szívesebben dolgozom végig a stúdiómban az éjszakát, mintsem hogy diszkókban töltsöm. Ami kiadómat, az Attack-et illeti, nem akarom kommunikálni, csak a Triangle-t és a B.B.E.-t kommunikáljuk. Nincs szükségünk arra, hogy végigjárjuk a magazinokat. A produkciót a promóciótól a disztribúcióig minden ízében saját magunk irányítjuk. Jelenleg önterjesztéssel dolgozom, szeretnék egy olyan ‘piacellenes’ kiadót létrehozni, ahol csak azok a produkciók jelennének meg, amik tetszenek. Rövid karrierem során többször láttam, hogy milyen sok siker abszolút irracionális. Amikor Daniel Miller back katalógusát nézegeted, az első Suicide-okat, valami hihetetlen érzés kerít a hatalmába. Ez a pofa soha nem abban jeleskedett, hogy aláírasson művészekkel, mindazonáltal több produkciója vált az idő múlásával slágerré.”

1998-ban “a techno-szcéna szabad elektronja” – ahogy Jean-Yves Leloup jellemzi igen találóan Topot – visszatér a hön áhított underground munkákhoz. Az Attack napjainkig tartó új periódusa ekkor veszi kezdetét. A kiadó hivatalos, végtelenségig minimalista, fekete-fehér [honlapja](#) a producer visszafogottságát tükrözi nemcsak nemesen egyszerű designjában,

de tartalmában is. A hírek szekció alig félsoros tömondatokban tesz említést a legújabb eseményekről. Az ilyen tartózkodóan szolid önpromóció láttán az embernek óhatatlanul bevillan: a hazai hakenihuszár csepűragók bármelyikével kapcsolatos egyetlenegy, tizedannyira fontos hírt az önimádat minden bizsonnyal kétoldalásra duzzasztana.

Realista, és bár az egykor oly sokra tartott belga szcéna degenerálódása miatt panaszkodik, azért még mindig a határokon túli eladásokra helyezi a hangsúlyt. “A külföld és az európai piac érdekel. Sokkal több lemezt adok el külföldön, mint Franciaországban. Ma már nem elégedhetsz meg azzal, hogy Franciaországban gondolkozol. ’97-ben Franciaország diktálta a trendet az elektronikus zenék terén, de ennek természetesen lesz egy negatív visszahatása. Főként akkor, ha figyelembe vesszük, hogy a Sound of Paris nem reprezentál semmi mást, csak a Sound of Paris-t. A franciák hajlamosak elszunyókálni a French Touch dicsőségén.” De hogyan vélekedik a hazai pályatársak munkáiról? “Nagyon szeretem például, amit az Air csinál: nagyon angol, jól elkészített zene, tehetségesek. Tudni kell, hogy igen kemény lesz számukra, mint ahogy a [Daft Punk](#) és mindenki számára, az emberek miatt, a média miatt, akik kíméletlenek. Soha nem kerestem, hogy mediatizálva legyek, ez egy választás, de megtanultam, hogy ne bízzak bármilyen szirénhangokban.”

Emmanuel Top esetében is igaznak bizonyul a közhely, mely szerint senkiből nem válhat próféta saját hazájában. Nagyon hosszú időnek kellett eltelnie, mire honfitársai elismerték tehetségét. Talán ennek is köszönhető, hogy ma teljesen független a létező struktúráktól. Azon kevesek közé

tartozik, akik mentálisan elég erősek ahhoz, hogy immúnisak lehessenek a siker jellemdeformáló hatásaival szemben. Személyiségén érezhető a magányosság, a depresszióra való hajlam, valószínűleg ezért is futtat egyszerre oly sok projektet. “A techno soha nem várta, hogy fejlődésében a major cégek segítsék. Önmagától, bármilyen külső segítség nélkül jött létre.”

Stud!o K7 – “a világ legfontosabb DJ-mix sorozatának kiadója”

Még állt a berlini Fal, a kommunizmus embertelenségének és Mostobaságának gyalázatos manifesztációja, amikor a város szinte hermetikusan elzárt, nyugati oldalán (az egykori vicc szerinti szigeten a Vörös-tengerben) Horst Wiedenmüller megalapította a [Stud!o K7](#)-et. A cég a nyolcvanas évek közepén, az akkor progresszívnek számító punk és független zenei produkciókhoz ([Einstürzende Neubauten](#), Nick Cave) készített videoklipeket.

Az évtized végén, a Fal leomlásakor Berlin egy emberöltőn át megosztott két fele már a [house](#) és a [techno](#) hangzásaira ünnepeve egyesült. A Stud!o K7 a keleti oldalon talált új otthonra, figyelmét pedig a legfrissebb irányzatokra összpontosította. A kiadó (el)ismertségét a dance korai vizuális nyelvére jellemző komputer-animációs videó-sorozattal, a *3Lux* szériával alapozta meg.

A *3Lux* sikere után a stúdió új koncepcióval állt elő. A következő sorozat, a szintén VHS kazettán, valamint CD-n is forgalomba került *X-Mix* digitálisan generált videoklip-folyamai alatt már DJ szettek szóltak. Az addigra globálissá terebélyesedő irányzat, a techno-house lemezlovasainak krémje mondott igent a Stud!o K7 felkérésére. [Laurent Garnier](#), [Dave Clarke](#), a [Hardfloor](#) duó, [Kevin Saunderson](#), [Dave Angel](#), [Richie Hawtin](#), [DJ Hell](#), [Ken](#)

Ishii, Mr. C, John Acquaviva, Paul van Dyk jegyezheti saját munkájaként a széria egy-egy, a kilencvenes évek első felében megjelent kiadványát. 1995-ben – felismerve, hogy a közönség videoklipek iránti érdeklődése háttérbe szorult a zene iránti érdeklődéssel szemben – a kiadó ismét egy új, ám eltérő koncepciójú mix-sorozatot indított el. A *DJ Kicks* cím alatt experimentálisabb, mélyebb, epikus szettek kerültek rögzítésre és kiadásra. A széria a *Detroit Years* alcímet viselő (Carl Craig, Claude Young és Stacey Pullen) trilógia után érte el fénykorát: Stefan Strüver A&R menedzser 1996-os csatlakozása a céghez újabb lökést adott a kiadványnak. Ekkor jelentek meg a még érdekesebb, az underground legjavának munkáit felsorakoztató mixalbumok. Kruder & Dorfmeister, Smith & Mighty, a Rockers Hi-Fi, Nicolette, DJ Cam, Kemistry & Storm, a Nightmares On Wax, Andrea Parker, a Terranova csoport, a Stereo MC's, a Thievery Corporation kettős, a Trüby Trio és Kid Loco éltek a Stud!o K7 által felkínált lehetőséggel. A *DJ Kicks* széria a klubzenék és az otthoni zenehallgatás sokszor felfedezetlen peremvidékén kalandozik, teljes alkotói szabadságot biztosítva a mixek készítőinek. “Átmeneti zóna a klubvilág és a művészet között”, ahogy a K7-es honlap fogalmaz.

“Átmeneti zóna
a klubvilág és a
művészet között.”



DJ KICKS: Kruder & Dorfmeister (1996)

Az angol MUZIK magazin aktuális számában a Hónap Válogatáslemeze kitüntető címet kapta az elérhető maximális, ötös pontszámmal a Kruder & Dorfmeister producer-páros mix CD-je. Német nyelvterület előadói a szigetország szőrösszívű kritikusai részéről meglehetősen ritkán részesülnek effajta elismerésben. “Dope beat deck wizards” – ilyen és ehhez hasonló címekkel illetik az osztrák kettőst a nemzetközi szaksajtóban is, nem véletlenül.

Gyengéd downtempo kezdéssel indít az album, majd finom eleganciával, szinte észrevétlenül lépjük át a **drum & bass** territóriumának határvonalát (bár a Tango *Spellbound*-ja és az Aquasky *Kaunaja* már-már az erotika tárgykörébe esik), néhány perces **dub** kitérő, a **Statik Sound System** felejthetetlen *Revolutionary Pilot*-ja, majd vissza a drum & bass-hez, hogy azután a Hardfloor *Dadamnphreaknoizephunk*-jával és a washingtoni Thievery Corporation *Shaolin Satellite*-jével ismét **trip hop** és downtempo vizekre navigáljanak minket. Az összeállításba bekerült az egyik legismertebb Kruder & Dorfmeister siker, a *High Noon*, továbbá ugyancsak saját (és addig kiadatlan) munka a lemez záróakkordja, a *Black Baby*.



DJ KICKS: Thievery Corporation (1999)

A sorozat e kiadványával a tengerentúli downtempo break-ek mesterei, a Thievery Corporation vinil-kollekciójába nyerhetünk betekintést. A washingtoni Rob Garza és Eric Hilton saját munkáiról a legnagyobb elismerés hangján illik szólni – mixalbumuk kapcsán sem tehetünk másképp. Tiszteletet parancsoló már a lebekeket felsoroló lista is, melyek kiadványaiból felépül a mix: [Compost](#), [Delancey Street](#), [Inflamable](#), [Ninja Tune](#), [Jazzanova Records](#), [ESL](#), [Beggars Banquet](#). Az amerikai downtempo mesterek 18 felvételt, köztük – a *DJ Kicks* hagyományaihoz híven – egy exkluzív saját darabot (*It Takes A Thief*) keverték össze a hatvanperces albumhoz. Természetesen nem ez az egyetlen Thievery Corporation munka a lemezen, hallható itt a *Coming From The Top*, valamint a *Fun-Da-Mental*nak, illetve DJ Cam-nek készített remixük is. További fénypontok: *A Forest Mighty Black – Rebirth*, *The 13th Sign – Rainbow*, *Jazzanova – Fedime's Flight*, *Lazy Boy – Imperial*.

A zeneanyag rendkívül kellemes, az indiai ambienttől a nu jazzen át az easy listeningig, a brazil bossa novától a [jamaicai dub](#)ig kalandozik a Tolvajszövetség duó. Szettjükben a szitár hangja remekül megfér a ragga vokállal. A Thievery Corporation *DJ Kicks* kiadványa egészen másképp épül fel, mit a Kruder & Dorfmeister párosé: az amerikaiak inkább a hangulatokkal manipulálnak mesterien, míg az osztrákok hosszabb és finomabb mixekkel nyerik meg a hallgatót. Kár lenne bármelyiket kihagyni.

DJ KICKS: Kid Loco (1999)

Mi történik, ha a világ egyik legkeresettebb, egyúttal szakmai berkekben is elismert mix CD sorozatát publikáló címke a herbalisták körében egyébként is nagy tiszteletnek örvendő Kid Locot (Jean Yves Prieur) kéri fel soron következő válogatásának összeállításához, illetve keveréséhez? Elkészül egy album, mely azonnal felkerül a polcra, az őt megillető helyre, Kruder & Dorfmeister, a Thievery Corporation, Kemistry & Storm és Smith & Mighty mixei közé.

“Every sound takes you deeper and deeper, nothing can disturb you” – így egy férfihang a mix elején, s a hipnotikus erejű groove-ok valóban egyre mélyebbre kalauzolják a hallgatót. A párizsi előadó mindvégig biztos kézben tartja az absztrakt hip hop ritmusok, az easy listening és a hindi funk közötti törékeny egyensúlyt. Ahogy haladunk előre, úgy ragad minket magával a zene. Itt nem a halálpontos ütemegyeztetések jelentik a lemezlovas munkájának csúcspontját, mégis: néha szinte észrevehetetlen, mikor kezdődik egy-egy új szám. Kid Loco a harmóniák, a hangulatok lágy hullámoztatásával már-már transzcendens élményt okoz, s ez többet ér bármilyen olcsó technikai bravúrnál.



Egyre inkább nyilvánvaló, mennyire igaza volt a [Mixmag](#) kritikusának, amikor a világ legfontosabb DJ-mix sorozatának nevezte a *DJ Kicks* kiadványokat. Fényévekre a vájt fülűek fanyalgására kellő okot szolgáltató germán kocka-technótól, távol a [Love Parade](#) hangzatosan üres jelszavai mögött meghúzódó gigászi biznisztől, a Stud!o K7 kiváló minőséget forgalmaz.

Manga-vágások: DJ Krush

Roskilde, a Koppenhágától harminc kilométernyire fekvő kisváros, Révente – június utolsó hétvégéjén – megrendezésre kerülő négynapos, szabadtéri zenei fesztiváljáról híres.

1996, az utolsó júniusi vasárnap délután: erőtlenül heverészünk a fűben, nézzük a szürke eget. A színpadon élő fellépések, a szünetekben a nap lemezlovasai raknak fel. Egyikük, a japán DJ Krush, belassult ritmusaival, gyönyörű melódiáival, káprázatos scratch-eivel távoli álomtájakra repít. Valószínűtlennek, nem eviláginak tűnnek a felhők... Kontemplálódás. És újjászületés.

A japán ezredforduló: VR és AR, Chiba City, a [William Gibson](#) által oly sokat emlegetett hardware-központ, a Sony újabb és újabb csodái, robotok, az amerikai konkurenciát legyűró autóipar, beteg gazdaság az egyik oldalon. Szent Fuji hegy, buddhista szerzetesek, gésák a másikon. Csúcstechnológia és hagyománytisztelet: kontrasztok nélkül, egy térben, egy időben.

Tokió mitikus város, Tokiót földrengések, háborúk sújtják – katasztrófafilmekből, vagy a klasszikus képregényeket, a gyorsan és erőszakosan vágott mangákat moziképernyőre varázsoló animékből, például az *Akirá*ból ismert képek. Cyberszamurájok és virtuális tinisztárok, mint Kyoko Date. Szimulált tengerpart, szintetikus gyönyörök.

A háttérben monoton elektronikus zene dübörög. [Ken Ishii](#) muzsikájában kár keresnünk a szigetország tradícióit – ő egyenesen Detroitba tart. Klipjeiben anime-hősök száguldoznak.

DJ Krush más világ.

A poszt-posztmodern technológia vívmányait ő is nagy kedvvel használja, ugyanakkor a számokon átsüt a Japán kultúra több ezer éve. Sejtelmes, cizellált munkák, egy zenemester gondolatai. Meditációk múlttól, jelenről, jövőről.

Scratchelés: futó lemez kézzel történő megállítása, manipulálása. Nem öncélú bűvészkedés, nem a tökéletes technika fitogtatása. Sokkal több – az adott művet jelentéstöbblettel gazdagító művelet. Kodwo Eshun zeneesztéta szerint nemcsak a ritmikai folyamat eleme, de új texturális jegy is, sőt, a láthatatlan lényeg megragadása. Szerinte az *American Werewolf* horrorfilmnek arra a jelenetére emlékeztet, amikor az egyik főszereplő – mielőtt százszázalékosan farkassá alakulna – néhány képkockára eredeti emberalakjában is megmutatkozik. A film olyan gyorsan pereg, hogy ezt szinte nem is tudatosítjuk.

Eshun a jelenséget scratchadelianak nevezi, “feltalálója” a legendás Grandmaster Flash. És még ennél is szebb terminus technicus a nindzsák *scratchmological vaxploitation*-je... A hip hop DJ-k egyik kedvenc fogásává vált, de előszeretettel alkalmazzák a dance egyéb műfajaiban is.

Az európaihoz hasonlóan, a japán hip hop szín 1983 táján, az amerikai gettókból tevénnykedő művészeket – rappereket, lemezlovasokat és break-táncosokat – bemutató film, a *Wildstyle* vetítése után alakult ki. Krush otthon érezte magát ebben a zenei világban, s pár év múlva – DJ Go és MC Muno társaságában – megalakította a Krush Posse formációt. Eleinte kemény, helyenként **hardcore**-ba hajló hip hopot játszottak, aztán fokozatosan megtisztult a hangzás, a számokba egyre több dzsesszes elem került. Instrumentális, erős intellektuális töltésű darabok, de mégis emészthetők...

Absztrakt hip hop – minősített szaksajtó. **Trip hop** – így a címkék adásában felülmúlhatatlan **Mixmag**. Megint egy keverékműfaj: **dub**, **ambient**, funk, ki tudja, még milyen betétekkel. Meddig hip hop egy zene, s mettől trip hop? Krush valahol a kettő határán ténykedik. És a kilencvenes évek közepén neve már az öreg kontinensen is jól csengett, hála – többek között – **James Lavelle** kiadójának, a Mo'Wax-nek. La Funk Mob, Howie B., **Andrea Parker**, **U.N.K.L.E.**, **Luke Vibert** – a címke akkori felhozatalából ízelítőnek e néhány név is elég. Meg a két ász: Krush, **DJ Shadow**. Utóbbi 96-os *Endroducing...* albuma a stílus klasszikusának számít.

Eltérő világokat jelenítenek meg: Shadow kozmikus távlatokhoz kozmikus sodrásokat társít. Fantasztikus energia-kisülések, mennydörgés, villózó fények. Epikus kompozíciók. Krush csendesebb, introvertált alkat. Költészet és manga egy személyben. (Költészetten ezúttal nem az európai hagyomány, hanem a japán zenpoézis, a rövid és jelképekkel zsúfolt haikuk értendők.)

Meglepő (vagy mégsem?), hogy tűz és víz vonzzák egymást: Krush és Shadow jó barátok, harcostársak. Közös munkáikban stiláris ellentéteknek nemhogy nyoma nincs, de a különböző zenei valóságok tökéletesen kiegészítik egymást, mint például a *Meison* élvezhető *Duality*-ben.

Krush lemezei két csoportba sorolhatók: koncept- (*Strictly Turntablized* (1993) *Krush* (1993), *Meiso* (1995), *Milight* (1997), a Toshinori Kondo dzsessz-trombitálással készített *Ki-Oku* (1998), *Kakusei* (1999), *Zen* (2001) és DJ albumok (a [Ninja Tune](#) kiadónál megjelent *Cold Krush Cuts* (1995) második része, *Holonic* (1998), *Code 4109* (2000)).

A harmincnégy perces, tizenegy miniatúrból összeálló *Strictly Turnablized* a legabsztraktabb opusok gyűjteménye. Emberi hang alig hallható, vagy ha mégis, az se ének: dűnnyögés, gyermekgügyögés, artikulátlan ordítás. Általában japánul; a távol-keleti nyelv szépsége a zenét még egyedibbé, még különlegesebbé teszi.

A *Lunation*-be úszó *Intron* MC szövegel. Furcsa, sci-fi effektusok következnek. Hip hop ritmusok rakódnak rájuk, harmonikus ívelésüket scratchek törik szét.

A különös című *Fucked-up Pendulum* sejtelmes kezdete lassú hömpölygésbe vész. Megint jönnek a disszonáns zörejek. A zene visszafogott, kávéházakban is játszhatnák, annyira cool. Túlzottan az. Érezzük: valami nem stimmel – alkalmasint a pendulum dögölt be.

A majdnem ötpercnyi, epikus *Kemuri (Füst)* a legkomplexebb Krush szám. Repetitívása transz-állapotba kerget. A monotóniát egy-egy másodpercre légiés effektusok, scratchek háborgatják. A második részt a *Headz2a Mo'Wax* válogatáson találjuk: hasonló építkezés, csak még lassúbb, még szikárabb. A dobok két perc után peregnek fel, vagy inkább le, merthogy a zenét ezúttal nem dinamizálják, sőt... E funkciót csak a scratchek töltik be – úgy a harmadik perc után.

The Loop – a hurok. Az egyetlen, önmagába visszatérő motívumot csak az ütősök színesítik. Visszacsatolási hurkokról, lenne szó? Jönnek a szaxofonok (*Silent Ungah – Too Much Pain*), sőt egy zongora is (*Interlude*). Az úriember dzsessz-rajongó... Álomdzsessz: zongora és basszusok, némi dob, s ez már a *Dig This Vibe*. Csak a kávéházi füst hiányzik, csilingelő plim-plimek, de itt még a diszsonancia is lírai. *Yeah* – így egy férfihang, s egyben ez a kilencedik szám címe. Dob és basszus (na nem **drum & bass**), majd szaxofon, és a refrénszerű *Yeah*-bólogatás. Hip hop iskoladarab. A végtelenbe (*To The Infinity*) tartunk: recseg a lemez, scratch scratch hátán, s már megint repetitívitas. Az album legelrugaszkodottabb része, melyet a kakofóniába hajló rémálom, a *Nightmare of Ungah* vált, majd hirtelen befejeződik az egész, sőt, egy (gépi) női hang be is mondja, hogy OK.

A *Krush* negyvennyolc percnyi – rövid intermezzókkal szakított – dzsesszes hip hop. Sejtelmes, misztikus mélység. Egészen egyedi, ahogy a különböző elemek összeállnak, egy-egy scratch-csel, vagy effektussal megfűszereződnek. Krush mesterszakács. Kár, hogy az album a *Strictly*

Turntablized után jelent meg: nem annyira cizellált, eklektikusabb, könnyebben emészthető.

Például a *Murder of Soul*, Carla Vallet énekesnővel – a szöveg több nyelven elhangzik. Stop, stop making the murder of soul! Pusztuló nagyvárosok, erőszak mindenütt, de hová meneküljünk? A végén mintha egy üveg törne szét. Stop – mondja Vallet, s a zene rögvest leáll.

Az *On the Dubble* lírai trombitanyitánya szomorkás-nosztalgikus instrumentális dalba fül. A kávéházban rágyújt valaki, mi meg a füstkarikák pályáját lessük. A halogénizzókból lassan száll el az élet.

A trombitán és basszuson alapuló *Edge of Blue* free-dzsessz világba kalauzol. Persze egy-egy gyilkos scratch rádöbrent, hogy ez a történet valami más. A fúvósok néha már nem is szólnak, hanem egyenesen vonyítanak! Később felbőg a gitár, de hallhatunk – úgy 1950 magasságából – gengszterfilm-motívumokat is. És szaxofon-improvizációkat.

A *Meiso (Meditáció)* ötven perc tömény filozófia. Pesszimizmus és csillagtalan éj – a sötét tónust sokallták a kritikusok. Remekmű, csak miért annyira világvégi? – tették fel a kérdést.

Az eszmeiségen túl zene is létezik: eltűnnek a dzsessz-elemek, ez már majdnem trip hop...

DJ Krush is in the house – konferálja be egy hang, a szokásos Yeah után. Csak az erősek élnek túl ezt a világot: erről szól a fuvolával gazdagított első szám.

Az *Anticipation* zongorafutamai szándékosan lágyak, könnyedek. Mégis létezik kiút? A scratchek porrá zúzzák összes reményünket. Mi van a sötétség mögött? – hangzik az újabb kérdés (What's Behind Darkness?). Idegesítő zajok, jégbemerevedés, az ütősök is nyekeregve koppannak. Ez a dal nem a bpm-ek szerelmeseinek íródott... Aztán *Meditáció* két MC-vel: Black Thought-tal (!) és Malik B-vel. Utána szokásos közjáték, kerülőút (*Bypath 1*), majd az üresség (*Blank*). Minimalizmus. A zen csendje? Káosz és beindulás (*Ground*), majd újabb kerülővel (*Bypath 2*) a legkeresettebb ember (*Most Wanted Man*) balladája. A *Bypath 3*-t instrumentális meditáció, a *Harmadik Szem* (*3rd Eye*) követi: a basszusok és a dobok úgy szólnak, hogy szinte nem is szólnak. Innen csak egy lépés a csend. Később játszótéri lárma, gyermek-gőgicsélés, de mindez háttér csupán. Krush nem tolakszik, üzenetet nem rág szájba, talán ezért hat annyira.

Duality: Shadow-val közösen írt, kilencperces dolgozat. A meditatív kezdet gyorsan viharba vált. Megszentségtelenített természet. Félhangok és zörejek: a pokolba szállunk alá. A szintetikus zajokat pergődobok követik. In the beginning – kántálja egy hölgy. Gúnyos kacaj, a folytatás olyan, mint egy szimfónia. Intergalaktikus útra indulunk. Ellentétpárok: a gyönyörű szaxofonra megint scratchek feleselnek, szünetekre nagydobok, zongorára hangszer-kavalkád. A Szép és a Rút mérkőzése: Krush ezúttal kevésbé moralizál, megmarad dekadens esztétának. Az univerzum a semmiből jött, s oda enyészik vissza – sugallja a (váratlan) befejezés. Would you take it? – kérdezi valaki. Sercegés távoli zongoraszó, hangfoszlányok. A Jövő emlékei.

Milight: hetvenöt perc, huszonnyolc rész, számos közreműködő. Mit gondol a jövőről? – hangzik a központi kérdés. Minden jobb lesz, szenvedni fogunk, tőlünk függ, meg hasonlók. Közhely-optimizmus, közhely-pesszimizmus. A verbális válaszoknál érdekesebbek a muzikális válaszok. Például a párizsi **DJ Camé**. Cseppfolyós zene, cseppfolyós idő: *Le Temps*. Himnikus szépség, teljesség. Ettől fél annyira a francia úr? Nincs kezdet, nincs vég, megkérdőjeleződik a linearitás, a folyamatok kilépnek a sodrúkból... És így tovább. Minden jóra fordul. Love & peace – hirdeti egy japán MC. A Szerelem a válasz – éneklí Eri Ohno. Deborah Anderson “záró áriája” szintén valami hasonlót sugall.

A *Ki-Okuról* megoszlanak a vélemények. Lehiggadt dzsessz – így az ünneplők. Fásult unalom, visszatérés 1995-be – így az ellenzők. A *Kakusei* felettébb pozitív fogadtatásban részesült. Eltűntek az MC-k, instrumentális folyam hömpölyög, absztrakció és csend. Ez már nem az acid dzsessz és a hip hop közötti senkiföldje, a szerző több irányba nyit. És rendkívül visszafogott. “Hangzó tér” – állítja.

“Mindegyik apró hang jelentőséggel bír. Éppen ezért a “hibásakat” is úgy kezelem, mint a többi. A hibák a kompozíció szerves részei.”

Minimalista. Úgy véli, hogy “a minimalizmus a szerkezetek pontosságát és gazdagságát teremti meg.” És talán a legnagyobb kihívás: “nem a hangjegyek, nem a hangszerek mennyisége,

**“A hibák
a kompozíció
szerves részei.”**

hanem a megfelelő hang használata számít.” A *Kakusei* az utóbbi cél jegyében fogant: minden sallang eltűnt, minden funkcionális.

Zen: Krush több mint fél év alatt, négy világvárosban (Tokió, New York, Los Angeles, Philadelphia) vette fel az albumot. Ez már rég nem a Mo’Wax periódus, a címke művészei szanaszét szóródtak, tovatűnt a hajdani dicsőség, többen trip hopból hip hopba mentek vissza, mások a pop felé vették a jövedelmező irányt. Krush a Sony égisze alatt remekel, ő nem változtatott irányt, a saját útját járja, mélyíti. Kidolgozottabbak az ütemek, teljesebbek a hangok. Vendégművészek hada segített be, úgy, hogy a különböző területekről verbuvált előadók ellenére is egységes a muzsika. “Lépésről lépésre”, “fokozatosan” a kulcsszavak. Rapperek szövegelnek, Zap Mama soult énekel, kísérleti részekre meditációs nyugalom következik. *Zen*.

2000-ben látott napvilágot a Ryu-kollektíva (DJ Krush, DJ Hide, DJ Sak) eklektikus válogatás-albuma (*1st Album*): vokális számok és rap, reggae és shakuhachi fuvola egyaránt felcsendülnek. Az eklektika ellenére is egységesen, törések, drasztikus váltások nélkül.

DJ-lemezek.

A *Cold Krush Cuts*-on található *Back In The Base* ötvennyolc percében Ninja-művészek – [The Herbaliser](#), [DJ Vadim](#), [9 Lazy 9](#), London Funk Allstars, [DJ Food](#) – számait dolgozza egységes szetté. Egyetlen saját alkotás sem csendül

fel, mégis Krush. Elalvás és ébrenlét közötti tudatállapotokban a legélvezhetőbb.

A negyvenöt perces *Holonic – The Self-Megamix* az ellentét, a kedvenc kompozíciók szólnak. Megint a jövő a központi téma, a *Milight*-nál kevesebb interjúval. A legfuturisztikusabb, az elektronika lehetőségeit legjobban kihasználó Krush-album. Kísérleti darabjait foglalta csokorba, kevés hip hoppal, még kevesebb dzsesszel, több trip hoppal. Scratchei észveszejtőbbek a megszokottnál, az elemek helyenként egymástól független, önálló életet élnek (a *Freestyle 2* szaxofonja és a dobok), a hangszínek szuperszonikus módon váltakoznak, minden recseg és ropog, hamisítatlan káoszmuzsika. Borongós zajokkal keveredik a torzított ember-beszéd – Shown J. Period jövő-elmékedéséből nem sok jut el a befogadói tudatig. Máskor épp az ellenkező megy végbe: a *Light* basszusai leradírozzák a szürkeállományt. Az ezúttal csak háromperces *Temps* az eredetnél dinamikusabb, ez az idő kevésbé cseppfolyós. Utána MC-k jönnek (*Only The Strong Survive, Real, Shin-Sukai*), fantasztikusan beindultak, majd a gyorsítók nélküli extázis, a *Kemuri*.

A *Code 4109* egyszerre meditáció, szonikus utazás: szaxofonok dominálta új dzsessz, semmibe merengő downtempo és trip hop, absztrakcióból még súlyosabb absztrakcióba illanó hip hop. Távol-keleti motívumokkal, tókói rapperekkel, scratch-örvénnel, tömény zen-szellemmel. Mágikus a hangzás, a technika, a koncepció. A Krush-számok és a többiek (DJ Cam, The Blue Herb, [Jazzanova](#), stb.) egységes ívvé állnak össze, a záró "klasszikusban" (*Kemuri*) futnak csúcsra. Újabb kuriózum: a *Taiyou Ga*

Arukagiri című Monkey-Ken és DJ Seto dolgozatba egy, a Bolgár Rádiózenekar és Kórus által 1975-ben felvett dalt is bemixelt. A távoli, komor hegycsúcsokat idéző álomvokált scratchekkel bolondított, egyébként alig érzékelhető effektusok és kifinomult ütemek szövevényébe vágta. Valahogy így képzeljük el *a* mixet...

HATODIK RÉSZ

A Ninja Tune kiadó

Zen-muzsikák (Ninja Tune)

Profil

“Ninja Tune: az Egyesült Királyság legaktívabb, legsokszínűbb és legnépszerűbb alternatív zenei kollektívája. Alternatíva a kommersz, elszürkült, egyhangú, pénzközpontú zenei iparral szemben, ahol a játék, a kísérletezés tiltott, mert nem adható el elegendő példányszámban. A Nindzsák harcolnak az ellen, ami ebben a közegben normális, fegyverük a rendkívül sokszínű zenei világ, a különböző műfajokkal, stílusokkal történő kísérletezés.”

E sorok a kiadó sajtóanyagában olvashatók.

Találóak, a valóságot is fedik.

Egy példa: míg a mogulok, ahol csak lehet, az mp3-at szapulják, támadják, bíróságért kiáltanak, addig **Coldcut**-ék az új formátum teremtette közvetlen művész-közönség kommunikáció, tágabb értelemben: a piac demokratizálása mellett törnek lándzsát.

Kísérletezés és alternatív szellem... Az “átlag-kiadók” egy-egy jól körülírható, könnyen definiálható, minél divatosabb, annál jobb stílushoz kötődnek. Beállnak a sorba, nem vezetik azt, nem találnak ki új utakat. Hiába végzik többé-kevésbé becsületesen a dolgukat, a szürkeségből – jobbik esetben – csak időre-órára tűnnek ki. Igaz, az idők-órák busás

anyagiakat eredményeznek... A Nindzsák kilógnak a menetből. Korábban próbálták címkézni őket (absztrakt hip hop, [trip hop](#), [nu jazz](#)), de valahogy csak nem sikerült a dobozba zárás / szelídítés... Mindaz, ami nem fér be sehova – főként így születnek az új gyűjtőkategóriák.

Márpedig a Nindzsák gyűjtőkategóriákon kívül, gyűjtőkategóriák felett állnak. Ez nem jelenti azt, hogy egy-egy albumot, csapatot ne lehetne valamely irányzathoz kötni, de a kötődés illuzórikus, hiszen a következő produkció teljesen más irányt csillant fel.

Kísérleteznek: kitalálnak valami újat, körbejárják, kiaknázzák az abban rejlő lehetőségeket, majd – a járt utat a járatlanért el ne hagyd “aranybölcsélet” helyett – ismét újba fognak. Állandóan szűzföldeket törnek fel. S mivel az avantgárd élcsapatot jelöl, akkor róluk tényleg elmondható, hogy ők a kortárs elektronikus zene (egyik) élcsapata. Egy (nem meglepő) adalék: a Ninja Tune rendkívül jó kapcsolatban áll a szintén “élcsapat” [WARP](#) kiadóval. (Az általánosítások meg gyakran sántítanak, azaz nem minden NT-kiadvány számít mérföldkőnek, és a “kísérleti” jelző se feltétlenül azonos a “zseniálissal”, a “világot négy sarkából kirengetővel”.)

Az “alternatív” viszont némi magyarázatra szorul, lévén a szót jócskán lejártatták már, s járatják még ma és holnap is. Például erős rock-kapcsolódással bír. Márpedig az NT-nek a rock-cirkuszhoz – egy-egy hangmintán, a gitárok használatán kívül – túl sok köze nincs. Konklúzió, numero egy: ne ezen a vidéken tapogatózzunk! Rockon és dance-en egyaránt túlmutató muzsikákról van szó! Konklúzió, numero kettő: az “alternatív” honi értelmezése (szakadt, szektás, valami ellen, de semmiért)

végképp hanyagolható! Konklúzió, numero három: az NT-zenék – némi közös nevezőt erőltetve rájuk – az elektronikus szcéna fősodrának, a megfáradt dzsessznek és a sablonos hangminta-használatnak az alternatívái. Nemcsak elgondolkoztatnak, de fel is szabadítanak, sőt: még meg is nevetetnek.

A történet, az alkotók

A “céget” Matt Black és Jonathan More (aka Coldcut) alapították 1993-ban. A duó zenei pályafutása a nyolcvanas évek második felében, az [acid house](#) robbanás idején indult. Ők gyártották le az első teljes mértékben hangmintákból építkező brit lemezt, a *Say Kids*-t (1987). A “barkácsoló lemezlovasokat” hamar szárnyra kapta a világhír. Egyik felkérés a másikat követte: Yazz, Lisa Stansfield... Szerződésük 1993-ig major kiadókhöz kötötte őket: e periódust a *Philosophy*-val zárták.

Aztán belevágtak a Ninja Tune-ba. (Pedig ha a fősodorban maradnak, egyes kritikusok szerint Spice Girls méretű sikereket könyvelhettek volna el. Az egyetemes zene szerencséjére: nem így tettek!)

Addigra már bőven frusztrálódtak a zenei ipartól. És az egyik japán turné során különös könyvre bukkantak. Az eltűnés művészeiről, a nindzsákról szólt. Lakóhelyeikre leleményes csapóajtókon jutnak be, üldözőik bottal üthetik a nyomukat, aztán valahol máshol, ott, ahol senki nem számít rá, újra felbukkannak. Matt és Jon magukévá tették a nindzsa-etikát, a kiadó-alapítással pedig az eltűnési stratégiát ültették át a gyakorlatba.

Már korábban kitalálták a [DJ Food](#) lemezlovas-kollektívát...

1993 és 1996 között nemcsak kiépítették, de a világhírig futatták a Ninja Tune-t.

A labelhez tartozó, a Föld különböző szegletéből összegyűlt, az újítás, a sablonoktól történő elszakadás vágyával megáldott alkotóknak köszönhetően.

Például...

The Herbaliser: savas dzsessz, dzsesszes hip hop, és így tovább.

Up, Bustle & Out: latinó álomvilág.

London Funk All Stars: ők a régi iskolás dzsesszt képviselik. Pontosítsunk: ahhoz állnak közel. Lusta, hálószoba-háttér dalokat készítenek.

9 Lazy 9: a nyolcvanas évek ipusztriális élvonalából érkeztek. Akkoriban a **Cabaret Voltaire**-rel, a szlovén **Laibach**-hal, de a cyberpunkot több szempontból előlegező amerikai íróval, **William Burroughs**-zal, meg a robotviadalokat szervező Mark Pauline-nal (**SRL**) is dolgoztak együtt. Aztán megelégték a szürke városok fémes muzsikáit, s 1992-ben Rómába költöztek. Azóta chill-out elszállásoktól, mediterrán dallamoktól, funky dzsessz groove-októl átítatott számokat készítenek.

Funki Porcini: a világcsavargó művész elsősorban a torzítókat és a nyakatekert ütemképleteket kedveli. Londont tizenkilenc évesen – egy focimeccset követően, feldühödött skót szurkolók elől menekülve – hagyta el. Egészen Los Angelesig futott. Majd San Franciscóba, a legendás és misztikus **Residents** zenekar lakásába költözve, a szaxofonnal kísérletezett. Egy-egy villanásra Mark Pauline show-ira is beugrott. New York, London, Berlin, Olaszország a pályafutás soros helyszínei. És a szaxofon mellé

számítógépeket szerzett be. Ma már nemcsak zenéket, hanem videókat is készít.

Clifford Roberto: Costa Ricai apa és német anya gyermekeként Indiana államban látta meg a napvilágot. Kilenc éves korától zongorázik, különben Németország és az Egyesült Államok között ingázik. "Főállásban" egy frankfurti filmstúdióban 3D-s trükköket, időnként úrhajókat tervez. Szabadidejében pedig zenét komponál. Korábban dzsessz-istenek, **Thelonius Monk** és **Charlie Mingus** hatottak rá. Később a nindzsa-hangzásba szeretett bele. Sőt, barátnője unszolására el is küldött néhány demót nekik. A pozitív válaszra csak egy hétig kellett várniuk. Számai? Könnyedek, dzsesszesek, funkosak, törtek.

Amon Tobin: ő meg szamba-országból, Brazíliából érkezett. Fura, szabályszegő **drum & bass**-zel indult, eklektikus elektronikával folytatja. Az érdekesség kedvéért látogassunk el a weboldalára. Különös dolgokat találunk arrafelé. Például szó-meghatározásokat: barkácsolás, szett, módosulás, permutáció, s ezek különböző kombinációi. "Vajon képes lesz-e arra egy gép, hogy az emberről mintát vegyen?" – teszi fel a kérdést. "Bármely ember által készített alkotás gépmemberi impulzusokból áll össze" – hirdeti később.

The Cinematic Orchestra: a Jason Swinscoe köré csoportosult formáció (dob, basszus, zongora, szaxofonok, lemezjátszók, számítógépek, vizuális effektusok) azt alkot, amire a neve is utal, filmekbe illő, lassan hömpölygő, plasztikus álommuzsikát.

DJ Vadim: a kiadó egyik legeredetibb hangja, nagyon-nagyon absztrakt, irdatlanul belassult hip hopok szerzője.

Mixmaster Morris (The Irresistible Force): az ambient utazó nagykövete, különös tehetségek felfedezője, első osztályú zenekritikus, nagy fecsegő, a brit zenei szcéna "Isten ostora". Satöbbi.

Animals On Wheels: a legékesebben bizonyítják, hogy Sheffield és a főváros nincsenek olyan messze egymástól. Azaz: akár a WARP alkotógárdához is tartozhatnának, például a **Black Dog / Plaid** szekcióhoz.

Mr. Scruff: andalító, dzsesszes, gitáros-szaxofonos dallamok. A **DJ Magazine** szerint "... tudományosan bebizonyították, hogy lehetetlen nem élvezni a zenéit."

Kid Koala: scratch, scratch, scratch, scratch, scratch, scratch, scratch, és még mindig scratch. Az Eric Yick-Keung San néven, Vancouverben, 1974-ben született lemezjátszista Montreal első számú hip hop nevezetessége. "A Nindzsa-arzenál leggyilkosabb fegyvere" – olvassuk az egyik ismertetőben.

Loka: a techno-dzsessz formáció a kiadó legújabb felfedezettje.

A többiek: Cabbageboy (alias Buckfunk 3000), Dynamic Syncopation, New Flesh For Old, Illuminati Of Headfuk, 2 Player, Flanger... Egy-egy szám vagy remix erejéig rajtuk kívül mások is besegítenek. Nem akárhány: példának okáért **DJ Krush**, vagy **Kruder és Dorfmeister** darabokat is csodálhattunk már NT válogatásokon.

Eddig több, mint száz ((*Zen, Ntone* és *BD (Big Dada)* szériájú)) albumot, maxit adtak ki.

1995-től a londoni Stealth-ben sajátos esteket tartottak. 1996-ban a [NME](#), a [Face](#) és a [Mixmag](#) az “év klubja” titulussal díjazta a megszokottól jócskán eltérő vállalkozást. Azóta változtattak az alapkoncepción, estjeiket *Kungfusion*-re keresztelték, s a 333-ban tartják.

Multimédia

A médium nem az üzenet – hirdeti Rob Pepperell. A Coldcut-páros is így gondolja, holott nem kisebb személyiséget, mint mindennemű multimédia 1980-ban elhunyt “védőszentjét”, a kanadai [Marshall McLuhan](#)t cáfolják. “A médium valóban nem az üzenet” – vélekedik Jon. “De minden médium üzenetet hordoz, s rajtunk áll, miként értelmezzük, miként módosítjuk ezt az üzenetet.”

Az interaktivitásról is sajátos véleményük van. “Igaz, ezer éve létezik már, s a szóból jókora klisé lett, arra azért mégis jó, hogy bizonyos jelenségeket viszonylag pontosan körülírjon. De a “digitális interaktivitás” még pontosabb kifejezés.”

Zene és kép, zene és technológia, zene és kép és technológia viszonyát kevesen boncolják náluk alaposabban. 1999 elején egy új software-el, a *V-Jamm*-mel álltak elő. Nemcsak audiovizuális mintavevő, de a mintákat magunk is vágthatjuk, aztán újra vágthatjuk, s így, például a televízióból vagy egy adatbankból leszedett képek / hangok jelentését módosíthatjuk. “A tévé és a reklámok által irdatlan mennyiségű manipulációs szándékú adat zúdul ránk. Viszont, ha a *V-Jamm*-mel játszunk, kiderül, mennyire könnyű egy jelenetsor szétszedése és újravágása, teljes átértelmezése. Ha

mindenki így állna a videóhoz, könnyebben felfognánk, hogy a televízió nap, mint nap mennyire eljátszadozik, elszórakozik velünk.”

Játékokat gyártanak, s játszanak ők is. “Ha el akarok mondani valamit egy gyereknek, és ezt játékos keretek között teszem meg, általában bejön. A felnőttekkel hasonló a helyzet. A játék a szórakozással rokon értelmű szó...”
Let Us Play (Hagyjatok minket játszani!) a címe az 1997-es CD/CD-ROM munkájuknak. A *V-Jamm*-ből pedig az 1999-es *Let Us Replay* második, CD-ROM korongján kapunk ízelítőt.

Az internet tovább bővíti az “újraértelmezési” lehetőségeket. A duó zenei adatbankja weboldalukon elérhető, a mintákat, a számokat tulajdonképpen bárki használhatja, s azzá alakítja, amivé akarja. “Mint egy pozitív vírus... Ha van egy gitárod, és nekem adod, nem tudsz rajta játszani, mert nálam van. Viszont, ha egy gitár-hangmintát adsz nekem, mindkettőnké, mindketten használhatjuk, alakíthatjuk. Ez az igazi forradalom! Ezért kell a hangminta-szabadság mellett kiállni!”

DJ Food

2001. június 22. Vajdahunyadvár – a [Cinetrip](#) vendégeként ezúttal Strictly Kev, a DJ Food lemezlovas-kollektíva oszlopos tagja lépett fel.

(Prelúdium)

A [Ninja Tune](#) színeiben, azaz sejtítettük, mit kapunk. Két eltérő szettet. Az első: Strictly Kev saját (mintegy másfél órás) videó-anyagra kevert.

Döbbenetesen, döbbenetesen. Zene és vizualitás tökéletesen kiegészítették egymást. Az összelmény mindkettőn túlmutatott. Komplexitás, határtalanság, az egész több a részek összegénél, és hasonlók ugrottak be. A hatvanas évek populáris kultúrájának jellegzetes képi motívumai, a jelen tárgyi valósága, torzítások, szokásos és szokatlan trükkök, csapongás, dinamikus vágások, lüktetés, költészetté lényegített hétköznapiak, irónia és anarchia, Ninja-szarkazmusok. Egy boxmeccs: apró pehelysúlyú harcos nehézsúlyú riválissal csap össze, kiütik, egyszer, kétszer, háromszor, az ő szemszögéből látjuk a tomboló közönséget, a tekintet üvegesedik, kontúrok és felnagyított, torzított vonalak uralják a képmezőt. Káosz lesz úrrá az arénán, valaki beugrik a ringbe, lecsap mindenkit, ellenfelet, rendezőt, szépségkirálynőt, hogy végül a rend őreinek acélszorító karjaiban tombolhassa ki magát. Hirtelen (de nem váratlan) vágás: más, máshol. Ugyanígy tovább, dinamikusan peregnek az asszociáció-sorok. A zenét, a szettet hasonló elvek vezérelték. A ritmusokat, egyeztetésüket, a

megszokott felépítést és viszonylag lineáris folyamatot gyorsan elfelejtettük. Csapongtak az innen-onnan, rövid és középtávra feltett melódiák, katonatóniák. Kortalan elektronika, dzsessz, funk, szimfonikus felütések, klasszikus dallamok, könnyű és komoly, határok nélkül, több irányba kalandozva, visszatérve, a főtémát tovább bonyolítva, elfelejtve, teljesen másba kezdve, aztán ismét másba. Szándékos szétesések, mármint a részletek, mert az egész borzasztóan egységes hangzást adott. A káosz egységét. Mintha nem partin, hanem zeneakadémián jártunk volna. A második szett, két órával később: tánczenék Ninja módra, mert DJ Food nemcsak az agynak, de a lábaknak is szól. Némi retró, dzsessz (már megint), hip hop momentumok, eklektika, játékos váltások, látszat-könnyedség. Egy másik arc.

(A történet kezdete)

DJ Food 1990 és 1994 között öt albumot jelentetett meg: *Jazz Brakes Volume 1* (1990), *Volume 2* (1991), *Volume 3* (1992), *Volume 4* (1993), *Volume 5* (1994), továbbá a *Peace parts 1&2 / Dark Blood, Well Swung* című tizenkét inches lemezt. A *Volume 3* amúgy a Ninja Tune korai periódusának legsikeresebb opusa. Mixelésre, remixelésre, komponálásra szánt loopok, breakek, hangminták gyűjteménye egyrészt, másrészt pedig funky dzsessz és hip hop számok, egyaránt ajánlottak táncparkettre és otthoni hallgatásra. A *Volume 4* és *5* továbbmélyítette a tematikát, és közben kiszélesítette a palettát. Az absztrakt hip hop és a [trip hop](#) fénykorát előlegezték. Breakbeat-burjánzás, latin, [dub](#), [techno](#), [ambient](#), tribal, afró és [dzsungel-](#)

elemekkel. Az ezredfordulóra általánossá vált hangzás. Ugyan megszoktuk, de még távolról sem untunk bele.

Strictly Kev: “Az első ötben nem voltam benne. Akkor érkeztem, amikor befejezték az ötödiket. Eleinte Matt Black és Jonathan Moore jelentették a DJ Foodot, főként az első három album során. A negyediket és az ötödiket már többen készítették, PC (Patrick Carpenter) a harmadik után csatlakozott hozzájuk, de mások is, például az egyik Coldcut-hangmérnök. A Ninja Tune ez idő tájt lett elismert kiadó. A Coldcutot pedig egy major kiadóhoz kötötte szerződés, tehát saját néven nem jelentethettek meg semmit a Ninja Tune-nál. Többek között ezért találták ki a DJ Food koncepciót. Sokan nem értették, nem tudták, mit jelent az egész. Ráadásul nem csak ők, hanem mások is alkottak e név alatt: különböző emberek, különböző zenéket. A stúdióban nagy volt a jövés-menés. Az első négy-öt évben rengeteg számot készítettek. Persze az is igaz, hogy sokszor ugyanazok, eltérő felállásokban, más és más pszeudók alatt. Nem egyről azóta se hallasz semmit... Egy-egy speciális darabra speciális, csak arra – esetleg egyetlen éjszakára – érvényes nevet találtak ki. Izgalmas idők voltak. Nem sokat terveztek, egyszerűen csak dolgoztak. Amúgy azt gondolom, hogy az öt Jazz Brakes jó, viszont eljárt felettük az idő. Nagyon is eljárt. Szinte csak loopokból, csak loop-számokból állnak, főként az első kettő. Sőt, tulajdonképpen nem is számok. Az albumokat eredetileg lemezlovasoknak szánták, hogy dolgozzanak velük és rajtuk a mix során. Akkor nagyon újak voltak, sokat használták és kihasználták őket. Betöltötték történeti szerepüket, megvolt a helyük az

időben. Mai szemmel nézve viszont csak egy-két rész tűnik maradandónak.”

(DJ Food: a koncepció)

De ki tulajdonképpen DJ Food? – hangzik az interjúk során a leggyakrabban feltett kérdés. És sokan még ma is azt gondolják, hogy az elnevezés egyetlen személyt takar. Titokzatos, más és más álarcok mögött megbújó személyt. DJ Food voltaképpen egy virtuális identitás (egy, egyre inkább virtualizálódó valóságban), szerep és koncepció, az utóbbi tíz év során különböző alkotók címkézték magukra, azonosultak vele hosszabb-rövidebb időre. “Különleges jelenség, leginkább egy művészcsoporthoz hasonlítható, sokan érintettek benne, sokakat érdekel. A név viszont mindig megmarad.”

“Food for DJs” – javasolják a nindzsák, azaz nem több és nem kevesebb, mint táplálék lemezlovasoknak. És ez így, már valami egészen mást jelent. “Eleinte scratch-elő DJ-knek, hip hop DJ-knek készültek a zenék. Hogy alkossanak belőlük azt, amit csak akarnak.”

Nevek: Black és Moore természetesen, viszont manapság szinte teljesen kivonultak, akad épp elég munkájuk a Coldcuttal is. Paul Brook, Paul Rabiger, Isaac Elliston, többek között. Na és a jelen: mindenek előtt, mindenek felett PC és Strictly Kev kettőse.

PC (sound design) tanulmányait Manchesterben végezte, aztán a Ninja Tune-hoz kerülve, egyre meghatározóbb szerepet töltött be a DJ Foodban. A heti *Solid Steel* rádióműsorban jeleskedett, de dzsessz és hip hop DJ-ként

szintén ismert, ráadásul billentyűs hangszereken és gitáron is játszik. Jason Swinscoe [Cinematic Orchestra](#)jának oszlopos tagja, más irányú elfoglaltság gyanánt.

Strictly Kev grafikusai tanulmányokat folytatott. Matt Black-kel a kilencvenes évek elején, egy [ambient](#)-partin találkozott, és rögtön eldőlt a jövő.

Borítókat, szórólapokat tervezett, besegített a *Solid Steel*-be, DJ-skedett erre-arra, majd jött a DJ Food. Világkörüli turnék, négy-lemezjátszós fellépések, zenekészítés. “Valószínű: inkább DJ vagyok, és csak aztán producer. DJ Food viszont csak egy név, egyszerre producer és lemezlovas. Tíz éve azt mondták volna, hogy DJ-k által vezetett produkció, ma pedig zenekészítés. Amikor fellépünk, akkor lemezlovasság történik, ha a stúdióban dolgozunk, akkor főként produceri munkák.” A [WARP](#) számára szintén dolgozott már, például az 1996-os Blech válogatást mixelte, PC társaságában. “Imádom, és nagyra becsülöm őket. A WARP ugyanolyan független címke, mint a Ninja Tune. Másfajta zenéket készítenek, de hasonló utat járnak. Alkalomadtán még többet munkálkodnék velük. Jelenleg Londonban vannak, elköltöztek Sheffieldből.”

Visszaugrás az időben: Black és Moore nem akartak, nem tudtak ugyanazon éjszakákon DJ Foodként és Coldcutként is fellépni. A szerepet PC és Strictly Kev, néha megint mások vették át. Múltak az évek, mások és mások nyilatkoztak, pörgették a bakeliteket, de azért leggyakrabban mégis az említett páros. Az ő szellemiségük, az ő ötleteik határozzák meg a mai koncepciót, szetteket, mixeket és remixeket, albumokat. (Igaz ez utóbbiból csak egy akadt 1996 óta, de milyen egy: *Kaleidoscope*, 2000!)

(Stílusok)

Ha egyáltalán beszélhetünk ilyesmiről. Sokszor elhangzott, sokan leírták már: napjaink leginvenciózusabb muzsikái stílushatárokon túlra, stílushatárok fölé nőnek. Nem sulykolhatók címkékbe, és ha mégis, akkor gyorsan túlrobog rajtuk a történelem, kövületté lesznek, időről időre fel- és újjáélesztik őket, időről időre ez még használ is, főként a könnyedebb szórakozást nyújtó, jellegzetes hétvégi megmozdulásokra szánt termékek esetében. Géniuszok és jövő-szobrászok számára mindez kevés. Trendek előtt járnak, nem trendek után kullognak. Trendeket teremtenek, és nem a már meglévőkhöz igazodnak. Miután a trend megteremtett, gyorsan magára hagyják, s valami egészen újon munkálkodnak.

“Stílus? Valószínűleg az eklektika. Soha nem ülünk le úgy, hogy azt mondanánk: most egy dzsessz-számot készítünk. Lemezlovas-fellépéseinkre ugyanez érvényes: eklektika a legjobb szó rá. A zene érdekel, nem pedig valamelyik speciális zsáner, stílus. Ha egyetlen stílusra koncentrálsz, nagyon behatárolod magad. És nemcsak neked, de a közönségnek is. Stílusok és divatok jönnek, mennek. Bezárod magad. A [drum & bass](#) alkotókról, például [Goldie](#)-ről mindenki tudja, hogy milyen drum & bass-t készítenek. Jó lenne, ha egy teljesen új dob-basszus generáció tűnne fel. Ha egy stílus elfogadottá válik, saját szabályai is kialakulnak. Ha felrúgod a szabályokat, többé már nem tartozol a stílushoz, hanem valami más vagy. Ezt viszont általában nem fogadják el, hacsak nem vagy azok egyike, akik kialakították az adott stílust.”

Funk – mert azt is szokták írni, hogy DJ Food számai egyfajta funk. No comment, hacsak az nem, hogy voltaképpen bármi (és így semmi sem) funk. “[James Brown](#), és a többiek, az irányzat a hatvanas-hetvenes években alakult ki. A funk egy ritmus-állapot, bármilyen zenében megtalálható. Létezik például funky drum & bass is, nagyon jól el lehet különíteni a keményebb, szikárabb fajtától. Ütemek közötti űr, hiány, tér, levegő.” Absztrakt hip hop: még egy – a nindzsák esetében – gyakran emlegetett címke. “[DJ Vadim](#), főként rá jellemző.”

Breakbeat? “Legizgalmasabb akkor volt, sőt, csak akkor volt izgalmas, amikor a [Chemical Brothers](#) – még Dust Brothers néven – a színpadra lépett. Valójában ők definiálták ezt a hangzást. A [nu skool](#)ról meg annyit, hogy olyan, mint a nyolcvanas évek [elektro](#)ja, breakekkel kiegészítve. [Tipper](#) viszont elképesztő, már-már hihetetlen dolgokat készít. Toronymagasan ő a legjobb közülük, bár az ő zenéi már nem is számítanak nu skoolnak. A [Botchit & Scarper](#) számok kevésbé mozgatják meg a fantáziámat. Jók, de nem játszánám őket. Tipper teljesen más. Néhány éve készített egy DJ Rap remixet. Fogalmam sincs, honnan szedte azokat a hangokat...”

A *Kaleidoscope* borítóján olvasható: számok a holnapból... Jól cseng, hogy jövő-zenék, hogy holnapi muzsikák. Hatékony, bár kissé olcsó marketing-fogás. Mi a jövő-zene? És mi nem az? “Nem szeretem az ilyesmit, klisészerűen hangzik. Egy régi, még az ötvenes években készült – *Music for Robots* című – albumon olvasható, hogy mesék a holnapból. Megtetszett a nindzsáknak.”

(A történet folytatódik)

Strictly Kev 1994 óta tagja a DJ Foodnak. Legtermékenyebb évük 1995 volt: két album (*Hedfunk*, *Recipe for Disaster*), remixek (*A Dubplate of Food*, *Refried Food* – na jó, utóbbi 1996 februárjában jelent meg), stb., stb. A *Refried Food* listáján – többek között – a következő nevek szerepelnek: Wagon Christ (aka [Luke Vibert](#)), [Autechre](#), Dr Rockit (aka [Matthew Herbert](#)), [Squarepusher](#), [Fila Brazilia](#), [The Herbalizer](#). És akiknek DJ Food kevert újra: [Red Snapper](#), [David Byrne](#), [Ken Ishi](#), [Nobukazu Takemura](#), [Coldcut](#), [Nightmares On Wax](#), [The Irresistible Force](#) (aka Mixmaster Morris)...

“A *Hedfunk* egy válogatás a kilencvenes évek közepi DJ Food számokból. Az album minimum hat emberhez fűződik. Nagyon változatos, különböző stílusok keverednek. Aztán a remixek következtek. Elképesztő egy időszak volt. Egyre híresebb lett a Ninja Tune. Őrület. Szinte állandóan felléptünk. Ráadásul közben stúdióztunk is. Amúgy 1996 szintén hasonló évnak látszott. Az első dél-amerikai, japán, kanadai utak... Ha visszatekintek az elmúlt évtizedre, nagyon intenzívnek tűnik az egész... Patrick néha teljesen örült drum & bass-t készített.”

Kaleidoscope (2000) – a legkomplexebb DJ Food album. Négy év hallgatás után jelent meg. Az alkalmi társak: az ex-[Tortoise](#) Bundy K. Brown, Chicagóból, Ken Nordine, a szintén chicagói, még a hatvanas években elhíresült dzsessz-költő, valamint Ali Tod. Anarchikus, kaotikus, eklektikus gyűjtemény. És hogy milyen muzsikákat hallunk? Dzsessz, elektronika, egy kevés innen, egy kevés onnan, stílus-kavalkád, tehát stílus-nélküliség. Szimfonikus betétek, ismétlődő és tört ütemek, szinte minden: mélység és

düh, szépség és bódulat, humor és káprázat. Másfajta zene – hirdetik az alkotók. Továbbá azt, hogy az album egy kaleidoszkópba tévedt kaméleonnál gyorsabban váltogatja a színeket. Igazuk van: a számok mintha egy idegen planétáról érkeztek volna. “Összehasonlítva a korábbi lemezekkel, a *Kaleidoscope* sokkal inkább a mi albumunk, az enyém és Patrické. Volt időnk rá. Nem kluboknak, hanem otthoni hallgatásra való zenéket akartunk készíteni. Nem terveztük agyon, valahogy jött magától az egész. Meg vagyok elégedve vele. Ha többen dolgoztunk volna rajta, egészen biztos, hogy kicsit más lenne.”

A jelen. “Egy mix-CD, a *Solid Steel*, körülbelül egy évig munkálkodtunk rajta. Nemcsak Ninja Tune zenék, hanem szinte minden. A jogok miatt is tartott olyan sokáig az egész... De szerencsére majdnem kész, és tetszik. Reméljük, másoknak is tetszeni fog... Különben meg élő fellépések, remixek, DJ-munkák, Cinematic Orchestra...”

Luke Vibert

2001. március 31.: a – fergetegesre sikerült – Cinetrip-bulin Luke Vibert főnindzsa, alias Wagon Christ, alias Plug ejtette egyik ámulatból a másikba a közönséget. Eklektikus ívű, kőkemény kísérletiségbe futtatott szettjével jócskán rácaffolt az ostoba, ám elterjedt (sulykolt?) közvélekedésre, hogy az “elvontabb”, stb., stb. muzsikákkal (például [Aphex Twin](#) számaival) nem lehet megtáncoltatni a “nagyérdeműt”.

Akárcsak Richard D. James, Luke szintén Anglia délnyugati “végvidékéről”, Cornwallból indult. “Általában mindenki megjegyzi” – nevet fel. “Kérdezik, hogy mi annyira speciális Cornwallban, hogy miért származik onnan oly sok művész. Ráadásul nincs is annyi, mint gondolják. Ismerjük egymást, jó barátok vagyunk.”

Gyerekkora óta imádja a zenét. “Az első komolyabb hatás Prince volt, a korai nyolcvanas években. Apám az Egyesült Államokban dolgozott, és egyszer, amikor ott jártam, Denverben láttam egy koncertjét. Teljesen szétcsapta az agyamat! Több éven át nagyon szerettem a számait. És kedveltem a dzsesszt is, például [Miles Davist](#). Később az első dancezenéket, az Aphex Twin dolgait. Összességében ez a három irány hatott rám leginkább. Persze azért a popzene is.” Egy korábbi interjúban a huszadik századi zene különös francia géniuszára, [Olivier Messiaenre](#) szintén hivatkozott. “Őt nemrég, két-három éve fedeztem fel magamnak. Madarak

énekét szólaltatja meg, de legjobban egy lassú, hosszú orgona-kompozícióját szeretem. Lassú, de mégis feszes, feszült. Olyan, mintha ambient lenne. Gyönyörű.” És az elektronikus zenék, Aphex Twin mellett / után?

“**Kraftwerk**. Nem hatnak rám sokan a mai elektronika képviselői közül. Az utolsó ilyen stílus, a **drum & bass** volt, 1994 körül. Azóta viszont szinte semmi nem ragadott meg a dance-szcénából.” Ráadásul, az elmúlt négy-öt évben kevesebb új tehetség tűnt fel,

mint anno. Durvábban fogalmazva:

lelassultak a mozgások, kifulladás az elektronikus tánczene. “Garage és two step, amiket újdonságként kiemelnék.

“... lelassultak a mozgások,
kifulladás
az elektronikus tánczene.”

De még ez se olyan biztos, mert gyakran hangzanak úgy, mint valami régi breakbeat. És ma már a drum & bass se az, mint korábban volt, hiszen rengeteget változott. Én a korábbiakat kedvelem. A breakbeatben történnek érdekes dolgok, ám azokra se mondanám, hogy annyira újak lennének.

Egyébként soha nem aggódom a jövő miatt. De azért tényleg jó lenne, ha születne valami eddig teljesen ismeretlen, valóban új zene. Egyelőre fogalmam sincs arról, melyik irányból, honnan jöhet. Ha lenne, akkor biztos én is azon dolgoznék már.” Kísérleti elektronika? “Nem tudom, miért, de például én is kevesebb zenét készítek, mint régebben. Talán mások is hasonló cipőben járnak. Egy kicsit lehangoló. Ha lemezeket veszek, azok általában régiek. Leginkább egy-egy hatvanas, vagy hetvenes évekbeli szám felfedezése hoz tűzbe. Sokkal relevánsabbak, mint a mai tánczenék túlnyomó többsége.”

A mások. A “nagy négyes” többi tagja: Richard D. James, [Mike Paradinas](#), [Tom Jenkinson](#). Mert Luke-ot velük együtt szokás emlegetni. “Nem vagyok teljes mértékben megelégedve, sőt, kicsit csalódtam az utóbbi három-négy évben megjelent munkáikban. Amit viszont nagyon szeretek, az Tom *Selection Sixteen* albuma. Richard nem túl aktív. Mike állandóan dolgozik. Tőlem azonban távoliak, nem az én világom az ő zenéi. Nagyon kemény, hideg hangzások, bizarr zajok. A korábbi, melodikusabb és melegebb számai közelebb álltak hozzám. Úgy tűnik, manapság nem sokat foglalkozik ilyesmikkel. Mintha Tom és én lennénk az egyik, Richard és Mike a másik oldal. Őket főként a technológia, a computerek, a szokatlan hangok, míg a melódia, a zenei tartalom kevésbé érdeklik. Természetesen mi szintén számítógépekkel dolgozunk, de emberibb, és nemcsak örült computer-muzsikákat készítünk.”

Több label hírnevét öregbítette már: a [Rephlex](#)-ét, a [Mo'Wax](#)-ét, jelenleg pedig a [Ninja Tune](#)-ét. Ha a [WARP](#)-ot, ahova szintén “bedolgozott”, e három mellé tesszük, az Egyesült Királyság legprogresszívebb, legnyitottabb kiadóiról beszélhetünk. “Meg vagyok elégedve a Ninja Tune-nal. Olyan, mint egy nagy baráti közösség. A korábbiaknál más volt a helyzet, soha nem voltam igazán boldog velük. Egyébként a [Virgin](#)nek is dolgoztam, az se volt rossz, igaz, más szempontból. Az ilyen nagy kiadókat kevésbé érdekli, milyen image él róluk az emberekben. Nem úgy a [Mo'Wax](#), ahol nem éreztem otthon magam, nem éreztem, hogy úgynevezett [Mo'Wax](#) művész lennék, mint [DJ Shadow](#), vagy [DJ Krush](#).” Arra, hogy mi a [Mo'Wax](#) védjegy, bekeményedek: “Unalmasabbak a zenéik, mint az enyéim,

melyek – szerintem – túl izgalmasnak bizonyultak számukra, s ezért nem is működtek náluk igazán. A Rephlex teljesen más, ők a régi barátaim. Kicsit szétszórtak. És ezért se szeretném, ha náluk jelennének meg a lemezeim. Meg azért sem, mert egy csomó zene érkezik hozzájuk, mindig akad vagy hús, megjelenésre váró album. Nem akarom, hogy miattam ne jöjjön ki valamelyik.”

Munkái nem csak, és nem elsősorban a saját nevén szignálva látnak napvilágot. “Amikor a kilencvenes évek elején, egy Robert Crumb képregény után, a Wagon Christot választottam, azt akartam, hogy a közönség indie csapatra, és ne elektronikus formációra gondoljon. Ne legyen benne se szám, se semmi techno! Ilyenekből volt már egy jó csomó. A Plug (dugasz, konnektor) elnevezés pedig azért kellett, mert az e pszeudó alatt megjelenő (drum & bass) zenék teljesen mások, mint a Wagon Christ. Luke Vibertként viszont semmit nem kívántam szignálni. Nem tetszik a nevem, általában senki se szereti a nevét. A Mo’Wax-nél azonban úgy gondolták, hogy a munkáimnak Luke Vibert név alatt kell kijönniük. Mostanában viszont szinte már csak a Wagon Christot használom. A Plugot alig, mert évente mindössze egy-két drum & bass számot készítek.” Nem mintha a Plug-féle dob-basszusok túl szabályosak lennének, vagy csak annyira, hogy [Grooverider](#) és a “belső kör” valaha is befogadta volna őket. “Talán csak a tempó azonos, és az alapok hasonlóak. Amúgy a mi basszusaink sokkal bonyolultabbak. A *Drum & bass for Papa* albumot egyébként tényleg a fateromnak dedikáltam...”

Drum & bass, hip hop, [trip hop](#), [ambient](#), dzsessz. Csapong a stílusok között, fűtyül a keretekre, s kategóriákra. Eklektikus. Szabálysértő. "Olyan, mint a zenei ízlésem. Mindent hallgatok, klasszikus zenéket is: balettzenéket, operákat, például Bizet-t, de nagyon dzsesszes, olcsó, easy dolgokat szintén, mondjuk – és ez a mamámtól ragadt rám – francia sanzont. És [Serge Gainsbourg](#) számait. Rá a – francia – barátnőm hívta fel a figyelmemet. Ami pedig az általam készített drum & bass számokat illeti, kevésbé működnek a klubokban. Nem klubzenék. A standard dob-basszus muzsikát viszont a klubok számára gyártják, ha máshol hallgatod őket, kevésbé jönnek be. Egyébként én már egy évvel azelőtt, hogy Richard, Mike, vagy Tom foglalkoztak volna vele, szereztem drum & bass-t. Aztán ők is beindultak. Közben arra szintén kellett ügyelnem, hogy a Wagon Christ rajongókat se zavarja az általuk megszokottól eltérő hangzás." Különböző, látszatra távoli zenerégiókat bebarangoló projekteket jegyez. Közös nevező? "Ritmus, melódia, elrendezés. A mód, ahogy készítem őket. Hogy én készítem őket. Nem tudom..." Fura, gyakran a giccskategóriába sorolt elemeket használ fel, ragaszt össze: B-szériás filmekből kivágott dallamokat, andalító zenéket. "Szeretem az efféléket. Csak olyan hangmintákat használok fel, amiket kedvelek. Sokszor mások által lekezelt zenéket is, például a hatvanas évekből." Filmzene, film. "Közel állnak hozzám a nagyon régi sci-fik, az amerikai film noir, [Orson Welles](#). Nem vagyok filmszakértő, nincs túl sok időm rá, rengeteget repülök, inkább csak kikapcsolódásként megyek moziba. Régóta szeretnék dolgozni valamilyen animációs filmen, de nem érek rá soha. Nem feltétlenül csak a zenén, hanem

a hangokon is. Vagy tanácsokat adni. De az igazság az, hogy szinte csak a zenével foglalkozom.”

1997-ben, még Mo'Wax kiadásban, Luke Vibert néven jelent meg egyik legkiemelkedőbb albuma, a *Big Soup*. “Fura lemez, a számokat nem én, hanem a label főnöke, [James Lavelle](#) válogatta össze. Ez volt az egyetlen eset, hogy ilyesmi megtörtént. Szóval, részemről semmiféle koncepció nem volt benne. Az album egyáltalán nem tükrözi vissza, hogy mi foglalkoztatott, miket éreztem az idő tájt. Különös, de néha úgy gondolok rá, mintha nem az én lemezem, hanem valaki másé lenne. A rajta található egy-két kedvenc számom ellenére se hallgatom gyakran.”

2000-ben, Luke és a gitáros B. J. Cole együttműködése különös albumot, a *Stop the Panic*-et eredményezett. “Tulajdonképpen ez az egyetlen közös alkotásom valakivel. Alighanem másodikat is készítünk majd. Nagyon nyugis és kellemes együtt dolgoznunk. Szerencsés vagyok. 1996-ban találkoztunk: egy londoni klubban raktam fel a lemezeket, odajött hozzám, és mondta, hogy szereti a zenéimet. Elhatároztuk, alkotunk valamit együtt. Készítettem egy számot, tetszett neki. Aztán még egyet, és az is. Ő rájátszott, teljesen meglepett az eredmény. És így tovább. Igazi easy projekt volt.” A *Musipal* 2001. márciusban került a boltokba. “Többé-kevésbé elégedett vagyok, valójában egy válogatás. A fele 2000-es számok, a másik fele régebbiek, van rajta még 1994-es, 1995-ös, és 1996-os is.”

DJ Vadim

A legendás londoni kiadó, a [Ninja Tune](#) üdvöskéje a jobblétre szenderült Szovjetunióban látta meg a napvilágot. Igaz, nem sokáig élvezte az ottani világmegváltást, hiszen csak a harmadik életévéhez közelített, mikor a család úgy döntött, hogy azért London és a kapitalizmus mégiscsak izgalmasabb, mint a be nem vált álmok és próféciák brezsnyevi alkoholgőzös nihilbe fulladt hétköznapjai.

Egyesült Királyság, nyolcvanas évek, tenispályák... Merthogy a karrier egyáltalán nem a lemezjátszók és a különös hangzások felé, hanem a prózaibbnak tűnő fehér sport irányába ívelt. Addig, míg tizenhét évesen egy komisz sérülés véget nem vetett ezen álmoknak is.

Aztán kapott egy samplert, s minden megváltozott. Nyolcvanas évek vége, kilencvenes évek eleje: hősi idők, a posztmodern elektronikus (tánc)zenék egyik fénykora. Miközben Angolhon az [acid house](#) mámorból a [dob-basszus](#) karneválba váltott, Matt Black és Jonathan More megalapították a Ninja Tune-t...

Lemezlovasunk első próbálkozásai: címkealapítás (Jazz Fudge), két EP (*Abstract Hallucinogenic Gases*, *Headz Ain't Ready*) – után Vadim e közegbe csöppent 1995-ben. Hip hop – állítják sokan, a legabsztraktabb fajtából, belassult és experimentális, mint [DJ Krush](#), [DJ Shadow](#), vagy (a legmerészebbek szerint), mint [DJ Spooky](#). “Csúszkáló ütemek, csikorgó ajtók, üzenetrögzített szövegek, vízcsobogás, konkrét zene” – az egyik zenei

lírai effektek, visszhangok, scratchelés. A melankolikus-nosztalgikus tónus viszont már az *Incunabulát* előlegezi.

Incunabula – ősnymtatványok, a latin “incunabulum” többes száma. A régmúlt töredékei, megkopott papirusztekercsek, levéltárak mélyén porladó térképdarabkák: képzettársítás képzettársítást követ. Titokzatos cím, sejtelmes zene.

A *Klapol* és a belőle “kinövő” *Bike* melódiavilága töredékekből tevődik össze, azokból a pergő ritmusok formálnak egységet. Akár egy animált klip: pillanatra feltűnik egy idom, a végtelenbe enyészik, jön a másik, a harmadik, hirtelen megint az első, később egy negyedik, ötödik, utánuk a második, a harmadik, aztán az első, és így tovább. Állandóan változtatja formáját, és mégis mindig ugyanaz!

Az *Aut Riche* emberi hangokat, japán beszédfoszlányokat is felhasznál. Közben fémes robajok, bizarr ütősök konganak-bonganak.

A *Bronchus 2* a korai Tangerine Dreamre emlékeztető “úrszonáta”.

A *Basscadet* a legismertebb szám, EP-t is készítettek belőle. A remixek közül [Beaumont Hannanté](#) a telitalálat... Az eredetit a szikár, lecsupasztított ritmusok, az ütemtörések és a lírai (de nem giccses) dallamok ellenpontozódása teszi izgalmassá. Különös, már-már valószínűtlen dobok. (Szinte szóról szóra ugyanez mondható el az *Eggshellr*ről is.)

Doctrine, Maetl, Lowride – álromantika és hamis indusztriális muzsika az olvasztótégelyben. Rideg, téli tájak, a messzeségben pontszem-emberkék.

Hexstatic

A – **Coldcut**-duó és **Rob Pepperell** által alapított – VJ-társulat hat év alatt gyökeresen átalakította az audiovizuális szórakoztatást. A kép, a mozgókép az előadásnak a hangzóanyaggal egyenértékű része – legalábbis annak kellene lennie, és egy Ninja-szeánszon tényleg az. A kellékek: bármi jöhet, legyen szuper nyolccassal, vagy a legújabb digitális technológiával megjelenítve. Úrutazás, manga-betétek, családi videó, komikus bábfigurák. Old skool, nu skool: egyre megy. Csak a **techno**-közhelyekké csépell fraktálok mellőzöttek. (Azért nem mindegyik, hiszen a robotikai kutatóközpontokban is kedvelik a tört idomokat. Ezek a tört idomok viszont már rég nem “azok” a tört idomok.)

Szóval Hexstatic... 1995 óta nagyot változott a világ, például ők is kiléptek a Coldcut plusz Pepperell bábaságból.

Félreértések elkerülése végett: a

“nindzsa-család” tagjai maradtak.

“A képnek és a zenének

összhangban kell lennie”

“A képnek és a zenének összhangban

kell lennie” – így Mark, a társulat egyik tagja. “Máskülönben, mindenki bulizzon akkorát, amekkorát csak tud. Ez a legfontosabb.” Persze egy VJ, különösen egy Ninja Tune VJ élete nem ilyen egyszerű. CD/CD-ROM/DVD formátumú audiovizuális album (*Rewind*, 2000), effélék. “Számokhoz készített videók. A képek inkább a régi technológiákhoz, a korai számítógépes játékokhoz köthetők. A *Space Invaders*-höz, meg ilyesmikhez.

Egyszerű, már-már primitív, vektor-grafikák. És játékok is. CD-ROM-ot alkotni rendkívül munka- és időigényes.” Automatikusan a *Let Us Play* CD-ROM korongja ugrik be... “Nem egészen olyan, bár a humor ezúttal is fontos. Kevésbé interaktív. Tulajdonképpen nem is az. A videók meg pláne nem.” S ha már videók, akkor film is. (A kiadóról úton-útfélen a hetedik művészetre asszociálunk.) “Hatások? Tényleg van egy csomó. [Stanley Kubrick](#), Romero, de még vagy százat fel tudnék sorolni. Egyébként hárman vagyunk – én, Stuart, és Robin. Zenével én foglalkozom a legkevesebbet.” Kedvenc szerzők? “Tulajdonképpen mindenféle muzsikát szeretek. Londonban élek, és ez elég meghatározó.”

Kép-mintákkal (*visual samples*) annál többet foglalatostkodik. “Használjuk őket, de hogy milyen mennyiségben, az projekt-függő” – hangzik a kissé lakonikus összegzés.

Régebben úgy hírlgett, a csoport szellemi vezére Pepperell, a munkák az ő gondolatait tolmácsolják... “Olvastam a könyvét, s az igazság, hogy nagyon nem hatott rám. Rendben van, izgalmas, futurista, ennyi. A csávó érdekes egyéniség. Jó elszállt témákat tárgyal!”

Szintén a múlt, 1995. Első ízben akkor léptek fel, a sablonokból kitörő hangzásoknak, s a társuló látványvilágnak otthont adó [Big Chill](#) fesztiválon. Hamar felfigyeltek rájuk. [BBC](#), [MTV](#), [Channel 4](#) – többek között e mamut-televízióknak is dolgoztak már.

A [Greenpeace](#)-nek úgyszintén. “Mi és a Coldcut készítettük a *Natural Rythmes Trilogy* című albumot. A szervezettől Stuart kapott egy csomó leforgatott anyagot, azokból válogattunk, azokat vagdostuk össze-vissza.

Három számot alkottunk belőlük: a *Natural Rythmes*-t, a *Frog Jam*-et, és a *Timbert*.”

Még mindig a múlt: 1998, Lisszabon Expo. Ezúttal [David Byrne](#) a

“kollaboráns”. “Ő kért fel minket, a számaihoz készítettük a videókat.”

Mark inkább a jövőről beszél: “A körkörösség miatt több jelenség előre megmondható. Bizonyos dolgokba beleununk, aztán újakat keresünk. Nézd meg, mi történt a [drum & bass](#)-zel. Addig keményítették, hogy szinte már csak a lágyabb [jungle](#)-ra van igény.” És a virtuális világok? “A mesterséges intelligencia elérheti az emberi értelmet. Azt viszont nem hiszem, hogy egy virtuális lemezlovas szívesen nézegetnének.” Pedig miért ne? Hiszen léteznek már virtuális DJ programok... “Hiányozna a kommunikáció.” De ha a robot ugyanolyan intelligens lény, mint a homo sapiens? “Akkor igen, minden további nélkül.”

HETEDIK RÉSZ

Dobok és basszusok

Goldie

“A zene olyan dolog, ami segít kiszabadulni a hétköznapi szürkeségéből, ami mögé el lehet bújni, és amiért lehet élni.”

A drum & bass szcéna aranyfogú, karizmatikus figurája ismeretlen jamaikai apa és egy skót anya gyermekeként, a Midlands-i Walsall-ban látta meg a napvilágot. Clifford Price tizenhat éves koráig intézetben nevelkedett, majd szabadulása után érdeklődése a hip hop kultúra, a grafiti-művészet felé fordult. Illegális falfirkáinak kivitelezése hamar a kortársak fölé emelte, s a városka önkormányzatának megbízásából közösségi épületeket dekorálhatott. Alkotásaival korán felhívta magára a média figyelmét: meghívást kapott több televíziós műsorba is. Az autentikus hip hop gyökereket kutatva hosszabb ideig időzött New Yorkban, ahol személyesen ismerkedhetett meg a szcéna kulcsfiguráival.

Sokan úgy vélik, feltűnése a kilencvenes évek második felének több mozijában a jungle-sztár státusznak köszönhető. Tévednek, első szerepét 1986-ban, a grafiti-művészek életét bemutató, részben Bristolban, részben a New Yorki Dél-Bronxban forgatott, jelentős fejlődést elindító *Bombin'* című filmben kapta – [Afrika Bambaataa](#) mellett gyakorlatilag saját magát alakíthatta.

A következő állomás Miami, ahol apjával találkozva együtt tettek egy korántsem veszélytelen sétát az élet árnyékosabb oldalán. A kétévesre nyúló

tengerentúli kirándulásból visszatért Londonba, ahol Jazzie B felkérésre részt vett a Soul II Soul lemezborítójának elkészítésében. A sok utazgatás után úgy látszott, végre megtelepszik az Egyesült Királyság fővárosában, néhány évig a West End klubszcénájában tűnt fel. Eddigre azonban a hip hop inspiráció mintha kifűjt, eltűnedezett volna. Ott maradt azonban a tűz, a mindig újat kereső, a mindig tenni vágyó művészi indíttatás.

Az [Orbos](#) Alex Pattersonhoz, a [Way Out Westes](#) [Nick Warren](#)hez, vagy [Carl Cox](#)hoz hasonlóan a rave-szcénával való közelebbi megismerkedésekor Goldie sem volt már éppen suhanc. Az életét megváltoztató felvételeket nem [Oakenfold](#), még csak nem is [Weatherall](#), hanem [Carl Craig](#) és [Doc Scott](#) jegyzik.

Az egykori B-boy hamarosan a Rage Clubban találta magát, melynek Fabio és [Grooverider](#) nevével fémjelzett csütörtök éjszakai jelentették neki az új irányba mozdulás első és legfontosabb impulzusait. Goldie az embrió állapotú [jungle](#)-ban felfedezte a hardcore breakbeat esztétikáját, s azonnal döntött: a törtütemek legújabb alirányzatán belül próbál tevékenykedni. A kezdő, tapogatózó lépések a [Reinforced](#) kiadóhoz vezettek, ahol még nem zenekészítéssel, hanem lemezborítók tervezésével kapcsolódott be a jungle világ körforgásába. A változást a hardcore szcena sötétebb korszakának beköszönte a 92-es esztendő vége felé hozta meg számára. Goldie érezte, eljött az ő ideje.

Az Ajax Project néven kiadott white label, a *Rufige*, valamint a Rufige Kru pszeudó alatt jegyzett *Killa Muffin* és a *Darkrider* EP-k voltak az első, nem túl

nagy visszhangot kiváltó zsenék. Az áttörést '93 elején, a Synthetic címkén Metalheadz alteregó alatt megjelentetett, Rob Playford hangmérnökkel közösen készített *Terminator* hozta magával. (A későbbiekben Goldie saját kiadója nevéként funkcionáló szót Grooverider használta először a fémalapú dubplate lemezek rajongóinak megjelölésére.) A hátborzongatóan fémes hangzású, drámai hatású felvétel úttörőnek számított a time stretching eljárás hardcore alkalmazásában. E dolgot, majd a kettes sorozatszámot viselő folytatását a szakma mind a mai napig a jungle klasszikusai között jegyzi. Az alkotó nem értékelte túl az elismeréseket: "Számomra a dark nem jelentett többet az emberek akkori érzéseinek bemutatásánál. Recesszió volt, tél és az ország hanyatlásnak indult. A dark olyan, mint a blues zene."

A neurofunk millenniumi hősei még négyeseket vittek haza környezetismeret óráikról, amikor Goldie már gyilkos basszusokat, mérnöki pontosságú digitális breakeket vetett be – sohasem feledkezve meg azonban a dallamok szükségességéről. Az 1993 végén megjelent *Angel* volt az első felvétel, melyet az Urban Cookie Collective tag [Diane Charlemagne](#) közreműködésével rögzített, és amely magalapozta későbbi, még sikerebb együttműködését az énekesnővel.

Korai munkáinak köszönhetően Goldie volt az első breakbeat producer, akire egy major kiadó felfigyelt, majd akinek egy komoly, kétszázézer fontos lemezszerződési lehetőséget ajánlott fel – a különc, huszonnégy karátos figura pedig rászolgált a bizalomra.

Nagy bátorság kell ahhoz, hogy valaki a *Timeless* címet adja debütáló albumának. Vagy talán elhivatottság – ki tudja... “Nekem az a dolgom, hogy a breakbeatet elfogadhatóvá tegyem. A *Timeless* egy báránybőrbe bújt farkas. Bárhol hallgathatod a kibaszott világon, és mindenhol ugyanazt fogod hallani” – hangzott Goldie ars poeticája. Máshol a lemezt a breakbeat ellenségeit megsemmisítő modern fegyverként emlegette.

Az érzéki hangú Diane Charlemagne sztratoszférikus vokálja és az ezredvégi technika frigye a kortárs zenekritikusokat is elbűvölő, mutáns balladákat keltett életre. A *Timeless* a drum & bass históriájának megkerülhetetlen, mellőzhetetlen, kihagyhatatlan mesterműve lett.

Viszonyítási pont, mérföldkő. Százperces időutazás, randevú a még meg sem ismert kedvessel. A meleg

emberi énekhangok, az elementáris erejű mélybasszusok és a futurisztikusan hűvös, csillogóan gépiesre munkált breakbeatek

“Nem is tudom, hogy amit rögzítetek, hívhatom-e még jungle-nak...”

kontrasztja ámulatba ejtette a világot. “Nem is tudom, hogy amit rögzítetek, hívhatom-e még jungle-nak” – tűnődött Goldie a lemez megjelenése után. Bizonyosan nem: a szimplán felgyorsított breakbeatekre helyezett reggae minta már túlhaladott gyakorlat a drum & bass stúdióprocesszusának ezredvégi nézőpontjából. Három évtizeddel a **Kraftwerk** után az urbánus **techno** fogalma a tört ütemekkel új értelmezést kapott.

A **Metalheadz** klubestje a kelet-londoni Blue Note-ban, ahol Doc Scott, Alex Reece, Wax Doctor és sokan mások raktak fel, a drum & bass szcéna

spirituális otthonává vált. Goldie világszerte indult Björkkel, ami rövidesen a média nyilvánossága előtt zajló románccá alakult.

A következő évben, a [Glastonbury fesztivál](#)on már a legnagyobb nevek, a Pulp, az Oasis és az [Orbital](#) mellett lépett fel. De ha eljutott egy szintre, energiáit nem mások kisszerű távoltagezésére, hanem felemelésére fordította.

A Metalheadz számos fiatal tehetséggel ismertette meg a drum & bass közönségét, miáltal a kilencvenes évek közepének egyik legfontosabb underground címkéjévé vált. Számos jelentős bakelit maxi után a címke keresztmetszetéről képet adó dupla CD kompiláció, a *Platinum Breakz* 1996-ban jelent meg. Peshay, J Majik, [Dillinja](#), a Hidden Agenda, [Photek](#), a Source Direct, Digital és Lemon D ma jól ismert producerek – ezt az ismertséget nem utolsósorban a médiában remekül kommunikált, ugyanakkor megalkuvásmentes válogatásnak is köszönhetik.

A sikerek nyomán persze óhatatlanul kialakult a jungle-isten sztereotip médiaképe, melyről Goldie így vélekedett: “Ha van is ilyen, akkor azt a képet ők ragasztották rám, nem én akartam, hogy így legyen és soha nem is kértem senkitől. Ha csalódnak majd bennem, akkor a saját ideájukban fognak csalódni, mert azt építettek fel. Elkerülhetetlen, mert ez egy nem létező dolog, és egy nem létező dolog nem is tud funkcionálni. Tehát az idea majd lassan összeomlik. Csak a hamis ideákban tudsz csalódni. Az igaziakban nem, mert azokat nem te építetted fel, hanem már eleve olyanak fogadtad el, amilyenek. Tehát nem is ideák.”

Az 1998-as szerzői album, a dupla *Saturnz Return* a kollaborációk lemeze. Első korongján mindössze két dolgozat, a hatvanperces, a [Királyi](#)

Filharmonikusok közreműködésével, valamint Optical programozói segítségével rögzített démonúzó *Mother*, és a **David Bowie** vendégéneklésével felvett *Truth* található. Goldie a nyitómunkával, ezzel az igen nehezen emészthető darabbal adta ki magából a gyermekét eltaszító anya iránt táplált érzéseit. "Ahogy egyre jobban láttam, hogyan lök el magától, már megfogalmazódott bennem, hogy egyszer visszaadok neki mindent az utolsó cseppig. Soha nem gondolkoztam el azon, hogy vajon hogyan is fogom majd csinálni, elvágom-e a torkát, vagy sem, de tudtam, hogy ez nem marad annyiban."

A *Temper Temper* Noel Gallagher nyüszítő gitárhangjaival a mindent felemésztő düh kvintesszenciája, talán nem volt túl szerencsés éppen ebből a felvételtől videoklipet készíteni. (A maxin található Grooverider változat emberbarátibb és egyben táncparkett-orientáltabb is.) A KRS One együttműködéssel készített *Digitalra* ugyancsak érvényes: megjelenésekor a maxi underground **speed garage** verziója inkább mutatott előre, mint az albumon levő "hagyományos" drum & bass. A meglehetősen klausztofóbiás érzeteket keltő *I'll Be There For You*-t börtönbüntetését töltő testvérének, Stuartnak dedikálta, míg a Dillinja és Optical kooperációban készült, dzsesszes *Crystal Clear*-en, illetve a *Believe*-en újra Diane Charlemagne gyönyörű énekhangja csendül fel. (Utóbbi maxiváltozatáért ismét Grooverideré a dicsőség.) Az album vitathatatlanul egyik legszebb dolgozata a *Dragonfly*, mely romantikus ambient motívumával bármely tündérmese, sőt, akár egy **Walt Disney** rajzfilm aláfestő zenéjeként is megállná helyét.

A borító nagy részét – akárcsak a *Timeless*-en – a köszönetek teszik ki. A *Saturnz Return* digitális expresszionizmusáért azonban nagy árat kellett Goldie-nak fizetnie: fél évtizedes együttműködés után megromlott viszonya hangmérnökével, Rob Playforddal, s a továbbiakban nem dolgoztak együtt.

1999-ben minden fémfejek atyja a Sony *INCredible* sorozatának *Sound of Drum 'n' bass Mixed by Goldie* című dupla albumával örvendeztette meg az irányzat szerelmeseit. A nyugati gyakorlatban fehér hollónak számító, nem hdd mixen lemezlovas talentumáról tett tanúbizonyságot: a keverés kézi munkával készült, több helyen hallható a magas hangokon az elcsúszó mixek korrigálása (ez, valamint a gyengébb hangminőség a hátránya az ily módon rögzített anyagoknak, kárpótlásul viszont képet kaphatunk a DJ technikai tudásáról is). A két korong a *Spektrum*, illetve a *Retro* alcímen fut. A lemez egyetlen hiányossága a kérdés feltehetően hanyag kezelésből következő rossz helyesírás (Fresh & Vegas-ék például rendre Fresh & Vegus-ként szerepelnek, [DJ Krust](#) filmzenei hatású dolgozata, a *True Stories* pedig egyszerűen lemaradt a borítóról). E bosszantó apróságokat leszámítva azonban a dupla mix hibátlan.

A kilencvenes évek végén Goldie tett egy kitérőt a filmipar felé. A hazai mozikban is bemutatott, illetve az [HBO](#)-n sugárzott *Mindenki a napra* törben David Bowie oldalán Terryt, a pszichopata gengsztert, a *Blöffben* pedig Lincolnt alakította. A filmipar persze korántsem a jungle egyéniséget, hanem az aranyfogak számát, az extrém külsőt fedezte fel benne, így

osztották rá a soros James Bond mozi, a *The World is Not Enough* egyik negatív hősének szerepét.

A harmadik évezred hajnalán a Metalheadz címke ismét beerősített. Több kiváló bakelit-megjelenés után, 2001 őszén kijött a kiadó egy korszakát lezáró *Platinum Breakz III*, valamint alig egy hónappal később került forgalomba Goldie vadonatúj DJ mixe, a *goldie.co.uk*.

A Guy Called Gerald: *Essence*

(!K7, 2000)

A Gerald nevű csávó, azaz Gerald Simpson az elektronikus zenei szcénák legősibb (és leginnovatívabb) motorosai közül való.

1988-at írtunk, Angliában szerelem-nyaraztak, a mámorból mámorba révedő fők numero egy (akkoriban újdonságszámba menő **acid**-hangokkal felturbózott) himnusza, a *Voodoo Ray* címet viselte. Szerzője: AGCG.

Teltek-múltak az évek, 1995 elején megjelent az egyik első **dzsungel**-album, a méltatlanul keveset említett *Black Secret Technology*. Szerzője: AGCG.

Egy-másfél évvel később **David Bowie**-val közösködött, majd a mély hallgatás következett.

Aztán 2000 nyárvégén (végre) jött az *Essence*. Különös, hogy egy ilyen öreg, sokak által többszörösen leírt bútordarab mondatja: igenis lesz még dob és basszus reneszánsz. Hogy egy szép napon leáldozik az ultra-hülye zúzda csillaga, hogy a Bad Company az irányzat zsákutcáját jelenti.

Pedig a Gerald nevű csávó ezúttal nem kísérletezett (annyit, mint korábban), többek számára talán túlzottan old skool, másoknak meg sok és tömény az ének. Az viszont tény, old skool ide, ének oda, hogy a nevezetes Ed Rush / Optical opus óta az *Essence* az egyik legélvezetesebb dzsungel-album. Tiszta szívvel nem is nevezhetjük dzsungelnek, az is, meg nem is, főként breakbeat, s ki tudja, mi még...

Grooverider, a dzsungel-keresztapa

“**A** drum & bass Don Corleonéja” – írta róla találóan a brit [jungle](#)-szaklap, az ATM egyik kritikusa. És még annál is több... Mert hiába világsztár [Goldie](#), hiába tűnnek fel és le egylemezes csillagok, hiába ünneplünk hetente új és még újabb irányzatokat, a jó öreg Grooverider megállás nélkül munkálkodik: tehetségeket fedez fel és indít útjukra, különböző rádiókban és partikon hallott szettjei legendaszámba mennek, a lemezlovas és a producer szakmák összes csínját-bínját ismeri, Opticallal közösen készített albuma, a *Mysteries of Funk* (1998) pedig mérföldkő. Némi túlzással: ha ő kiszállna, vagy más terekre evezne, a jungle-szín leállna.

Valóban öreg? Hiszen csak harminc-egynéhány éves... Viszont olyan régóta főszereplő, hogy az már-már örökkévalóságnak tűnik. (E szempontból csak egy másik zseni, a szintén “dzsungelharcosként” indult [A Guy Called Gerald](#) hasonlítható hozzá!)

Mindent megélt, mindent túlélte.

A nyolcvanas évek elején – az iskolakerülés mellett – kóstolt bele a londoni klubéletbe. “Alig múltam tizenöt éves, s máris bolondultam a klubokért: mást se csináltam, csak buliztam” – emlékezik. “S hogy ingyen jussak be,

tennem is kellett valamit: vagy táncolni, vagy zenélni. Eleinte táncoltam, de tovább akartam lépni, ez pedig a zenélést jelentette.”

Dzsessz-táncosként kezdte, akkoriban ragadt rá a Grooverider név...

Közben megismerte a korabeli London “legjobb helyeit”, a New Ambassadors, az [Electric Ballroom](#)ot, ki tudja még mit nem... Egyébként imádta a dzsesszt, a hip hopot, a soult és a funkot.

Aztán számítógép-kezelőként ténykedett, majd csatlakozott a dél-londoni Global Rhythm hangrendszerhez, s a legendás brixtoni kalózádióhoz, a Faze 1 FM-nél is dolgozott. Beindult a DJ-karrier... Ez már 1987, az a “szent” év, mikor új zene söpört végig a brit szigeteken. Új zene, új kultúra.

Elektronikus zene, gépzene, de mégis tánczene. [Acid house](#)-nak hívták.

“Meg nem tudom mondani, mi ragadott meg benne” – vallja. “Fel se fogtam, mi történik... Az ismerősök közül, rajtam és néhány haveromon kívül senki nem szerette... Viszont minden akkor kezdődött.”

A Faze 1 FM DJ-i között serénykedett egy korábbi biztosítási ügynök, egy Fitzroy Heslop nevű – a lázban égő, harcias Grooveriderrel ellentétes karakterű – csendes és befelé forduló fiatalember. Mégis egymásra találtak, s párosuk (dzsungel)történelmet írt. (Fitzroy Heslop Fabioként lett világhírűvé...)

88 nyara: Szerelem Nyara (Summer of Love). Britannia ifjúsága az új ritmusoktól és az E-től bódultan múlatta napjait. Karneváli hangulatok, színpompás táncoló tömegek. Parti partit követett – szabadtéren, lepusztult és használaton kívüli gyárakban, elfeledett ipari hangárokból. A punk

aranykora óta először (és nem utoljára) London megint a világzene fővárosává lett. Az érdem olyan – szinte naponta fellépő – lemezlovasoké, mint Colin Dale, [Paul Oakenfold](#), Colin Favor, Jazzy M, [Dave Angel](#), [Carl Cox](#), Evil Eddie Richards, továbbá Fabio és Grooverider. S hogy az elektronikus tánczene a főváros Temzétől délre fekvő negyedeiben (Brixton, Elephant and Castle, stb.) is hódított, az elsősorban az utóbbi kettőnek köszönhető.

Az eufóriát, a csoportos egymás nyakába borulást dekadencia, pesszimizmus és mind gyakoribb – leginkább a klasszikus tiltás formájában jelentkező – hatósági beavatkozás váltotta fel. Véget vetettek a pogány ünnepnek, az egységesnek indult zenei törekvések számtalan irányzatra hullottak szét. A [house](#) elveszítette forradalmi lendületét, bevette a jólfésült (és könnyen ellenőrizhető, azaz kordában tartható) klubokat. Visszatért a diszkó-sorba. A kísérletezőbb szellemek viszont nagyszabású alkalmi partikon, rave-eken csillogtatták képességeiket.

A kommerszbe fulladt és klub-keretekbe zárt house az egyik oldalon, az újító törekvéseknek táptalajt adó, s az élet összes örömét és tiltott gyönyörét felvonultató mega-összejövetelek a másikon: túl egyszerű és sematikus ez a képlet. Merthogy a klublét se csak külszíni csillogásról, bárgyú mosolyokról és még bárgyúbb muzsikákról szólt. (A smiley-pofák egyébként úgy tűntek tova, mint 88 nyara...)

Például a Charing Crossi [Heaven](#)ben 88 őszén beindult egy 93-ig tartó csütörtök esti parti-sorozat, a *Rage*. A lemezjátszókkal Fabio és Grooverider bűvészkedtek. Eleinte a felső szinten játszottak, de később, miután az alsó

szinti főterem mind jobban elnéptelenedett, lekerültek. Pedig ők nem a mindenkori Top 10 listavezetőit nyomatták... Laboratóriumi munkát végeztek, a lemezjátszókat és a keverőt valódi hangszerekként használták, a nyersanyagból elképesztő hangzásokot facsartak ki. House-lemezekből kiszedett elemeket dupla sebességgel, **techno**-mintákat 33 helyett 45-ön, plusz 8-as pitch, meg effélék... Erő és

lendület. Felpörgetett és széttorzított funky dzsesszt, tört ütemű, ütős- és basszus-központú hip hopot, kőkemény technót és house-t

“Mindig egy bizonyos, mások által soha nem játszott hangtípust kerestünk.”

mixeltek egygé, időnként széteső, kakofonikus egészé, s így valami teljesen újat teremtettek. Egy keverék-irányzatot, melyet akkoriban hardcore-nak neveztek (nem tévesztendő össze a *Thunderdome* típusú válogatásokkal), de évek múlva jungle néven vonult a dance-történetébe.

(“Mindig egy bizonyos, mások által soha nem játszott hangtípust kerestünk” – magyarázta később Fabio. “Ez tudatalatti volt, de éreztük, hogy rátalálunk.”)

“Mint a reggae hangrendszerek DJ-i, ők is arra törekedtek, hogy a lejátszott muzsikák ‘alaptermészetét’ változtassák meg” – írja *Altered State (The Story of Ecstasy Culture and Acid House)* című könyvében Matthew Collin. “Így ahhoz a futurista fekete zenei lánchoz kapcsolódtak, melyet – visszafelé haladva az időben – a **detroiti techno**, a **jamaicai dub**, Jimi Hendrix, és **Sun Ra** kozmikus társulata fémjeleznek.”

És a Rage-buliknak Britannia-, sőt világszerte híre ment. A csütörtök esték résztvevői érezték, hogy speciális eseményeknek a szem- és fültanúi.

“Mágikus volt” – tűnődik Storm, a híres női jungle DJ-páros, a Kemistry and Storm túlélő fele. “Fabio és Grooverider minden héten újabb és újabb zenékkal álltak elő... Hazatérve valamelyik kalózádióra kapcsoltunk, majd Kemi konyhájában áttáncoltuk az éjszakát, s reggel onnan mentünk dolgozni. Amikor végleg bezárt a klub, teljesen kétségbe estünk.”

Pedig időnként három órát álltak sorba, hogy halljanak másfelet. S közben egy, az Egyesült Államokból visszatért hajdani grafiti-művészt, Goldie-t is bevezették a Rage rejtelmeibe. A legenda úgy tartja nyilván, hogy az Aranyfogú, miután ámulva és bámulva végighallgatta Fabio és Grooverider szettjét, jövőjét a zenekészítésben határozta meg...

A jungle-úttörők természetesen nem csak a Charing Crosson kápráztatták a nagyérdeműt. Egyik rave-et követte a másik: *Biology, Genesis, Dreamscape, Fantazia, World Dance, Obsession, Universe...* Britannia alaposan megismerte az új breakbeat-tudományt!

A Guy Called Gerald is. Valamelyik bulin éppen Grooverider után kellett fellépnie. “Elképesztő tempójú breakbeateket játszott” – emlékezik vissza a 88-as house-himnusz *Voodoo Ray* szerzője. “A gyerekek megbolondultak, de korábban én se hallottam még hasonlót sem. Elbűvölten álltam, arra gondoltam, ez legalább 160 bpm, az én zenéim pedig sokkal lassabbak...” Aztán beletanult a jungle-ba: e tényt legékesebben a 94-es *Black Secret Technology* album bizonyítja.

Mások is: [Mickey Finn](#), Jumping Jack Frost, [Doc Scott](#), DJ SS...

Egyre többen, olyannyira, hogy 94 Londonját jungle cityre keresztelték! Az irányzaton belül ekkoriban ment végbe az első szakadás: a könnyebben emészthető, számos vokális elemet felhasználó ragga-jungle-t fokozatosan háttérbe szorította a technikailag teljesebb, gépiesebb és a kísérletezésnek tágabb terepet biztosító [drum & bass](#).

1995 pedig Goldie *Timeless*ének és a média-(világ)hírnevnek az éve: az elsősorban fekete hagyományokból táplálkozó muzsika végleg kitört a gettóból, multikulturális művészetté fejlődött.

Közben Grooverider megalapította önálló címkéjét, a Prototype-ot. “Azért fogtam bele, hogy a saját lemezeimet adjam ki, s lássam, befogadják-e őket” – nyilatkozta pár év múlva. “Soha senkinek nem mondtam, hogy a Prototype az enyém. Eleinte senki nem is tudta. A lemezekre nem nyomattam rá a nevemet: azt akartam, hogy a label a kiadott muzsikák, s ne a tulajdonos személye miatt működjön. A prototípus elnevezés pedig a kísérleti zenékre, a teszt-zenékre utal.”

Grooverider “teszt-zenéi” Codename John álnév alatt láttak napvilágot. Elsőként a *Deep Inside*: a nyolc perces (lírai) szám férfi énekkel és húros-mintákkal indul, s a hosszúra nyúlt nyitány után jönnek a dobok és a basszusok. Meglehetősen visszafogottan, nyoma sincs még a hardstepnek. Némi breakbeattal és acid-bugyborékokkal kísérve, azokra felelgetve, de azért végig az ének az úr.

A *Dreams of Heaven* dzsungel-klasszikus. Férfihang kántálja a “dream” szót, ütősök aláfestette monotóniája a végtelenbe vész. “Soha nem akartam olyan

zenét és olyan hangokat alkotni, mint mások” – nyilatkozta a szerző. “Ha jók, ha rosszak, azt szeretném, hogy úgy szóljanak, mint a DJ-szettjeim: legyenek egyediek, érezze mindenki a zenék mögötti egyéniséget. Különben se veszíthettem volna túl sokat, hiszen a kutya se tudta, hogy a *Dreams of Heaven* az én számom...”

A hatperces *Warned* fémes és kemény, valahol a techstep és a hardstep határán leledzik. Nagyon sötét tónusok uralják, szikár basszusai csontvelőnkig hatolnak. Az ütős-szekció fokozatosan zakatolásba megy át. Dallamot kár keresni, komor líraisága horror-szerzőket is megihlethet. Időnként elhalnak a dobok, fenyegető effektusok hasítanak a kísérteties csendbe... “This is the warning” (“Ez a figyelmeztetés!”) – ismétli néhányszor egy élemedett férfihang. A szám hosszabb (kilenc perces), *The Warning* című változata a [Metalheadz](#) kiadó 97-es *Platinum Breakz II*-jén (is) fellelhető. Ez még az eredetnél is minimálisabb eszköztárral készült, s ha lehet, még egyhangúbb, még komorabb, még gépiesebb! Az éjszaka költeménye – és Grooverider pályafutásának egyik csúcspontja...

A Prototype-nál azonban nem csak az alapító, de fiatal és szinte ismeretlen tehetségek szerzeményei is megjelentek.

Így [John B](#) *Secretse*. Valaki egy titkos hangról szónokol. Aztán a sötétségről: dark, dark, dark, dark – és a szófoszlány észrevétlen a semmibe enyészik... Közben szépen felpörögnek a dobgépek és a basszusok. Izgatott, hullámszó, hirtelen törésekben állandóan megújuló muzsika.

Az osztályon felüli hangmérnök Optical szintén sokat köszönhet Grooveridernek (barátai csak Groove-nak, vagy “a” Ridernek hívják).

Optical testvére, Matrix úgyszintén.

A No U-Turn címkénél a techstepen dolgozó, és mind félelmesebb hangzásokat kiötlő Ed Rush ugyancsak a szűkebb "Prototype-kör" tagja. A lecsupaszított *Subway*-ről ekként vélekedett a mester: "Egyszerű, de hatásos. Ezek az energiák mindig jelen voltak, csak nem vettünk tudomást róluk.

[Dillinja](#) és [Photek](#) már évekkkel ezelőtt hasonló számokat készítettek, de senki nem ismerte el őket. Most viszont eljött az idő..."

Prototype-támogatást kapott Ed Rush és Fierce korai kulcsműve, a *Locust* is. Nagyon fémes az örület, fokozatosan pörgünk be. A siftergő szubbasszusok mindent legyilkolnak... Ed Rush is valahogy így láthatja, hiszen a következőket mondta: "képzeljünk el egy ótestamentumi sáskarajt, amint egy szobában szaporodnak, majd szétterpeszkednek a városok és az erdők felett, s azokat a végső pusztulásba döntik."

És Grooverider támogatta 97 nagy befutóját (*Balance of the Force*), a hajdani lakásfoglaló punk (és alternatív zenész) Boymerangot is. *Still* című kompozíciója ugyan 96-os, de hiába múlnak az évek, mindig frissen hangzik. Az energia magával ragad, elszabadul az őserő. "Boymerang elhozta a drum & bass birodalomba a Sonic Youth hangzást" – elmélkedik "a" Rider.

"A Szubbasszusok Sötét Lovagja", Dillinja korai számai – a Metalheadz mellett – szintén a Prototype-nál jelentek meg. Olyanok, mint a [Szárnyas fejevadász](#): mintha máris 2019-et írnánk. Itt aztán kemény jövőkutatás folyik, s e tény a Cybotron álnév bizony nem cáfolja meg.

Grooverider egykori felfedezettjei, pártfogoltjai a mai drum & bass élvonalát jelentik...

Ő pedig 97-ben a Sony-leánycég Higher Grounddal kötött szerződést, s még ugyanabban az évben megjelent a korábbi (s a fentiekben ismertetett) munkákat tartalmazó válogatás-album, a *Prototype Years*.

Közben – 94 óta – Grooverider és Fabio a valaha kalózárdiónak indult Kiss FM-en is népszerűsítették az irányzatot. Korábban ez elképzelhetetlennek tűnt: az adó (akárcsak az [MTV](#)) általában a legkönnyebben befogadható house-slágereket nyomatta, az undergroundot meg egyszerűen figyelmen kívül hagyta, hadd haljon el magától... (Viszont az is tény, hogy a jungle-hívőknek se volt nagy szükségük rá, hiszen ők a specializálódott kalózcsatornákat hallgatták.)

A 94-es áttörés megváltoztatta az erőviszonyokat: az új, immár elismert zenéről egyszerűen nem lehetett nem tudomást venni. Egyébként e tény, mármint a “mozgalom” kezdetén jellemző média-érdektelenség az egyik oka, hogy a jungle-t miért nem tudták a későbbiekben úgy kizsigerelni, mint tették azt az évtized elején a house-szal. Goldie, Fabio, Grooverider és a többiek a nagyobb lemezcégek, tévé- és rádiótársaságok segítségével nélkül, szinte észrevétlenül futottak be... Miután ez megtörtént, a média kereste meg őket, azaz a feltételeket ők diktálhatták, és nem nekik diktálták. Ez pedig alkotói függetlenségük megőrzését jelentette, és jelenti ma is.

A Kiss FM péntek esti jungle-műsora legalább akkora hírverésnek számított, mint a Rage-partik. És a DJ-választás is szerencsésnek bizonyult: Fabiót és

Groove-ot az összes dzsungel-harcos elismerte (elvégre ők az “alapító atyák”), senkinek nem volt miért féltékenykednie. A páros meghálálta a bizalmat, és minden igényes zenét lejátszott: a hallgatósággal az irányzatnak nemcsak az általuk kedvelt vonulatait, hanem a legszélesebb spektrumát ismertették meg.

A Kiss FM-nél 97 végéig maradtak. Aztán a [Radio One](#) jött. És “a” Rider egyre elfoglaltabb lett. Fesztiválok, klubok, alkalmi partik, szerte a nagyvilágban... Ha nem a közönséget kápráztatja, akkor remixeket is készít. Például [Roni Size](#) nagyon soul *Share the Fall*-ját gazdagította fenyegető tónusokkal (*Grooverider's Jeep Style Mix*). S Goldie elviselhetetlen poszt-punk kornyikálásából is mesterművet faragott (*Temper Temper Mix*). Hasonlót tett egy másik Goldie-művel, a *Believe*-vel is. Valamint [Björk](#) *Bachelorette*-jével, az [808 State](#) *Pacificjével*, Herbie Hancock örökzöld *Rockit*-jével, és a lista korántsem teljes...

98 augusztusában jelent meg a *Rainbows of Colour* maxi, nem sokkal később pedig az első saját album, a csaknem két órás, monumentális *Mysteries of Funk*. A számok társszerzője és társ-producere Optical.

“Akkor találkoztunk, amikor még az ördög se tudta, hogy ki ő” – kezdi barátja méltatását Grooverider. Aztán így folytatja: “A közös munka őt is előrébb vitte. Azelőtt csak pár számot készített, viszont már időtlen idők óta hangmérnökként ténykedett. Testvérén, Matrix-en keresztül ismertem meg. Elmentem a stúdiójába, és láttam a munkamódszerét. Megmutatott egy csomó újdonságot, például a legjobb vágótechnikákat. Ezzel a csávóval kell

együtt dolgoznom – gondoltam azonnal, hiszen rengeteget tud, s ez a tudás nekem is sokat segítene. Mondtam neki, hogy egy albumon munkálkodom, majd megkérdeztem, akar-e a hangmérnököm lenni. Semmi probléma – válaszolta. S ami a technikát illeti, ő a tökély!”

Az album kiérlelt opusok gyűjteménye: a számokba Groove múltjának összes tapasztalatát, és a jövő valamennyi rejtélyét beleszótta. Noha a cím a funky gyökerekre utal, valójában számos stílus érhető tetten. A downtempo *Time and Space*, az énekes-slágeres *Rainbows of Colour*, a dzsesszes *Imagination (Parts 1 and 2)*, a sötét hardstep *Where's Jack the Ripper*, vagy az Optical kézjegyét leginkább magán viselő 560° egymásmellettsége tökéletesen példázza a jungle multikulturális természetét...

“Egy csomó, különböző zenén nevelkedtem: funkyn, soulon, punkon és rockon” – emlékezik Grooverider. “Szóval nem csoda, hogy amit ma készítek, egy nagy összevisszaság. Sokan mondják majd: ez egy dzsesszes album! Pedig nem az. Egyszerűen csak zene, s számomra ez a legfontosabb...”

A *Mysteries of Funk* a tizenkét perces *Cybernetic Jazz*-zel kezdődik: a hosszú és sejtelmes nyitányt lassan beinduló dob- és basszusalapokra rakódó fúvósfolym követi. Igazi dallamok. Aztán hirtelen leáll az ütemszekció, misztikus hangulatok vesznek erőt rajtunk. Mintha a távoli úr zajait hallanánk. Majd megint jönnek a dobok, minden felpörög, és gépiessé válik. Cyber-dzsessz, ahogy a cím mondja.

A *Rainbows of Colour* fúvósokkal és Roya Arab hangjának foszlányaival nyit. A foszlányok énekké alakulnak, ezredvégi későromantikus énekké. Szín- és hangszivárvány és altatódal, annyira szép.

Az *On the Double* kezdete a hetvenes évek dzsessz-rockjába kalandozik. Fúvós fúvóst követ, a dobok jól hallhatók, de mégis diszkrét; a basszusok meg New Orleanst idézik. Ez egy techno előtti és techno utáni világ! Mintha az alkotók elektronika nélkül készítenének elektronikus zenét...

Time and Space: idő és tér. [Sophie Barker](#) énekel, dűnnyög és dúdol róluk. Közben élő (!) hangszerek szólnak: Andrew Blick trombitája és Tom Harrison basszusgitárja. Melodikus-melankolikus dzsessz, de a javából!

A *Where's Jack the Ripper* címe telitalálat: hol van Hasfelmetsző Jack? A fenyegető és agyontorzított hangok arra utalnak, hogy valahol a közelben. Hamisítatlan jungle szól: kemény és érdes és monoton. És nagyon sötét. Kísértetek táncolnak a londoni utcán. Az időnként másodpercekre felcsendülő távoli férfiének (ének?) középkori rémtörténeteket idéz.

A *Fly With Me* annyira rövid, hogy szinte észre se vesszük a két percet. A címet kellemes női hang kántálja. Közben a dobok és a különböző effektusok távoli bolygóra tartó űrszonda útját jelenítik meg.

C Funk: rendkívül összetett, különböző stílusok olvasztótégelye: a bolondosan dzsesszes férfi énekhang ([Cleveland Watkiss](#)) Tom Harrison komor basszusgitárjára és még komorabb gépzenére felel.

A *Starbase 23* titokzatos, elvont muzsika. Olyan, melyet az éj csendjében, az ébrenlét és az álom közötti állapotban hallgatunk. Zeneakadémiára való (de nem akadémikus) kortárs komolyzene.

Utána a *Time and Space* rövid, három perces “égi” változata (*Heaven Mix*) következik: kellemes trombita, kellemes basszusgitár, kellemes ének.

Grooverider Mennyországában járunk.

Onnan viszont Kongó folyóihoz kalandozunk, merthogy a “mennyei mixet” a nagyon dzsesszes drum & bass *Rivers of Congo* váltja. A fúvósok (időben és térben egyaránt) fantasztikus távlatokba repítenek. Plusz némi egzotika.

Az *Imagination (Parts 1 and 2)* Sophie Barker soul-énekének és dzsesszes hangmintáknak a keveréke. Legalábbis az első rész, mert a második aztán öröm-jungle a javából. Marad a dzsessz is, az ének is, de valahol mégis teljesen máshol járunk. Talán egy vasárnap délelőtti afteren...

Az 560° Optical stúdiójában készült. Lüktető és izgalmas szám. Klasszikus pörgős jungle, a tánc szerelmeseinek szánt csemege. De jól szólna a régi gengszterfilmek üldözési jeleneteiben is...

Az *Imagination* harmadik részében széttörik Sophie Barker hangja, a zene meg nagyon belassul. Visszhangok és trombiták maradnak. A dobok pedig úgy szólnak, mint amikor menetelünk valahova, de tudjuk: soha nem érünk célba.

Stay With Me: monoton dob és basszusvonalak futnak. Közben férfihang dünnyögi a főcímet: “maradj velem!” Erre a korábbi *Fly With Me*-ben hallott hölgy válaszol: “repülj velem!” Rajtuk kívül szórványos effektusok törik meg a szándékos sivárságot. Minimál eszköztár: csupasz és tiszta muzsika. És a végén (*Rainbows of Colour – Heavens Breath*) még Roya Arab is énekel egy sort, egészen pontosan tizenhét másodpercet.

(Az üdvösséghez ennyi bőven elegendő. Mert a *Mysteries of Funk* több mint tökéletes: tisztító erejű mű.)

És a jövő?

“Valami élőzenét szeretnék készíteni, mindig is azt akartam” – nyilatkozta egyszer. “Ki tudja? Azt viszont tudom, hogy egyre jobb zenéket hozok létre. A legjobb zenét: tisztát és egyszerűt. Ki láthatja előre a drum & bass jövőjét? Én csak annyit látok, hogy jó úton halad. Merre? Képtelen vagyok megmondani...”

Nem ismer megalkuvást.

“Mindig feltalál valamit, másokat beindít, tökéletes profi. Ha majd húsz év múlva visszatekintünk, látni fogjuk, Grooverider a modern zene egyik nagy alakja. S ha azt mondjuk, hogy egy legenda ő, akkor bizony alábecsüljük.” Ezt pedig Fabio mondta. És ő csak tudja.

4hero

Bevallom férfiasan: még soha nem voltam olyan bajban riport során, mint mikor ezt az interjút készítettem. Marc Mac, a 4hero “fele” olyan akcentussal beszél angolul, hogy ember legyen a talpán, aki érti, mit mond. Nekem sajnos – a kazettát utólag többször visszahallgatva is – csak nagy nehezen sikerült. Így az interjú kevésbé válhatott interaktív, inkább olyan, mint egy az első sorból megtekintett tenisz-mérkőzés. De a 4hero munkásságát fontosabbnak érzem annál, hogy emiatt maradjanak ki a könyvből.

A magyar rajongók többsége nem sokat tud a [drum & bass](#) korai napjairól. Mondanál nekünk valamit a kezdetekről?

A drum & bass Angliából indult, feka gyerekektől származik. Kezdetben olyanok foglalkoztak vele (főleg Londonban), akiknek nem volt sok szerencsájük a hip hoppal, mert a vezető kiadók akkoriban nem igazán voltak érdekeltek ebben. Lázadó emberek, akik a breakbeat-tel valami mást akartak kezdeni, nevezték el hardcore drum & bass-nek, illetve [jungle](#)-nak. Alapul vették a breakbeat-et, egy kicsit felgyorsították és instrumentális számokat készítettek belőle. 1990-ben kezdődött az egész, a meghatározó csapatok a Shut Up & Dance és a korai 4hero voltak, valamint abban az időben már [DJ Hype](#) is közöttünk volt.

Sokféle nevet használtok: Jacob's Optical Stairway, Tek 9, Tom & Jerry, 4hero, Cold Mission, Nu Era. Mire jó ez, elbújtok mögéjük, vagy így különböztetitek meg a projekteteket?

Igen, ezek tulajdonképpen projekt nevek, nem bujkálás, hiszen mindig látod, hogy Marc és Dego a producerek. Néha teljesen más a zenék atmoszférája, teljesen más az érzés, így más nevet is adsz neki. A Cold Mission-nek más a hangzásvilága, mint a Nu Eranak. A név mindig illik a felvételek stílusához.

Kellett-e kompromisszumot kötnötök, amikor aláírtátok a szerződéseket a Talkin' Loud-dal?

Természetesen nem, ha bárkinek kompromisszumot kellett volna kötnie, az a Talkin' Loud lett volna. Nem exkluzív a szerződésünk, teljesen mi irányítunk. Ha bármi változni fog, akkor az ők, a Talkin' Loud lesznek, és nem mi.

Fontos nektek a függetlenség?

Igen, főleg, mert különféle nevek alatt publikáljuk zenéinket, különböző kiadóknál, szeretnénk megőrizni a szabadságunkat, hogy ezt folytathassuk. Mindenki szerette [Roni Size](#)/ Reprazent albumot, mert nem egyszerűen csak dzsesszmintákat használtak, hanem komplex dzsesszstruktúrákat építettek be a zenéjükbe.

A *First Page*-en ti sokkal messzebb mentek: ha a muzsikátok egy lépéssel közelebb lenne a dzsesszhez, már nem is nevezhetnénk drum & bass-nek. Egyetértesz velem?

Hogy őszinte legyek, soha nem adtam a zenémnek egy címkét sem. Nem akartam magam dzsesszként bekegerezálni, bármi is volt a nevünk, mindig is megvolt a 4hero saját hangzása. Különbözni akartam mindenkitől.

Hogyan találtatok rá [Ursulára](#), az énekesnőökre?

Egy barátón keresztül, akit [Josh Wink](#)nek hívnak, és Philadelphiában él.

Ki az a művész, akinek a legszívesebben készítenétek remixet manapság?

Talán Steve Wondernek, bármit a *Key Of Life* albumáról.

Olvastam a MUZIK magazinban egy interjút, ahol azt mondtátok: a drum & bass unalmas, mert a producerek nem elég tökösek ahhoz, hogy megtegyék, amit meg szeretnének tenni...

Ha az újságot olvasod, lehet, hogy ez egy kicsit durvának tűnik. De az egész mögött a realitás világa áll. Amikor producerekkel beszélgetünk, mindig elmondják, hogy ők mondjuk a Tribe Called Questet, vagy a trick [technót](#) szeretik, de aztán nem rakják bele azoknak az elemeit a saját produkciójukba. Úgy érzik, hogy a drum & bass elfogadott sémáit kell követniük. Szerintem nem kreatív, ha mindig egy sémát követsz. Sokszor, amikor egy drum & bass darabot készítesz, már eleve úgy állsz hozzá, hogy a doboknak így, a basszusnak úgy kell szólnia. Azt hiszem, túl szigorúan

behatárolt ez a zene, pedig mindenkinek úgy kellene kiadnia a lemezeit, ahogy ő gondolja, s nem úgy, ahogy más.

Szeretsz klubokba járni?

Magánemberként manapság nem igazán jártok klubokba, hisz épp elég az, amit mint DJ megyek. Néha azért meglátogatok egy-egy, a lakásomhoz közeli klubot. Például régebben rendszeresen jártam a [Metalheadz](#) klubba, de mostanában már nem megyek.

Milyen zenét hallgatsz otthon?

Változó, de több benne a feka zene, a hetvenes évek dzsessz és soul muzsikája és a rap. Otthon jobban érzem magam, ha ilyen zenéket hallgatok.

Mi most a kedvenc lemezed?

Nehéz kérdés. Mindig változó, egy album, melynek címe *Come In To My Garden*.

Mi volt életed legboldogabb, illetve legszomorúbb napja?

Ha a zenei karrieremet tekintjük, a legboldogabb akkor voltam, amikor jelöltek a [Mercury Díjra](#). Rossz napjaim nincsenek, azokat mindig megpróbálom elfelejteni.

Mi a véleményed, vagyunk abban a helyzetben, amikor már látható előre, mi a következő lépés a zenében?

Mi fog történni a drum & bass után? Mi jöhet még? Először volt az **elektro**, aztán a hip hop, most pedig jött a drum & bass, az ember pedig azt gondolja, mi jöhet még ezután? Azonban szerintem mindig van valami, ami a sarkon leselkedik, csak nehéz megmondani, mi lesz az.

4hero: *Two Pages*

(Talkin' Loud / Polygram, 1998)

Már az előzetes hírek is sokat sejtettek, de amikor a **Mixmag** kritikusa tíz pontból tizenegyet adott a 4hero dupla albumának, akkor már igazán furdalt a kíváncsiság. A *Two Pages* két lemeze az érem két oldala: *Page One* a retrospektív dzsesszé, *Page Two* a high tech **drum & bass** világa. Az első **Roni Size** / Reprazent albumot, a *New Forms*-ot a komplex dzsesszstruktúrák miatt szerették sokan – a *Page One* még mélyebbre merészkedik a dzsesszben, olyannyira, hogy ha még több elemét használták volna fel, már nem is kategorizálhatnánk drum & bass-ként. Az élőben rögzített hangszerek (szaxofon, hegedű, cselló, zongora, dob) és **Ursula Rucker** szépséges énekhangja meglágyítják a drum & bass gépies hangzásától leginkább idegenkedők szívét is. Az első korong felvételei sokkal inkább az otthoni zenehallgatásra alkalmasak, a partikon pedig inkább a *Page Two* anyagából válogatnak a lemezlovasok. Lenyűgöző matematikai szépségű breakek, valami ilyesmin nevelkedhetett **Photek** szamurája tanuló korában. Marc és Deigo, a két 4hero afronauta mesterművet alkotott.

A bristoli ezredforduló nem annyira idegbajos, mint a londoni (Roni Size)

A délnyugat-angliai Bristol mintegy százötven-kétszáz kilométer Londontól. Nincs messze, de zenei világa mégis teljesen más. “Bristoli hang” (Bristol Sound): a [Massive Attack](#), a [Portishead](#), vagy [Tricky](#) füves és füstös kávéházi zenéi jócskán befolyásolták a [trip hop](#) fejlődését. De a város a [drum & bass](#) történetére is sorsdöntően hatott – ugyanis idevaló Roni Size és az általa vezérelt szerző-producer-lemezlovas közösség, a Full Cycle csapat Reprazent ([Krust](#), Die és Suv).

A [jungle](#) történetében több album számít mérföldkőnek. Az első nagylemezt a [4 Hero](#) jegyezte, az 1992-es *Parallel Universe*-zel. Jelentős album volt még [A Guy Called Gerald](#) 1995 eleji *Black Secret Technology*-ja is. Aztán jött – még ugyanazon év őszén – [Goldie](#) dupla (CD) *Timeless*-e. 1997-et pedig két album fémjelzett. Az egyik a [No U Turn](#) kiadó kőkemény techstep válogatása (*Torque* – Trace, [Ed Rush](#), Nico és Fierce muzsikáival). A másik – a Talkin’ Loud gondozásában – a Reprazent [Mercury](#)-díjas *New Forms*-a! (A dupla CD természetesen az első, korlátozott számú kiadás, mivelhogy

később szimpla változatok is megjelentek.) Azért a [Metalheadz](#)-kompilációkról, a *Platinum Breakz I-ről* és *II-ről* se illik megfélekedni...

*

A New Forms nem annyira monumentális, mint a *Timeless*; nem “világvégezene”, mint a *Tourge*.

Hiányzik belőle – a főként a kilencvenes évek második felének londoni dob-basszus berkeire jellemző – “idegbaj”. A zaklatott és nagyon kusza ritmusok, az érdesen fémes, [technó](#)val kacérkodó hangzások, az elidegenedett világáros lelkiállapotának zenei lenyomatai. De a filozofikus kérdések, a például Goldie-nál oly sokszor megtapasztalt mélybe történő alászállás se Roni Size-ék védjegye. Hát akkor mi az? Bristol nem London – ott még nem száguldják át, hanem élik az életet. Emberközelibb világ. Természetesen ne szambára vagy forró nyáréjszakai mediterrán elszállásra gondoljunk, hanem az angolszász és a latin-karibi szellem különös ötvözetére. Ez a hibrid szellemiség fejeződik ki a Full Cycle muzsikáiban: stílusok és alstílusok keverednek, visszaköszönnek az élő hangszerek (vagy az azokról vett hangminták), kevesebb a számítógép, helyenként örömuzene, máskor rögtönzéses, improvizációs dzsessz szól. És ezt a tarkaságot az ének vagy az MC-k rapelése még tovább színezi. A Full Cycle-nak ugyanis “besegített” egy helyi illetőségű hölgy, Onalle, valamint [Bahamadia](#), a philadelphiai soul-díva. Ez is az ezredforduló egyik arca: különböző

kultúrák építő találkozása, nyugalmas és az egyenrangúság elvén alapuló egymás mellett élése: a multikulturalizmus.

*

A *New Forms* a nyúlfarknyi *Railing*-gel kezdődik: még nagyon mechanikus jungle. Közben egy MC szónokol. Aztán jön a jól ismert, majdnem tízperces *Brown Paper Bag*. A bevezetőben akusztikus gitár húrjai pengenek, erre épülnek a szokásos ütősök és a basszusok. A tipikus d&b úgy két perc ötven másodpercnél indul be, a zene feszesedik, de azért lírai (is) marad – valójában gyönyörű balladát hallunk. És a tíz perc annyira telített, hogy a hosszúságát szinte nem is érzékeljük! A számból több remix készült, például a “jungle-szamuraj” [Photek](#) se hagyhatta ki. Kissé melléfogott: túlzottan elnyújtotta, pedig az ő változata csak hét és fél perc, s igaz, gyönyörűek az atmoszférikus betétek, a dzsessz és a minimál ötvözése is szép és arányos, de az egész még így sem elég karakteres. Annál karakteresebb a japán [Nobukazu Takemuráé](#). Olyannyira az, hogy az eredetire rá se lehet ismerni. A kezdet egy az egyben az amerikai repetitív szerzőt, [Steve Reichet](#) idézi. A monotóniát helyenként sípok, esetleg alig hallható elektronikus jelzések törik meg, majd ezek a törések mind gyakoribbak lesznek. Aztán a jungle (poli)ritmusok következnek – az eddig leírtak egy perc húsz másodpercbe sűrűsödnek! Szerfelett érdekes a repetitív zene és a jungle egyidejűsége, hogy ez az együttes jelenlét egyáltalán nem zavaró. Majd elhal Steve Reich, jönnek a zongorával dúsított

dobok és basszusok, később nagyon bizarr, időnként fülsértően disszonáns hangzások törnek meg a körvonalakban kirajzolódó, szaxofonos alaptémát. Félelmetesen pergő ütősök, a szaxofonba belefájdul a fül. Szétesik a szerkezet. Később a szaxofon, a káosz-muzsika és a marimbára emlékeztető Steve Reich világ szimultán gyorsul be. A remix a kortárs zene szinte összes áramlatát magába sűríti!

A Brown Paper Baget – Onallee és Bahamadia szövegelős énekével – a *New Forms* követi, majd a *Let's Get It On*. Utóbbiban az **ambient**-szerű nyitányt nagyon torz basszusok és gitárok váltják. Fémes, s kissé szokatlan, már-már **hardcore**-ba hajló jungle. Ez a darab – kivételesen – eléggé idegbajos létet jelenít meg. Aztán jön a *Digital*. Mintha szirénáznának. Onallee mondja a magáét, lassan kikerekedik a káosz. Digitális zene, digitális világ, a szám pedig a digitális ellenkultúra egyik himnusza lett... Több jungle-nál, drum & bass-nél: szimfonikus elemek és techno, breakbeat, dzsessz és soul tüneményesen sorakoznak egymás mellett. A végén elhal az ének, elhalnak a ritmusok. Csak effektusok maradnak, és a csend...

Matter of Fact, *Mad Cat*: álomszerű, sejtelmes zenék. Előbbi (némi túlzással) lágy, improvizációs dzsessz. A *Mad Cat*-et úrszimfonikus kezdete teszi emlékezetessé, persze nem úgy, mint az **LTJ Bukem** névvel fémjelzett atmoszférikus drum & bass, az "intelligens" jungle esetében...

Három énekes szám jön: a soulós *Heroes*, a kicsit unalmas *Share The Fall* és a *Watching Windows*. Az újrakeverésekről ezúttal is meg kell emlékezni. Például a *Share The Fall* **Way Out West** örült tempójú technós, **big beats** változatáról. Vagy **Grooverider** kemény és baljós *Jeep Style Mixéről*. A

*Watching Windows*hoz pedig Ed Rush és Optical nyúltak hozzá. A techstepbe ágyazott világvégén Onallee “elmélkedik”. Tipikus Ed Rush-Optical, zakatoló, agresszív, ám mégis tökéletesen felismerhető az eredeti Roni Size. Mi több, az ének se zavaró, pedig a neves duó “dalai” nem a vokális elem túlburjánzásáról ismertek.

Az első korongot – az egyperces közjáték *Beatbox* után – két instrumentális gyöngyszem, a *Morse Code* és a *Destination* zárja.

A második CD-n kevesebb az énekes-beszédes szám, mint az elsón. Rövid, az ipusztuális zenékhez hasonló *Introval* kezdődik, majd az akusztikus gitárt, fúvósokat, bőgőt egyaránt felvonultató *Trust Me* jön, amit a *Change My Life* követ. Elnyújtott, törésekkel, kiállításokkal, szünetekkel zsúfolt bevezetésre kemény, dob és basszusfutamok válaszolnak. A lírai szaxofonbetétek tökéletesen ellenpontoszák a keménységet. Közben Onallee dűnnyögi, hogy “Change my life, my life...”

A *Share The Fall* egy másik változata, aztán a *Down* csendül fel. Sejtelmes, merengő kezdet. Férfihang kántálja a címet, vízesés zaja... A szépen felépített ambient-szűnyegyet egyelőre még a beinduló dobpergés se zavarja. Legalábbis egy darabig, mert a légiesség fokozatosan eltűnik, egyre mértanibb lesz a zene. Roni Size-ék a jungle több arcát sűrítették a számba. A *Jazz* címe önmagáért beszél, a *Hot Stuff* kísértet-filmek alkonyi képsoraihoz is elmenne. A sort a *Ballet Dance* zárja: süvítő szél, csengettyűk, nagyzenekari hangzások, szaxofon – szimfonikus jazzstep drum & bass.

*

A *New Forms*ról szakma és nagyközönség egyaránt csak felsőfokban beszélt, és beszél még ma is.

A Reprazent csoport a lemez kiadásával megmutatta, hogy lehet egyszerre zeneileg igényes, klubszempontról táncolható, financiálisan mégis sikeres drum & bass albumot készíteni. El is nyerték vele a [Mercury díjat](#), mert hát valljuk be: hatszázezer hanghordozót eladni, az kint se kis mutatvány. (A szóban forgó mennyiségből legalább kétszáz darab Magyarországon talált gazdára, ami kiválóan jelzi hazánk súlyát a progresszív elektronikus zenék piacán.) Az avatatlan kívülálló most gondolhatná, hogy a Reprazent legénysége az említett időszakot a bevételek számolgatásával töltötte, pedig nem – különböző felállásokban, különböző címkék ([V Recordings](#), Full Cycle, Dope Dragon) alatt folyamatosan gyártották a talpalávalót a világ drum & bass-re éhes fogyasztóinak teljes meglegedésére.

Így ment ez, mígnem gondoltak egyet, és három évvel később elkészítették a második Reprazent albumot. Az *In The Mode* hetvenpercnyi anyagát persze mindenki reflexszerűen a *New Forms*-szal állította párhuzamba, és az önjelölt megmondók le is vonták a következtetést: a második nagylemez nem olyan átütő, mint az előző. Tévedtek, de ez gyakorlatilag mindegy, mert nem első esetben tették. A *New Forms* megjelenése idején a Reprazent a legjobb időben a legjobb helyen volt, a történelmet pedig nehéz megismételni. Az *In The Mode* szintúgy magas színvonalú, innovatív dolgozat – más kérdés, hogy közben maga az irányzat, illetve a befogadó

közeg milyen fejlődési szakaszon ment keresztül. A drum & bass ritmusa némiképp felgyorsult, az alapok a Reprazenthez méltóan dinamikusan, kidolgozottan szólnak. A rendkívül erős kezdés, a *Railing* második része egyértelművé teszi: a következő hetven percben oda kell figyelniük. **MC Dynamite** stílusa lehengerlő, szusszanásnyi időt nem hagy sem magának, sem hallgatónak. Az *In+Out* az egykor divatos, vidám jump up basszusokat női vokállal házasítja. A *Ghetto Celebrity* című, **Method Man** közreműködésével készült felvétel vitathatatlanul az album egyik legerősebb, legdinamikusabb darabja. A *Lucky Pressure* a nyolcvanas évek brit soulját idézi fel, természetesen hipermodern, high tech ütemvilágban. A *Switchblade*-del, majd később a *Dirty Beats*-szel **Dynamite** ismét bebizonyítja, hogy megérdemelten a világ egyik legfoglalkoztatottabb drum & bass ceremóniamestere. A befejezés előtt a Reprazent brigád még beerősít egy kicsit: a **Rage Against The Machine**-ből ismert Zack De La Rocha bevonásával készült agitációs-propaganda jungle-rock *Centre Of The Storm* a hallgató ellenállásának utolsó kis morzsáit is felőrli. A *Full Cycle* címke alatt bakeliten már egy évvel korábban megjelent Roni Size munka, az oldschool *Snapshot* vokálokkal bővített változata a levezetést szolgálja, a befejező *Play The Game* pedig az egyetlen lassú tempójú felvétel, mellyel megkegyelmeznek a még életben maradt lemezvásárlónak.

Ed Rush

1 1998. november 20-án, a **Tilos Rádió** jóvoltából látogatott először Budapestre Ed Rush, londoni producer és DJ, a **jungle** egyik koronázatlan királya. Az egybegyűlteket három és fél órás tömény, már-már földöntúli szettel gyönyörködtette (és kergette őrületbe).

A kilencvenes évek közepén Nico, Trace és ő “találták ki” a fémes és komor techstepet: az irányzat gyöngyszemeit a **No-U-Turn** címke 1997-es válogatásán, a *Torque*-on élvezhetjük. Számai azonban nemcsak ott, hanem **Grooverider** Prototype-jánál és a **Metalheadz**-nél is jelentek meg. Majd összeállt Opticalal, a másik ifjú titánnal, és megalapították a **Virust**: munkáik mindenkori ínycsemegék.

Első albumuk, a *Wormhole* a MUZIK 1998. novemberi számában a “hónap lemeze” lett!

(Alábbi interjú az 1998. november 20-i beszélgetés módosított változata.)

Mindenekelőtt gratulálok a *Wormhole* sikeréhez. Meg ahhoz is, hogy társad, a **Goldie *Saturnz Return*-jén és **Grooverider** *Mysteries of Funk*-ján egyaránt főszerepet vállaló Optical az év producere lett. Mi a véleményed **Grooverider** albumáról?**

Úgy gondolom, a *Mysteries of Funk* teljesen más, mint az eddigi **drum & bass** muzsikák. Groove lemezlovas-pályafutását funkka és soullal kezdte, ezek a gyökerek az album egészén jelen vannak. Élőzenei elem, hangszerek...

Azok a számok, melyeket Matt (Optical) és én készítünk, sokkal elektronikusabbak. Az alkotás folyamata nem ugyanaz, Groove lényegesen több élő hangot használ. Talán olyan ambíciói vannak, hogy egyszer majd zenekart alapít. A mi számaink és a zenekarok viszont két távoli világ. Matt-nek biztos érdekes volt Grooverider albumán dolgozva, egy teljesen más jellegű zenekészítésben részt vennie.

Mit gondolsz Grooveriderről, a művésről és az emberről? Sokaknak ő az "Isten" ...

Hogy isten-e? Nem tudom, de számos vonatkozásban valóban ő a szcena központi alakja. Nagyjából tizenöt-húsz éve kezdett el zenével foglalkozni. Ő és Fabio játszottak először jungle-t. Mindenki tiszteli őket. Pontosan látja, mi történik, ő "kormányozza a hajót" ... Ha akarja, eldöntheti, milyen irányban fejlődjön tovább a jungle. Jó hatással van ránk, egyfajta hatalommal is bír, és a hatalom ezúttal pozitívumot jelent. A Prototype címke főszerepet játszik az irányzat történetében.

Hogyan értékeled Optical "év producere" címét?

Az utóbbi időben Matt rengeteget munkálkodott a Goldie-lemez remixein. Valószínűleg ez is belejárt abba, hogy az év producere lett, aminek nagyon örülök. A Virusnak meg külön jól jött.

A Jockey Slut 1998. február-márciusi számában nyilatkoztad, hogy a Virus-hangzás "koszos, érdes és fertőző". Korábban a Locust című

számról mondtál hasonlókat. Ennyire vonzódasz a – nem feltétlenül negatív, például kulturális – vírusokhoz?

Nem vagyok biztos benne, bár az olyan zenékre, amiket készítünk, tényleg illik a vírus szó. A drum & bass “poloska” szétterjedt az egész világban, egyre többen szeretik. Valóban úgy működik, mint egy számítógépes vagy biológiai vírus: mindenkit megfertőz.

A MUZIK 1998. novemberi számából idézlek: “Nem szeretjük a kellemes hangokat.” Optical ehhez annyit fűzött hozzá, hogy a számaidok olyanok, mint a klasszikus brit horror-mozik, a Hammer-filmek: a sötétségnél is kifacsartabbak. Mit jelent számodra a sötétség?

Például, ha a stúdióban vagyunk, s mondjuk, három hang közül kell választanunk, melyből kettő szép és andalító, biztos, hogy a sokkal izgalmasabb és agresszívebb harmadik mellett döntünk. Mindketten azt szeretjük... Ebbe az is belejátszik, hogy Matt-nek **techno**-múltja van, plusz rengeteg hardhouse-t hallgatott régebben. Én inkább **elektrón** és hip hopon nőttem fel: azonnal beleszerettem az új elektronikus hangzásokba. A sötétség több a horrornál: zenében kifejezett magatartásforma. Ha egy klubban táncolsz, s hirtelen rendkívül agresszív ritmusú, fémes basszusokkal felerősített szám jön, elképesztő energiákkal töltődsz fel. A stúdióban mi is ilyeneket próbálunk alkotni, máskülönben hamar elunjuk magunkat. Érdekesebb sötét és dühödt tónusokkal, mint szépen szóló hegedűkkel dolgozni...

A No-U-Turn periódusban már nem emlékszem pontosan, te mondtad-e, esetleg Nico vagy Trace, hogy a “sötétséget a rossz minőségű anyagok honosították meg”. Mit értesz ezen?

A kilencvenes évek elején leromlott az ecstasy és az LSD, s hiába szóltak fantasztikus zenék, az embereknek nem maradt elég energiájuk végigbulizni az éjszakát. Persze léteznek jó szintetikus anyagok is, mint a ketamin vagy néhány E, de a partira járók manapság inkább füvet szívnak, esetleg megisznak egy üveg sört, és ennyi elég is, jobb is. Annyira tömény és stimuláló ez a zene, hogy kémiai segédeszközök nem kellenek már hozzá.

Goldie-val és Doc Scott-tal is dolgoztál már...

A jungle-világban, ha csináltál valamit Grooveriderrel, jó esélyed van arra, hogy két-három hét múlva Goldie vagy egy másik Metalheadz-es szintén megkeres. És ha egy fiatal producer nekik és velük dolgozik, rengeteget használ az önbizalmának. Grooverider és Goldie sokat segítenek. Doc Scottot is nagyon szeretem. Fantasztikus, amit a dobokkal művel! Igazi tánczenék ezek, s furamód, egyszerre sötétek és tiszták...

Sötétség... Kedvenc színed?

A sárga. És a kék.

Miért?

A sárga jelképezi az életet, a napot és a fényt. A kék pedig hideg és nyugis. A feketéért viszont nem rajongok, kivéve a fekete autókat.

Pedig a számaid elég feketék. Ezredvégi zenék, apokalipszis-zenék.

Igen, ezt mondták már. Régebben nagyjából így is volt. Epikus és erőteljes kompozíciókat készítettünk, hamisítatlan ezredforduló-hangulatokkal. Az album viszont más: jelen van a sötétség, de már nem annyira egyértelmű, nem annyira hivalkodó. Táncolhatóbb. Több a funk és a groove. Nem olyan sok, mint Grooverider lemezén: nincsenek gitárok, s a funky-elemek is csak korábbi (zajzene-gyártó) önmagunkhoz, a szinte "lélektelen" No-U-Turn darabokhoz, s nem másokhoz viszonyítva szaporodtak el.

Hogy osztjátok meg a munkát Opticallal? Az említett Jockey Slut cikkben olvastam, hogy te vagy "az ütemek királya", ő pedig az úgynevezett "mentális hangon" dolgozik. Valóban így van?

Nincsenek szabályok, állandóan véleményt cserélünk. Például kidolgozom a basszusvonalat, felvesszük, Matt meg egy csomó ötlettel áll elő. Leülünk, hallgatjuk, elszívunk egy jointot, s hozzáadunk valami pluszt. Általában ötven százalék az én részem, ötven százalék az övé. Előfordul az is, hogy azt mondom, erre és erre az énekekre valami loopot kellene rakni. Első hallásra semmi értelme nincs, és Matt-nek különösebben nem tetszik a javaslat. Viszont megcsináljuk, mert bízunk egymásban. Aztán három hét múlva kiderül, hogy nagyon jó ötlet volt. Ugyanez fordítva is áll: mondjuk, néhány általam nem kedvelt húros-hangmintát tanácsol, bedolgozzuk őket a számba, s egy hónap múlva rájövök, milyen tökéletesen működnek. Szóval jókat szórakozunk együtt. De legfontosabb a kölcsönös hit, mert mindketten más zenei múlttal rendelkezünk, valamint a zenéről, s arról,

hogy mi működik a táncparketten, eltér a véleményünk. Matt technikailag (hangok kezelése, samplingezés, stb.) rendkívül képzett, különböző projekteken szerepelt már. Sokat tud a szerkesztésről, a hangok egymásra rétegezéséről, a bennük rejlő lehetőségek kihasználásáról. Én dancefloor-központúbb vagyok: mindent megteszek azért, hogy az emberek jól meg legyenek mozgatva.

Címetek mondok: *Zardoz, Alien Girl...* Hiszel a földön kívüliek létezésében?

Igen. Azt hisszük, mi vagyunk a világegyetem egyetlen értelmes lényei, de nagyot tévedünk. Valószínűleg a legostobábbak vagyunk...

Szeretnél filmzenét készíteni?

Nagyon. Úgy vélem, a drum & bass a legzseniálisabb filmzene. Lelki szemeimmel látom a képeket – főként sci-fi képeket. Esetleg táncjeleneteket. De [Tarantinó](#)val is szívesen dolgoznék együtt. Vagy valami cyber-buliban: a számaink pont odaillenek. Persze a mangákhoz is... A Metalheadz készített egy manga-videót, a Talking Headzt. Különben az Egyesült Királyságban leginkább az autó-, például a Peugeot, de egyéb reklámokban is gyakran szól a drum & bass.

Megint címek: *Droid, Proton, Sector 3, Technology, Funktion...* Megszállottja vagy a csúcstechnológiának?

A technológia gyors fejlődése ragad meg. Ha zenét készítesz, a gépekkel mindig előrébb és előrébb lépsz. Szeretem ezeket a szerkentyűket. Sokszor elcsodálkozunk, mi mindenre képesek. Örülök, hogy egyre több fiatal srácot érdekel a jungle, mert bizony a **house** és a techno nem fejlődnek tovább, különösen Detroitban nem. Mindig ugyanaz. Jó, vannak kivételek... Mi viszont egyre messzebbre tartunk. Gyártsanak le még több új gépet a japánok, hogy aztán játszhasunk rajtuk...

Szívesen lennél cyborg?

Nem. Elhiszem, hogy hamarosan lesznek cyborgok, de inkább megmaradok embernek. Még akkor is, ha imádom a sci-fit, a szárnyaló fantáziát. Persze amikor tizenkét órát gépekkel töltesz a stúdióban, olyan mintha egy másik térben mozognál. Ha elélek hetven-nyolcvan évet ezen a bolygón, az épp elég. Nem akarok örökké élni. Az öröklét unalmas lehet.

A "techstep" szót hallva, az embereknek általában a te neved ugrik be. A szakírók gyakran használják a "techstep-filozófia" kifejezést.

Tulajdonképpen mi az?

A techstep már a múlté. Az elnevezésről inkább Trace-t kell kérdezni... Ez is csak egy kategória, igaz, jól illik a zenére. Abban az időszakban, körülbelül másfél éve, majdnem minden számunk ugyanarra a ritmus-sémára, a kétlépéses ütemekre (two step beats) épült.

Lehet, hogy a techstep tényleg a múlté, de azért szeretném, ha mesélnél a No-U-Turn időkről!

Nagyon produktív periódus volt. A szcénában akkor váltunk ismertté. Szenvedtünk, hogy valami eredetit, teljesen újat és gyökeresen más teremtsünk. Szerintem T-Power *Mutant Jazz*ének (1995-ös) remixe volt a mérföldkő.

Mondtad, hogy a techno már nem fejlődőképes. Viszont a jungle-világban ti álltok hozzá a legközelebb. Kiket kedvelsz a techno-producerek közül?

Joey Beltramot, Dave Angelt, Billy Nastyt... Azért elég sok technót hallgatunk, s a loopokat kifejezetten szeretem. Például a Virus 2-n van egy szám, a *Satellite*, ami majdnem techno.

Elmaradhatatlan kérdés: hogyan élted meg a nyolcvanas évek végi acid-house forradalmat?

Akkoriban kerültem zene-közelbe. Aztán jöttek a vándor hangrendszeresek, a Spiral Tribe, az illegális squatt-partik. Nagyon vad bulik, már semmi közük nem volt a Summer of Love-hoz. Sötét, szakadt, piszkos hangulatok... Minden a drogokról és az agresszív hangzásokról szólt. Ha jól belegondolok, a Summer of Love kimaradt az életemből.

Kedvenc lemezeid?

Egy [Miles Davis](#) album, az *In a Silent Way*. Néhány korai Herbie Hancock, mint a *Head Hunters*. De a hip hop is közel áll hozzám, például a The Tribe Called Quest, főként a második lemezük, a *Law and Theory*. Az elektronikus zenék közül Joey Beltramnek a [NovaMute](#)-nál kiadott dolgai.

Ha szerveznél egy partit, kik lennének a DJ-k és a live act-ek?

Néhány hete szerveztünk egy Virus-bulit az Endben. Matrix, Fierce, Grooverider, [Andy C](#), Optical és én játszottunk. Szóval ez lenne a csapat, Trace-szel kiegészülve. A drum & bass live act már problémásabb... [DJ Krust!](#) Ő és Die zseniálisak...

Sokan mondják, hogy a "dubplate-világ" elitista...

Nem szeretem, és egyes DJ-pultokon le se lehet játszani őket. Viszont praktikusak: hiába szól jobban és tart örökké a vinil, a gyártása túl lassú. Ezzel szemben, ha kész vagy egy számmal, és másnap fel akarod tenni, az csak a dubplate-változattal lehetséges.

Nem félsz attól, hogy a drum & bass zenei fősodorrá válik?

Nem a kísérletezés tényéért szeretek kísérletezni, hanem az új hangzásokért. A drum & bass-nek nincsenek korlátai, nincsenek határai, állandóan változik. Formulák sincsenek. Ha valami dzsesszeset akarsz, megteheted. Ha a techno felé kívánsz közelíteni, az is módodban áll. Legfontosabb, hogy azonosítható, egyéni hangod legyen! Létezik Virus-hangzás, és például [Photek](#), [Dilinja](#), [Krust](#), [Grooverider](#) vagy [Bukem](#) számaid is könnyű

felismerni. Szóval a drum 'n' bass egyelőre csak egy baba, egy gyerek, és ha jól tápláljuk, fantasztikus jövője lesz. Ugyanúgy meghódítja majd az egész világot, mint egykor a rock.

INTERMEZZO 3.

DJ mint popkulturális ikon

DJ mint popkulturális ikon

Egy az ezredfordulót megelőző évben, Németországban készült felmérés eredménye szerint a megkérdezett fiatalok 70%-a szívesen lenne lemezlovas. A múlt század kilencvenes éveinek végén a kimondottan DJ célra gyártott lemezjátszók eladási száma már meghaladta a gitárok értékesítési adatait. A második millennium idején a lemezlovasok népszerűsége a popsztárokéval vetekszik. Miből táplálkozik ez az elképesztő popularitás? Mitől nőtt a tömegek szemében ekkorára a néhány évtizede még szinte jelentéktelen klubalkalmazottnak számító DJ? Milyen árat kellett ezért fizetni?

A második világháborúban még bajtársaikat szórakoztató első lemezlovasoktól hosszú út vezetett a mai popsztár státuszig. Eközben maga a lemezlovas szó is többszörös jelentésmódosuláson ment át.

Mik egy DJ alapvető feladatai? Szelekció (az adott szett zenei programjának összeállítása), technikai képességek (mixelés), jelenlét (kapcsolattartás a közönséggel). A jó DJ ismérve, hogy a három elsőrendűen fontos, döntő szempontnak ideális esetben egyszerre felel meg. Rendszeres partizók gyakorta kénytelenek elviselni “pontos-buta” szetteket, amikor óramű pontosságú mixekkel gyalázatos zenéket illeszt a DJ. Másfelől a tánc folyamatát, a zenei program emocionális, mentális átélését megzavaró körülmény, ha az egyébként kiváló muzsikákat a lemezlovas képtelen ritmikailag illeszteni, s az egymás mellett elütő dobok illúzióromboló

“lódobogást” idéznek elő. A DJ munkája hasonlít a zsonglőréhez: mindkettejük produkciójának lényege egy folyamat – lehetőség szerint hiba nélküli – fenntartása.

A lemezlovas nem lehet sem szolga, sem diktátor. Szettjének összeállításakor messzemenően figyelembe kell vennie a közönség igényeit, ugyanakkor soha nem szabad kizárólagosan az elvárásoknak alárendelnie magát. Itt szintén az egyensúly a kulcsszó.

A modern elektronikus zenék globális térnyerése a kezdetekben az újra nyitott, azonnal érzékenyen reagáló lemezlovasoknak volt köszönhető. Gondoljuk csak meg, mennyivel könnyebben vált műsorában irányt egy DJ, mint egy zenekar! Míg egy együttesnek új szerzeményeket kell írni, hangszerelni, a zenészeknek be kell tanulniuk az új repertoárt, mire közönség elé léphetnek, a lemezlovas szettjében percekben belül válthat irányt. Egy-egy komolyabb lemezbevásárló körút pedig akár egy teljesen új szettet eredményezhet. A dubplate kultúra felvirágzása még inkább felgyorsította a produkció útját az alkotó és a befogadó között. A szerdán rögzített felvételt csütörtökön lekeverik, masterelik, pénteken direktvágják az egyedi lemez(eke)t, s a hét végén a klubokban már az új darabra táncolnak.

Létezik a témának egy alapvető pszichológiai vetülete, miszerint elengedhetetlenül fontos a közönség számára, hogy valaki perszonalifikálja, azaz megszemélyesítse a produkciót. Ha figyelembe vesszük, hogy a modern elektronikus zenék eszközigenyük következtében a stúdiók falain

túl “élőben” csak igen nagy nehézségek (és költségek) árán reprodukálhatók, így a legtöbb előadó nem is vállal “élő” fellépést, ezért kézenfekvő a jóval egyszerűbb megoldás: ezek a zenék az esetek túlnyomó többségében a DJ lemezein keresztül jutottak / jutnak el a közönséghez. A módszer tovább erősíti a lemezlovas pozícióját: előadói karriernek, kiadványok sikere múlhat a DJ választásán: mit, mikor és hogyan játszik le. A közönség részéről jelentkező perszonifikációs elvárás tökéletesen vágott egybe a szabadidőipar tőkéseinek, tehát a lemez- és lapkiadók, valamint a megrendezvények szervezőinek érdekeivel. Bár a szórakoztató- és vendéglátóipar haszonlesői a kezdetek kezdetén idegenkedtek a névtelen / arctalan lemezlovasok világának népszerűségétől, hamar felismerték benne a rövidtávon megtérülő befektetés, a gyorsan realizálható profit lehetőségét. Ezen a ponton azonban a nyugati és a magyar minta lényeges eltérést mutat. A hazainál hasonlíthatatlanul jobban informált európai közönséget az ott kiválóan működő írott és elektronikus sajtó ténykedésének köszönhetően sokkalta nehezebb volt “megvezetni”. Nyugaton az első szerződések, valamint az ezzel járó erkölcsi és anyagi elismerés a techno-house kultúra alapköveit lerakó autentikus előadóké és lemezlovasoké lettek. Azoké az úttörőké, akik éveken át áldozatkész munkájukkal építették a szcénát.

Magyarországon – a nagy kiadók A&R menedzsereinek kezdeti hozzá nem értéséből következően, valamint a széles tömegek informátlanságát kihasználó – fausti üzletek köttettek: beindult a marketing-gépezet, s a popszakmában már fényesen bevált reklámfogások segítségével szinte

istenségekké heroizáltak néhány kiválasztottat. Korántsem a legtehetségesebbeket, az arra leginkább érdemeseket emelték piedesztálra; sokkal inkább a kompromisszumkészebbeket. A kontraszelekció az egekbe repített konjunktúra-lovagokat, akik népszerűségük növekedését kizárólag bankszámlájuk gyarapítására használják fel. Érdemes megfigyelni, hogy a legelső hazai DJ kiadványok nem az új irányzat autentikus képviselőinek nevéhez kötődtek, hanem az addig a diszkóvilágban tevékenykedő, pénzsagra irányváltó opportunistákéhoz. Tény: ma Magyarországon éppen azok a DJ-k fürdőzhetnek a népszerűség talmi dicsfényében, akik az irányzat hazai alapjainak lefektetésekor sláger-lemezlovasként keresték kenyerüket – és rongálták a közízlést. Ezek az emberek nem reszkíroztak az égvilágon semmit: alkalmazkodtak a megváltozott körülményekhez. Megvárták, amíg mások fáradságos munkával kikaparták a gesztenyét, majd amikor már egészen bizonyos volt, hogy a váltás nem jelent számukra anyagi kockázatot – sőt, bevételeik gyors növekedését okozhatja – rögtön cselekedtek. A közönség hozzáértőbb hányada kételkedve fogadta ezeket a hirtelen felfelé ívelő karriereket, és ha nem is mindig szó nélkül, de a “virágozzék minden virág” liberális elve alapján vették tudomásul azokat. A szakma reputációja azonban elindult lefelé a lejtőn.

Jól jellemzi a hazai viszonyokat, hogy egy-két ezer tájékozott, a szakmához közel álló érdeklődőt leszámítva a zenehallgató közönség nagy része még ma sincs tisztában az alapvető kritériumokkal, melyek alapján egy lemezlovas munkája objektíven megítélhető. Sajnálatos módon érvényes ez

a magyar elektronikus médiában tevékenykedő szerkesztők és műsorvezetők többségére is. Stabil viszonyítási pontok hiányában a tömegvonzás elve érvényesült: az a jó DJ, akire sokan járnak. De kire is járnak sokan? Ha tömegeket akarunk rendezvényeinken látni, bizony alább kell adni a színvonalat. Gőzerővel indult be a relativizálás, a lefelé hajtó spirál, s a lemezlovasok – már amelyiket saját morális tartása nem akadályozta meg ebben – elkezdtek egymás alá licitálni. Szomorú valósággá vált az egykori hahnizenészek cinikusnak tűnő mondata: a közönség a szemével hall.

Tovább rontja ma a képet a lemezlovas babérokra törő wannabe-k igyekezete, akik cseppet sem a zene szeretetével átítatva készülnek átadni egy birtokukban álló tudást, hanem a csillogásra, nagy keresetekre, könnyű klubkalandokra áhítózza készülnek erre a pályára. Úgy gondolják, a szinkronütemre keverés képességét fél év alatt elsajátítva megnyílik előttük az érvényesülés kapuja, s fényes karrier előtt állnak. Ábrándjaikra manapság egy egész iparág épít; ők pedig engedelmes fogyasztóként megveszik az elengedhetetlen otthoni gyakorláshoz a DJ lemezjátszókat és keverőt, fejhallgatót, bakelitlemezeket, táskát, pick upokat... Oktató-kazetta, tanfolyam, vizsga... Mire eljutnak illúzióik hamis voltának fájdalmas felismeréséhez, mire ráébrednek, hogy a DJ vizsga papírja nem garantál egyetlenegy fellépést sem, már több százezer forintot szórtak el beteljesíthetetlen álmaikra. Az ilyen wannabe lemezlovasokat alkalmasint néhány gátlástalan klubtulajdonos is súlyosan megsarcolja. Több olyan esetről van tudomásom, ahol a vidéken fellépő budapesti "sztár DJ" előtti

bemutakozási lehetőségért a szerencsétlen áldozatnak komoly összeget kellett leszurkolnia.

Pedig ha tisztánlátásukat nem homályosítaná el naiv lelkesedésük, beláthatnák: az elmúlt egy-két évben már egyetlen aspiránsnak sem sikerült kitörnie az ismeretlenség homályából. A közönség befogadó-, a piac felvevőképessége egyaránt véges, úgy tűnik, ebben az irányzatban nincs szükség új nevekre. Ugyan miért is lenne? Vegyük ismét elő a jelen írásban már említett zsonglőr hasonlatot! Ha valaki megtanul három labdát folyamatosan fel-feldobálva a levegőben tartani úgy, hogy egy sem esik le, annak a produkciója izgalmas egy darabig. De érdekes lesz vajon még a százhuszonötödik is, aki ugyanezt tudja? Természetesen nem. Ugyanezen az alapon nyilvánvalóan nem lesz szenzáció (de még csak említésre méltó sem) az ezerháromszázhuszonegyedik, aki megtanult két lemezjátszón ütemre [house](#)-t keverni. Ha az aspiránsok bármelyike venné a fáradságot magának, és csak egyetlenegyszer átgondolná, a ma élvonalbelinek számító lemezlovasok hogyan jutottak el sikereikhez, belátnák: a szolgai másolásnak semmi értelme. A jelenkori nagyágyúk ismertségüket éppen annak köszönhetik, hogy az őket megelőző generációhoz képest valami egészen mással léptek a színre. Egy új zenei irányzattal, karakteresen más keverési technikával. A produkció lényege pontosan abban rejlik, hogy tudnak-e valami olyan újdonságot, egyéni pluszt nyújtani, ami számot tarthat a közönség érdeklődésére. S ha a mai fiatal DJ generáció nem tud ilyen többletet felmutatni, akkor bizony még a jelentéktelen másodhegedűsi szerepkörnek is nagyon-nagyon kell örülnie.

Manapság féltucatnyi lemezlovas tudhatja magáénak a legtöbb hazai fellépési és lemez-megjelentetési lehetőséget, az ezzel járó (havi milliós nagyságrendű) bevételeket. Ez a techno-house élvonal nyilvánvalóan saját hegemóniájának fenntartásában érdekelt. Világosan látják: legkevésbé az őket másoló követőktől kell félteniük kiváltságos pozícióikat. Pontosan tudják, hogy privilégiumaikra epigonjaik jelentik a legkisebb veszélyt. Látszólagos segítőkészségük, ahogy egy-egy fiatal house DJ-t karolnak fel, nem több álszent igyekezetnél, mellyel valódi céljaikat takargatják.

A techno-house lemezlovasok produkciója addig számított progresszívnek, forradalminak, amíg a nagyközönség meg nem ismerte, be nem fogadta az újdonságot. Ez Magyarországon nagyjából az 1993 és 1996 közötti évekre tehető. A forradalmakat konzolidáció, a konzolidációt a "hosszú farok" időszaka követi, a nevet szerzett DJ-k pedig a már a kialakult helyzet állandósításában, a fejlődés előrehaladásának lassításában érdekeltek – hiszen a változás egyúttal bevételeik elapadását is jelentené. Ugyan melyik autószerelőből lett lemezlovas mászna vissza szívesen, önszántából az olajos szerelőaknába? Örömmel venné-e kézbe az ünnepezt "sztár DJ" ismét a hegesztőpisztolyt? Keressen egyhavi kemény munkával annyit, amennyit ma egy kétórás klubfellépésért kasszírozhat be? A megszokott életszínvonal, az egzisztenciális kényszer az idő kerekének megállítását kívánja meg tőlük – mivel ez lehetetlen, legalább a változások lassításáért mindent megtesznek.

Többször, több helyen felmerült a kérdés: nevezhetjük-e művészek a lemezlovasokat? Művészetről akkor beszélhetünk, ha az alkotó magas

szakmai színvonalon teljesít, ugyanakkor mélységes meggyőződéssel bír a mondanivaló fontosságáról. Ha e tételt elfogadjuk kiindulópontként, rögtön megértjük, mennyire hasztalan értékítéletünket az underground-overground kettősség mentén kialakítanunk. Az underground – bár tartalmát tekintve általában előremutató – számos képviselőjének szakmai színvonala mind a mai napig komoly kívánnivalót hagy maga után. Az overground pedig hiába áll technikailag jóval magasabb szinten, mondanivalóról az esetek túlnyomó többségében már rég nem, csak a talpalávaló szolgáltatásáról, vendéglátó-ipari szerepről beszélhetünk. Ami a harmadik évezred elején a közönség felől értelmetlen, kicsinyes marakodásnak tűnik, az “vihar a biliben” az országos média szemszögéből nézve. Egy időben a hazai zenecsatorna szerkesztőinek körében evidenciának számított: ha parázs vitát szeretnének élő egyenesben adni, ehhez mindössze néhány hazai lemezlovast kell meghívniuk a stúdióba. A minden szereplési lehetőségen kapva kapó DJ-k még csak észre sem vették, hogy a bohóc szerepét osztották rájuk.

A techno-house kultúra hanyatlásának egyik leglényegesebb tényezője a szcéna főszereplőinek kompromisszumképtelensége, az egységes fellépés, illetve ebből következően az érdekképviselő teljes hiánya. Az irányzat sorsát eldöntő stratégiai döntések meghozatalának lehetősége jelenleg olyan emberek kezében van, akik képtelenek túllépni a “ma este fellépek-utána kifizetnek zsebbe” gyakorlatán. Az adott pillanatban megkaparintható, az azonnal forintosítható haszontól elvakítva figyelmen kívül hagyják a hosszú távú tervezés fontosságát. Képtelenek átfogó koncepciókban, trendekben

gondolkodni. Rögtönzött döntéseiket kizárólag a pillanatnyi érdekek befolyásolják. Egymással konkurálnak, intrikálnak, lefelé taposnak, nagy igyekezetükben olyan lehetőségek mellett mennek el, melyek az egész szakma hasznára válhatnának. Az állami szervek, a multinacionális cégek, a potenciális szponzorok számára (az egységes fellépés hiányából következően) amatőröknek tűnnek, s azok – félve az amatőrök esetleges hibáitól – szívesebben működnek

együtt profikkal. Így fordulhatott elő, hogy a legjelentősebb (egyúttal a legnagyobb anyagi bevételt és erkölcsi sikert jelentő) elektronikus zenei

“Magyarországon minden ugyanúgy van, csak egy kicsit másképp.”

rendezvény szervezési jogát egy hierarchikusan felépített, ugyanakkor rendkívül hatékonyan, cégszerűen működő csoport nyerte el. Egy szervező cég, melynek fesztiváljára éveken át érvényes volt a “technomentes övezet” címke, s melynek alkalmazottaitól az elektronikus zenei kultúra – valljuk meg őszintén – igencsak távol áll. Ismét valósággá vált a “Magyarországon minden ugyanúgy van, csak egy kicsit másképp” mondás. Hazánk a világ egyetlen országa, ahol a Parádé nem tisztán a modern elektronikus zenei irányzatok ünnepe. Az egyetlen, ahol nem alulról szerveződő, magát az irányzatot éltető felvonulás, hanem egy ízig-vérig profi, ám abszolút kívülálló cég felülről irányított, nagy média-kampányra felépített, kizárólagosan bevétel-orientált vállalkozása.

A hazai szcéna kedvezőtlen megítéléséhez nagyban hozzájárul az irányzat értelmiségi támogatottságának szinte teljes hiánya. Ha egykor létezett is

ilyen támogatottság, ma ez már szinte kizárólag a breakbeat irányzatokra jellemző. Így pedig hiányoznak a társművészetekhez fűző fontos kapcsolódási pontok, melyek a kívülálló szemében legitimálhatnák a mozgalmat.

Az elektronikus zenei kultúra emelkedésének és hanyatlásának hazai története szintén alátámasztja az elméletet, mely szerint az egyén szintjén logikusnak és morálisan is elfogadhatónak tűnő döntések sorozata összességében a közösség, az irányzat kárára válhat. Minden általunk ismert entitás magában hordozza saját pusztulását – még ha ezt először nem is vesszük észre.

2001-ben a wannabe-k által olyannyira áhított DJ címet az egykori úttörők már degradáló jelzőként élik meg, szinte szégyellik. A szakmát végérvényesen ellepő bővli-hakni kisvállalkozókkal már cseppet sem dicsőség egy táborba tartozni. Hiszen az elektronikus zenei kultúra alapjait Magyarországon lerakó pionírok nem azért léptek lemezeikkel a DJ pultba, nem azért zenéltek, hogy ne legyen csend.

NYOLCADIK RÉSZ

Arcképcsarnok, 3.

Single Cell Orchestra, a robotszínház

Az “egysejtű zenekar” az 1973-as születésű, San Franciscói Miguel Angel Fierro. A kilencvenes évek elején tűnt fel, 1995-ben egy, 1996-ban két albuma jelent meg, az 1995-ös *Trance Atlantic 2* válogatáson is szerepelt. Azóta viszont nem hallunk felőle. Pedig a *Dead Vent 7* (1995) az elektronikus zenetörténet legkiemelkedőbb alkotásainak egyike.

Zenészcsaládban látta meg a napvilágot, atyja a hajdani legendás hippicsapat, a Grateful Dead koncertjein rendszeresen szaxofonozott. Miguel szerint azonban nem a mozgalom “béke, szerelem, virágok” hármasszava, hanem inkább a szabad szellemiség ragadta meg. A fiú más utat választott. A [Coil](#) és a [Cabaret Voltaire](#) muzsikáin pallérozódva, hamar felfedezte a dobgépeket, a legkülönbözőbb elektronikus szerkentyűket. Aztán egyre több [elektrót](#), mind kísérletibb hangzásokat fedezett fel: [Mike Paradinas](#), az Octagon Mant, a [WARP](#)-iskolát.

Albumai a [Reflective](#)-nél (*Dead Vent 7*, 1995), az [Asphodel](#)-nál (*Freaky Chakra Versus Single Cell Orchestra*, 1996) és az [Astralwerks](#)-nél (*Single Cell Orchestra*, 1996) jelentek meg. 1995-ben a “vándor Glastonbury” Lollapalooza-turnén vett részt. Társával, Daum Bentley-vel (aka Freaky Chakra) olyan dance-nagyságok előtt / mellett / után lépett fel, mint [Sven Väth](#), [Moby](#), vagy a

hajdani pornósztrárból elektronikus művésszé és “valódi” színésznővé vedlett Traci Lords.

Az együttműködésnek a *Freaky Chakra Versus Single Cell Orchestra* dolgozat állít emléket. Két robot (“enigmatron”), Shock-Rah (F.R.E.Q.) és Sing-Sing-Cell viaskodik egymással. Előbbi rendkívül gyors “artikulátor”, utóbbi fantom-meghajtású, “ambot-oszcilláló” szerkezet. Saját bevallásuk szerint különös, sokakat nyugtalanító proteint tökéletesítenek. Proteinjük a szintetikus érzelmeket generáló Sunspot. Xanarchiára (cyber-anarchiára?) törekednek. Közös munkájuk ötvenöt perc, intro, majd nyolc, egymásba mosódó szám. Az átmeneteket észre se vesszük, a párosak Daum, a páratlanak Miguel szerzeményei. Erőteljes breakbeat, rengeteg ütős pereg, robot-táncnak indul, robot-szimfóniává fejlődik. Sokáig szinte csak ritmusokat, különböző dobgépeket hallunk, fokozatosan szűrődnek be a dallamosabb elemek. A számítógépes effektusok és az űrzajok egyértelműsítik a sci-fi tematikát és a cybervalóságot: a duó androidokról, gépemberekről, mutánsokról elmélkedik. Saját magukról. Keményen, feszesen, nagyon tiszta hangokkal.

A *Single Cell Orchestra* tíz (1992 és 1996 közötti) számból áll össze. “Klasszikus” elektronikus zenék: gondosan strukturáltak, melodikusak, történeteket mesélnek el, egyikük-másikuk kissé sablonos ugyan, de annyira kifinomultak, hogy a giccsatáron még innen esnek. Összetettek és általában törnek a ritmusok, a szintetizátorok és a hangszerpótlók ezúttal is erős szimfonikus hatást eredményeznek. Inkább belassulunk, mint felgyorsulunk. [Ambient](#), [dub](#) és breakbeat keverednek éterien szép

opusokká, tündérmesékké. (A *Trance Atlantic* 2-n hallható *Threefold* is e vonalba, s nem a robotszínház-kísérletek közé tartozik.)

A *Dead Vent 7* egyórás, hét számból álló performance zenéje. Rendező és forgatókönyvíró Miguel Angel Fierro. Szaxofonon Martin, az atya játszik, Michiel Katz, Dylan Hughes és Chris Tallant rádióhullámokat manipulál, miközben (nagy néha) két hölgy, Jessica Jellife és Jennifer Larsen énekel-dünyög. Ezt Miguel szintén megteszi.

Koncept-album (cyber-opera) hét jelenetben, dialógusokkal. A szereplők számítógépes-tudományos zsargont használnak, sci-fi és cy-fi (cyber fiction) keveredik.

Első jelenet: *The Portal*. Kibernetikus térben (történetesen a világűrben, különös objektumok között) mozgó avatárak, Fantazma kommunikációs hivatalnok (Miguel) és DV7 (Oliver Love Gaze) beszélgetnek. DV7 izzó és lélegző falakon halad át. Energiamezőt és egy kaput érzékel: "levegő, víz, tűz, fém, hús, élet, halál, újjászületés vagyok. A többiek is itt tartózkodnak, köteléket, életrajzokat formálunk. Fizikai jelenlétet biztosítunk ennek a valaminek. Ő pedig minden mást ad nekünk. Egészen fantasztikus!"

Az utasítások és beszámolók alatt sistergések, elektronikus kisülések hallhatók. A hangok néha annyira torzak, hogy semmit nem értünk. A zenei történéseket Fierro a minimumra csökkenti. Jelzéseket érzékelünk mindössze: ütősöket, cincogó melódiákat, atmoszférikus zörejeket.

Második jelenet: *Approaching DSS-723*. Gates központi irányító (Sam Collins) és Porter tudományos kutató (Jennifer Larsen) diskurálnak. A hypertérbe tartanak, hogy a Dimea Comsat mezőbe ért DV7-nel felvegyék a

kapcsolatot. Nem tudnak landolni, nincs életjel, mintha repülő koporsó lenne az egész.

A kommunikáció robotikus, az emberi hangokat különleges, elidegenítő effektusok armadájával alakítják át. Berregés, felpörgő dobok indítják be a breakbeat alapú bugyborékoló szonikus örvényt. Visszafogottan, a mellékelemek ellenére is csupasz, szikár a muzsika. Monoton, mint a legklasszikusabb repetitív szerzők darabjai. Sokkol. Cyborgok és mesterséges intelligenciák táncolnak. Tőlük visszhangzik az úr.

Harmadik jelenet: *Comsat*. Kommunikációs műhold felé közelítenek. A zene zajok, loopok, elhaló beszédfoszlányok összefüggéstelen kollázsaiból minimalista kompozícióvá fejlődik. A monotóniából gyönyörű dallamok bontakoznak ki, melyeket csengők és ütősök ellenpontoznak. Porter tudományos kutatóval együtt a hallgató is másállapotba réved, aztán leépül. Szétesik a zene: a halkuló effektus-kollázsokat kiállások tördelik összevissza.

Negyedik jelenet: *Dimea Battlestation*. Keller kapitány (Michiel Katz) és Red Light 1 (Sean Phillips) dialógusa. Ellenőrzés, ki- és bekapcsolás, infravörösre váltás. Aláfestőnek kísérteties gépzene szól, eleinte csak jelzésként, majd felgyorsul, basszusok búgnak, előbb breakbeat-kavalkáddá alakul, majd kvázi-csendbe fejlődik vissza az egész.

Ötödik jelenet: *Science Officer Porter to Team Recon*. Porter Kellernek jelent. Rájött, hogy Dimea egy titkos cybertérbeli hadviselésre szakosodott kutatóközpont. A DV7-t lenyűgöző valami emberi életekkel táplálkozik, szét akar terjeszkedni az egész rendszeren. Nincs menekvés... Porter hangja

a távolba vész, összetöredezik. Dinamikusak, de nem vadulnak be a ritmusok, az effektusok és a melódia-reminiszcenciák csak aláfestenek. Hatodik jelenet: *Silo Master Control*. DV7 előbukkan. “Valaha olyan voltam, mint ti” – deklarálja. “Gyenge, félős, magányos. Nehéz a belsejébe nézni, önmagadat az egész részeként látni. Az egész részének lenni. Rajta kívül nincs semmi. Itt bent az igazság, a szépség és a fények uralkodnak. Válj te is az örökkévaló szerelemgeneráció-láncolat kapcsolódási pontjává! Gyere közelebb! Érints meg!” Keller utasításokat ad. Greenwood doktor (Dylan Hughes) és Red Light 2 (David Naisuler) nem teljesítik, ők is a valami hatalmába kerültek. DV7: “Érezd a szerelmemet! Törd össze molekuláris láncaidat! Öleld át a végtelent! Hajítsd el ultraszonikus pajzsaid, kapitány! Elvakítanak, nem látod a szerelmem. Gyere! Együtt, örökké élünk az énekben.” Keller tüzet nyit, miközben visszafogott, kaotikus motívumok peregnek.

Hetedik jelenet: *Access Seraphim Flight Log*. Keller beszél. Ez az utolsó jelentkezése, véget ér a játszma: Gates megölte Portert, Fantazma és csapata, mint mindenki más halott. A vírus az egész planétát bekebelezte. A zárótétel Keller szövegével kezdődik, rádión keresztül tudósít. Agyontorzítva, szétvisszhangosítva. Miután az ürességbe vész, dobok nélküli úrszimfónia csendül fel. Lassú, ünnepélyes, de hideg és elidegenedett világot fest elénk. A távolban, a messzi ismeretlenben bolyongunk, ott pusztulunk. Fierro nem túlozza el a muzikális eseményeket, melódiái nem nyugtatnak, nem andalítanak, hanem elidegenítnek.

“Egyelőre még felépítetlen auditoriumok számára komponált zene” – írta Tony F. Wilson a *Dead Vent 7*-ről.

Fierro – többek között – [Douglas Rushkoff](#)nak és [Mixmaster Morris](#)nak dedikálja albumait. Továbbá [Iara Lee](#) a cyberkultúrát bemutató dokumentumfilmjében, a *Szintetikus gyönyörök*ben is közreműködött.

Scanner (hang-hacker és multimédiaművész)

Robin Rimbaud, aka Scanner munkássága túlmutat a kortárs Relelektronikus zenén: hang-szobrászat, multimédia-kísérletek, videódolgozatok, elméletek, komplexitás-igény. Művei kezdet és vég nélküli folyamatok, kalandozások az ezredforduló digitális adatözönében.

Különös, nem szokványos eszközökkel dolgozó alkotó, s e tényről [honlapját](#) böngészve is meggyőződhetünk. Felnevet: “Reakció a legtöbb, általam látott, lassan letölthető, egy csomó színes computer-grafikával és használhatatlan plug-inokkal felduzzasztott website-ra. Sokkal inkább egyfajta felfedezés, játék. De működik. És fekete-fehér. Imádom a fekete-fehér dolgokat. Ráadásul ma már senki nem alkot fekete-fehérben, minden nagyon színgazdag. Nem túl könnyű navigálnod rajta, bár soha nem is állítottam, hogy az lenne. Különben teljesen ellustulnánk, én viszont szeretem a kihívásokat, elgondolkoztatni az embereket. Mp3 formátumban felteszem rá az összes zenémet, először a korábbi művek katalógusát, akkor legalább ingyen hozzájuk lehet majd férni.”

Korai művek: időutazás a nyolcvanas évekbe. Az ipusztriális zenék fénykorába, “[techno](#) előtti időkbe”. Amúgy még előbb kezdte. Tízévesen “mágikus show-ka” adott elő, zongorázni tanult, majd kalózádiókban

szerepelt. “1983-ban, tizennyolc-tizenkilenc éves koromban megjelentettem egy válogatást, [Coil](#), [Nurse with Wound](#), [Derek Jarman](#), [Test Department](#), [Lydia Lunch](#) munkákkal. Elég jól vették is, ahhoz képest, hogy mi volt rajta. Egy hónap alatt kétezer példány fogyott el belőle. Egy albumot is készítettem, *Dau Al Set* címmel. A cím egy, a húszas-harmincas évekbeli spanyol művészeti mozgalomra utalt. Aztán hosszú éveken keresztül a legkülönbélebb hanganyagokat rögzítettem, többek között filmzenéket is. Az első Scanner-album 1991-ben jelent meg.”

Fura névválasztás. Persze nem csak Scannerként, hanem más pszeudók alatt is jöttek ki lemezei: például Trawlként könnyebb, funkosabb hangzások, vagy Snappy Sidként néhány (sajátos) [dob-basszus](#) opus. “Scanner: ez egy egyszerű történet. Már régóta készítettem zenéket, és mintegy tíz-tizenkét éve fedeztem fel a scanner

nevű eszközt. Például rádióhullámok rögzítésére is használhatom. Egy illúzió, egy folyamat, és ezt szeretem benne. Mindenki más célból alkalmazza, hangokra, képekre, egy egész város vizualitását megragadhatod általa, és így tovább. Megtartottam a nevet. Különben is, francia nevem van, amit nehezen ejtenek ki az angolok. Ha azt mondom, hogy Robin Rimbaud-nak hívnak, mindenki azt hiszi, Rambo, és rögtön Sylvester Stallone-ra asszociálnak. Franciaországban, a “je m’appelle Robin Rimbaud” után ez nem merülne fel... Angolul viszont sokkal könnyebb megjegyezni a Scannert.”

“Olyan hangtartományokban kutat, melyeket nem szokás zenei céllal felhasználni.”

“Olyan hangtartományokban kutat, melyeket nem szokás zenei céllal felhasználni” – nyilatkozta róla [Karlheinz Stockhausen](#). Telefon-terrorista, hang-hacker, hacktivist. Beszélgetéseket vesz fel, foszlányokat csíp el az éterből, szonikus adathalmazokból válogat tetszőlegesen, véletlenszerűen, a kiragadott elemeket pedig beépíti valamelyik kompozíciójába. Töredék-egészek, fragmentált alkotások, kollázsok. Kettősség: a fragmentált jelleg, a felszíni hypertextúra mellett (ellenére?) a linearitás szintén meghatározó jelentőségű. Illusztrációként: *Mass Observation, Record, Mass Observation 95*, vagy a *Delivery* (1997). Csörög a telefon, már rohannánk is felvenni, szövegeket, azonosíthatatlan fecsegést hallunk – a kerettörténet. Amennyire könnyű beszélni, annyira nehéz kommunikálni. Megszakad a kapcsolat... Az elektronikus (telefonos, computer általi) kommunikáció egy-egy jegyét, így-úgy, de mindegyik számba beleszövi. Kísérletező kedv, lírai melódiák, lassított techno-ütemek, repetitív dallam-loopok, gyakori hegedűminták, fájdalmas, sötét szépség. Ellentmondásoktól feszülő teljesség, absztrakció, de nem elefántcsonttorony. “Általában – még az [NME](#) (New Musical Express) is – performance-művésznek tartanak. Gondolom azért, mert soha nem követtem az alkotási folyamat bevált, megszokott patternjeit. Csak nagyon-nagyon ritkán, sőt, inkább sohasem DJ-skedem, és általában a performance-eim se a tipikus módon zajlanak le. Vetítésekkel egybekötve, hol gitárossal, hol zongoristával, hol hegedűsökkel, stb. Persze rengeteg a különbség az első Scanner-fellépések és a mostaniak között. Egyszer például, egyik barátom, Robert Hampson processzus-gitáron improvizált, én meg az összes elektronikus szerkezeten játszottam, szkennelt hangokkal,

loopokkal, meg hasonlókkal. Aztán a ritmikus dolgokkal kezdtem el foglalkozni. Mára viszont szinte minden megváltozott.” Performance-zenéiből, ízelítőként: *Sound for Spaces* (Sub Rosa kiadás). Az album kilenc opusa egyfajta retrospektív, a legkorábbi 1984-es, a legkésőbbi 1997-es. Hang-szimpozíciók, installációk, újmédia-megmozdulások, audiovizuális mobil munkák, rádió-projektek szonikus-muzikális alapjai. Valós és virtuális helyszínek: Kassel, Ausztrál Művészeti és Technológiai Hálózat, Ars Acustica, Bécs, London... Határok nélküli művészet, transzgresszió, az emlékezetéről és a tér-idő folyam random kiragadott pillanatairól szóló alkotások. (*A Piece of a Monologue*, 1988: tisztelgés [Samuel Beckett](#) előtt.) Hiperaktív alkotó. A Föld szinte összes nagyvárosában fellépett már: a Párizsi Operaházban, a *Delta* baletthez szerzett muzsikát, a linzi [Ars Electronica Fesztivál](#) egyik legsűrűbben meghívott vendége, az Egyesült Államokat [DJ Spooky](#)val “turnézta” végig, egyszer [Laurie Anderson](#) és száz hegedűs mellé gyártott furcsa elektronikát, Londonban városjáró hangbuszokat szervezett. Dolgozott a Koreai Metropolitan Múzeumnak, a BBC rádiónak. [Sylvia Plath](#) költészetét bemutató estekhez, Derek Jarman filmekhez, sőt, Shakespeare *Szentivánéji álmjához* is komponált már aláfestést, fogalomnak számító kiadóknál ([Mille Plateaux](#), New Electronica, [Staalplaat](#), Sub Rosa, stb.) publikálták. A *Trainspotting* írójával, [Irvin Welsh](#)-sel szintén működtek együtt. Többek között, a teljesség igénye nélkül – talán könnyebb lenne azt elsorolni, hogy kivel nem. “Szociológiai tanulmányok és posztmodern karaoke” – jellemezte egy francia esszéista. Zenész, író, médiakritikus, médiaművész, elméletgyártó... Ő vezette 1994 és 1998 között

a londoni Kortárs Művészeti Intézet (ICA) havi *Electronic Lounge*-ait. Az esteket szokatlan vetítések, élő fellépések, (nem a DJ-egotrip jegyében fogant) lemezlovas-szettek fémjelezték. Emléküket a *Sounds from the Electronic Lounge* című album (React, 1998) őrzi. Komponisták: Sonic Man, Techno Animal, To Rococo Rot, Panasonic, Riou, Aphasic, Kirlian, DJ Supernova, Scanner, Signs ov Chaos (aka Michael Wells). Utóbbival egy közös EP-t (*Scanner versus Signs ov Chaos*, 1997) is készítettek. Indusztriális elemek, némi poszt-rock, némi techno, viszont nagyon egységes, időnként poénkodó (*Michael Jackson*) dolgozat.

Kommunikáció és interakció, megfigyelési hálók, megfigyelés-művészet, sőt, a megfigyelés, mint művészi kifejezési forma. Scanner tette azzá. Hangvoyeur, kulcslyuk nélkül. Láthatatlan megfigyelői attitűd, hatalom-játékok. Az éjt és nappalt nem ismerő, permanens információözön dokumentálása. Megszakított telefoncsevejeből, félrehangolt rádióhullámokból “szkennelt” digitális hulladékok textúrája. Vajon csak a hétköznapi feladók és fogadók magánzféráiba tartoznak az üzenetek? “Ez egy elég érdekes téma. Hosszú időn keresztül felhasználtam privát telefonbeszélgetéseket, közben pedig rájöttem, hogy milyen fontos a privát tér és a közösségi tér, valamint a megfigyelés kérdése. Számos televíziós és panelbeszélgetésen vettem részt, melyek ezt a témát boncolták. A cybertérben – az email kapcsán – ugyanezek a kérdések merülnek fel: levelek lekapcsolása, eltulajdonítása, magánélet, jogi problémák. Vajon ugyanannyira konkrét dolgokról van szó, mint az előtted heverő papírdarab esetében? Amikor a tárgyak kézzel fogható formát nyernek, akkor oda tudom adni neked őket, és senki nem

látja. Ha viszont egy információs csatornán, mint a számítógépes hálózat, próbálom eljuttatni hozzád, több ezerszer eltulajdoníthatják.” A cybertér, a számítógép által közvetített kommunikáció mind gyakrabban veti fel az interfész problémáját. “Egyfajta keret, talán a probléma rossz szó rá, de nagyon érzékeny vagyok az általunk használt keretekre, vázakra, arra, hogy miként kezeljük az információt. Számítógépes és televíziós képernyőkről fogyasztjuk belőle a legtöbbet, legyen az olvasmány, film, videó, színház, tánc, hírek, vagy bármi. Információnk nagyjából nyolcvan százaléka képernyőn alapuló tárgyaktól jut el hozzánk. Néha el próbálok távolodni ezektől a tárgyaktól. Például szórakoztató manapság kézzel levelet írni. Olyan, mintha egy ódivatú, analóg gépen dolgoznál, annyira lassú. Az egész viszont egyfajta mesterségbeli tudást is igényel. Az interfész azt a kérdést is felveti, mennyire tűnik el ez a mesterségbeli tudás, a kézjegy. Bárki könnyen létre tud hozni elektronikus zenét, ugyanakkor már távolról se ilyen könnyű jó elektronikus zenét létrehozni, olyat, ami képes hatni rád bármilyen szinten is, olyat, amire reagálsz. Az interfész lehetőség-sorokat kínál, és ez néha nagyon frusztrál. Az, hogy időnként csak meghatározott számú lehetőség közül választhatsz. Egy csomó szoftver viszont új és érdekes kérdéseket vet fel, például azt, hogy létrehozhatod a saját interfészed. Az új Macintosh-rendszer, az OF-10 szintén efelé mutat. Több zenei program is. Ugyanakkor az interfész még mindig korlátoz. A képernyőre nézve, a gombokat és a kütyüket ugyanott találod, mint egy hagyományos szintetizátornál. Én viszont mindig azt keresem, hogyan tudok új módon új és meglepő hangokat készíteni.”

Kép és hang kapcsolata döntő fontosságú Scanner művészetében. A kettő közül – akarva, akaratlanul – valamelyik, az utóbbi időben főként a kép, a másik rovására tölt be domináns szerepet. “Állandóan létezik egyfajta dominancia. Például, ha itt lenne egy televízió, mindketten a képernyőt néznénk. Egész elképesztő a képek hatalma! Ezért is szeretek inkább fényeket alkalmazni, mint videót. Szabadabbak, nincsenek annyira megkötve a kulturális referenciáktól. Ha például hangmintát veszek – mondjuk egy Queen, vagy egy Britney Spears számból –, akkor az azonnal egy csomó képpel terhelt. Jobb bizonyos tiszta szoftver-hangokat levenni, azok kevésbé kép-telítettek. Néha az is probléma még, hogy a képekkel másként mesélünk el egy történetet, mint a hangokkal. És akkor az már nem ugyanaz a történet. Éppenséggel lehet sikeres, szórakoztató is. Volt, hogy talált képeket, tekercseket használtam, lement a show, majd többen odajöttek hozzám, és mondták, hogy egyáltalán nem tetszett nekik a vizualitás. Megkérdeztem tőlük, hallgatták-e a zenét, és kiderült, hogy szinte senki nem figyelt a hangokra. Érdekes, manapság nagyon gyorsan formálunk véleményt a képekről. Például nem egy [Underworld](#)-parti után hallani, mennyire nagyszerű volt a vizualitás. Vagy, hogy képileg mennyire tetszett a [Chemical Brothers](#), milyen jól mutattak. Viszont sokkal kevesebbet beszélnek a zenéről, a hangokról. Tulajdonképpen minden performance, színház, még egy interjú elkészítése is az.” Esetleg fiktív interjúké...
“Egyszer szimultán, közép-európai idő szerint este nyolckor, tíz fellépésem – Bécsben, New Yorkban, Amszterdamban, a többire nem emlékszem már, hogy hol – volt úgy, hogy egyiken se vettem részt. Tíz hozzám hasonló

embernek CD-ket adtam, ők szerepeltek helyettem. Közben én Londonban tartózkodtam, nem volt időm arra, hogy bárhol is fellépjek. Egyébként ingyenes bulik voltak. El lehet játszani a szerepekkel, a performance-szel, hogy meddig mehetsz el. Mindig érdekeltek az ilyen jellegű szituációk, az, hogy milyen képeket használunk. Sokszor nem is a saját arcommal, hanem különböző barátaimat megörökítő fotókkal szerepeltem. Egy angol zenei lapban például egy fekete barátom arcával. Senki nem kérdezte, hogy lefotózhat-e, én meg küldtem egyet. Úgyse mondják, hogy nem én vagyok a képen.” Virtuális identitás. De jellemezték már “minimalista antihósként” is. “Az egész jelentős kultúrtörténeti háttérre tekinthet vissza. Nagyon sok hasonló jellegű akcióban, szonikus terrorizmusban vettem részt.” A poszt-posztmodern kultúrában, a cybervilágban az elmélet gyakran amúgy is fontosabb, mint maga a műalkotás, és a tétel megfordítva szintén igaz: az elmélet válik műalkotássá, klasszikus értelemben vett műalkotásra talán nincs is már igény. Talán. [Manuel De Landa](#), transzhumanizmus, DJ Spooky, többek között. “Szerintem egy kicsit problémává is vált ez. Beszélhetsz, azért hogy beszélj. Számomra viszont a legfontosabb, hogy működjön. Eldiskurálhatunk itt a végtelenig különböző ötletekről, ám mindig azt akarom, hogy valaki válaszoljon, reagáljon a munkámra. Manuel De Landa más, ő könyveket ír, melyekben ötletekkel áll elő, ötleteket dolgoz fel, és ez már önmagában elég. DJ Spooky, aki egyébként nagyon jó barátom, megint más: ismerteti a nagyszerű gondolatokat, és aztán közönséges [drum & bass](#) lemezeket játszik le. Ezekben az esetekben semmiféle kapcsolatot nem látok elmélet és valóság között, pedig kellene,

hogyan legyen. Persze én is ötletgazda voltam egész életemben, John Cage valamennyi angliai előadására elmentem, találkoztam is vele... Például az ő esetében néha már az is elég, hogy csak olvasod, úgy, hogy közben nem hallgatod. Pedig Cage aligha örülne ennek, s ez teszi ironikussá az egészet. Szeretek ötletekről olvasni. Inspirálnak. Viszont könnyen beállhat az információ-túladagolás is. Talán jobb, ha előbb alkotsz, megismered a műalkotást, és utána olvasol róla, gyűjtöd be a vonatkozó gondolatokat. Megnézek például egy [Godard](#)-filmet, és miután láttam, hozzáolvasok bizonyos – mások által írt – szövegeket.” Egy másik zseniális ötletgazda: [Brian Eno](#). Már csak azért, mert Robin pályafutása több ponton emlékeztet rá. “Személyesen is ismerem, szeretem, tényleg rendkívüli egyéniség. Szimpatikus a letisztult gondolkodásmódja. Hatással van rám, mert én szintén érthetően próbálom kifejezni magam, még a rendkívül bonyolult ötletekről is. A közönséget így nyerheted meg, így csábíthatod el. Ugyanakkor Eno nem egy installációja teljesen hidegen hagy. Gyakran írok művészekről különböző magazinoknak, elméletekről, előadásokról, és néha felteszem magamnak a kérdést, hogy tényleg ez lenne az? Mert hallod a sok teóriát, a valóság és a cyberkultúra kapcsolatáról, vagy a környezetünkről szóló elmélkedéseket, blablákat, aztán, amikor meglátod DJ-ként, akkor James Brown lemezeket nyom. Például nem olyan régen DJ Spooky – a Tom Tom Club után James Brownt játszott, miközben az ismertetőben az állt, hogy a teret hangszobrokkal tölti ki. Ezt pedig bármelyik parti-DJ megteheti a [Home](#)-ban, vagy a [Cream](#)ben. Sőt, ha így nézzük, akkor akár [Paul](#)

Oakenfold, vagy Moby is elmondhatja, hogy a teret hangszobrokkal tölti ki. Mert a hang tényleg egyfajta szobor.”

DJ Spooky és Scanner egy közös albumot jegyeznek, az 1999-es *The Quick and the Dead*-et. Különös, de törvényszerű találkozás. A kiadó Robin címkéje, az 1999-ben alapított Sulphur. Legfőbb szempont az innováció, minél több, minél szélesebb palettán dolgozó – absztrakt elektronika, sampledelikus kísérletezés, minimalista és skizofrén dzsessz – alkotók megismertetése a cél. Egyik izgalmas vállalkozásuk a kollektív munkákat, főként két művész találkozását “dokumentáló” *Meld* sorozat. (Néhány név: Simon Fisher Turner, Vertical Cat, Michael Wells, Andrew Cochran, David Toop és Jeff Noon kettőse. Betekintéshez célszerű a 2001-es *Compound* válogatás lefűlelése.)

Annak ellenére, hogy gyakran merít a különböző elektronikus zenei stílusokból (főként a technóból, az ambientből, a trip hopból, és néha a breakbeatből, vagy a drum & bass-ból), nem lehet bekeggorizálni. Időtlen, kortárs kompozíciókat készít. Az egyik legtermékenyebb jelenkori szerző. Az utóbbi években megjelent albumaiból kettőt emelnék ki: a napló-szerű *Diaryt* (2000), illetve a *Lauwarm Instrumentalst* (1999). Előbbi kiadatlan live-felvételeket tartalmaz. Helyszínek: Montreal, Brüsszel, Utrecht, New York, Párizs. A *Lauwarm Instrumentals* pedig úgy hangzik, mintha szimfonikus munkák fűzére lenne, a szokásos telefon-, rádió-, számítógép-zajokkal meg-megszakítva. Absztrakt darabok, csupasz (de ezúttal nem minimalista) formák, teljesség. A legmodernebb eszköztárral megjelenített elégikus szépség.

2001-es albumát (*Wave of Light*) Scannerfunk-ként szignálta.

DJ Spooky – a filozófus hangszobrász

Washingtoni születésű úrigyerek, afro-amerikai értelmiségi, a francia posztmodern és az azután jövő filozófiák szakértője, sci-fi regények, mélyenszántó esszék szerzője, a *Village Voice* krónikása, képző-, videó- és multimédiaművész, performer, zeneszerző, producer, lemezlovas. Mindez – nem csalás, nem ámítás – egyetlen személy, New York intellektuális köreinek kedvence, Paul D. Miller, azaz DJ Spooky (That Subliminal Kid). Figyelem: muzsikái csak nagyon távolról, lényegüket megerőszkolva sulykolhatók a dance (oly tág) keretei közé, sokkal inkább kortárs komponisták, mint [Iannis Xenakis](#), [Karlheinz Stockhausen](#), vagy a nem éppen kortárs, de valamennyi mai avantgárd művészre hatást gyakorló John Cage alkotásaihoz hasonlíthatók.

Polihisztorunkat nemcsak bulikra, hanem világraszóló kulturális rendezvények megnyitóra is hívják. És ez a megtiszteltetés kizárólag a legeslegnagyobbaknak ([Aphex Twin](#), [Autechre](#), [Panacea](#), [Plastikman](#), [Scanner](#)) adatik meg...



Gyökerek

Paul D. Miller 1970-ben, az amerikai fővárosban látta meg a napvilágot. Politikailag aktív, foglalkozását tekintve ügyvéd édesapját három éves korában veszítette el. Hatalmas lemez-gyűjteményt örökölt, s felcseperedvén, az opusokat hallgatva, az ismeretlen apa személyisége mind jobban kibontakozott előtte.

Anyai ágról pedig jamaicai vér (is) csörgedezik benne. És gyerekkorában rengeteget utazott: rokonokhoz a karibi szigetre, üzletasszony anyjával szanaszét a nagyvilágba, például Fekete-Afrikába. “Afrikainak és amerikainak lenni nem korlátokat, hanem azt jelenti, hogy több kultúra útkereszteződésében állunk” – nyilatkozta később.

Meg azt, hogy szinte az összes ezredvégi elektronika gyökere a **dub**: “Jamaicában fedeztem fel először azt a fajta zenét, mely a hétköznapi lét nehézségein túlemelkedve, a reményt testesítette meg. Teljesen magamra ismertem benne. Később más zenék is hatottak rám elementáris erővel, de amikor a jamaicai dub-bal találkoztam, még gyerek voltam, semmiféle közösséghez nem tartoztam. Lenyűgöztek a zenészek és a hangrendszerek. Az első kulturális élményemnek számított: egy nép köznapi érzéseit és egy művészi kifejezési formát kapcsolt egymáshoz.”

A más zenék, a nyolcvanas évekből: The Specials, Trouble Funk, Junkyard Band, Bad Brains, Minor Threat. Vagy: **Luigi Russolo**, a *Zajművészet (The Art of Noises)* futurista elméletgyártója a XX. század kezdetén. A neves olasz a muzikális kifejezőeszközök mellett filozófiai, kulturális és mitológiai kérdéseket, Nyugat-Afrika mítoszainak problémavilágát is tanulmányozta.

DJ Spooky: “Az afro-amerikai zenén és a színházon kezdtem el gondolkodni, mert az előbbiben (persze más zenékben is) permanens szójátékokkal a nyelvezetet manipulálják. Így fogalmazódott meg bennem a *rímszínház* (*Theater of the Rhyme*) ötlete: a hangzásokat alapul véve akartam színházi formanyelvet teremteni, azt, hogy a hang önmagának a szintiszta nyelvi kifejezőeszköze legyen.”

Még mindig más zenék, a hatvanas és a hetvenes évekből: a legendás angol kísérleti rock, dzsessz, valahol a kettő között, de nem dzsessz-rock formáció, a Soft Machine. Német “káposzta-rock”: [Tangerine Dream](#). Aztán természetesen [John Coltrane](#), [Sun Ra](#), majd Iannis Xenakis, akivel később közös projektet jegyzett. Végül New York, merthogy Washington túl unalmasnak bizonyult – [Steve Reich](#), [Arto Lindsay](#), és a rendkívül izgalmas, rettenetesen nehezen emészthető, ám az “emésztés” után annál nagyobb intellektuális élményt nyújtó [John Zorn](#).

Eklektikus hatások. Persze nemcsak ennyi: még sokan mások – tehetnénk hozzá szertartásszerűen...

*

Felsőfokú tanulmányait a Maine állambeli [Bowdoin Egyetem](#) francia nyelv és irodalom, illetve filozófia szakán végezte.

Zene és filozófia egységet alkot, azonos dinamizmusok hajtják mindkettőt, miközben ugyanazon szerkezetek, ugyanazon folyamatok különböző

arculatát ábrázolják. (“Az egységen belüli sokszínűséget” – így a programbeszéd.)

Filozófusok: főként franciák – posztmodernek, és sokak szerint a huszadik század legjelentősebb gondolkodója, a bonyolult *rizóma* kifejezést meghonosító, néhány éve öngyilkot elkövető [Gilles Deleuze](#).

Esetleg [Manuel De Landa](#), az újmaterialista amerikai médiabölcs: a <http://www.djspooky.com> honlapon a szerző *Ezer év nemlineáris történelem* című magasröptű – Deleuze hatását tükröző – könyvéről izgalmas értekezés olvasható.

“A valóság ugyanazon formájában különböző lehetőségek rejlenek” – DJ Spooky e lehetőségek legfrappánsabb kifejezési eszközének a filozófiát és a sci-fi irodalmat tartja. Filozófia, így egyes számban, mégsem létezik, csak filozófiák, irányzatok, ahány irányzat, annyi értelmezés, sőt, mindenkinek a sajátja. Absztrakciók, és a legteljesebb absztrakció az elme legteljesebb nyitottságát feltételezi, legyen a vizsgálódás tárgya festészet, nagyregény, film, zene, bármi... Minden mindennel összefügg. “Íróként az írás és a hangzás közötti kapcsolatra koncentrálok.” Szójátékokra, testjátékokra. “Testünk valamennyi hangja zenei formával bír.”

Multimédia, új kommunikációs technológiák: a fejlődés a Totális Művészet felé ível. A legteljesebb egység: film, színház, zene, irodalom, szobrászat, festészet, egyazon műalkotáson belül. A legteljesebb egység a legteljesebb sokszínűség. A lemezlovas elektronikus-magnetikus vásznon dolgozó univerzális mixer. Multikulturális alkotó. Afro-futurista. (Lásd Paul D. Miller és a japán performer-hölgy, [Mariko Mori](#) közös dolgozatait az

ArtByte folyóiratban... Adalék: arra a kérdésre, hogy minek tartja magát, szobrásznak, DJ-nek, vagy írónak, a következő választ adta: "Írónak, mert minden írás. Úgy dolgozom a szavakkal, ahogy a bakelitekkel, a nyelvet ugyanúgy töröm szét, mint ahogy scratchelek.")

*

That Subliminal Kid, az öntudatlan tudatosság állapotában – a kifejezés a hajdani beat-junkey-kulthós **William S. Burroughs** *Nova Express* regényének egyik figurájára utal, arra, aki a csillagközi terroristák rádióüzeneteit különleges technikákkal dekódolja, teszi semmissé. És ő, DJ Spooky *And Now a Message from our Sponsors* sci-fi novellájának a hőse: két elektronikus rendszer háborújának kereszttüzeiben álló lemezlovas.

Egy másik kereszteződés: That Subliminal Kid az ósdi gabona-reklám, a *Count Chocola* központi alakja is. Akadémikus és populáris kultúra határvidéke... DJ Spookyt szinte minden a látszatra egymásnak ellentmondó, egymástól távolinak hitt területek, stílusok, kifejezési formák egyesítésére predesztinálta.

Burroughs, underground, ellenkultúra... Utóbbiról sommás a vélemény: "Ma már nincs ellenkultúra. Nincs többé fekete, se fehér, csak szürke, és a szürke különböző árnyalatai!"

*

Megközelítések, numero 1: Illbient

Különös szóösszetétel: “ill”, azaz beteg, “-bient” / **ambient**, egyértelmű az áthallás. Zenei betegség... Ipari hatások, sötét ambient-tónusok, dub-jegyek, hip hopból örökölt tört ütemek. Hangokkal festett tájképek: ipar utáni, nagyvárosi tájak, New York alkonyi utcái, a hullámok utáni világpolgár otthona. Az elektronikus nomádoké.

Értelmezés: “Bevallom, a zenei stílusok meghatározása több szempontból problémás, legyen szó **technóról**, ambientről, hip hopról. Mindegyik kifejezést túl sok jelentéssel terhelték agyon. Tehát olyat kellett kitalálni, amelyik nem álcázza a zenét, szinte az összes stílusra érvényes, a különbözőségek szimbiózisa. Akár egy szivacs: a hip hopból legalább annyit magába szív, mint a technóból. Cseppfolyós, multikulturális, többdimenziós, szünet nélkül fejlődő mutáns.”

Illbient: a kilencvenes évek közepén, New Yorkból (főként Brooklynból) indult, eklektikus elektronikus irányzat. Szakít a “klasszikus” ambient Brian Eno által megfogalmazott háttérzene, környezet és egyén harmóniáját célzó elvével. Keményebbek, fémesebbek a hangzások, a ritmusok se andalítanak. Főbb képviselői: Byzar, DJ Olive (Liminal), DJ Spooky, Sub Dub, We.

*

A lemezlovas-pályafutás még az egyetemi évek során, a *rímszínházban* indult be. Ugyanott, ugyanakkor rádióműsort is vezetett, a *Doctor Seuss's Eclectic Jungle*-t. Három-négy lemezjátszót, több CD-olvasót és kazettás

magnót használt – gyakran egyszerre. “Teljesen örült hangzásokat gyártottam le: felgyorsítottam a hip hop lemezeket, Coltrane-t visszafelé tekertem, közben klasszikus zene szólt, egy-két bakelitet meg azért törtem szét, hogy a tű a töréseket játssza le. Mindennel kísérleteztem, fel akartam számolni a köztudatban élő sablonos DJ-képet. A mixek kaotikussá, néha hisztérikussá váltak, a jelenlévők pánikba estek. Korábban azt hitték, hogy az egész nem több két egymást követő szám összeillesztésénél.”

Ritmus. “Végtelen időfolyamba a szabályosság érzetét vezeti be, sőt, a gondolat lüktetését is jelenti. Pontosan ez a lüktetés, a gondolatok rendszerezése határozza meg; leszűkített időkeretek között ismétlődő, de folyamként hömpölygő szerkezeteket hozunk létre vele.”

A lemezlovas ritmuskovács, kollázsokat alkot. DJ Spooky már első számítógépén, egy [Texas Instruments](#)en programokat írt, melyeket – a külön-külön, floppykon történő tárolás helyett – egymáshoz kapcsolt. Az elemek mindig magasabb szintű egységet alkotnak, feleslegesek és mesterséges tákolmányok a határok, az elválasztó falak. A legváltozatosabb motívumokat ugyanabba az

alkotásba sűrítjük, a nyomokat összekuszáljuk, s máris megfeledkezünk a stílusokról, a címkékről. Helyettük a pillanatra, a zene tolmácsolta érzelmekre összpontosítunk.

A DJ nyitott műveket teremt, felrúgja a szabályokat, sőt: nem léteznek szabályok. Író ő is, bakelitek és keverő a szerszámai. Csak a nyelvezet más.

**“Bárki, aki azt állítja, hogy a DJ
nem teremtő művész,
semmit nem ért a zenéből...”**

“A nyelvezet a kultúra és az emlékezet egyik kiterjesztése. Ha kollázst készítesz, akkor egy meg egy, egyenlő három. Bárki, aki azt állítja, hogy a DJ nem teremtő művész, semmit nem ért a zenéből, hiszen a gitáros is mások által korábban kidolgozott akkordokból építkezik. Olyan folyamatról van szó, amikor a külső elemeket azért szippantjuk be, hogy a saját szótárunkat hozzuk létre velük, s ezen elemek természetesen a végső formára is kihatnak.”

*

A debütáló album az 1995-ös mix, a *Necropolis: The Dialogic Project*, kiadó a [Knitting Factory](#). Konceptuális vállalkozás, barangolás New York City végtelen zenei adatbankjában. Földalatti úttörők, jövő-mitológiákat teremtő valóság-hackerek vírusként terjedő dallamai, ritmusai. Mert akkor és ott az *underground* szó nem a mostani és az itteni jelentéssel telítődött. A kompilátor anomáliákban gondolkodik, torzított hangokban, váratlan kiállásokban, funkcióval bíró csendben, törésekben, semmiből induló, ugyanott elvesző ütemekben, zörejekben, scratchekben... Tipikus kollázs. Rádiócsatornákat váltogatunk, cybertérben bolyongunk, folyamatokba csöppenünk és esünk ki belőlük, anélkül, hogy kezdetükről és végükről fogalmat alkotnánk. Visszacsatolási hurkok – minden eggyel magasabb szinten folytatódik. Két pont közötti szakaszban, a pontok érintése nélkül.

Úr Zajok? Jövőzajok? A jövő – akárcsak a “külvilág” – hozzávetőleges, relatív kategória. Ha az építményről lehámoztunk egy jelentésréteget, azonnal újabb és újabb jelentésrétegeket hámozhatunk. (Alighanem így működnek a rizómák...)

Még egy hitvallás: “A DJ a láthatatlan város tér-tervezője.” A *Necropolis* ilyen város, *Introval* és *Outroval*, egy képzeletbeli filmből. Horror, de élethű, komor basszusok, szabálytalan, általában tört ritmusok, lassítások, gyorsítások, loop loop után. Nemlineáris építkezés, bizarr hangminták, cut & paste.

“Mi ez?” – kérdezhetné az avatatlan hallgató. A válasz: “Illbient-változatok.” Sőt, még visszafogott is. Visszafogott, de “súlyos”. Fájdalmas, gépi szépség. Ritmustalan és csillagtalan a vég. Lidérchegedűk vonyítanak az Északi Sark magányába. Aztán elakad a lemez. Később gyári zajok és lírai gitár-akkordok ellenpontoszák egymást. Több irányból bemenő adatok, több irányba kimenő adatok. Nem-zeneiépítkezés. Hypertext.

És akiknek a muzsikái felcsendülnek (átlényegítve, szétvesézve, agyontorzítva, kibelevve, felismerhetetlenül): DJ Spooky (naná), Byzar, Naut Humon, Joe Nation, Sub Dub, Heterotopian Trace, DJ SoulSinger, We.)

*

Egy másik válogatás: *Incursions in Illbient* (1996), [Asphodel](#) gondozásban, mint szinte valamennyi későbbi DJ Spooky lemez. A gyűjtemény mintaillesztrációja annak, hogy mennyire más az illbient, mint az ambient.

A többi alkotó: Sub Dub (*Dancehall Malfunction, Killa Instinkt, Oaxaca*), Byzar (*Subtyranya, Phylyx, PureLove, Rakta, Ynjyn, Rypstop*), We (*The Chinatown Dub, You, Flutesque, Transient Scratch*).

Sub Dub kódok. Föld = Ritmus, Víz = A Hang, Tűz = Az Üzenet, Sub Dub = Új Dinamika a Dubban. Főként (hát persze, hogy) dub, és akár táncolhatunk is rá.

Byzar kódok, bizarr kódok. Létezés: ciklusok a ciklusokon belül, millenniumoktól a másodpercekig, hangok a hangokban. Dub, minimalizálva, ambient / illbient szőnyegekre pakolva, káosz és csendzene között csapongva.

We – már kód sincs. Káosz, újabb változatokban. És itt is valahol a mélyben, jelzésszerűen, de kivehetően, a dub.

DJ Spooky kódok ezúttal nincsenek. “Csak” három szám.

Soon Forward: dub-ritmusra csengő-csilingelő hangok rakódnak, később basszusok jönnek, a tempó túl sokat nem gyorsul, a dallamok viszont felerősödnek. Komor, ünnepélyes tónusok. Loopok, loop-változatok.

Anansi's Gambit (DJ Spooky's on the Island of the Lost Souls Mix): űr-effektusok, visszhangok, magasságok, terek, káosz-vágások. Zenekari próbaszerűen “peregnek az események”, a variációk egyszerre, és nem egymás után csendülnek fel. Több síkon. Aztán leegyszerűsödik az egész, a végére még valami marimba, vagy xilofon-szerű hanggenerátor is bekapcsolódik.

Why Patterns: újfent dub-ra megy a zene-bona. Sercegésre, effektusokra egzotikus, talán afrikai fúvósok feleselnek. Némi humort és acid jazz, [nu jazz](#) utánérzéseket csempésznek a számba.

Megközelítések, numero 2: Hip hop / Breakbeat

DJ Spooky önmagához mérten legkönnyebben értelmezhető, de könnyednek, könnyűnek egyáltalán nem nevezhető muzsikái.

Mint a *Synthetic Fury EP* (1998, Asphodel).

Egy térkép: a világ újrafelosztása. Hat főbb zónára: központra (Észak-Amerika, EU, Japán), központhoz integrált perifériára (Ausztrália, Dél-Afrika, Közép-Európa, Törökország, Argentína és Brazília legfejlettebb régiói), csatolt perifériára (Mexikó, Oroszország és utódállamok), kizsákmányolt perifériára (ahol még van mit), magára hagyott perifériára (ahol már nincs), félig-meddig izolált zónákra (Líbia, Madagaszkár, Kína, India, Irán, stb.). A globális hálózat főbb pontjait, linkeket alkotva, egy-egy nagyobb (több országnyi) régió jelentősebb városai képezik. Mindezek felett az Észak-Amerikát, az Európai Uniót és Japánt összekötő, nemzetek feletti új-oligarchia, a "globális oligopólia". Ami kimaradt: stratégiai jelentőségű, szinte lakatlan, a Föld ökológiai rendszerének fenntartása végett rendkívül fontos területek: Északi Sarkvidék, Antarktisz, Amazónia, Szahara, Himalája.

A szintetikus düh (alighanem) ez ellen az új világrend ellen irányul. Intróként szirénaszóval, tomboló hegedűkkel, scratch-ekkel, ismétlődő szövegekkel (*You Are About to Witness*). Vad futamok, hip hop jegyek, katatón őrjöngés, mind, mind katasztrófa-hangulatot sulykol belénk (*Dumb Mutha Fucka*). *Sum Ill Shit (Clinton Street Dub)*: torzított, széteffektezett gospel-féle kórus, rengeteg ütős, tonnás basszusok, kiháló dallamok,

káosz, káosz, káosz, és még annál is több scratch. Virtuozitással, scratch-maestróként tálalva. (Közben véget ér az A oldal.)

A B a – német kísérletező fenoménnel, [Panaceával](#) közös szerzemény – címadó számmal kezdődik. Alighanem [drum & bass](#), de valahonnan a Mars vidékéről... Utána csilingelés, morze-jeles, szaxofonos (Micah Gaugh) komor, sötétséget és éjt idéző intermezzo (*Demonseed*). Aztán szinaptikus disszonancia (*Synaptic Dissonance*). Viszonylag egyszerű a képlet: tört ütemek, ütős-armada, basszusok, scratch-ek. A melódiát effektusok tömegével erősítették fel, nullázták le, nézőponttól függően. Dinamikus és torz futamok, az agyon átdübörgő úthenger élménye. Zárásként pedig (már megint, még mindig) scratchek, hegedű-improvizációk, lehangolt zeneszerszámok.

Az egész nem több harminc percnél, nem is lehet több, az már túl sok lenne. A düh és az agresszivitás koncentrációja nem bírna el nagylemeznyi hosszúságot.

(Elpattant egy fonál a mélyben...)

*

A hetvenkét percnyi *Riddim Warfare* (1999, Outpost / Asphodel) DJ Spooky szerint *fonográfia* – azonnal egy másik, Paul D. Millerként szignált albumra, a *Death in the Light of the Phonograph: Excursions into the Pre-Linguistic-re* (1996, Asphodel) asszociálunk. “Kicsit olyan, mint egy halott táj” – állítja.

XXI. századi természet. Vagy mint egy krimi. Zenei környezetben szokatlan kérdések: “Ki ölte meg az alanyt? Ki az alany? Mi a tárgy?”

Kellékek: hip hop, scratch-ek, (időnként álomszerű, máskor harcias) rap-dumák, dub-ba plántált rock-vonalak, afrikai ütősök, dobbasszus, dzsessz, de azért főként hip hop, az absztraktabb, a kaotikusabb fajtából. “Hip hop 2004” – halljuk az egyik darabban. (Távoli rokonok: [DJ Krush](#), [DJ Shadow](#), [DJ Vadim](#).) Komplex zenei leltár.

Végső fokon ez is kollázs, stílusok összeragasztása, “festészet az emlékezet töredékeivel”. Huszonegy szám (még olyanok is, hogy *Poszthumán álokoskodás*), köztük három intermezzo. Pontosítva: *Dialektikus átalakulás I (A Parallax View)*, *II (Du Nouveau Monde)*, *III (Soylent Green)*. A második, az *Új Világ* az azonos című Dvořák szimfóniára utal. A dialektika pedig “Szókratész számára kérdésfelvetést jelentett”.

A ritmusörvényt *Alkonyfúga (Twilight Fugue)* zárja. Mariko Mori a klasszikus buddhista mantrát, a *Mono Ni Kamit* kántálja.

Két számból, a már-már szokványos hip hop *Object Unknown*-ból (1998, Outpost /Asphodel), illetve az elvontabb (és hosszabb) *Peace in Zaire*-ből (1999, Outpost / Geffen), a remixekkel együtt maxikat is készítettek.

Az albumon közreműködött (többek között): Sir Menelik, Kool Keith, Arto Lindsay, Killah Priest, valamint a gitáros Thurston Moore, a Sonic Youth-ból.

*

Rövid kitérő: DJ Spooky írta az 1998-as [Sundance Fesztivál](#)on fődíjat, ugyanabban az évben Cannes-i Arany Kamerát nyert hip hop dokumentumfilm, a *Slam* zenéjét.

Megközelítések, numero 3: Futurizmus

Songs of a Dead Dreamer (1996, Asphodel).

Az első, csak saját számokat tartalmazó album hetven-valahány perce valójában egyetlen, összefüggő kompozíció, tizenhat részben, szokás szerint nyitánnyal, két intermezzóval, fináléval. És szöveggönyvvel; egy esszével. Esszé-kollázs: idézetek, filozofikus eszmefuttatások, esztétikai elmélkedések, történeti vázra építve.

“Adjatok nekem két lemezt, és egy világot teremtek belőlük” – mottó, ars poetica. A történet 1901 és 1903 között kezdődött, a [New Yorki Metropolitan Operában](#). Lionel Mapleson, a jeles feltaláló, [Thomas Alva Edison](#) barátja egy fonográf-rögzítővel felvette kedvenc áriáit, háttérzajokkal, szünetekkel, törésekkel. Később lejátszotta őket. DJ Spooky: a Mapleson által alkalmazott eljárás az adatkezelés új távlatait nyitotta meg. Azaz, ő tekinthető az első lemezlovasnak.

A történet napjaink DJ-kultúrájáig ível. “XX. és XXI. századi ifjúsági kultúra – nincsenek rögzített szabályai, szünet nélkül változik, minden egyes csoportnak megvannak a maga kódjai. Éppen ezért csodálatos, mert semmi sem kötött, minden állandó mozgásban van. Egyetlen közös, és rendkívül fontos ismérve: e kultúrák és a technológia organikus viszonya.”

“A kaotikus és feszültséggel telített nagyvárosi tájban az én hanghullámformává alakul át” – DJ Spookyt ez a felismerés ösztönözte arra, hogy megkomponálja az *Egy halott álmodozó dalait*. A dalok: elektronikus kereszteződések. Az alapként használt hangminták töredékek, minden korábbi jelentésüktől megfosztottak. Rendkívül sűrű, valóban mérnöki-mértani szerkesztésű – innen-onnan összeszedett, kimásolt, gyökeresen átalakított elemekből, számtalan hangszín-variációval kikevert – muzsikák. “Napjaink láthatatlan nyelvezete az összeillesztés” – a minták csak a mixben lesznek jelentéshordozóvá. Azaz, “a DJ úgy alkot, mint az improvizáción alapuló dzsessz-hagyomány kibernetikus örököse; különböző motívumokat használ fel, és újra hasznosít, hangjegyei a lemezek.”

A *Dalokat* is mixként rakta össze.

Egységes zenei szöveggé (textúrává). Bonyolult labirintussá, fúvósokkal kísért minimál-dub (*Hologrammic Dub, Anansi Abstrakt, Nihilismus Dub*), egyre komorabb, latin motívumokban gazdag “tangó” (*Galactic Funk*), fémes, dob és basszus uralta (de nem drum & bass) vihar (*High Density*), űrháború (*The Terran Invasion of Alpha Centauri Year 2794*), repetitív csillagszonáta (*Time out of Joint*), űrzajokkal induló, fémes effektusokkal bolondított, fülsértő hangolásba fúló illbient (*Grapheme*), robbanással végződő kísértettánc (*Dance of the Morlocks*), idegborzoló és elidegenedett (vissz)hangok (*The Vengeance of Galaxy 5, Phase Interlude*), a rádiózás hőskorát idéző betétek (*Juba*) szövevényévé.

*

Paul D. Miller – *Viral Sonata* (1997, Asphodel).

Alcím: effektusok leltára (szövegkönyvvel, hetvenöt percben, tizenöt tételben, prológussal, epilógussal). Üzenet nélküli médium, hangszerekre, képzeletbeli szereplőkre írva. Nem-emberi (talán replikáns) zajok, összetevői: jajouka (hagyományos marokkói zeneeszköz), szitár (Indiából), dobok, basszusok, szintetizátorok, a Szaturnusz gyűrűjének, az óceánok mélyének, az emberi DNS-nek a zörejei, algoritmusok, programok, stb. Cél: a minél előbb hatás elérése. A szerteágazások ellenére egységes stílus.

Tulajdonképpen végig ugyanaz a főtéma variálódik. Rendkívül intellektuális, konceptuális, mintha káoszmatematikai törvényeket modellálnánk. Egyetlen kérdés merül fel csupán: mindez zenének tekinthető-e még, vagy valami másnak, például hangművészetnek, vagy zajszoibrászatnak?

Akusztikus képek – a zenemű bizonyos részei egy kiállítás hanganyagának készültek. ((DJ Spooky vizuális munkáit a világ számos kulturális központja tűzi programjára. Szándékosan nem beszélek múzeumokról, hiszen azok nem a mobil, permanensen átalakuló, “cseppfolyós”, hanem a “megállapodott”, örök mozdulatlanságra ítélt művek tárolására alkalmasak. Márpedig a *Viral Sonata* – szerzői útmutatás szerint – jogdíjmentes, bármire, bármikor felhasználható. Sőt, arra biztat, hogy vírusként, elme-vírusként (a génhez hasonló, de ezerszer dinamikusabb legkisebb kulturális jelentéshordozó egységként, *mém*ként) terjesszük...))

Prológus: *The Duchamp Effect*. ([Marcel Duchamp](#), francia dadaista művész például arról nevezetes, hogy valamikor a tízes években, *Forrás* címmel

kiállított egy piszoárt.) Kamarazene-jelleg, klarinét adja meg a komor alaphangot.

Indra's Net: a szitár átveszi a klarinét szerepét, úgy szól, mint a nagyzenekar.

Egy loop meséje. (Indra hálójának filozófiai és egyéb értelmezésétől megkímélném Olvasót, az érdeklődőknek pedig a <http://www.levity.com> alatt található Erik Davis írásokat ajánlanám, esetleg ugyanő *TechGnosis* című, 1998-as könyvét.)

Morphic Interlude – The Sun Ra Effect: elvont, ünnepélyes-anarchikus űrzene.

Nodal Flux – The Rauschenberg Effect: tisztelgés a pop-art művész előtt, egyébként az előző téma folytatódik.

Invisual Ocean: elszállós mélytenger-hangulat, ambient-szőnyegre rakott effektusok, női hangok.

Straited Interlude 1: a káosz és az eddigi témák összegzése.

Necrologue – The Lament of Darth Vader: nem evilági zene, iszonyat-zajok.

Tényleg a Sötét Úr elmélkedik, annyira morbid...

*Straited Interlude 2 – Biomorph Structure #786*Beta*: DNS-muzsika.

City on the Edge of Forever – Vector Analysis Mix: többszörös töréssel tarkított hangulatképek. Ambient és illbient. A fúvósok meg úgy szólnak, mint Bartók, esetleg Schönberg opusaiban.

Zona Rosa – Total Chromatism Mix: a címadás Mexikó City egyik kerületére utal. Folyamatos loop, spirál-szerkezet, a szerző lifthatásra, "mobil bezártságra" törekedett. "Abszurd helyzet abszurd metaforája."

Colophon: harangjáték, minimál-kezdés. Hangörvényyé alakulás, kezdetbe történő visszahullás.

Straited Interlude 3 – Synchronic Overload Edit: zajzene.

Primary Inversion: muzikális, lírai kezdés – gitárral, tablával, lágyan bűgő szintetizátorokkal. Indiai hatások, melankólia. Minderre gépi monotónia a válasz, az ellenpontozás.

Straited Interlude 4 – The Fanon Effect: se ütem, se dallam, csak a zörejek hangszínváltozása folyamatos.

Epilogue – Processed Digital Feedback: visszahullunk a káoszba, szétesnek a hangok.

(Újabb megjegyzés: a *Viral Sonata* DJ Spooky legnehezebben emészthető, de legnagyobb élményt adó munkája.)

*

The End of Utopia (1998, [Sub Rosa](#)).

Az utópia vége – még egy konceptuális munka, még egy válogatás.

S ha vég, akkor vissza a kezdetekhez! (A nemrég a politikusok védőszenájévé avanszált, egyébként VIII. Henrik jóvoltából fejét vesztett) [Thomas Morus](#), 1516-os *Utópia* című könyvében egy jóléti álmok-köztársaság modelljét körvonalazta.

Következő állomás: falanszterek, ahogy a XIX. századi francia filozófus, [Charles Fourier](#) látott egy vallon munkásközösséget.

1917, október: forradalom Oroszországban. Az utópia-tervezetek a konstruktivisták ([El Liszickij](#), [Rodcsenko](#), [Tatlin](#)) agyából pattantak ki.

Építészet, mint legfőbb utópista művészet: geometrikus Bauhaus, halott természet, [Le Corbusier](#) lakótelepei, szmogba vesző felhőkarcolók.

Vissza a múltba: egy másik angol filozófus, a Francis Bacon (1561-1626) megálmodta Tudományok Házába.

1914: [Malevics](#) az örökkévalóságot, fehér alapon a fehér négyzetet, minden mintavétel (sampling) kvintesszenciáját festi.

Közelmúlt, napjaink: számítógépes forradalom, a mesterséges intelligencia evolúciója.

2000: a mágikus évszám semmin nem változtatott, ugyanazokkal az érzékszervekkel reagáljuk le a valóságot, mint eleink. Véget ért az utópista kaland.

A számok ezt a cikkcakkos folyamatot hivatottak illusztrálni, erről hivatottak merengeni.

DJ Grazhoppa absztrakt hip hop *Limitless*-ét DJ Wally muzikálisabb, komplexebb *Zeta Reticulli*-ja követi.

Majd az újabb DJ Grazhoppa darab, a dub és hip hop keverék *Subconscious* után DJ Spooky *Reciprocal Presupposition*-je csendül fel: komor gongokkal nyit, a háttérzajt (alighanem) ipari gépek adják. Basszusok és fura effektusok keltik életre az élettelennek hitt hangokat – nem horizontálisan, hanem vertikálisan terjednek ki, de csak azért, hogy elhalhassanak, s semmibe enyészhessenek.

DJ Low *Rose Soup*-ja minimál techno és dub közötti muzsika. Felpörögnek a ritmusok, vonat zakatol, torzulnak az emberi hangok.

A finálét – az Ördög fals, lelassított, széthangolt hegedűivel – DJ Spooky jegyzi: *Seuqigolana (Suntropic Inversion Mix)*. Szétpukkadt a légbuborék.

*

Scanner Vs. DJ Spooky: *The Quick and the Dead* (1999, Sulfur).

Bizonyos életutak törvényszerűen egybefutnak. Ez történt a két kultikus kedvenc, a zenei kereteket állandóan kikezdő kísérletező elektronikus esetében is.

Scanner inkább kötődik a négynegyedekhez, a lineáris szerkezetekhez, szigorúbb, szikárabb és puritánabb, mint DJ Spooky.

(Attól azonban óva intenek mindenkit, hogy a különbözőségeket a felkapott négynegyed kontra törtütem polémia részeként kezelje. Különben se a forma határozza meg a mondandót, hanem a mondandóhoz keressük a legmegfelelőbb formát.)

Az album nem hosszabb, mint egy méretes EP – negyven perc. És ebbe a folyamba olyan szintű gyönyört sűrítettek, hogy a hallgatónak feláll a hátán a szőr! Borzongunk; ezúttal kevésbé a konceptuális, sokkal inkább az esztétikai és érzéki élménytől. Kevesebb a teória, a *Quick and the Dead*, noha nem könnyű, de könnyebben befogadható, mint a legtöbb korábbi dolgozat. *Journey*: utazás a dub peremvidékein. Viszonylag lassú, csak időnként sötétítik viharos, szélfúvásszerű effektusok, ipari robajok.

Edison: tisztelgés, elmélkedés a moziról (merthogy azt is – igaz “holtversenyben” a francia Lumière-fivérekkel – ő “találta fel”). Korabeli hangfelvételek. Észrevétlenül komorodik be a tónus.

Uncanny: kaotikus stílusleltár, kollázs a kollázson belül: hip hop, drum & bass, dub, breakbeat, szövegelős rap, mindenből egy kevés.

Ngugi: távoli morajokkal, alig hallható, jelzésszerű ütősökkel kezdődik. A hideg ambient-táj lidércvárossá alakul, s a végén síró-örjögő hangörvénynek vagyunk fültanúi.

Dialogic: intermezzo: szél, ütősök, beszéd-töredékek.

Channel Float: ugyanaz folytatódik, erősödő basszus-témával. A repetitív zene nagyjait idézi.

Kybernetes: az ógörögben kormányost, navigátort, révkalauzt jelentett, azt, aki a hajó tatján ült. A latinban (*governare*-ként) már kormányzót, irányítót. A kibernetika, a *cybernetics* erre a szóra vezethető vissza. A divatos *cyber* előtag mintegy 1989 óta “éli önálló életét”. A zene: minimál, hömpölygő, fémes és üstdobos effektusok.

Guanxi: a torzított ritmusgítár némi (hamis) latin színt csempész a számba, cselló is felcsendül, miközben cinek és egyéb ütősök ismétlik önmagukat. Hirtelen kiállítás és zörejek-dörejek vezetnek fel a *Synchronism II*-t, nyúlfarknyi elmélkedést elektromosságról, s egyebekről.

Heterotopian: kísérteties monotónia, szabályosnak tűnő ütemekre rakódnak a basszusok.

A háromtételű finálé első darabja a súlyos effektusokat csenddel ellensúlyozó *Snowshore*. A *Synchronism* folytatás, ugyanonnan –

rádiófrekvenciákkal, női beszéddel. Az öt másodperces *Creaking Door* pedig nem több annál, amit a cím sejtet: ajtók nyikorognak, s csapódnak be. (Utalás a nemrég újra-felfedezett, többek között “konkrét zene” nagymester, Pierre Henry egyik kompozíciójára: az ötven perc semmi másból nem áll, csak a különböző tempóban kinyíló, illetve becsukódó ajtó-zajokból.)

*

DJ Spooky Vs. The Freight Elevator Quartet: *File under Futurism* (2000, Caipirinha).

A kiadó: [Caipirinha Music](#), New York Cityből. Nem kizárólag zenéket, egyéb art-projektek is jegyeznek. Ezúttal az art a hangsúlyos: egyértelműen nem kommerszben, nem a minél magasabb eladási mutatókban gondolkoznak, legalábbis nem elsődlegesen. Támogattak már filmeket, például [Iara Lee](#) két dokumentumát, a cyber-undergroundot bemutató *Szintetikus gyönyörök* (*Synthetic Pleasures*, 1995) és az elektronikus muzsikákban kalandozó *Hanghullámok* (*Modulations*, 1997). Aztán könyvek és válogatások... Si Begg, Tetsu Inoue, David Toop, és egy telibe talált sorozat, az *Architettura*, melyben XX. századi építész-titánok életművére, azokból kiragadott motívumokra neves elektronikus szerzők komponálnak opusokat. Eddig négy album jelent meg. (A negyedik: *Panacea – Brasilia*.)

Freight Elevator Quartet. Tagok: R. Luke Dubois ([Buchla](#) és [Serge](#) analóg modulár-szintetizátorok, basszus, DSP software, interface), Rachael Finn

(csellók, effektusok), Paul Feuer (didgeridoo, billentyűsök, software), Stephen Krieger (ütemek, dobgépek, hangminták, effektusok). Na és DJ Spooky: basszus, ütemek, lemezjátszók, hangminták, (ének)hangok. Ő és a kvartett tökéletesen kiegészítik egymást, olyannyira, mintha szimfonikus zenekart hallanánk. Posztmodern utáni értelmezésben: csellókat, számítógépeket, hangminta-vevőket, lemezjátszókat. Fájdalmas szépséggel teli, merengő-töprengő (stilárisan egységes) cyborg-muzsikát.

A hagyományos futurizmus (lásd Luigi Russolo) programadó költőjétől, **F. T. Marinettitől**, 1909-ből származik a mottó: "Századok végpontján állunk. Miért kellene hátranéznünk akkor, amikor a lehetetlen titokzatos kapuit akarjuk széttörni? Az idő és a tér meghaltak tegnap. Az abszolútumban élünk már, mivel örökös, mindenütt jelenlévő sebességet teremtettünk. Nincs olyan alkotás, mely agresszív karakter nélkül mestermű lehetne." *File under Futurism (Grooveprotocol Mix)*: "Check, check, check, one, one, two, two..." – dűnnyögi egy férfihang. Breakbeat és dobbasszus motívumok örvénylenek, torzulnak, fájdalmasan lírai cselló felesel rájuk. Szilícium-fájdalom.

Interstitial A: a káoszból illbient-szőnyeg szövődik.

Bring Me My Mental Health: dub-ütemekre, csellókra halmozott, egyre frenetikusabb effektus-füzér. Széttörnek az egységesnek induló dallamok és ritmusok. Meditáció a XXI. század második felében.

The RCA Mark II Synthesizer: repetitív intermezzo, Steve Reich stílusában.

Downtempo Manifesto: melankolikus vonósok, főcím-skandálás, basszusok. Az első szám főtémájának egyik variánsa.

Infrared: újklasszicizmus. Noha felpörög, felhőmpölyög, azért végig kifinomult és dekadens marad.

The Revolution Will Be Streamed: a káosz-építészet. Gépterem, űr, morze-jelek – kezdetnek. Kemény dobok és szikár vonósok – folytatásnak. Később atomjaira hullik az egész.

Experimental Asynchronicity: több síkon futó történet. A férfihang megint a főcímre hívja fel a figyelmünket. Rengeteg a scratch, rengeteg a torzítás. Ha valamelyik számra, akkor erre tényleg illik a gépzene titulus.

Interstitial B: egy loop – akad a lemez.

This Is What Happens: élő felvétel, variációk egy vonóstémára. Vonós-ütős ellenpontok, melankólia nélküli szépség, szokatlan harmóniák.

Variation on a Freight Theme: még egy élő felvétel, megint variációk, csak még kísérletibb és még lüktetőbb. (Az album egyik csúcspontja!)

Chromatic Aberration: ismét a cselló-téma dominál, több loop, scratch és fémes visszhang között. Sejtelmes dallamok. A Napra és az ismeretlen galaxisokra gondolok.

Következtetések

Hittük, hogy a magaskultúra bástyáit le kell rombolni, hogy az elitizmusnak, az öncélú és köldöknéző művészkedésnek egyszer, s mindenkorra befellegzett. Populáris kultúra, relativizmus – az érték csak nézőpont kérdése. Igen ám, viszont sikerült annyira a ló túloldalára esnünk, hogy a relativizmust elfelejtettük, vagy egyszerűen csak magunkra, a mi értékeinkre vonatkoztattuk, a többit pedig kőkemény, és abszolútnak hitt

kritériumok alapján döngettük a porba. A bumeráng fordítva sült el, s a populárisnak nevezett kultúra olyan szinten landolt, hogy új elitizmusért sírtunk / kiáltottunk...

Megkaptuk: a hagyományos magaskultúra töredékei, mementói és a populárisabb vonal átlényegítői valahol a senki-földjén kultikus-mágikus művészetet teremtettek.

Mindenkori csúcstechnológia + kultikus-mágikus újművészet = cyberkultúra.

A kutya se bánja, hogy elitista, hogy lesajnálja azt, amit le kell sajnálnia...

DJ Spooky ennek a kultúrának az élharcosa. Tény: időnként túl elméleti, néha túl sok a filozófia, máskor nehezen értelmezhető. Ugyanakkor az elmélet a művészet, a megismerés szerves része, kulcs a spirituális világhoz. A kései huszadik század egyik döntő felismerése, hogy az elmélet művészetté lényegült, hogy minden határ megszűnt.

DJ Spooky teljességre törekszik. Következetes utat jár be, nem ismer megalkuvást. Lehet, hogy elitista, hogy túl kifinomult, hogy nagyon is tudományos – de ki bánja mindezt, ha cserébe olyan darabokat kapunk, mint a *Viral Sonata*?

Valószínűleg nem vele kezdjük elektronikus zenei beavatásunkat. Ő a jéghegy csúcsa – és a jövő, a nagybetűs Művészet és Kultúra jövőjének egyik záloga.

Panacea, a pufók ördögfióka

Néhány éve úgy tűnt, sokan elfelejtették, hogy a [jungle](#) – más források mellett – a (mai valósággal ellentétben, nem múltó tini-divatnak indult) [hardcore](#)-ból is jött. Pedig Fabio és [Grooverider](#) ugyancsak bekeményítettek a kilencvenes évek elején. [Goldie](#) se tagadta a gyökereket, de (1995 vidékén) érkezett [Bukem](#), és atmoszférikusán szálltostunk a chill out szobák felé. A [No-U-Turn](#) címkénél ([Ed Rush](#), Nico, Trace) kigyomlázták a csendes merengést, fémes techstepet teremtettek helyette. Mások (ismét [Grooverider](#), aztán DJ SS) meg a hardstepbe leheltek életet. Úgy születtek és születnek a korábbiaknál lényegesen keményebb, feszesebb számok, szerteágazó irányzatok, hogy kiagyalóik az olvasztótégelybe a rokon zenék ([acid](#), dzsessz, [techno](#)) lecsupaszított elemeit is bedolgozzák.

A Londonban cseperedett jungle megérte nagykorúságát, gyorsan elérte az Európának hívott szárazföldet. A múlt évtized második felében mindenütt, így Germánföldön is hódított: [Bassface Saschát](#), az ottani szcéna reprezentánsát nem egyszer csodálhattuk Budapesten...

Frankfurtban viszont létezik egy kiadó, a [Force Inc.](#), s azon belül a korábban csak Chrome-nak, 1997 októberétől viszont büszkén [Position Chrome](#)-nak hívott címke. Arrafelé csoportosul a német kísérleti dzsungel színe-virága, Panacea és társai.

Persze a Force Inc. nemcsak a (futó oroszlanos logójú) “króm-gyerekek” csapata: a cég hírnevét olyan nagyságok öregbítik, mint [Alec Empire](#), a

dühödt “elektronikus anarchista” ... Kevés az érzelem és az élet, túl sok az elmélet – vetik fel a bírálók. Tulajdonképpen igazuk van, a honlapon található főírás az 1995-ben öngyilkosságba menekült, nagyhatású francia posztmodern gondolkodónak, [Gilles Deleuze](#)-nek állít emléket. (Sőt, 1996-ban – *In Memoriam Gilles Deleuze* címmel – megjelent egy dupla CD-válogatás is.)

Mindenkit és mindent támadnak, főként a gyűlölt kapitalista társadalmat, a világméretű üzletté vált valóságot. A berlini szeretet-ünnep, a [Love Parade](#) szintén megkapja a magáét: a fénykorában milliókat megmozgatott júliusi hétvégét nemes egyszerűséggel [Fuck Parade](#)-nek hívják.

Érdekes párhuzam: az angol Ed Rush ugyancsak elhatárolja magát az “első techno-generáció” által oly sokat emlegetett karneváltól, a 88-as Szerelem Nyarától. Ő az elektronika sötét oldalán nőtt fel.

Panacea is.

Fura szerzet. Egyik méltatója szerint úgy fest, mintha a Csillagok háborúja hős Han Solo hú társának, az óriásgorilla és ember kereszteződés Chewbaccának lenne a fia. Túl nagyra nőtt csecsemő... Ránézésre nyom vagy száz kilót, de talán többet is.

Rövid és kócos tejfel-szőke haj, bajusz és idétlen, néhány pihés kecskeszakáll... Mindkét ajka átfúrva: a felsőből karika, az alsóból azonosíthatatlan szúrós tárgy lóg ki. S ha vigyorog, talán szarv nő ki a fülei mellett... Biztos ő is így gondolja, különben mi másért mondta volna a következőket: “Aki hisz a fényben, annak hinnie kell a sötétségben. Aki hisz

az örökkévalóságban, annak hinnie kell a romlásban. Aki hisz a fényben, annak hinnie kell a halálban. Nem hihetsz az ördögben, ha nem ismeresz engem.”

Gyönyörű versike. Persze, nem kell egyből azt gondolni, hogy a szerző komor sátánimádó vagy emberáldozatot rendszeresen bemutató, fanatikus szekta tagja. Valószínűleg csak viccel. És még bájosan mosolyog is mellé. A panacea szó “csodaszer” jelentéssel bír. Fehér mágiával a fekete ellen? A gyengébb idegzetűeknek meg hadd álljon a hátán a szőr...

A korai kilencvenes években, mintegy tizenöt évesen szeretett bele a kísérleti hardcore (hardcore?) mester, Alec Empire számaiba. De kedvelt egy másik német formációt is, a fűrészzajokból, dinamórobajokból, kerékcsikorgásokból és a szemétdombon fellelhető összes többi kellemetlen zajból fura, ipari kollázs-zenét termelő [Einstürzende Neubautent](#). Sőt, az ötvenes évek óta kortárs elektronikus szerző, [Karlheinz Stockhausen](#) szintén hatott rá.

Első maxijai (*Panacea 1, Panacea 2, Panacea 3*) a Chrome-nál jelentek meg 96 végén, 97 elején.

Aztán egy (hetvenperces) album következett, a *Low Profile Darkness*. A hosszas köszönőlista a mamával kezdődik, majd Alec Empire, Mike Inc, Nico, [Doc Scott](#) következnek. A felsorolást [Scanner](#) és Ed Rush zárja.

A bevezető *Lowtek (Intro)* címével a csúcstechnológiát gúnyolja. Torzított gitár-minták, dobok (szintén minták), visszhangok és egyéb effektusok, érthetetlen szövegfoszlányok – hozzávetőleg ennyi.

Másodpercekig dallamtöredékek szólnak, ugyanolyan váratlanul hullanak a semmibe, mint ahogy előbukkantak belőle. Kollázsra ragasztott zajok.

Az *Untitled B-Side* ízekre szedett ütősei és basszusai felettébb furán szólnak.

Őserő, kitörő vulkán, anarchista őrzöngés, ez az egyik oldal. Mértani szerkezetbe zárva, ez meg a másik. Fémes és tényleg króm, mert annyira hideg és szürke és ítéletnap utáni. Jungle, de nem abból a fajtából, amit szeretnek az emberek. Hardcore, a [Spiral Tribe](#) vonalból, nagyon messze az egykori Rotterdam-őrülettől és a happy-fajtatól. A befejező taktusok az agyat kalapálják szét...

A közel tízpercnyi *Tron Rmx* kezdete kemény, agresszív muzsika (muzsika?). Nyers, brutális, a kifinomultságnak még a csíráit se keressük! Háborús zajfesztivál; életre kelnek, büntetnek a germán mondák komor istenségei. Szétfacsart dobok és szintetizátorok ontják a bánatot. Panacea még a holtakba is belerúg egyet. "Örülhetsz, hogy túlélted" – jegyezte meg ironikusan Lonely Locke, a [Luna Kafé](#) kritikusa.

A *Hellbringer* címe az alkotó mondandójának összegzése: pokolhozó. A kezdet "kortárs" összevisszaság. Tíz másodperc múlva kalapácsok kalapálnak, nagyon bús férfihang(minta) kántál valami megfejtethetlent, értelmezhetetlent. Ünnepeyes hangulat, minden bizonnal fekete misén vagyunk. Nincs humor, kegyelem sincs. Talán annyi, hogy a számos törésnél pillanatnyi időre azt hisszük, valami más jön. Csalódunk – a haláltánc még örültebb tempóra vált.

A *Stormbringer* (Viharhozó) valamivel elviselhetőbb. Az ütemek és a dallamok ellenpontozása szokatlanul hagyományos, minden komor, de

melodikus – hisszük két percig... Gyilkos basszusok, majd még gyilkosabb szubbasszusok következnek. Ez is kollázs, de nem másodpercnyi elemekből, hanem hosszabb (és nagyon különböző) részekből áll össze. Még mindig jungle.

Az I'm Loosing U már nem az: sokkal inkább ipari zajzene. De ebben az iparban nem dolgoznak emberek – lehet, hogy őket dolgozzák fel...

A Reality Rmx sípoló szintetizátor-hanggal indul, alaposan felvisszhangosítva. Később meglett férfi bújja, hogy “a valóság nagyon más volt”. Néhány másodpercig torzított hangszerek váltják egymást. Olyan torzak, hogy nem ismerünk rájuk.

Aztán az ütősök, utánuk meg a káosz következik. Töredékzene. Két perc körül indul be a tényleges jungle: a szálak szépen összekuszálódnak, végre bonyolult rendszerré állnak. Az erő magával ragad. És amikor azt hisszük, ez már a végső határ, Panacea még akkor is tud valami pluszt hozzátenni.

Pedig lehet, hogy csak egy gombot csavar balra... Befejezés a kezdet.

Boldog hazatérés. A zene önmagukba visszatérő, de magasabb szinten folytatódó hurkokat ír le. Spirál-szerkesztés, a végtelenbe tart.

The Day After: (majdnem) szimfonikus hangzásokra rétegződnek a dobok és a basszusok. De mi után jön ez a nap?

A VIP Torture meglepő: fekete, de van benne humor. Kellemes női hang, kellemes angolsággal mondja, hogy “VIP – dubplate special”. Továbbá tizenéves kultúráról és fantáziáról regél. Később még többször csodálhatjuk. De egy férfi is szól valami érthetlent. Valamint basszusok és kíméletlen ütősök sulykolják a fejekbe, hogy azért ez a szám is róluk szól. A fenti

három, időnként szubbasszusokkal bővülő elem rétegződik össze és esik szét a végén.

A *Shiver* ("borzongás", "didergés") egyből kalapálással indul. Ha eddig még nem történt meg, most tényleg átmegy a fejünkön az úthenger. De hova tart?

A befejező *Lowtek (Outro)* artikulátlan ordítás és rádiójelek egyvelege. Irgalom? Panacea nem ismeri ezt a szót.

A *Low Profile Darkness* után újabb maxik (13, *The John Peel Sessions*) következtek, majd egy válogatás-album, *Position Chrome (Króm-állapot)* címmel. A közreműködők (Panacea, Problem Child, Heinrich At Hart, Goner) zenéiket hatecore-terror-stepként határozzák meg. Gyűlöletmag-terror-lépés: valahogy így hangzana magyarul.

Orosz nyelvű telefonbeszélgetés, morze-jelek, a rossz légköri viszonyok miatt nehezen hallható rádióműsorok, fűrészek, némi dob és basszus. Ha leltárt készítenénk, körülbelül ennyi elég is lenne. A többi leírhatatlan. Panacea a *Jacob's Ladder (Jákob lajtorjája)* elnevezésű számmal remekel. A végén pedig egy (1997. május hetedikéi) stuttgarti koncert félórása hallható. "Sötét volt" – kezdi egy szónok. "Minden az ellentétén keresztül létezik a világegyetemben: fény és sötétség, Isten és Sátán. A harc valamennyi teremtményben zajlik. A jó és a gonosz küzdelme most hevesebb, mint valaha. Fehér éjszakák. Ez a Sötét Oldal legkegyetlenebb és legsokkolóbb éjszakája!"

A csúcstechnológia primitívjei megint horrorba váltanak, kísértetek táncolnak a gyertyafényben.

Az *Anti-Funk* maxi után, 98 áprilisában újabb album jelent meg, a(z órányi) *Twisted Designz*. Az elsővel összevetve, egyrészt keményebb, de másrészt emberibb, sőt, egészen letisztult... (Utóbbi állítás természetesen csak a saját viszonyrendszerében érvényes.)

A köszönetlista olyan nevekkel bővült, mint [John Peel](#), Lenny D, vagy [DJ Spooky](#). (Utóbbi 98-as *Synthetic Fury* EP-jén a germán csodagyerek jócskán besegített.)

“Nemcsak ütemekről és basszusvonalakról van szó” – olvasható a kiadó ismertetőjében, “ez a zene a disszonanciára, a zajokra, a futurista hangzásokra épül... Lehet, hogy felfordulást okoz a klubokban, de a cyberpunkok biztos új háttér-zeneként üdvözlik majd...”

Akárcsak a *Low Profile Darkness*, a *Twisted Designz* is keretes felépítésű: van nyitó- (intro) és zárótétele (outro).

Az *Airbone (Intro)* égzengés, dobkongatás (mint egy vallásos szertartásban), zörejek, fájdalmas hegedű-futamok szép töredéke, s mindez lassan gépi monotóniába fúl.

A *Menhater* – némi acid-bugyogással megtoldva – ott folytatódik, ahol az első album befejeződött.

Az *Anti-Funk* sejtelmesen indul: konga, scratch, mélybe merülő szintetizátorok, majd megint scratch-ek és fémes, kegyetlen torzítások. Aztán mindez egyszerre, továbbá egy-két dallamból álló melódia-részletek,

meg irdatlan mennyiségű dob és basszus. “Ein, zwei, drei...” – számol egy férfihang. Mi a végtelennél járunk már. Fárasztó, biztos. S nemcsak azért, mert az ördögfióka megint átlépi a tűréshatárt. Hanem azért is, mert iszonyatosan összetett világokat teremt.

Az *Unglory*-ban kevés a düh, agyunkat se döngöli a földre. Melléfogás? Aligha. Ritka lírai pillanatok... (Mármint az átlag Panaceához viszonyítva.) A címadó darab kortárs elektronika és nem jungle. Hangkáosz.

A *Lightbringer* (Fényhozó) olyan, mint egy kihalt, fémforgáccsal és géproncsokkal teli gyár. A szokásos zűrzavaros indítás egyre bonyolultabb dob és basszusfutamba vált. Közben szirénaszó és kiállások, de csak azért, hogy később még kéjesebb legyen a kín. A végső huszonöt-harminc másodpercben atomokra hullik a világ: egy másodperc hangtöredék, egy másodperc csend, egy másodperc hangtöredék, két másodperc csend...

A *Motion Sickness*-ben (*Mozgás betegség*) nem sokat pepecsel a szerző, hamar dübörög a jungle. Aláfestésként katasztrófafilmbe illene, összedőlő tornyokhoz, felrobbanó atomerőművekhez, meg effélékhez... Acid-elemek és a címet kántáló férfihang.

A *Quantum Loop* (*Kvantum-hurok*) minimalista, de nem minimál elektronika. Szinte eltűntek az ütősök. Valami kivehetetlen (és nagyon halk) alaptéma bűg a háttérben, arra épülnek a különböző effektusok.

A *Tobsucht* (*Panacea in Effect*) olyan, mint a *Quantum Loop*, mínusz minimalista elektronika, plusz némi jungle. Később viszont szinte teljesen szabályos jungle.

De ez már a vég – jelzi az *Ektachrome (Outro)*. Négy perc tömör pokol: rádióhullámok, torzított és visszhangosított emberi hang, kongák és tablák, egyéb ütősök, széttört morze-jelek, fémes basszusok. S mindez csak egy perc, aztán másfél perc csend után összegzés következik. “Panacea, Panacea, cea, cea, cea...” – őrjöngi valaki, mintha nem tudnánk. Dobok és német nyelvű duma. Az album főtémái pillanatokba sűrítve. Szirénaszó. Egyszerre az egész. Megtisztultunk.

Maxik: a *Cut Off Futurboi*-jal, a *Hybris / Hedonist Rmx* Makai-jal (az ő 98-as albuma, a *Millennium* – olyan remixekkel, mint az *Optical-testvér Matrixé* – szintén megér egy misét,) és a *Decade of Destruction* szólóban.

Meg néhány válogatás, például a Force Inc. “leányvállalat” *Mille Plateaux Modulation and transformation Vol. 3*-je, Terre Thaemlitz-cel, DJ Spookyval, Christian Vogelgel, Scannerrel és még sokan másokkal. Vagy a szintén Mille Plateaux *Electric Ladyland 5*-ja. Ezúttal Mark B, a Disorder álnéven futó Problem Child, *DJ Vadim*, az elmaradhatatlan DJ Spooky, stb. stb. a többi közreműködő. És egy harmadik, a *Gyration* kiadó, címével sokat eláruló *Tecstep Trooperse* (1998). Panacea Warfare (Hadviselés) néven és egy tipikus, de anarchista kicsapongásoktól mentes számmal, a 97-es *Species II*-vel szerepel. A többi tíz kompozíció Rayman, Brubaker, Tyrell, Power Supply és Makai opusai.

(S ha Position Chrome, akkor ne feledkezzünk meg egy másik, visszafogottabb, hűvösebb, intellektuálisabb alkotóról, a Current Value-ról: főműve az 1998-as *Frequency Hunt* album.)

Szélesedik Panacea repertoárja. Noha drum & basst is alkot, egyre gyakrabban kalandozik más, még kísérletibb irányokba.

1999-ben, a Mille Plateaux égisze alatt jelent meg a – [Hanayo](#) japán énekesnővel közösen jegyzett – *Hanayo in Panacea*.

A kiadó névválasztása nem véletlen: *Mille Plateaux* egy Gilles Deleuze könyv címe... Specialitásuk a “csak hallgatásra szánt elektronika, a digitális processzusok, az elektroakusztika, a kísérleti és a minimál elektronika, a konkrét és a zajzene.”

Filozófiájukat Achim Szepanski fogalmazta meg a *Manifesztó*ban: “olyan elméleti dolgokra összpontosítunk, mint a virtualitás, a zaj, a gépek, és a digitális világ. A legegyszerűbb esetben a digitális zene olyasmit szimulál, ami nem létezik a valóságban. Valami újat generál. Több szakértő csapatmunkája: a zenészé, a programozóé, a programé. Képernyő-zene, azaz láthatóvá válnak a hangok, és hallhatóvá válnak a képek. Viszont gyakran elfelejtjük, hogy nincs kölcsönös kapcsolat kép és hang között, hanem a program hozza létre azt. Másrészt, az egyre komplexebb programok következményeként, a programozó már nem látja át teljesen a belső kommunikációs szerkezeteket – a programok tele vannak hibákkal, sőt, öncélúan is cselekedhetnek... Minél inkább felhasználóbarát a software, annál kevésbé látható át a médium maga: minél áttekinthetőbbek a számítógép és a szintetizátorok funkciói, annál áttekinthetlenebb a médium. A digitális zene főként az adott program-szerkezetek megnyitásáról szól; fel kell még fedoznünk a belső elágazásokat és a program-hierarchiákat. A benne rejlő lehetőségeket úgyszintén, mert ez a

médium csak lehetőségeket és nem evidenciákat kínál fel. A standardokat át lehet, át is kell alakítani... Navigátorként, tudjuk, hogy a hangok kiválasztása, felépítése, leszűkítése ugyanaz a folyamat. Az alkotó lehetőségeket, következményeket és ösztönzéseket használ fel.

Előbukkannak a nem lényeges elemek, hangokká válnak a klikkek, a zajok, az úgynevezett hibák. Hangeseménnyé, melyet az elrendezés tesz hallhatóvá... Ezek a hangok a XXI. századi minimalizmus alapjai..."

Az ördögfióka is így gondolhatja, bár a *Hanayo in Panacea*-ra sok mindent rá lehet fogni, azt viszont bajosan, hogy minimál. Rövidek a számok, de a negyvenhárom percbe sűrített, tömény tartalom ellenére emészthető a zene. Talán azért, mert sok a(z instrumentumként funkcionáló) vokális betét?

Az *I Am Tamagochi* szórakoztató örület, mint a címe elmondja. Ő és Hanayo lennének a gépbabák? Mindenesetre adnak egyet a tőrésatárnak.

Iszonyúan vad, a régi hardcore-t felelevenítő zene. Hardcore, ám természetesen a szokásos (átlényegítő) gúnnyal. Szintik, dobok, fűrészgépek dübörögnek, időnként agyalágyult gyerekhangokat kísérek.

Viszont az album a későbbiekben meglepően lírai részletekkel gazdagodik, melynek első jeleit már a *You Hungry Man*-ben fellelhetjük. Érdes, fémes ütősök, némi scratch ellenében villan fel másodpercekre a falsul ünnepélyes szépség. Hanayo hangja változatlan, mint egy gyereké. A végén, slusszpoénként jót eszik és emészt valaki. Utána jönnek az oszcillátorok, az irányítóterem-hangulat, a hamisítatlan számítógépes barkácsolás (O.S.L).

Ezt a motívumot folytatja és bontja ki a káoszba futó *Monster Zungen*.

Váltás: *Ich steh' an deiner Krippen hier*. Hanayo fekete **ambient** háttér előtt gügyög. A zene eredetileg Johann Sebastian Baché, de Panacea is hozzátett valamit. Hiányoznak az ütősök, viszont vannak úreffektusok. Egyre szebb a gügyögés – kicsit hamis, ám azért szép. Bach a XXI. században. *A fuga művészete* lenne az egyik legkorábbi minimalista gyöngyszem?

Az *A Million Light Years* az *Ich steh'...* nyomvonalán halad, az ünnepélyes, harmonikus kezdőtéma breakbeatbe ágyazódik. A kiállások csendjét pedig kozmikus zajok háborgatják. Ha nem Panacea lenne a szerző, akkor akár sláger is lehetne. A *Pelo Pelo* már kevésbé, legfeljebb slágerparódia, vokóderen átalakított krampuszhanggal, lassan, de biztosan töredező ritmusokkal.

A *Dangerben* feltűnnek a korábbi dob-basszus-fogások, az úthenger-élmény, a monotónia. Vadul, őrjöngve, karcosan, de visszafogottabban, strukturáltabban, mint hajdan.

A különös című *Hallo Hitler* bonyolult ritmusain egy dallam vonul végig, az variálódik. Közben Hanayo dűnnyög, máskor suttog, sziréna szól, basszusok riogatnak, talán a záró *Comát* készítik elő. Űrzajokkal kezdődik, míg a szintetizátorok újfent ünnepi hangulatot teremtenek. Elhalkul a muzsika, Panacea dalra fakad. Egyszerre rideg és himnikus, elidegenedett és fenséges. Szférák zenéje lehetne. Vagy a szférák zenéjének paródiája. Vagy mindkettő egyszerre, kétszázötven évvel Bach után.

2000-ben, a New Yorki **Caipirinha** kiadónál jelent meg a pályafutás eddigi csúcspontja, a *Brasilia (Architettura Volume Four – Oscar Niemeyer)*, negyedik része egy sorozatnak, mely az építészet és az elektronikus zene közötti

kapcsolódási pontokat, a szinergiát dolgozza fel. Panacea témája [Oscar Niemeyer](#) főműve, a sivatag közepére tervezett jövő, Brasilia, a főváros. Niemeyer különös művész: dolgozott [Le Corbusier](#)-vel, kommunista volt, Franciaországban élte sokáig az emigránsok életét. Építészetét is áthatotta a kommunizmus: az egyenlőség jegyében nem tervezett luxuslakásokat, mindenkit ugyanaz illet meg, nincsenek utcák, csak modernizmus.

Konceptuális muzsika. Plasztikusan jeleníti meg az építési folyamatot, az alapkö lerakását, a gépek zúgását-zakatolást, kalapálást, légfúrókat, aszfaltozást, szökőkutakat, ünnepélyes megnyitókat. Fülünkben érezzük, fülünkkel éljük át az egész folyamatot, annyira szuggesztív az album. Húsz, egymásba olvadó szám, hetvenöt percnyi cselekményfolyam. Zajzene, konkrét zene, minimalizmus elegyedik a gigászi kollázsban. A csend, az üres terek építészeti elemekként funkcionálnak.

Lassú, ütemes kalapálás a nyitány, torzításokkal. "One, one, one" – skandálja egy férfi. A kalapálást egyre torzabb hangok kísérik, szakadozik a film, mind több a le- és a kiállítás. Valami sistereg, valaki belefúr a falba, érdesen dübörög a csupasz háttér drum & bass. Majdnem tíz perc telik el addig, míg felcsendül az első (valóban) muzikális motívum. Nem sokáig: megint a fúrók és a kalapácsok dolgoznak serényen. Dallamfoszlányok hangolódnak le, komor effektusok teremtenek kísérteties hangulatot. Mintha kísértetváros épülne. Egyelőre egymástól függetlenül hömpölyögnek az elemek.

A hatodik számmal (*Assumptive*) új téma kezdődik, rádiójelek vezetnek fel. Különböző zajkomponensekből idegesítő kipp-kopp, kopogás kerekedik ki.

Belassul, felgyorsul, belassul, felgyorsul, szintetikus bűgással a háttérben. A katonai katonáiába néhány másodpercre még némi melódia is beszivárog. Egyre gépiesebb, egyre fülsértőbb, egyre kaotikusabb lesz minden.

A nyolcadik opus, a *We Have Never Arrived* nagyon hosszú, nagyon elnyújtott kompozíció. A nyitány komplex zajorgia, a kezdeti minimalizmusnak semmi nyoma nincs már. Panacea a hangerő fel- és letekerésével, gépi hegedűkkel, fülsértő dobokkal, fémes sercegéssel, drasztikus kiállításokkal borzolja az idegeinket, ráadásul – időnként – mindezt egyszerre teszi. A vészjóslóan cincogó hegedűket a klasszikus repetitív zenékre emlékeztető (felettébb magas hangtartományokban játszódó) *Depopulate*-be is átmenti.

A folytatás annyira zajos, mint az Einstürzende Neubeuten fiúk tették a nyolcvanas években. A mélyben nyúlfarknyi drum & bass, később nosztalgiazó dallamok, visszhangok, csend, majd megint nosztalgia. Egyszer kővé dermedünk, máskor az infarktus kerülget, olyanok a váltások. Gőzerővel halad az építkezés, alakul a nagy mű. Scratch-ek, törések, minden egyszerre, sőt, még valami orgonaféle is bezavar (*Void of Safety*). Valaki olyasmiket szövegel, mint a *Motion Sickness* Ruhr-vidéki trubadúrja (*Onerous – My Sickness*).

Egy másik hosszabb darab, a tizenötödik, a *Concrete* csenddel indul, messziről furakodnak be a zörejek, a dallamfoszlányok, a bűgő basszusok. A gépi kódok hangokat, az élet zajait utánozzák, az igazi főszereplő mégis a csend. Halk, nehezen érzékelhető jelzések törnek meg időnként.

Aztán két percre csoda, káprázat következik. Fájdalmasan szép, jéghideg, hátszörzetünket gyönyörhullámokként borzoló, éterien tiszta melódia csendül fel, magányos és békés sziget a lelket és testet legyilkoló valóság kellős közepén (*No Tension*). Mindez talán csak azért, hogy még brutálisabb, kegyetlenebb legyen az ébredés, mert a *Highly Developed* olyan zaj-fergeteget zúdít ránk. Ez már a zárótétel: gépteremben vagyunk, valaki egymillió és hatszázezer dollárról dűnnyög, minden más atonalitás.

Az epilógus a *Fucked up Mcknzm* címet viseli. Zakatolás, dobok, ütősök, sercegés, szövegelés. "Beteg mechanizmus" – vonja le a (címnél kevésbé drasztikus, de szomorkásabb) végkövetkeztetést egy férfi. Talán Brasilia fővárosról mondott így ítéletet? Vagy a modernista építészet egészéről? *Brasilia*, az album nehezebben emészthető, mint Panacea többi dolgozata, és a katarzis is nagyobb. Csapong, fenemód kísérletez, de mindezt higgadtan teszi, valódi szerkezetet, valódi építészetet alkot. Elkerüli az experimentális zenék csapdáját: nem öncélú, konceptuális, és mégsem szájbarágó. Mert a kísérleti címkébe sorolt muzsikák jelentős része sajnos nem mutat túl a gyerekes játszadozáson, az erre-arra tekergetett gombok által kicsiholt furábbnál furább hangok által keltett kéjen. Csak az elektronika legnagyobbjai ([Aphex Twin](#), [Autechre](#), DJ Spooky, [Mike Paradinas](#), [Squarepusher](#), stb.) léptek túl e korlátokon. És Panacea is.

2000 végén jelent meg az élő felvételekből (és a számok közötti ökörködésekből, elektronikus improvizációkból, hang- és géppróbákból) összeálló (többnyire) drum & bass gyűjtemény / kvintesszencia, a *German Engineering*. Amikor temetjük a stílust, azért jusson mindig az eszünkbe,

hogy – sokirányú elfoglaltsága mellett – egy Panacea nevű úriember ezeken a vizeken is evez. Márpedig, amíg ő erre jár, addig mindig van remény valami újra. Újjászületésre, feltámadásra.

Vladislav Delay: *Anima*

([Mille Plateaux](#), 2001)

Anima című lemez szintén szóba kerül e könyvben, bár azt akkor és ott a hazai [Anima Sound System](#) jegyzi. A jelenleg szóban forgó *Anima* gallhonból, a mitikus Mille Plateaux kiadótól érkezett. Az egyórás anyag egyetlen ambient track, melyről a borító gyakorlatilag semmit nem árul el. A felvételt készítő Vladislav Delay valószínűleg észrevehette, hogy mennyire nem unalmas a [Twin Peaks](#) sorozat aláfestő zenéjében az a bizonyos keyboard minta, még akkor sem, ha egy-egy részben szinte végig az szól. Úgyhogy fogta magát, és egy hasonlóan minimalista motívumra felépített hatvanpercnyi [ambient](#) úszást, a szokásos környezeti zajokkal, szövegfoszlányokkal, tütyögésekkel, huttyogásokkal és puttyogásokkal tűzdelve.

Elmélyült otthoni lemezhallgatáshoz, relaxációhoz, illetve rekreációhoz kitűnő muníció.

INTERMEZZO 4.

A Kullogó

A Kullogó

A Kullogót felismerni könnyű; nevéhez híven mindig későn kapcsol, amindenhova késve érkezik. Ő az, aki állandóan biztosra megy, jelszava: “mindig a divat után két lépéssel”. Fontos tudnunk azonban: amikor a Kullogó végre megérkezik, csak sűrűbben leszünk, többen soha.

A kullogás – bújjon underground álarc mögé, vagy öltözzön akár overground köntöst – műfaj- és foglalkozás-semleges. Kullogó az alternatív rockzenekar szövegírója, aki a harmadik évezred kezdetén 1984-es életérzéseket szándékozik hallgatóiban generálni, Kullogó a dealerből lett lemezlovas, aki nem is olyan rég még a *Coco Jumbo*val rongálta a közízlést, most **trance** DJ, de ugyanúgy Kullogó a főfoglalkozását tekintve zöldséges klubtulajdonos, aki 2001-ben először akar “hauz” bulit péntekre, mer’ akkó’ nem megy a hely.

A Kullogó amolyan ruha-emberke, akinek mindig a (tegnapi) divat mondja meg, hogy kicsoda. A külsőségeknek élő, tartalom nélküli figura. Arctalan, egyénisége nincs. Ezt pótlendő, innen-onnan ellesett mozdulatokból, nyilatkozat-foszlányokból, mások gondolataiból a divatos trendek felületes ismeretével fabrikál magának image-et. Az eredmény: egy igazi pojáca.

A Kullogó viselkedésének legfontosabb jellemzője a másodszándékúság. Nem építeni szeretne, nem a birtokában álló tudást szeretné átadni – valljuk meg őszintén: nem is igen lenne mit –, ő elvenni jött. Bevételt, dicsőséget, előnyöket – lehetőleg minél többet és minél hamarabb.

Kedvenc játéka az “utolsó pár, előre fuss!” – bár szíve szerint ezt mindig egyedül játszaná.

Amikor a Kullogó feltűnik valahol, az egyet jelent az irányzat kommercializációjával. Ha többen jönnek, az felér egy sáskajárással. A

Kullogó az élő példa rá,

mekkora bajt okozhat, ha a tehetségtelenség ambícióval, az ostobaság küldetéstudattal párosul.

“... a tehetségtelenség ambícióval,
az ostobaság küldetéstudattal
párosul.”

“A szemtelen messzebbre jut” – szól a német közmondás. A Kullogó – bár e bölcsességet természetesen nem ismeri – vérlázítóan pimasz.

A Kullogó még soha saját ötlettel nem állt elő – igaz, ez meg is haladná szellemi képességeit. Ő inkább másol, ha a szükség úgy hozza, habozás nélkül, magától értetődő természetességgel lop. Ötletet, megjelenést, gondolatot, koncepciót – mindegy, csak szerepelhessen, előrébb juthasson, e nemes cél szentesít bármilyen alantas eszközt. Gátlástalanul átlép minden

és mindenkin. Kedvenc fegyvere az intrika, e téren egyedülálló eredményeket mondhat magáénak.

A Kullogó simulékony modorú. Rövid távú célja elérése érdekében gyakorta köt szövetségeket (értsd: boldogan mászik más hátán az uborkafára), de fordíts neki hátat akár csak egy pillanatra is, azonnal beléd döfi a kést. A Kullogó még soha életében nem tett semmit közösség vagy haladás, eszme vagy műfaj érdekében: tetteit kizárólag az önzés vezérli, csak magáért cselekszik.

A tehetség a főbejáraton át érkezik – a Kullogó folyton a kiskapukat keresi. Nevének megfelelően minden irányzat után kullog csak, így tiszta szívéből féltékeny a trendet valójában diktálókra. Kerüli azok társaságát, hiszen közöttük hamar kiderülne, valójában mennyit is ér.

Sikert kétféle módon érhetünk el. A nehezebb, idő- és energiaigényesebb utat választjuk, ha az emberek nemes érzéseire, nyitottságára, intelligenciájára építünk. A könnyebben járható, gyorsabb út, ha lustaságukra, igénytelenségükre, tájékozatlanságukra alapozunk. Talán mondanom sem kell, de a Kullogó kivétel nélkül mindig ez utóbbit választja. A Kullogó tehát hamisítatlan IQ terrorista, ő az, aki a nagyobb népszerűség érdekében színvonalban bárkinek alálicitál. Médiabeli társai szívesen szerepeltetik, hiszen a szórakoztatás szent nevében bármikor csörgősipkát húzhatnak a fejére, még csak észre sem fogja venni.

A Kullogó rengeteget beszél, de keveset mond. Nyilatkozata soha nem tartalomról, mindig és csakis önmagáról szól, véget nem érő önigazolás, üres kortes-beszéd. Publikus megnyilvánulásainak három legtöbbet használt szava (az előfordulás gyakorisága szerinti sorrendben): én, engem, enyém. A Kullogót e tulajdonsága alapján a legkönnyebb beazonosítani; nem közlés-, hanem szerepléskényszere van.

A Kullogó – bár előszeretettel prédikál szabad piacról – szíve mélyén azért a szabad rablás híve.

A Kullogó erőszakos, csillapíthatatlan szereplési vágya és irigysége teszi agresszívvé. Körülbelül itt tarthat az olvasásban, amikor elhatározza: felhívja azt a köcsögöt, aki ezt a fejezetet írta.

A Kullogó viselkedése olyan, mint az elefánté a porcelánboltban; otromba mozgásával önkéntelenül is rombol, sokszor még észre sem veszi, mekkora kárt okozott. Viszont a Kullogó kibic, s mint tudjuk: a kibicnek semmi sem drága.

A Kullogó élettanilag leginkább egy parazitához hasonlatos, viszont a piócákkal, moszkítókkal és egyéb, más melegvérű egyedek vérével táplálkozó élősdiekkel szemben az egyszeri jóllakás neki kevés: csak akkor áll tovább, ha kiszemelt áldozata utolsó csepp véréét is kiszívta. Ha már

mindent felégetett, elpusztított maga mögött, ismét vált. Mivel gyakorlott köpönyegforgató, nem esik nehezére.

Óvakodj a Kullogótól!

KILENCEDIK RÉSZ

Breakbeat, új alapokon

Adam Freeland

Sokan a világ legjobb lemezlovasának tartják. Mások a tört ütemek elsőszámú forradalmasítójaként ünneplik. A 2001. január 13-i [Tilos](#) bulin régen nem hallott fergeteges, több irányba ívelő szettel szórakoztatta a publikumot. Azóta – elektronikus zenei öreg rókák, kezdők és középhaladók egyaránt – csak felsőfokokban beszélnek róla!

A kilencvenes évek első felében kezdted. Milyen zenéket hallgattál, miket játszottál akkoriban?

Többfélét: New Yorki tribal-zenéket, korai, a mainál gyorsabb hip hopot, [house](#)-okat, főként deep house-t. Persze sohasem a kommersz, a konvencionális house-t. Mert a house-szcénában évek óta ugyanazon arcok ténykedtek, az egész nem mozdult, nem változott túl sokat. Akkor jött be a [drum & bass](#) is, nagyon szerettem, éreztem a haladást, a fejlődést, hogy szinte minden egyes új alkotó valóban előremutató dolgokat készít. Főként a dinamizmus és a technológia ragadott meg benne. Aztán bírtam még az amerikai breakbeatet: például a [Bassbin Twinst](#), vagy az [Uberzone](#)-t. Magától értetődik, hogy szerettem az [elektrót](#) is... Egyébként nem nagyon gondolkoztam azon, miért keverem a különböző stílusokat. Talán azért, mert nagyon untam a sima, a megszokott négynegyedet.

Az egyik brit szaklapban olvastam, hogy “a **technót** és a **drum & bass-t**, valamint többféle globális hatást keverve” alakítottad ki saját “**futurista breakbeat**” világodat. Szépen cseng, de **baromság: minden mindennel mehet, s ez ma már bárkire ráhúzható.**

Az ilyen szövegek nem jelentenek semmit, semmi közöm nincs hozzájuk... Breakbeat? Imádom a breakbeatet. Futurista? Arra vonatkozik, amit általában értünk rajta. Előre mozgó dolgok, legalábbis próbálnak előre mozdulni. A zenében több stílus

eléggé retró, vagy megáll valahol. Az én mentalitásom meg olyan, hogy szeretek mindent előrébb, valami fejlődésben lévő felé lökni.”

Techno és drum & bass? Természetesen hatott rám mindkettő.

Kik?

Például **Carl Craig**. De a konkrét személyeknél sokkal inkább a hangzás és az energia. Amikor breakbeatet játszom, nem egy “beat DJ”, hanem egy techno vagy egy house lemezlovas energiájával teszem. Annyira, hogy több helyen engem is négynegyed DJ-nek könyvelnek el.

A drum & bass előadók közül nem emelnék ki különösebben senkit. Inkább itt is az energia, na és a produkciós technika ragadott meg.

Hogyan összegeznéd az 1992 és 96 közötti, az első *Coastal Breaks* megjelenéséig tartó periódust?

92-ben kezdtem... Lassan megismertek, majd egyre több londoni buliba hívtak játszani. 96-ban jött ki első, manapság nehezen beszerezhető mixalbumom, a *Coastal Breaks I*.

Az idő tájt a média rengeteget beszélt a **big beat**ről. Úgy éreztem, az égardta világon semmi közöm nincs ehhez a stílushoz. Aztán rám is rám sütötték, hogy big beat. Talán azért, mert a *Coastal Breaks I* nem house. Számomra viszont egy teljesen más, a big beattól nagyon messzi világot jelentett. Alighanem ez az album volt az első breakbeat-válogatás.

A *Coastal Breaks II* pedig átütő nemzetközi sikert jelentett.

Nem akkorát, hogy az egyik pillanatról a másikra megváltozott volna az életem. A stílusom, a zenei arculatom az utóbbi öt évben fokozatosan, lépésről lépésre alakult ki.

A tavalyi mixalbumra, a *Tectonics*ra is vagyok annyira büszke, mint a *Coastal Breaks II*-ra. Soha nem akarok olyasmit készíteni, amin az adott pillanat nagy slágerei hallhatók. Inkább olyat, amit évekkel később is boldogan felvállalok. Ha a lemezre felrakod az összes új, még kiadatlan, exkluzív számot, lehet, hogy azonnal sikeres leszel, s te leszel a jó fej. Hat hónap, vagy egy éve múlva viszont esetleg már senki nem fog emlékezni rád. Amúgy is távol áll a mentalitásomtól, hogy összeszedjem valamennyi dubplate-et, és azokból alkossak meg egy albumot, csak azért, hogy én legyek a jó fej. A breakbeat szcéna különben se akkora, mint például a drum & bass, ráadásul az utóbbi években készültek olyan fontos számok, melyeket máig kevesen hallottak. Nyugodtan játszhatod őket. Nem az

számít, mi új, hanem a minőség. Minden téren – lemezlovasság, produceri munkák, zenekészítés, label – minőségközpontú vagyok.

Carl Cox többször nyilatkozott rólad felsőfokokban...

Természetesen a sajtó szépen felnagyítja az ilyen nyilatkozatokat. Barátok vagyunk, szereti a dolgaimat, nagyon tetszett neki az első *Coastal Breaks*. Amikor megjelent, felhívott, és mondta, hogy mennyire jó. Támogatott, mentem vele partikra, sőt, még egy rövid ideig a cége is menedzselt. De nem kell túltárgyalni, a valóságnál nem kell több jelentőséget tulajdonítani neki. Segített, és jó érzés, ha olyan ember segít, akit nagyra értékelsz.

Gyakran három lemezjátszón, CD-ket, samplert, effekt-gépeket használva játszol.

Ha van rá lehetőség, különben nem... Igyekszem túllépni a határokon, a korlátokon. Limitálva vagy akkor, ha csak két lemezjátszón dolgozol. A harmadik új dimenziókat nyit meg, új energiákkal tölt fel. Nem használom az egész szett alatt, de mindenképpen jó, hogy ott van – így több lehetőség közül választhatok.

Az igazság azonban az, hogy általában kettőn játszom, mert a legtöbb klubban nem lehetséges hárommal.

A londoni Bar Rhumba klubban, a Friction parti-sorozattal új fejezet indult a breakbeat történetében...

Már nem emlékszem egészen pontosan, mikor – valamikor 1996 végén, 1997 elején – kezdtük. Régóta jóban vagyok [Rennie Pilgremmel](#) és [Tayoval](#), együtt találtuk ki. Tayo akkoriban főként drum & basst játszott, Rennie pedig az “új hangzás” úttörőjének számított. Például az ő [Thursday Clubja](#) is komoly hatást gyakorolt rám... A többi klubban nagyon ment a big beat. Mi viszont tényleg teljesen mást játszottunk, ráadásul masszív sikerrel. Akkora sikerrel, hogy ezek az estek számítanak a legsikeresebb Bar Rhumba esteknek; se azelőtt, se azóta nem gyűlt ott össze annyi – általában ezer – ember. Hihetetlen!

Akkoriban még nem volt túl sok “új hangzású” breakbeat lemez. Többször játszottunk drum & basst 33-on, house számokkal mixeltük, meg Nyugati Parti breakekkel.

Nu skool breakz...

Mi találtuk ki az elnevezést, de soha nem akartuk, hogy az egész breakbeat szcénára ráaggassák. Azért “nu”, mert a Friction szórólapok kapcsán mindenki hajtogatta, hogy “old skool, old skool, old skool”, Rennie meg én viszont azt mondtuk, hogy “miért old skool? 1997-et írunk, haladjunk előre, legyen nu skool!” Nem értettem, hogy sok fiatal annyira “old skool” akar lenni... Szóval, jobb a “nu skool”, mint az “old skool”. Legyen tehát a szórólapokon nu skool breakbeat!

Egyébként, ha már nu skool, miként jellemeznéd, ha létezik még egyáltalán ilyen stílus?

Nem jellemzem. Nincs. Ráadásul megjelent egy halom rossz lemez, amiket ebbe a kategóriába raktak. Szerintem ez az új breakbeat szcéna még nem elég öreg ahhoz, hogy máris olyan sokan utánozzák. Például [FreQ Nasty](#) sincs azon a szinten, hogy máris több ezer FreQ Nasty epigon legyen. Ez nem jelenti azt, hogy nem szeretem a zenéit, nagyon is szeretem őket. De valahol ugyanaz megy végbe, mint ami a drum & bass-zel is történt...

Magyarországon elsősorban lemezlovasként ismernek, saját számaidat viszont kevesebben.

Azért, mert túl sokat nem készítettem eddig, szerzői pályafutásom kezdetén vagyok még. Négy-öt éve szinte megszakítás nélkül játszom valahol, nincs olyan hét, hogy ne lenne legalább egy fellépés, mindig valahol máshol, gyakran egy másik országban. Közben nehéz lenne zenét is csinálnom. Az utóbbi időben viszont igyekszem kevesebbet felrakni, és több időt tölteni a stúdióban, saját albumomon munkálkodva. Ez egy teljesen új, egy nagy kihívás. Mint DJ, egy bizonyos szintig elértem, amire vágytam. Régebben azt szerettem volna, hogy játsszak mindenhol a világban, hogy az új zenéket minél több helyen megismerjék. Megtörtént, a breakbeat az egész Földön népszerű. Ezt mi sem bizonyítja jobban, minthogy most itt vagyok Magyarországon. Amikor elkezdtem, legmerészebb álmaimban se gondoltam, hogy ilyen sok helyre eljutok.

Egyébként mostanában, amikor felébredek, szinte mindig a zenekészítésre gondolok; arra, hogy valami időtlent, és ne szokásos klubzenét alkossak. Olyan maradandót, mint egy [Massive Attack](#), vagy egy [Leftfield](#). Nem

annyira kísérletit, mint Dave. Különböző tempókkal, nemcsak breakbeatet, de lehessen táncolni is rá. Úgy gondolom, Dave albuma absztrakt, kicsit megközelíthetetlen. Nem feltétlenül rá gondolok, amikor azt mondom, hogy túl könnyű puristának lenni. Tíz órát eltöltesz a stúdióban programozással, nem evilági hangzásokat gyártasz, aztán a végén, szobáik mélyén, pár száz srác megjegyzi, hogy milyen izgalmas a programozás. Több, sokkal több emberhez akarok szólni, meg akarom érinteni őket. Nem vagyok purista. Az albummal az a célom, hogy ne feltétlenül nu skool, hanem különböző stílusok – drum & bass, techno, **dub**, bármi – legyenek rajta. Egészen egyszerűen: hogy jó zene legyen. Hibrid hangzás, ami egyre népszerűbb. A drum & bass, a techno, a **trance**, a hip hop rajongók egyaránt értik ezt a hangzást.

Mi történik a **Kevin Beberrel közösen jegyzett **Tsunami One** projekttel?**

Mostanában semmi. Lehet, hogy vége, bár előfordulhat, hogy egyszer folytatjuk. Sohasem tudhatod. Kevin teszi a dolgait, én is teszem az enyémet. Volt egy album-tervünk, de nem lett belőle semmi...

És a címkéd, a **Marine Parade?**

Néhány maxit adtunk ki... Csak olyanokat, amiket szeretek, van amúgy is épp elég selejt zene. Én, ha lehet, nem szennyezem a bolygót...

Nehéz az egész. Ha van egy kiadód, az már üzlet, állandóan oda kell figyelned. Ráadásul nem vagyok jó üzletember. DJ-ként keresem a pénzt, és megtehetem, hogy hat hónapig egyetlen lemezt se jelentetünk meg. Ha

viszont kijön egy, annak jónak kell lennie. Hosszabb távon ez a kifizetődő stratégia, mert csak így bíznak meg benned. Figyeld a többi labelt: megjelentetnek egy csomó olyan lemezt is, ami épp csak elmegy. Ez pedig egyik szcénának se tesz jót.

Egyébként a kiadó a hobbim. Igaz, kicsit drága hobbi... Nemrég az [Ils](#) szerződött hozzánk. Örülök neki, nagy rajongója vagyok. [B.L.I.M.](#) is lehet, hogy itt köt ki, egyelőre még nincs nálunk, még nem írt alá, de már többször beszélgettünk róla.

Remixek?

Nem készítek annyit, mint sokan gondolják. Már csak azért se, mert inkább a saját számaimra szeretnék koncentrálni. Évente csak egyet, vagy kettőt, és kizárólag olyan zenéket remixelek, amiket szeretek. Tsunami One-ként az [Orbital](#)nak, az [Orbnak](#), a [Headrillaznak](#) dolgoztunk, Adam Freeland néven pedig hármat, legutoljára egy Pressure Drop számot remixeltem, ami – és ennek nagyon örülök – a breakbeat listákon az első helyre került.

Nemrég röppent fel a hír, hogy hárman – te, [Josh Wink](#), [Tom Middleton](#) – közösen dolgoztok egy projekten.

Hogy őszinte legyek, nincs szó projektről. Tom jó barátom, régóta szeretem a zenéit. Josh-sal sokat e-maileztünk, több barátommal van jó viszonyban; törvényszerű volt, hogy majd találkozunk. Én Brightonban lakom, ő meg, amikor Angliában jár, szívesebben van Brightonban, mint Londonban. Egyszer eljött hozzám, jókat beszélgettünk. Az egész az újságírók, a média

fújta fel. Annyira, hogy még Amerikából is telefonáltak nagy kiadók, például az Atlantic. Mondták, hogy – Tommal kiegészülve – mi leszünk a szupercsapat... Lehet, hogy az egészről soha nem lesz semmi.

Terveid?

Mint mondtam már, az album a legfontosabb... Egyéb tervek? Ils dolgozik egy albumon, neki se árt a bátorítás. És szeretném, ha a kiadót, meg az egész breakbeatet az Egyesült Államokban is jobban ismernék. New Yorkban kezdenénk... Az underground kultúra amúgy is népszerűbb már, mint a popkultúra. Pedig teljesen másként működik. Egyelőre kevésbé a művésztől, hanem inkább a DJ-ről szól.

Az a legizgalmasabb a mai zenében, ahogy a technológia és az organikus találkoznak. Ahogy a határok eltűnnek, például a rock és a dance között. Érdekes kereszteződések születnek. Szeretnék olyan hangokat létrehozni, melyek akár valóság is lehetnének, de mégsem azok. Olyanokat, amiket még soha nem hallottunk.

Tipper: *The Critical Path*

(Higher Ground / Fuel / Sony Music, 2000)

Mire képes a [nu skool](#) / progresszív breakbeat sokak szerint legtehetségesebb képviselője album-hosszúságon? – a 2000-es *The Critical Path* megjelenése előtt gyakran hangzott el e kérdés. Tömör a válasz: arra és még sokkal, de sokkal többre, mint amire számítottunk. A címkéknél maradva: Dave túlnőtte magát új és régi iskolákon, irányzatokon, stílusokon. Igaz, soha nem kedvelte a kategóriákba zárást, még akkor sem, ha a korábbi munkáit némi bele- és hozzámagyarázással van hova sorolnunk...

E dolgozatot viszont bajosan: komplex világot teremtett, s ezzel a kritikusból olyan gyönyörérzetet váltott ki, melyet az [Autechre](#), vagy (még inkább) a [Single Cell Orchestra](#) zenéit fülelve érez. Talán nem véletlenül: Dave remixelt már SCO-számot. Helyben vagyunk, legalábbis megvan a mérce, kikhez hasonlítgassunk...

Az album – noha tizenegy számból épül fel – egyetlen gigászi kompozícióként értelmezhető. Az utolsó hét percben (a szerző jó szokásához híven) eszeveszett basszusokkal tesztelhetjük hi-fi készülékünket. A borítón régi ismerős, egy (ezúttal fekete) 1970-es Dodge Challenger járgány, a Fuel – irdatlan hangrendszerrel felszerelt – jelképe mutatja hátsó felét.

Kísérleti hangzások, agyontorzított és hideglelős mélyek, szanaszét és még annál is törtebb ütemek, különös effektusok éteri hegedűkkel (City String

Orchestra), filozofikus magasságokban szárnyaló női énekkel ([Sophie Barker](#), illetve [Deborah Anderson](#)) nemcsak ellenpontoszódnak, de egészé, kaotikus, örökös mozgásban lévő, összevissza hömpölygő, ám mégis modellálható rendszerré, egyszerre szét- és egybeágazó univerzummá forrnak. Mint egy szimfónia, Dave Tipper Első Szimfóniája – és miért ne? Klasszikus és poszt-posztmodern szimfónia, az ezredforduló metropoliszának muzsikája, csúcstechnológiába bújtatott ősi spiritualizmus. Cyborg-tánc.

B.L.I.M.

Ha léteznek, márpedig léteznek, olyan breakbeat DJ-k / producerek, akiknek a munkái általában felsőfokokkal minősíthetők, egyikük mindenképpen B.L.I.M., alias G (barátok között). Amúgy rendkívül szimpatikus, közvetlen fiatalember. S hogy a cyberkultúra iránt érdeklődőknek is a kedvében járjunk: [Neal Stephenson](#)t kedvenc írói között tartja számon.

Profán, és talán ostoba kérdés: mit jelent az, hogy B.L.I.M.?

Ezt a szót általában Észak-Angliában használták, mégpedig a hasis legutolsó, nagyon kicsi darabkájára, de az olyan csávókra is vonatkozott, akik "elvesztek a zenében". Általában a hétvégéken kőkeményen dolgoztam, megállás nélkül vettem fel a számokat. Ha valaki véletlenül meglökött, nem tudtam, mi van; szóval én is mindig el voltam veszve...

Honnan jöttél, milyen zenei fejlődésen mentél keresztül?

Még kisgyerek voltam, amikor elkezdtem zongorázni. Aztán hegedülni, majd tizenéves koromban gitározni. Nem mintha túl jó gitáros lettem volna, viszont nagyon szerettem a gitárzenét. Ez főként akkoriban volt jellemző rám, amikor egy manchesteri iskolába jártam.

Manchesteri vagy?

Nem, hanem dél-londoni. Manchesterbe az iskola miatt mentem, hogy zenét tanuljak. Meg azért is, hogy szórakozzak egy jót, hogy lássam, mi történik. Ez még a nyolcvanas évek végén, a Stone Roses és a Happy Mondays fénykorában történt. Az idő tájt hallottam először **technót** is. Ledöbbsentem, hogy egy szám egyetlen ember műve. Egyetlen emberé, és ez az ember mindent elkészít a gépekkel. Nincs szüksége dobosra, nincs szüksége gitárosra, nincs szüksége zenészekre. És mégis tökéletesen látja, mi történik, mi lesz.

Azt se tudtam, hol áll a fejem.

**“Ledöbbsentem, hogy egy szám
egyetlen ember műve.”**

Viszont döntöttem, aztán gyorsan megvettem a legolcsóbb cuccot, és

1990-ben zenekészítésbe kezdtem. Az első samplert 1992-ben vásároltam, de tényleges stúdiómunkákat csak 1995 óta végzek.

Milyen zenéket hallgattál a korai kilencvenes években?

Főként technót, breakbeatet és **hardcore**-t. Detroiti muzsikákat is, húros-vonós dolgokat, leginkább **Carl Craiget**, sőt, némi pszichedelikus rockot is. Fénykorát élte az angol rave-kultúra – az egész iszonyú újnak, fiatalnak, frissnek tűnt. Aztán nagyon gyorsan minden besötétedett, egyre cinikusabbak lettek a zenék. Erőszak, negatív energiák... Ekkoriban indult be a **drum & bass** is... Tulajdonképpen a zenék csak 1997-98 óta kezdtek megint vidámabbak, parti-orientáltak lenni.

1989 és 1996 között éltél Manchesterben. Legendás idők...

Tizenkilenc évesen kerültem oda... Happy Mondays, popbandák, aztán jött a techno, a house. Egyébként Manchestert rock-városként tartották nyilván. De a klubélet nagyon gyorsan beindult, meleg helyekkel, meg mindennel. Viszont sajnos megjelent az erőszak is, egyre több fegyveres ember járt le a meleg-klubokba. Aztán hirtelen, szinte egyik pillanatról a másikra, úgy 1995 körül, lehalt az egész. Nemcsak a [Hacienda](#) zárt be, hanem szinte az összes nagy manchesteri klub. Azt hiszem, mostanában megint beindulnak a dolgok, bár leginkább a kisebb bárokban. Az igazság az, hogy hallok ezt-azt, de nem túl sokat.

Aztán drum & bass producerként ismert meg a világ, legalábbis a vájt fülűek.

Hosszú évekig a drum & bass volt a nagy szerelmem. Hideg, kiszámított zene, szépen fejlődött az egész, de ez a fejlődés lelassult az utóbbi két évben. Nem értek egyet a londoni szcénában érdekeltekkel, nem tetszik a politikájuk. Még akkor sem, ha magánemberként általában szimpatikusak. Viszont a breakbeat mindig közel állt hozzám, és miután egyre több breakbeat-producerrel találkoztam, néhány számot is készítettem, ha jól emlékszem, a *Sousoundé*-remix volt az első, 1996 decemberében. Jó visszhangja volt... Én meg leálltam a dob-basszussal, és 1997-ben egészen komolyan ráálltam a breakbeatre. Úgy gondolom, a breakbeatben sokkal több a lehetőség, több a fúzió, szélesebb a spektrum. És ez a spektrum – szemben a drum & bass-zel – egyre inkább szélesedik. Például egyre több house-arc fordul a breakbeat felé. Na persze nem a legvigyoribb “housey-

housey” csávók, hanem inkább azok, akik afféle grungy-house-t készítettek... Közben a **big beat** is kihalt, és a leginnovatívabb producerek ma már a breakbeat szcénában tevékenykednek, “parti-breakbeatet” gyártanak. És aztán ott van még az **elektro** is. Olyan az egész, mint egy őrült fúzió. Fantasztikus ütemben fejlődik, egyre többen érintettek. Azt hiszem, mostanában tényleg a breakbeat a legprogresszívebb hangzás. Ez a tánczene jövője.

Pontosítsunk! A szóban forgó zenék elsősorban **nu skool breakz-ként, esetleg progresszív breakbeatként ismertek. Szerinted mik?**

Breakbeat, egyszerűen.

Néhány számodat filmzeneként is el tudnám képzelni...

Szívesen készítenék filmzenéket. Általában a lassabb, a művészi filmeket szeretem, bár azért az se árt, ha némi akció is akad bennük. Az utóbbi években például a *Harcosok klubja* tetszett nagyon.

Ennek külön örülök, mert nekem is.

Le voltam döbbenve... Zenéimben valami hasonlót próbálok megteremteni: ha komolyak is, de mindenképpen legyen bennük szórakoztató elem.

Elgondolkodtató és szórakoztató.

Sokan azt hiszik, ha valami szórakoztató, akkor az már nem lehet komoly. Szerintem a legizgalmasabb számok a kettő ötvözésével születnek meg.

Például a számomra még mindig listavezető B.L.I.M. opus, a *Chronologic*.

Amikor dolgoztam rajta, elég sok technót, vonós-húros hangmintákból felépülő számokat, Carl Craiget hallgattam. Ezeket és a breakbeatet kevertem egymással.

Sok időt töltöttem vidéken, s amikor a barátaimmal vidékre, vagy valahova a tengerpartra megyünk, egy csomó olyan zenét viszünk magunkkal, amelyekben a vonós-húros minták a meghatározók. Ezek azt a lassú változást jelentik számomra, ami vidéken egyértelmű: az évszakokét, a fákét, a levelekét. A nagyvárosokban végbemenő változások főként a kultúrára, a generációkra vonatkoznak. A nagyvárosi létet leginkább az ütemek fejezik ki. A tánczenék és a technológiák iszonyúan gyors változásait is.

A kettő között mindig létezik valami megfoghatatlan, nagyon kellemes terület. Ezt próbáltam megragadni a *Chronologic*-ban.

Több remixről beszéltél már, de a legismertebbeket, az Alien Soap Opera *Voladores*ének, illetve **Steve Reich *Desert Music*-jének (**FreQ Nasty**-vel közösen készített) B.L.I.M. "átiratát" még nem említetted.**

A *Voladores* eredeti változatán nincsenek ütősök, viszont van egy csomó más hangszer, például szitár. Egyáltalán nem akartam, hogy kemény legyen...

A *Desert Music* remixe előtt különösebben nem ismertem Steve Reicht. Meg is lepődtem, hogy minket kértek fel rá, de aztán nagyon tetszett neki a munkánk. Egyébként rendkívül kedves, szimpatikus és intelligens ember. Ráadásul úgy intelligens, hogy az intelligenciáját egyáltalán nem tolja

előtérbe. A számért az egész életművét kaptuk ajándékba. Amikor tőle hallgatok valamit, érzem, hogy például Carl Craig számára honnan jött az inspiráció.

Lehet, tévedek, de úgy érzem, hogy – az 1998-99-es “csúcshoz” viszonyítva – a tört ütemek terén szintén belassult a fejlődés. Ezen azt értem, hogy [Dave Tipper albumán](#), és a te *Earthman / Metronydazol* maxidon kívül számomra ebben az évben több “nu skool” szám, maxi, album nem jött be igazán.

Talán azért gondolod így, mert sok a house-fúzió. A kifejezetten bulikra való breakbeat-zenék viszont fantasztikusak, s a közönség is egyre népesebb.

A [Botchit & Scarper](#) tényleg lemenőben van, például nemcsak én, de Darren (FreQ Nasty) is elment...

A legváltozatosabb, a legizgalmasabb zenék Rennie [TCR](#)-jénél, illetve a Whole 9 Yardsnál jelennek meg.

A Fuel-nak – Tipper nem kifejezetten tánczene-albuma ellenére – komoly problémái vannak.

[Tayon](#)nak jól mennek a dolgai, [Adam Freeland](#)-nek úgyszintén.

A Mechanoise-nak viszont gyakorlatilag vége, pedig nagy kár értük, mert nagyon jó srácok, és jók a zenéik is.

Nem annyira új, de akikre igazán oda kell figyelni, az a Whole 9 Yards. Az ő zenéiket mintha a lemezlovasok számára találták volna ki!

Viszont az utóbbi évek elektronikus zenéjében nem tűnt fel új stílus. A korábbiakkal összevetve, ez meglehetősen fura. Ezt most nem negatívumként mondom, hanem tényként konstátálom.

Tulajdonképpen létezik egyfajta hardbeat, egyfajta 2 step tech-house breakz, de valójában minden mindennel fuzionál. Ha azt mondjuk, hogy nincs új stílus, azt pont ezért mondjuk. De nem is baj. Fárasztó a túl sok új irányzat. A “nu skool breakz” kifejezés szintén a múlté, ma már mindenki breakbeatról beszél, még akkor is, ha az idetartozó zenék nagyon távoliak egymástól.

De hogy mit hoz a jövő, azt nem tudom. Elég nehéz előre jelezni bármit is. Talán abban vagyok a legbiztosabb, hogy még több fúziót.

A zenekészítés vagy a lemezlovas-tevékenység áll közelebb hozzád?

Imádom mindkettőt, nem tudom szétválasztani őket. Lemezeket játszom le, mert producer vagyok, és fordítva: producer vagyok, hogy aztán lejátszhassam a zenéimet. A kettő kéz a kézben megy egymással. Amikor készítem a számokat, például sokat gondolok arra, hogyan fogom majd lejátszani őket. Amikor játszom, akkor viszont a produceri munkán is gondolkodom. Különböző dolgok, mégis tökéletesen összeillenek.

INTERMEZZO 5.

Vesztőgép

Vesztőgép

Elgondolkodtató, hogy a szórakoztató- és vendéglátóiparon kívül létezik-e még egy ágazat, mely reklámjai készítésénél figyelmen kívül hagyhatja, sőt, sok esetben két lábbal tiporhatja a fogyasztóvédelmi törvényeket. Ha tippelni kellene, bizonyára nemmel válaszolnék.

A gondolatmenet a pénznyerési lehetőséggel kecsegtető automatákkal indult. E gépek más és más szabályrendszer alapján, de ugyanúgy nyereményként adják vissza a játékosoknak az addig bedobott összeg matematikai formula alapján egzaktul meghatározott, beprogramozott hányadát. Az arányt törvény minimalizálja, és a gépet üzemeltető tulajdonos pénzéhsége maximalizálja. Mivel ez a hányad természetesen sohasem haladja meg, vagy éri el az addigi játékosok által bedobott összeget, a “nyerőgép” terminológia gyakorlatilag megtévesztés, szemenszedett hazugság. Ezek az automaták veszítőgépek. Bár, a tulajdonosok könnyen védekezhetnének azzal, hogy az ő oldalukról nézve valóban nyerőgépek – és igazuk is lenne.

“Ez a [house](#) egy ilyen voodoo-izé” – mondta nekem néhány éve az egyik multinacionális lemez cég magyar képviselőjének A&R menedzsere. Nem egészen értettem, mire gondol, hát rákérdeztem. “Tudod, én úgy látom, itt mindenki össze-vissza dobálózik mindennel. Megjelenik a Kispista új

mixlemeze, azonnal nagy mellénnyel lenyilatkozza; harmincezer példányban nyomják ki. Amiből persze egy szó nem igaz, mert Magyarországon még a Zámbo Jimmy lemezéből sem nyomnak elsőre harmincezer darabot. Esztelenség lenne a kiadó részéről ekkora kockázatot vállalni, ha meg elkezdik venni a lemezt, egy-két napba telik utángyártatni. De mivel a közönség ezt nem tudja, beveszi a hazugságot és elkezd felnézni a nyilatkozóra. Öngerjesztés, luftballon, ami előbb-utóbb kipukkad.” Amióta a nagy lemezcégek elkezdtek silány poptermékekre felelőtlenül ragasztgatni az elektronikus zenék különböző alirányzatainak címkéit, mindig ott bujkál bennem a kisördög, hogy egyszer még visszakérdezek arra a voodoo-izére.

Ahogy egyes tudatlan lemezlovasok a kilencvenes évek közepén house-nak, jobb esetben **technónak** titulálták az általuk játszott **hardcore-t**, ma több kiadó büntetlenül hívhatja **trance**-nek a popzenét, vagy a happy hardcore-t. Az egykor progresszívnek számító irányzatok neveiből a divatok változásának megfelelően cserélhető áruvédjegy lett. Rövidtávon még be is válhat ez a stratégia egy meglehetősen alulinformált piacon, ahol a fogyasztók apperceptációs képessége bizony hogy némi kívánnivalót maga után. És itt most korántsem csak a magyar vásárlóközönségről van szó. A negatív tendencia, mely néhány évvel ezelőtt elképzelhetetlen lett volna az irányzat bölcsőjének számító Angliában, az ezredforduló végére a szigetországban is elindult: a méreteiben és forgalmában a Virgin-hez hasonlítható, neves londoni **HMV** lemezboltban a HOUSE fachban

Vengaboys CD-k sorakoztak. A későn kapcsoló fogyasztónak maradt a félrevezetés, a hazugság. Mivel sokan vannak, átverésük jól jövedelmező üzletnek ígérkezik.

**“A későn kapcsoló
fogyasztónak maradt
a félrevezetés, a hazugság.”**

Néhány plakát, szórólap szövege szintén vérlázító módon próbálja becsapni a közönséget. Az első magyar elektronikus zenei magazin honlapján egész polémia bontakozott ki a külföldi származású, ám hosszú évek óta hazánkban élő lemezlovasok megtévesztő promóciója kapcsán. A neveiket követő zárójelben az országokra utaló rövidítés azt a csillogó látszatot hivatott kelteni, hogy Angliából, Németországból érkeztek vendégszerepelni hozzánk – a valóságban a VIII. kerületből taxiznak a fellépés helyszínére.

Ahogy egyes lemezlovasok neve egyre inkább brand-dé válik, úgy próbálják a sokadik bőrt is lehúzni a rókáról. A szerzői albumok megjelenésével csak súlyosbodik a helyzet, egyre alacsonyabb a lemezeket kísérő kampányok tartalmának valóságaránya. Tény, hogy a mai hazai élvonal egyetlen prominens tagja se lenne képes egy önálló zenei produkció létrehozására. (Durrábban fogalmazva: még a klaviatúra fehér és fekete billentyűinek megkülönböztetésére is képtelenek.) Tehetséges, ámde névtelen fiatal stúdiószakemberek készítik helyettük felvételeket – ezt a DJ-k többsége (ha nem a legnagyobb nyilvánosság előtt, de) kénytelen-kelletlen beismeri. Persze akad, aki ezt a dicsőséget is szívesen kisajátítaná magának.

Egyes szerzői albumokon messze munkájának jelentőségétől, a legapróbb betűvel szerepel annak a neve, aki sokszor a borítón pózoló DJ távollétében, valójában teljesen egyedül készíti a zenéket. Volt szerencsém a saját fülemmel hallani egyik “sztár DJ” stúdióval folytatott “telefonbeszélgetését”. Az egész nap a különböző éttermekben, kávézókban pózoló, plázákban semmittevő világfi minősíthetetlen hangnemben, magából kikelve ordított a hangmérnökkel: hogy képzelik, hogy nem az ő lemezén dolgoznak, amikor nemsokára lejár a leadási határidő. A tehetség, az eredetiség a gyümölcsöző megtévesztés-biznisz berkein belül egyszerűen nem tétel.

A harácsolás, más jogos tiszteletdíjának gátlástalan elzabrálása a szcéna mindennapos gyakorlatává vált. A “misszió”, a “neked is jó reklám” és az “egy kezdő lemezlovasnak kitüntetés, hogy itt lehet” terminológiák, illetve frazeológiák aljas szándékok leplezését szolgálják. Ilyen ócska trükk áldozatául már csak a csapdahelyzetet felismerni képtelen legostobább, valamint a naivan remélt népszerűség érdekében bármilyen megalázó procedúrát elviselő legesélytelenebb lemezlovasok eshetnek.

Persze mint minden ágazatban, itt is csak követni tudjuk a nyugati mintákat. Kategóriájában a pálmát minden bizonnyal egy zseniális ötlet, a masszív [MTV](#)-s kampányában remix-versenynek álcázott szoftverértékesítési akció vinné el. A szinte minden órában kétszer lejátszott reklám egy nemzetközileg ismert előadó felvételének újakeverésére

buzdította az otthoni PC-n zenét barkácsoló fiatalokat. A győztest a legjobbnak bizonyuló remix lemezen való megjelenésének lehetőségével kecsegtették. A megmérettetésben részt vehetett mindenki, aki elfogadta a versenyfeltételeket – azaz megvásárolta a kereskedelmi forgalomban kapható CD-ROM-ot, melyen az eredeti hangsávok mellett további, az újraértelmezésekhez szükséges jogtisztá hangminták találhatók. A különböző stílusirányzatok jellemző hangmintáit nagy ravaszul külön CD-re helyezték el, így, ha egy pályázó többféle remixszel kívánt nevezni, értelemszerűen több CD-t kellett megvásárolnia. A szervezők mindenre gondoltak: hogy kizárják a másolás lehetőségét, a nevezési lapokat is a csomagolásban helyezték el. Egy-egy (Magyarországon is kapható) szoftvercsomag ára hat-tizenkétezer forint között mozgott. A teljes európai piacon forgalmazott termékből nyilvánvalóan több százezer darab található gazdára – könnyen kiszámítható, mekkora hasznot hajtva az ötletgazdának, illetve az üzletet bonyolító tőkécsoportnak. A nyertes remix lemezét természetesen az összes induló megvette, egyesek kíváncsiságból, mások azért, hogy zúgolódhassanak: az ő változatuk volt a jobb – újabb garantált százezres eladás. A győztes nevére már másnap nem emlékezett senki, azóta sem hallottunk róla.

Az ötlet kísértetiesen emlékeztet a gépesített csirkefarmokon alkalmazott költségcsökkentő megoldáshoz. A szerencsétlen állatok ketrecai alatt folyamatosan mozgó futószalag elszállítja az ürüléket, melynek egy részét a tápszerrel összekeverve ismét feletetik az állatokkal.

Ma már tisztán láthatjuk, hogy a dance-kultúra volt az az alapvetően politikamentes (továbbá nonverbális és jelszómentes), belülről, lélekből jövő, alulról építkező mozgalom, amely a testvériség eszméjét próbálta megvalósítani. Ám az egykoron kreatív, határozott művészi ambíciókra alapozó, újító áramlatot az önzés, az ostobaság és a kapzsiság rövid néhány év leforgása alatt szórakoztatóipari árucímkévé fokozta le. Az alkotás helyét átvette a gyártás, a fellépését a kocsmahakni, a valaha hön áhított médiatámogatást pedig a bugyuta háttérrádiózás.

Hogyan válhatott a hazai elektronikus zenei úttörőket visszakézből lenarkószó, a külkerületi botránydiszko slágerzenét játszó rezidensből országszerte ünnevelt lemezlovas? Hogyan juthattunk oda, hogy egy fővárosi rádió alkalmazottja, a mozdonyszőke adminisztrátor kislány kenyéradó gazdái tudta nélkül, kizárólag saját ellenérzései alapján elutasíthat egy milliós nagyságrendű ajánlatot? Hogyan honosodhatott meg a jó nevű külföldi fellépők "lenyúlásának" gyakorlata a harmadik évezred elejére az addig érintetlen **drum & bass** szcénában is? A rosszul értelmezett liberalizáció olyan kontraszelekcióhoz vezetett, ahonnan a tolerancia csak egy irányban működőképes.

Tudjuk, a piacon mindenkit az önérdék vezérel, de eme önérdék érvényesítésének ilyen szélsőséges, kirekesztő megnyilvánulásaitól már felkavarodik az ember gyomra.

TIZEDIK RÉSZ

Honi körkép, 1.

Hortobágyi László

Világzene, **dub**, **ambient**, klasszikus orgona, vagy elektronikus stílusok felett – az évtizedek óta mindig valami újjal előrukkoló Hortobágyi László tudós elméletgyártóként, vina- és szitár-zenészként de szociológusként, esztétaként (s ki tudja még, milyen minőségben) is egyaránt megnyilvánul. Hullámok jönnek, hullámok tűnnek el, ő viszont mindig jelen van. Munkái főként külföldön jelennek meg, mintegy húsz kiadott lemezt tud maga mögött.

Az elektronikus zenék fejlődése szerves részét képezi a szimuláció, az emuláció és a virtualizáció világtörténetének. Megjelennek a robotkutyák, elterjedt az mp3, szintetikusak a drogok...

Az egész elektronikus zenének ez a háttere: a világ újkori “megsérülésének” élménye és ennek szimulált ábrázolása. Aztán a magány végül napjainkban a teljes szellemi exodus: ki ebből a világból.

A hetvenes évek elején, 1970 körül jelenik meg az első, már nyolccsatornás multitrack, a **Beatles** – George Martinnal – az *Abbey Road* kivételével még négy csatornára vette fel az összes albumát, ami egészen elképesztő mai szemmel nézve. 68 után vagyunk jócskán, a nyugati ifjúsági mozgalmak – melyek véleményem szerint az emberiség utolsó spontán forradalmi voltak – elporladnak az államok ezeréves bástyáin, s ekkor kezdenek előbújni a keleti lidércek a történelem hátsóudvaraiból: **Sri Chinmoy**, **Maharaji**,

Bhaktivedanta, Maharishi, Moon-szekta, és így tovább. Ezek a keleti szörnyek a borzalmas keleti társadalmak összes emberi nyomorúságának évezredes filozófiai pránáját rálehelik a besült mobilitású, kasztosodó, de gyógyulni vágyó nyugati társadalmakra, és a szabadságra kiéhezett szegény ifjúság mindezt ganjaként leszívja tüdőre. Punában, majd később Portlandben meg lehetett nézni közelről például a [Bhagwan-szekta](#) napi gyakorlatát: a fiatalkori mozgalmak egyik

legocsmányabb története...

Tehát korunk lényege a korszellemben jelenlévő

elmagányosodás és az

elidegenedés, amely a mi esetünkben a soksávós felvételi technikában leli meg egyik gyakorlati és szimbolikus manifesztációját. Magyarul: a multitrack lehetővé tette a magány azon emelkedett non plusz ultráját, ahol a szerző és a zenész már tökéletesen bizalmatlan társaival szemben, és azt hiszik, hogy ami a világ maradék részének – véleményük szerint – nélkülözhetetlen, azt már csak ők tudják fel- és eljátszani. Így, a többsávós technika lehetőséget nyújt arra, hogy a legprivátabb mitológiák és soundscape-ek alakuljanak ki, ami mind a bizalmatlanság és a sokszínűnek képzelt individuum, azaz a magányos bozótharcos színvonalán áll, hiszen a szerző – bárki is legyen – tökéletesen már csak magában bíz. A nyelv, melyet a Grand Funk vagy a Soft Machine használt, eltűnik és átveszi a helyét a *Tubular Bells*, [Isao Tomita](#), [Klaus Schulze](#), [Todd Rundgreen](#), [Walter Carlos](#), stb.

“... korunk lényege a korszellemben jelen lévő elmagányosodás és elidegenedés...”

Ugyanakkor, amikor a lidércek megjelenésével beköszönt a bizalmatlanság korszaka, ez egyben az új (zene)technológia korszaka is. A 1969-es birminghami élő [Pink Floyd](#) felvételen, az *Ummagumma*-n jelenik meg a [VCS3](#) nevű, kis bunkó, de halandók számára is hozzáférhető szintetizátor. Mellesleg, mint tudjuk, [Robert Moog](#), majd az Öreg [Buchla](#) Papa és a legendás [Serge](#) Professor már a hatvanas évek elején megépítették a maguk telefonközpontnyi brontosauruszaikat. Később egyre érdekesebbek a hangszínek és hirtelen azt képzelni, hogy eme új zenei köznyelv kialakulása elvezethet egy új, sokszínű hangelmélet-hangszín-elektronikus nyelv kialakulásához, ahol az új hangszínek világa vetekedni fog a történelmi hangszerek sokszínűségével, ámde ekkor láthatóvá válik egy egyetemes ellentmondás, amely magába foglalja a szintetizátorok történetét is. A privát mennyországok ugyan kiépíthetők és programozhatók, a szerzőkre lebontott hangszín-mennyországok tényleg létrehozhatók mindazon esetekben, ha erre kínzó szüksége lenne az egyetemes magaskultúrára kiéhezett világnak, és amennyiben valóban léteznének a szerzők, akik erre képesek.

Valamikor a nyolcvanas években, Angliában jártam, a híres Orinoco stúdióban, rákérdeztem, hogy a legendás, nyolcmillió hangszínes Yamaha-FM szintézisparkból (melynek nagy részét a párizsi [IRCAM](#)-ban digitalizálták) mennyit használnak, mit mutat a napi statisztika. Itt külön IBM-MIDILan hálózat volt arra, hogy MIDIn betöltse a hangszíneket a különböző, stúdióban elhelyezett, mintegy ötven-nyolcvan keyboardba és modulba... Kiderült, hogy ebből a nyolcmillió, egyébként persze elméleti

raktárból százhusz-százharminc hangszínt használnak! Látható a kasztosodó társadalom beszűkülésének zenei leképzése és a privát, egyéni nyelveknek egy olyan uniformizálódása, ami ugyanabba az irányba mutat, mint amit a többsávós technikák magányos vitézeinek mögöttes mozgatórúgóinál tárgyaltunk.

Nem sok ellenpéldát tudok hozni, de a [Tangerine Dream](#) kollektív zene volt, bár a külön az ő számukra épített első digitális szekvenszerek már jelentős szerepet töltöttek be, de az élő bulijaiknak mégis volt egy fantasztikus kollektivitása, progressziója és hangulata, amit korábban csak hangszeres rock és progresszív csapatok nyújtottak. Véleményem szerint a *Ricochet* anyaguk Notre-Dame-ban történő élő koncertje a racionális európai zenei hagyományok és az ifjúság pszichedelikus exodusának egy máig meg nem haladott zenei-kulturális egysége volt, ahol a teuton fogantatású elektronikus zenei nyelv (ősapák ugye, mint [Oskar Sala](#), [Stockhausen](#), stb.) fúgaszerű, pre-repetitív struktúrája találkozik a fiatalság extatikus, de itt még kifinomult üvöltésével.

Ezeken a hangokon azonban már kezdett nagyon átütni a világ “megsérülése”, az előadók kezdtek ráérezni a globális szellemi és szociális nyomorra, és arra az anomáliára, ami fűtötte, és az üzemanyaga volt ennek az egész ifjúsági haldoklásnak.

További evolúciós példa: a korábban a legprogresszívebb fémzenét játszó együttesekből mutáltak át a legsötétebb fasisztoid, láncos, Anthrax, Megadeath, Kiss-típusú halál-gót és egyéb társaságok. Itt a “fejlődés” kétségtelen, mert az ez utáni Pantera, Neurosis, Crowbar, Marilyn Manson,

stb., képződmények minden manipuláltságuktól függetlenül kifejezetten transzhumán zenekarok, azzal a különös megjegyzéssel, hogy ugyanakkor ezek a látszólag humanoid élőlények az elektronikus hangzást még kézzel állítják elő, azaz élőben játszanak minden különösebb elektronikus tornyok nélkül.

Az elektronikus zene kezdetén, a [Krautrock](#)ban, tehát főként a Tangerine Dream esetében, ugyanaz a kollektív, köznyelvi eksztázis következett be egy rövid pillanatra, mint a hatvanas évek Sturm und Drang korszakában. Ugyanakkor például a kókler Klaus Schulze esetében már megjelenik a privát, meditatívnek nevezett mákony, ami azonban csak egy alacsony színvonalú elektronikus mocsár. Zárójelben: a Tangerine Dream közel tizenöt éve hallgathatatlan.

De amíg a Tangerine Dream a csúcson játszott a szekvenszerekkel, gépzene, gép-ember zene együtt volt, egy nagyon érdekes, német típusú, racionálisan transzcendens egységben. Ugyanakkor – szemben a heavy metal gótikus haldoklásával – a diszkón, a DJ-ken keresztül ez a hangzás átlényegül az [acid](#)be vagy a [goá](#)ba. A degenerálódás itt kevésbé követhető nyomon zeneszociológiailag, miközben az alkalmazott hangszínek egyre borzalmasabbak és ugyanakkor a résztvevők számára – magamat is erősen beleértve – egyben mintha hájjal kenetnének, hiszen ezek az új-régi karcos analóg hangszínek és [B.L.I.M.](#), [Meat Katie](#), [FreQ Nasty](#)-s hörgések igazán közel állnak a napi életérzés adekvát megjelenítéséhez. A napfényes goai tengerparton valójában haláltáncot látunk lejteni. Gondoljunk a mögé, amit [Tipper](#) és társai, ezek az aranyos, mosolygó gyerekek tesznek, mikor csak

ezeket a rendkívül kellemes gyomortépő basszusokat használják! Itt a gyerekek mosolygó bőrén és kedves szemén átüt az ösztársadalmi brutalitás. Ódák a rájaszerű B2-eshez Afganisztán felett. Még a [Yes](#) *The Gates of Delirium*a a *Relayer*-ről, vagy a Pantera *I'm Broken*-je, vagy a Sielwolf is csecsemődal ezekhez képest. Mellesleg ebből a szempontból a késői goa a legnagyobb hazugság. A kezdeti pozitív, tisztán és ortodoxon elektronikus szemlélet – bár keleti maszlaggal zagyválva – iszonyúan lehülyült a négynegyedekre és primitívségükben hülyítő hurkokra, ahol mint a ragasztó szívása, a vesék akusztikai masszázsa az egyetlen katarzis. A társadalmi brutalitás zenei leképezése – a proletár mp3-ig bezárólag – szociológiailag egyre jobban lesüllyed. A Tangerine Dreamnél tíz-tizenötmillió márkába került a cucc. Ma, a DJ-kultúrában tulajdonképpen ugyanez érhető el a hetvenötezer forintos lemezjátszóval.

Igaz, itt a sokszorosan kiárult zenei műformák ezredik reinkarnációját véli újrakeverni a DJ-k végtelen áradata...

“... sokszorosan kiárult zenei műformák ezredik reinkarnációját véli újrakeverni a DJ-k végtelen áradata.”

A jelenkori technika nyomán nyílhatna egy pici lyuk a zenetörténet sötét égboltján, amely odavezethetne, hogy – főleg egy Creamware nevű cég jeleskedik ebben – a plazma-képernyős gyerekek virtuálszintiket fényceruzával real-time vezérelnek a színpadon. Ez a sokadszorra áhított “élő-elektronika” első igazi megvalósulása lenne: színpad, három nagyképernyő, rendes hangszerek, gyors számítógépek, még billentyűt,

horribile dictu midivezérelt akusztikus hangszereket is el tudnék képzelni a kezük ügyében. A technika először tenné lehetővé, hogy igazi élő elektronika, tánc, extázis és zene, ott, akkor, a közönséghez visszacsatolva, kollektíven jöjjön létre. No persze mindehhez kellene a mögöttes kollektív zenei azonosság és zenei köznyelv melynek szubtársadalmi (tribal consciousness) kódoltsága révén a résztvevők azonos fázisba kerülnének egymással, az elhagyni kívánt lakhatatlan világgal és persze a képzelt belső szabadsággal. Nyilvánvaló, hogy eme elképzelés a samplerek sorsára jut: amikor megjelenik egy fantasztikus technikai eszköz, amivel rést vághatnak a jövő felé és a fantázia remélt felszabadítása irányába, egyben a gyárok képzeletszűkítő hangszín- és cucc-egyeduralmán, akkor kiderül, már nincs mit mondani.

Szintén a virtualizációhoz kapcsolódik, hogy egyszer azt mondtad: az emberi élettartam maximum százötven-százhatvan évig terjeszthető ki. Ez azt is jelenti, hogy nem bízol a “halhatatlansági technikákban” (nano, mélyhűtés, tudatfeltöltés)?

Részemről egészen bizonyosra veszem, hogy hamarosan átépítik az emberi testet. Az összes “szükségtelen” alkotóelemet leépítik, eltűnik a bélrendszer egy része, a fogazat mai formája, átalakul csontrendszer összetétele, megújulnak az izomtónus vezérlések, áthangolják a hormonháztartást. Ez azért legalább ötven év, de az ember fokozatosan megszabadul a testétől, az biztos. Az élettartamot kitolják százötven-százhatvan évre, annál tovább nem valószínű, mert a sejtbe beépített mitokondriális időórát nem lehet

átállítani, bár nincs kizárva, hogy idővel ezt is megoldják. Végül is csak öregember lesz a Földön. Képzeld el, milyen az agyad százötven éves korodban? Kívülről enzimkezelt, szoláriumozott, sima arcbőr, feszes hús, belül csillószőrős, penészes agyvelő. Bátran tegyük fel a kérdést: mindenkire szükség van, aki ennyi ideig óhajt körünkben fogyasztani? És egyáltalán melyek azok az alapelvek, melyek nyomán elválnak, ki él százötven évig, és ki az, akinek jutalom a korai, esetleg önkéntes halál?

2001. szeptember 11. mennyire változtatja meg a világot, a fokozottabb ellenőrzés mennyire teszi még nehezebbé a szabad zónák kialakítását? Látsz-e reményt még arra, hogy az államot teljesen leépítsük? Mennyiben civilizációk harca az, ami történik a nagyvilágban?

[Huntington](#) és [Fukuyama](#) teóriái egyaránt a nyugati gondolkodás zöldséges boltjai. Ha majd globálissá válik a piacgazdaság, könnyen abba a téveszmébe esünk, hogy a McDonald's hálózat logisztikai tökélyével véget ér az emberiség szagája és vége a történelemnek. Itt újabb bizonyítékát vélem felfedezni eme keletiesedő nyugati társadalom filozófiai jövőképe statikussá válásának, ahol a történelem végével tévesztik össze a jelenkori világ eszmei és szociális mobilitásának befagyását és a "nagy keleti" bölcsességek statikus, atomizált életérzéseit egyetemes szintre emelik a tudomány kopott gúnyájában. Eszembe jut Vincent A. Smith angol, királyi India-történész sora Kasmírról: "a kasmíri nép passzív karaktere egész történelme során vonzotta az elnyomókat" (Clarendon Press, Oxford, 1963.).

Azt hiszem, ez a gondolkodásmód a történelem és az emberiség vége, ugyanakkor napjaink kizárólagos kollektív hamis tudatának nyelve. Szeptember 11. a “WTC napja”, erre van egy jelképes példám. Ezeket a gépeket a keleti emberek *rettenetes* dugóhúzókkal és *borzalmas* papírvágó késekkel térítették el. Itt sok egyéb mellett van egy szimbolikus gondolkodásbeli különbség, melyet következőképpen illusztrálnék: Monacóban, a cirkuszi fesztiválon megjelenik két kínai két táskával, és az egyik, egy tizenhat éves leányzó, kivesz két bambuszpálcát és antigravitációs élményed lesz, mert olyan csodát művel velük. Átbucskáznak a fejükön, és ezt az élményt megosztják a nézővel is: ők már ismerik azt a memetikus trükköt, hogy belépni a festménybe. Ezt követi az amerikai cirkusz három kamionnal, hetventonnányi műszaki felszereléssel, a produkcióban egzotikus állatokat sanyargatnak a trapézon. Az állam elhalásának kívánatos, de pillanatnyilag reménytelen perspektíváját abban is meglátni vélem, ahogy a CNN közvetít – történelmi hivatásának, az emberi tudat diribdarabra törésének megfelelően: hiszen a fogyasztás legnagyobb ellensége az egységes világnézet – képernyőjén azt látod, hogy a Kentuckyból Afganisztánba repülő kétmilliárd dolláros B2-es rája leszórja a petéit, majd Diego Garcia érintésével hazamegy. A következő kép meg az, hogy három kilógó fenekű, szerencsétlen mohamedán vályogtéglák között matat. Valahogy rosszul mutat az egész, finoman szólva.

Általában megkérdendő, hogy a katonai hercehurca és a parádés felvonulás kerozinszámlája, csupán számszerűleg hogyan aránylik a fejlődő világnak nyújtott segélyek összegéhez képest, és így tovább.

Nyilvánvaló, hogy egy hitler, mao, sztálin, tálib világ lakhatatlan, ennél ugyebár csak az a rosszabb, ha nincs alternatíva ezekre a társadalmi formációkra.

Az emberiség, és a zene története arról szól, hogy van a gótikus katedrális, a maga racionális transzcendentalizmusával, és mellette haldoklik egy leprás ember. Ahelyett, hogy a társadalmak központi irányítás nélküli, önálló kicsi egésszé, egymással informatikai és infrastrukturális kapcsolatban álló, szabadon választott, saját hierarchiával rendelkező kicsi, ökológiai közösségekké omlának szét, természetesen nemzetek és határok nélkül, úgy ma ennek pont az ellenkezője erősödik, éppen a globalizációs trend Vishnu-szekere által. Egyébként Seattle-ben, Genovában, Göteborgban nem a globalizáció, hanem a multivállalatok kultúrája, terjeszkedése és ökológiai pusztítása ellen tüntettek, szó sincs arról, hogy értelmes ember Vishnu szekere elé vesse magát. Itt persze újra rajtacsíphető a globális média iszonyatos csúsztatása. Egy olyan világ van kialakulóban, ahol bármit is említesz fel a kiirtott és kiirtandó pigment-gazdag kultúrák érdekében, terrorista-párti, a szabad piac, a szabad társadalom ellensége leszel ebben a fehér Európa Erőd limeseit a piszkos barbárok hullámai által ostromolt világban.

Civilizációk harca mellett civilizációk szintéziséről is beszélünk, például [Brian Eno](#) és [David Byrne](#) 1980-as *My Life in the Bush of Ghosts* című lemeze kapcsán, melyen a nyugati high tech az arab melódiavilággal és az afrikai ritmikával lép fúzióra. A te munkáidban szintén tetten érhetők ilyen jellegű szintézis-törekvések.

[Jon Hassell](#)t is illendő említeni abból a korból. Egyetlen problémát látok azóta is a világzene egészében, és az Eno-Byrne albumban is. Eno amúgyis problematikus: Christian Wolf tanítvány, nagy tehetség, de az alkotói erő nem terjed túl kétperces zseniális ötleteknél. Producerként sokkal hatékonyabb, videó-művészként szintén autentikus. A számomra búzló tetemként funkcionáló világzene problémája, aminek a *My Life in the Bush of Ghosts* is egy nagyon jó, korai példája, az, hogy egy meglévő, nagyon primitív rockzenei formába ültetnek át rosszul hagyományos elemeket. A libanoni hegyi énekesnő nyolcvancentes hangközöket is énekel azon a bizonyos felvételen, de ez nem jön le, mert nyolcnyegyedes csíhi-puhi szól alatta végeérhetetlenül, ami négy periódusig nagyon kellemes, de ugyanazon ABA formula alapján történik, miközben az arab zene alapvetően más. A szintézist ott látom, hogy előbb el kellene menni a világzene bármelyik művelőjének a másik zenéhez, hogy tanulják meg és hasonlítsák össze egymás nyelvét. Ha képesek erre, akkor megtalálják azt az Ariadné-fonalat, amellyel – formai és piaci megalkuvások nélkül – szintetizálható valami, úgy, hogy egy meg egyből kettő, és nem mínusz lesz, mint a basszusgitárral kísért kenyai siratók esetében. Ugyanakkor tudni kell: a “világzene” a fehér ember találmánya, amelyben ugyanúgy érvényes

az az igazság, mint a századfordulós etnomuzikológia tudományában, hogy csak az marad meg és fenn, amit a fehér ember ezekből a kultúrákból megért és elrabol. Ami ugye olykor nem sok.

Én, mint személyiség – azt képzelem – nem létezem ebben a kérdésben. Az a stratégiám, hogy magamról azt hiszem, robotként végrehajtom a programot, azt a koncepciót, amit működőképesnek vélek. Ez azon alapul, hogy megtanulom azokat a dolgokat, melyek érdekelnek. Érdekel például a japán hangrendszer, úgy tűnik, hogy az előkelő és zárt indiai zenei elit befogadott, mint vinán és szitáron játszó tradicionális zenészt, megtanultam, hogyan kell önteni a jávai gongokat, és hogy milyen hangközöket alkalmaztak a perzsák a XIII. században és – főleg – miért. Ezeket összehasonlítom, de persze nem fennkölt tudományszeretetből vagy művészi küldetéstudatból, hanem csupán csak azért, mert ez a legjobb nekem. A dél-amerikai kecsua fuvolák hangolása, vagy az ókori görög aulos és gitara irodalom is idetartozik. Kevés dolog nem tartozik ide... Nagyon idetartozik például a szintetizátor vagy a nagy orgonák tervezése, építése is. Csak akkor jönnek létre új – ma már csak virtuális – kultúrák, ha a résztvevő elemek – és itt kulturális elemekről, mémekről, zenei mémekről, vagy bármiről beszélhetünk – mindegyike a maga autentikus rendszerében és kulturális közegében, hangsúlyozottan a nyelvi, hangelméleti rendszerének a maga eredetiségében kerül beépítésre egy másik hasonlóba. Ekkor lesz igaz, és érdekes módon, működni fog. Mindegyik mögött olyan közös emberi nyomorúság és tapasztalat rejtőzik, mely túlmutat a művészeteken és a tudományokon, messze az emberen túl, az ember mögé, arra a

borzalmas pokolra, amiben élt, és amiből jött, és ez a pokol és tízezer év nyomorúsága minden világrészen közös. Az igazi magas művészet az ebből való kivezető út valamilyen transzformált, transzcendentált formája, kezdve az ősember vagy az afrikaiak hatnegyedes, többszólamú ritmusával, tehát a Ga törzs dobnyelvétől [Cavaillé-Coll](#) francia orgonaépítő mester több száz regiszteres orgonájáig – ugyanaz szól mögöttük. Hogy az egyik temperált rendszer, a másik pedig huszonekét fokú hindu skála, az már csak a kultúraantropológiai csomagolás.

Még mindig a civilizációk harcánál maradva: régóta élnek fénykorukat az összeesküvés-elméletek, és gyártóik gyakran [René Guénon](#) vagy [Julius Evola](#) szellemi rokonai. Rajtuk keresztül Zenre, Védákra, Upanishádokra, sámánizmusra hivatkoznak. Hogyan lehetséges a tényleges “ősbölcseletet” a ráakódott tradicionalista szeméttől megtisztítani? Ezt azért kérdezem, mert a munkáidban érzem a törekvést: egyrészt az ősiség is bennük van, másrészt az oly gyakori, torzító sallang se rakódott rájuk. Ez azért van, mert a Föld planéta nyugati hemiszférájának szellemi zsidóvásárában az ember szekularizálta a túlvilágot azáltal, hogy kiárulhatóvá züllesztette azt (is). Bárhova mentem a világban, különböző hívőkkel – a hinduktól, a Moon-szektán át, mindenféle Jézus Krisztus, a Repülő Csészealjok Lovagjai szektáig, vagy a [Heaven's Gate](#) tagjaival – találkozva azt láttam, hogy a legnagyobb hívők és tradicionalisták, akik a legnagyobb szabadságot ígérik a földi lét anyagi kötöttségéből, züllenek a leginkább retrogád, a szent filozófiai immanencia Grál-lovagjaiként

szúklátóköri, műveletlen társasággá, mert az általuk kreált, pszeudó-nyelv posztkatasztrofális kamu, és tudatuk végtelenül emberi gyarlósága gátolja meg őket abban, hogy megtalálják a kultúrák és elméletek közös Ariadné-fonalát. Csak egy darab igent tudnak hinni, és ezáltal minden másra nemet kell mondaniuk.

Hogy milyen kultúrában élünk, az abban is látható, hogy nincsenek szavaink a halál előtti ötödik szívdobbanásra, vagy az apai nagyanya ízére... Van (még) egy négytagú bráhmin-család a dél-indiai Tanjore-ban, felépítenek egy kemencét Agni Tűzisten tiszteletére négyévenként, ami hetvenkétezer, általuk kiégetett agyagtéglából áll, mindegyiknek beégetett neve van, és nem mindegy, melyik után melyik jön. Mi hogyan élünk ennek a volt világnak az egyetemességéhez képest? A IX. századi dél-indiai Gupta korszak birodalmainak templomaiban, Orissza déli részén, hetvennyolcvantagú zenekarok, száznyolcvan-tagú tánckarok működtek. Ezek egy ma már általunk ismeretlen, az egész kontinensre érvényes és az egész társadalmat és annak minden szegmensét átító kulturális kód és vezérelv mentén működtek.

A világon az indiai és a gamelán a legszigorúbb matematikájú zenék, s amelyek ugyanakkor ezekben az irracionális, ezer istent hívő birodalmakban alakultak ki, s ahol egyetlen hang se improvizatív és főleg nem meditatív, itt mindegyik kompozíciót az évszázadok ismétlése kövezi bele a repertoárba, és mégis: az előadó vagy a zenekar soha nem tudja ugyanazt ugyanúgy lejátszani. A szabadság óceánja ez, ahol a résztvevők a túlvilág mérnökeiként apró racionális kövezetekből és egységekből építik fel

az indiai zene hatalmas, transzcendens gótikus katedrálisát. Az egész schönbergi sor (reihe) egy teuton szögesdrót-walhalla a gamelán rendszerhez képest. A fehér ember ergonómiai eltávolodása a zene eredeti eksztatikus faktorától, egyben elidegenedett üvöltése a Cavillé-Coll orgonák 32" ajaksípjainak megszólaltatásakor válik nyilvánvalóvá és egyben természetesen gyönyörűvé.

Az ősiségnél maradva: a sámántánc és az elektronikus partik hangulata között sokan párhuzamot vélnek felfedezni. Kicsit közhelyesek is az archaikus újjászületésről futtatott eszmék.

Amennyire klisészerűek, annyira igazak. Ha megnézed az első acid-partikat, azt látod, hogy hosszú haldoklás után megmozdult az ifjúság. Már nincs élőzene, már fantasztikus mélyek és zsibbasztóak a hangok, a korábban esztétikai és intellektuális szellemi zeneélvezet a lábdob-minták adrenalint termelő akusztikai pettingévé változott. Mégis látod, hogy a gyerekek megérik a működő szubkulturális istállók akol-melegét, főleg azért, mert ez az egyetlen emberi-meleg hely az életükben. Mindez a legnagyobb közös emberi-társadalmi Rossz szociális tömbje alá begyűrt individuum, azaz a bebábozott Én-tudat napi-történelmi gyakorlataként funkcionál.

Az archaikus újjászületés [Terence McKennára](#), a legendás droggurura is utal. Elektronikus táncpartik és drogok kéz a kézben járnak. Mennyire

érzékkelhető Huxley, Leary, illetve McKenna partikultúrára gyakorolt hatása?

Eddig a zene hatott vissza a szerfogyasztásra, viszont az utóbbi két évben – kis túlzással – különös zenetörténeti fordulat játszódik le. Ma már a ketamingyártás szabja meg a zenei “műformák” megjelenését, amennyiben műformákról beszélhetünk.

Bár – és ezt zárójelbe tegyük – **“Ma már a ketamingyártás szabja meg a zenei műformák megjelenését...”** be – itt tulajdonképpen zenéről se tudunk beszélni, hiszen nem a struktúra a

lényeg, hanem az a formai, dinamikai, energia-szintű megjelenés, amely azonnal – szerek vagy fények ide, vagy oda, de akol-meleg viszont igen – lehívja azt a kollektív – de most már csak tudati “forradalmat”, ahol a résztvevő megindul a hívő hindu hagyomány évezredek tradíciójához hasonlóan az egyén sötét belső terei felé, s ahol a képzelt szabadság, de persze a magány, a szétfúzott személyiség bebábozódott kitinváza várja a szabadulni vágyót.

Három hullám zajlott le: a progresszív hatvannyolcasok, a New Wave fanyar intellektualizmusa, a techno-acid. A jelenkori fiatalság átbucskázik a fején, és a szerek, az új hangszerek, a virtuális szoftverek segítségével belépnek a képbe; ahogy a kínai festményen kétezer évvel ezelőtt realizálták ezt a túlvilágot és exodus technikát. Egy különös szociológiai mögöttes azonban feltárható: amíg a hatvannyolcasok ab ovo egy új világot akartak felépíteni, azt mondták, hogy a jövő a miénk, Holdra szállunk és Yes, a New

Wave biztosítótűs punkja már önmaga elpusztításával válaszolt, de még mindig egy nagyon mélyről jövő, elkeseredett társadalmi küldetéstudattal, addig a harmadik hullám értelmes gyerekei a hétvégén, szabadidejükben beveszik a bogyót, és ab ovo lelépnek ebből a lakhatatlan világból.

Egy másik spirituális pont a dub. Mit jelent számodra a dub?

A mögöttes, kollektív emberi nyomorúság zenei párlata az összes magaskultúrát jellemezte. A mai fiatalság a zene és a szerek segítségével óhajt távozni a valóságból, teljesen érthető módon tartja lakhatatlannak ezt a világot, és keres egy másik világot, amelybe vagy kollektíven, a zenei nyelv és a szerek segítségével hatol be, vagy felépít egy egyetemes elképzelést és kultúrát, mint például a dub. Mindig dialektikusan próbálok magyarázni: a dub természetes fejlődése szinkronban áll a jamaicai társadalom elnyomorodásával. Az egész raszta mozgalom nem más, mint a boldog, nyávigós, napfényes reggae zenék után megjelenő elkeseredettség, a besült kis helyi forradalmak sötét oldala. Itt már nem az e világ napfényes paradicsoma a legfőbb jó és elérendő, hanem a feudális [Hailé Szelasszié](#) etióp császár múltbéli világába történő fizikai exodus. A gandzsa terjedése csak összefügg egy nagyon reménytelen, perspektíva nélküli jövőképpel, amiben a pigment-gazdag jamaicai kultúra találkozik a high tech-kel, és az eltolt, aszimmetrikus basszus-struktúrákban megjelenik a fekete ember poliritmikus ösztöne. A dub legkristálytisztább megjelenési formája semmi más, mint aszimmetrikus és nem egyforma basszusmenetek, három-négyszólamú poliritmikus kísérettel, és kész. Oda jutottunk el, mint a

gótikus katedrális esetében: az igazi, hangsúlyozom, az eredeti statikus struktúrájú dub – az összes sinsemilla és egyéb szerezés mellett – nagyon precíz ritmikai részvételt igényel, és ennél fogva úgy valósul meg, ugyanolyan racionális módon manifesztálódik és lesz másvilági zene, mint az indiai. Az igazi dubnál használt forgó kongaritmusok egy tizenhatoddal vannak odébb a metronómütésektől, és aki ezt konstans módon, periódusokon keresztül képes tartani, illetve periódusonként a teljes ritmikai képpel – az indiai Tablá zenészekhez hasonlóan – megfordulni, az biztos, hogy nem zeneakadémiai ember. Ez a lényege, ez a mákony, egy lebegő, ám racionális tudást igénylő előadásmód, ami elvezet a legtökéletesebb mennyországhoz. Itt – pontosan úgy, mint az indiai zenében – az alapritmikai ütemtől való poliritmikai elemelkedés az egész ütemhez képest megfordul, és x ütemszám után érkezik meg a periódus egyre, az nem más, mint a valóság legyőzése, a lélek levitációja. A dzsessz soha nem vezet el sehova, mert az az onánia nyelve. A dub a kollektív másvilág racionális nyelve, és ezért, tökéletesen átemel abba a másik világba.

Szembe szoktad állítani a ma zenéjét a ma tudományával. Polifónia, poliritmia helyett négynegyedek dominálnak. De kihangsúlyozod a tudomány torzulásait is. Mit értesz ezeken? Miért vált ennyire szét a tudomány és a zene? Holott elsőre úgy tűnik, a **drum & bass és a **breakbeat** a poliritmia felé történő lépés állomásai.**

Igen, de gépek segítségével, nem a nyelv, hanem a programozás szintjén, és ez a lépés egy rendkívül rövid életű trend. Az igény viszont valóban

megvan. A széttört tudatok zenéje ez, a drum & bass folyamatos breakelés, folyamatos széttöredezés, kaleidoszkóp. Kéthetes lenyomatban a valóságot hozni: erre nincsenek jobb zenék a Földön, mint ezek a stílusok. És tökéletesen hozzák is a széttört tudat napi élményét. Ezekből a gyerekekből, például Dave Tipperből, [Timo Maas](#)ból, de Silvaból és [Alvarado](#)ból, stb. nemcsak az osztársadalmi brutalitás, de az osztársadalmi tehetség is előtör. Különösebb filozófiai és szociológiai ismeretek nélkül, lakmuszpapírként üt át rajtuk a dolog, és ettől művészek. A drum & bass-tól kezdve a különböző stílusok szociológiailag ugyanolyan feedback-ek, mert ezek a stílusok egyben a társadalmi rétegek zenei megfelelői is. Itt is a transzcendenciáikban, elvágódásaikban, világból való exodusukban azonos társadalmi töltésű, de szociológiailag mégis elkülönült stílusokról és azok művelőiről van szó.

Hogyan látod általánosságában a mai elektronikus zenéket?

Már nagyon korán műformai problémák lépnek fel. A formai készlet rendkívül szegényes, és hihetetlenül hamar kimeríthető. A DJ-kultúra is már a formák formái formáinak a mixeléséről szól. Négyyszer kiárulták az elmúlt harminc ifjúsági zenei termését, és formailag semmiféle előrelépés nem történt. E mögött a széttöredezett, diribdarabokra tört, kaleidoszkopikus világ kulturális nyelvtelensége húzódik meg. Ilyen értelemben csak privát mennyországok lesznek a jövőben is, igaz, ezek legfeljebb, ha két hónapig érvényesek. Sőt, ma, a mosópor fogyasztásához hasonlóan, egy hónapra, hetekre csökkenthetők az úgynevezett stílusok

élettartama, melyek tényleg csak a beavatottak számára különülnek el. Valójában a napi tudat loopolt, négynegyedes akusztikus kokainjává züllik az egész. Miközben a nyolcvanas évek pozitív hip hopjában ([Keith LeBlanc](#)) vagy az [On-u Sound](#) istállójában elindul egy valóban átütő új zenei gondolkodás, annyira rothadt mindez mára. Túl sok a DJ, ami azt jelenti, már nincs semmi, ami élő. A [Love Parade](#) 1994-ben még elementáris volt, ma viszont... Sajnálom a most felnövő negyedik generációt.

Meglesznek a programok, bulikon, élőben használhatják őket, de formailag csak az előző

“... ez a műveletlen generáció is szájtátva várja, hogy a világ lehülyüljön hozzá...”

hullámok felkérődzését halljuk majd elektronikus áthangszerelésben. Újra gyönyörű gyémánttollaink vannak, ám nincs mit írni velük, mert ez a műveletlen generáció is szájtátva várja, hogy a világ lehülyüljön hozzá, amit az, a generációs fogyasztást hűen kiszolgálva, habozás nélkül meg is tesz.

A nyolcvanas évek közepe óta tartó elektronikus zenei hullámokat előbb a cyberpunkhoz, majd a cybertechnóhoz kötöttük. Mára viszont fulladozik az egész. Ugyanakkor egyre trendibb a transzhumanizmus, miközben a cyberpunk és a cybertechno letűnt a színről, vagy pont letűnőfélben van, főbb elemeik meg beépültek a tudományos-kulturális mainstreambe. Paradigmaváltás előtt állunk. Mi lesz a transzhumanizmus zenei megfelelője?

Itt kapcsolódik be a mém-elmélet, és amit képzelek róla. 1979 óta a mémjeimen dolgozom, nemcsak zeneileg, hanem meg is festem őket triptichonokon, és mozgósobrokban is el akarom készíteni őket, mintha számítógépes animációk lennének, de négy dimenzióban. Pillanatnyilag ez erősen leköt. Nehéz ügy, mert olyan anyagokra van szükség, mint a színes fényre szilárduló higanyra, agyvelőszerűen opálos, kocsonyás gumira, színjátzó folyékony üveggyapotra, mely pókhálóként szőhető, majd acélként megköt... stb.

Az akadályok: ahogy egyelőre nem jött létre az új technika és szoftveres elektronika kollektív élő alkalmazása, úgy, sajnos, nem bízom abban sem, hogy az igazi transzhumán zene hamar megvalósulna. Egyébként szigorúan zártkörben terjesztett határozott véleményem az, hogy szinte minden idáig létező magas művészeti zenei nyelv és annak mögöttes extázisa transzhumán. De a genetikailag is módosult, a jelenkori nyugati társadalmak mindennapi gyakorlatában deformálódott új ember transzhumán zenei nyelve a következő lehet: a computer-rész tulajdonképpen adott, ha valami fejlődőképes korunkban, akkor az a számítógép-tenyészetek generációi, majd ki kell göngyölni az agyat, s abból a zenei impulzusokat, ez lesz majd a consociator sisakja. Ma még úgy hívják, hogy Virtual Reality. A transzhumán zenei nyelv egy aszimmetrikus, bitonalitású, egy időben több tempót alkalmazó, de egymással "fázisban megfordított" gépi poliritmiát alkalmazó, az ember alfa és théta hullámaival szinkronizált, de több dimenziós reverb algoritmusokat használó, többcsatornás leképezést és előadást megvalósító

nyelvnek és technikának kell lennie. Nem az lesz, ugyanis az új zenei nyelvhez új emberfajta szükségeltetik, aki csak egy új társadalom szülötte lehet. Ezért a zene jövője valós próféta megbízhatósággal Sziszüfosz sziklájával szimbolizálható. Pedig azt mondják, a zenei ritmusok, acid-partik lüktetése, az őseMBER tábortüze az agy fizikai bioáram feszültség-ingadozásait képezik le. Képzeld el, hogy egy kulturális-, egy memetikus feszültség-ingadozás, ami az emberi agyban, mint művészeti és szociális szubsztrátumként létezik, azaz mint szublimált anyag, s mint mém jelenik meg, nyelvet, közeget és formát keresve, hogy megvalósuljon, napvilágra kerüljön, materializálódjon. Az a probléma – egész életemben ezen dolgozom –, hogy létező dolgokból egy olyan nemlétezőt kell létrehozni, ami valóságos. És úgy valóságos, hogy lehetségesen valóságos. Nem unalmas marsbeli nyelvet akarok, hanem a Föld összes alkotóelemében meglévő dologból, memetikus eljárással egy új valóságot. A zenéimmel mindig is ezt szerettem volna. De lehet, hogy az lenne az igazi katasztrófa, ha a memetikus nyomás csatornát találna. A világra manifesztáltan ráömlene a sokmillió szörny, a transzhumán egyedek kitinváza mögötti elfojtások nyüzsgő Alien kolóniái, melyek ma még csak a groove-boxok, DJ-k keverése nyomán, az úgynevezett “művészek” memetikus ténykedése során zúdul ránk.

Eme Alien nemzedék lepedéke már amúgy is belepiti nyálkájával a Földet... Ha létrejönne egy memetikus szintetizátor, lehet, hogy katasztrófa lenne a Földön. Pedig a fehér ember már csak így tud átbuszkázni a fején, és így tudja megváltani magát. Mire technikája lehetővé teszi a világ megváltását

egy új valóság létrehozása által, addigra kiürülnek az új valóságot felépítő elméletek üzemenyagtartályai, miközben a tradicionális kultúrák és életmódok tapasztalatai már régen kihaltak erről a földről. A mémgenerátorral az összkollektív társadalmi valóságot lehetne manifesztálni. Ugyanakkor az aggyal összekötött szkennerek, az anyagszintetizátorok consociatoros vezérlése a mémek fizikai materializációját jelentheti, melyek megjelenése a jelenlegi emberi társadalmakban csak katasztrófát okozna, nem pedig egy új emberfajta szellemökológiai egységének és környezetének mindennapjait. Tehát mindehhez egyelőre nincs nyelvünk és szellemi technikánk, ahogy nincs kifejezésünk a halál előtti ötödik szívdobbanásra se. Ilyen értelemben, ez egy ábránd, privát mitológia marad.

Azért akadnak páran – [Aphex Twin](#), [Autechre](#), [Scanner](#), [DJ Spooky](#) –, akiknek a munkái, és a te munkáid is, átmenetet jelenthetnek a transzhumanista zene felé.

Az ő munkáik inkább, mint az enyémeik. Mert én – bizonyos értelemben – rossz, megrögzött tradicionalista vagyok, akit az összehasonlítások tartanak életben, és akit ezért nagyon érdekelnek az ezer évvel ezelőtti, és iszonyatosan az ötven év múlva történő dolgok is. Remélem, a memetikus generátorom segítségével ezt valamiféle privát mitológiává tudom gyúrni, ami valljuk be, nem sok, de én – szemben a felsorolt urakkal – biztosan nem képezek hidat ebben a folyamatban. Úgy tűnik, reménytelenül egy nem létező és soha nem is lehetséges világ hajótöröttje maradok. A hídveréshez

olykor nagyon fontos, hogy a tudatunk ne legyen valamennyi holt nemzedék lidércnyomása által "beszennyezve", bár véleményem szerint a vak tyúk ritkán talál szemet. Itt a szabad szárnyalás, a társadalmi-művészi ösztön "spontaneitása" érvényesülhet, csapódhat le, ami ebben az irracionális világban talán biztosabban célba talál, és hatékonyabb, mint a racionális, globális hozzáállás. Ezért lehetnek ők ott a hídnál – és mindazok a milliók, akikről nem tudunk.

Palotai

“Adni jobb, mint kapni.”

A progresszív dance hazai rangidős lemezlovasa, az underground DJ archetípusa. A [Tilos Rádió](#) egyik alapítója, széles látókörű, komoly lexikális tudással rendelkező szakember. Nem kimondottan “nyomulós”, a megbeszélte interjút harmadszorra tudtam összehozni vele. Mégsem neheztelek rá, az a fajta ember, akire egyszerűen nem lehet...

Mi volt életed első zenei élménye?

Arra nem is emlékszem. Bármiféle élmények és hatások nem akkor kezdődnek, amikor megszülepsz, hanem kilenc hónappal előbb. A kislányom, az megkapta a kiképzést.

Az első, amire emlékszel?

Győrben, a Bartók Béla zenei általános iskolába jártam, naponta volt énekóra. Nyolc évig mindennap zenével foglalkoztunk, ha akartunk, ha nem. Amikor annyi idős vagy, nem te választatsz, hogy mi történik veled, így kétszer kellett átélnem ugyanazt. Először, amikor úgy kaptam, hogy szinte nem is tudtam róla, másodszor, amikor én jöttem rá, hogy ez most micsoda. Hangszeren sajnos nem játszottam. Ma már igen, mivel szerintem a kor hangszer a lemezjátszó.

Mikor határoztál úgy, hogy DJ leszel? Egyáltalán mennyiben végeredménye a mai állapot egy határozott döntést követő céltudatos lépéseknek és mennyire a véletlennek?

Mindkettő. Ha visszagondolok, mindig iszonyú sok zeném volt. Szerencsém volt, mert apám nagyon gyakran járt külföldre, és ha valahova ment, én mindig lemezeket kértem tőle. Egyszer csak volt egy pont az életemben, amikor azt mondtuk, csinálunk egy helyet. Először arra gondoltunk, hogy lesz hova menni a barátainknak meg nekünk. Ez volt a Tilos az Á. A volt Bakony étteremet alakítottuk át, ami arról volt híres, hogy bármikor mehetél oda, mindig üresen találsz. Logikus volt, hogy én csinálom a zenét, mert sok zeném volt – akkor még csak kazettán, bár lemez is volt néhány. Keverő se volt, semmi, abszolút kőkorszaki körülmények között, az erősítőn egy kapcsolóval váltottunk a lemezjátszó és a magnó között. Nemcsak zenét csináltam, hanem kiszolgáltam, takarítottam, koncertet szerveztem, meg szinte mindent.

Elég szépen felfutott rövid időn belül a hely...

Meg is lepődtünk, hogy mennyi ember kíváncsi egy ilyen dologra. Azt gondoltuk, attól kezdve egyre több jobbnál-jobb hely fog nyílni a városban. Aztán csalódtunk. (A rádióval ugyanígy vagyunk.) Mindig ott voltunk, mert változatlanul nem tudtunk elmenni sehova. Ha valamiből egy van, az nem egészséges. Ennek is köszönhető, hogy vége lett a klubnak. Egy idő után mindenki odajön, az is, akinek igazából nem kéne ott lenni. Nem azért van ott, mert szereti, vagy értékeli, hanem mert ott van mindenki. Így azok

az emberek, akik viszont szeretik, értékelik és tudják, miért vannak ott, azok kezdik rosszul érezni magukat. Ha belegondolsz, ma ugyanígy nem tudsz elmenni sehova, igazából nincs jó hely ma sem. Örültünk, hogy annyi ember van, de minden szempontból súlyos volt a helyzet. Akkor az emberek azt hitték, hogy most aztán mindent lehet, így elég sok bajunk volt az emberekkel, a környék lakóinak meg velünk. Ott van a Piarista Gimnázium, nekik mi voltunk a pokol. Más kérdés, hogy a diákok sutyiban mindig belestek, talán még le is jöttek. Nyáron nemcsak a klub volt tele, hanem a tér is, lehet, hogy nem voltak hangosak, de ha száz ember beszélget, azt már hallod. Kint ilyen helyeken vagy nem laknak emberek, mert irodák és üzletek vannak, vagy olyanok lakják, akik ezt tolerálják. Olaszországban, Spanyolországban az utcán éjfélig biztos tömeg van. Minden utcában van minimum egy klub, bár, kocsmá, vagy bármi, és nem öntenek nyakon főntről, mert kint állsz, és beszélgetsz a barátoddal. Ráadásul, ha máshol elmész bárhová, ott a büfében is jobb a hangosítás. Itt nem hallod, mert annyira rossz. Nem tudok mondani egy olyan klubot, ahol te ma azt a zenét, amit játszanak, azt úgy hallod, ahogy kell. Ennek ellenére gondok vannak, mert a lakók, a környék, milyen a zene... minden. Máshol ez teljesen normális. Elmész Prágába, ott is.

Mi magyarok speciálisan egymás-ellenesek vagyunk?

Idegesíti az embereket, ha azt látják, hogy valakinek jó, ha sok ember van együtt, és jól érzik magukat, ez irritálja őket. Nem is tudom, ha elmegy a

villamos, ugyanígy felriadhatnék, mint amikor valaki üvölt egyet. Mégsem jelenti fel senki a BKV-t, de ha hangos a zene, akkor aztán rögtön.

A Tilos Rádió működésének kezdete is erre az időszakra tehető. A néven kívül mennyiben függött össze a dolog?

Abszolút. Egyrészt a mai napig van, aki úgy hívja: Tilos a Rádió. A rádiót néhány új emberen kívül ugyanazok kezdték el, akik a Tilos az Á-t. Három hónapig csináltam a rádiót és a klubot is együtt, de a mai napig nem értem, hogy voltam rá képes. Minden nap dolgoztam, hétfőtől hétfőig minden éjszaka zenéltem. Ma, ha játszom valahol, vagy ha tudok, a rádióban vagyok pénteken egész éjjel, utána szinte meg sem bírok mozdulni.

Azon kevesek közé tartozol, akiknek megadatott a lehetőség, hogy külföldi rádiókon is játszhassanak. A Tilos Rádión keresztül jutottál ki?

Igen. Meglepve láttam, hogy amit mi csinálunk, az ott is van. Kezdetben a Tiloson játszottunk mindenféle zenét a hip hoptól a dub-on át dzsesszt, rockot, punk zenét, egymás után, teljes keresztmetszetet, akkor még nem blokkokban. Aztán elmentem New Yorkba, és a rádió, ahol dolgoztam, ugyanilyen volt. Bármikor be tudod kapcsolni, nem valószínű, hogy kikapcsolod. Az utolsó fél évben szinte huszonnégy órát adtunk naponta a Tiloson, és a rádió mindig be volt kapcsolva a lakásokban, akkor is, ha nem voltak otthon. Nem programokat hallgattak, hanem egy folyamatot.

Az interjú előtt elolvastam egy 1997. júniusi riportodat, ahol szintén ezt hangsúlyoztad. Ennyire fontos neked a sokszínűség, hogy az adón blokkok helyett teljesen vegyes műsor legyen?

Igen. A változtatás hallgatói nyomásra is történt, az emberek betelefonáltak, hogy “az a zene, ami az előbb volt, olyan nem lesz, hogy csak olyan lesz?” Egyrészt nem mindenki szeret mindent, másrészt van olyan, amit jobban szeretnek más műfajnál... az egyensúlyt kell megtalálni, az a legfontosabb. Mindent lehet játszani, csak jókor és jó helyen. Ma főleg azért tartom fontosnak, hogy sokfélét hallgassanak az emberek, mert annyi mindent nem is ismernek. Lehet, hogy megtetszik nekik az a zene, amiről azt gondolták, hogy meg se bírják hallgatni. A rádióban egyébként nem érzékeled a közönséget, azt sem tudod, hogy kik hallgatnak, épp ez az izgalmas benne. Az egyik legszebb élményünk, hogy amikor elfáradtunk hajnalban, kiraktuk a mikrofont a kertbe, madarak csicseregtek, kutyák ugattak, jöttek a kerékpárosok, ezt hallottad a rádióban. Lakótelepen lakó idős emberektől érkeztek a levelek, hogy órákon keresztül ezt hallgatják, miközben a másik rádiójukkal nyomatták rá a híreket. Később lekerültünk a városba, a Csörsz utcába, a Testnevelési Főiskola mellé. Itt reggelente nem a kertbe, hanem az erkélyre raktuk ki a mikrofont, hallottad a rádióban, amikor elment a 61-es villamos. Mivel régen a TF-re jártam, nekem nagyon furcsa volt ezt megélni, hogy ott a sportpálya, ahol fociztam, teniszeztem, atletizáltam, egyszer csak fölötte vagyok, és ezeket a hangokat adjuk a rádióban. Volt olyan, aki megkérdezte, hogy milyen az a kazetta, amin teniszeznek. A legzseniálisabb az volt, hogy a technikusunk, aki tudta, hol van a stúdió, ment a szüleihez

vasárnap reggel. Felszállt a Délinél a 61-es villamosra, leült, feltette a fejhallgatóját, hogy meghallgassa, mi megy a rádióban, és azt hallotta, hogy jön a villamos, kinyílnak az ajtók, becsukódnak, és elmegy a villamos. Azt mondta később, ha nem ült volna egyébként is, le kellett volna ülnie. Annyira sokkoló hatású volt kívülről végighallgatni az egészet. Voltak ilyen abszolút egyszemélyes adások.

Egyetértesz velem abban, hogy az egykori ellenzék az adóteljesítmény alacsony szinten tartásával, illetve a frekvencia három állomás közötti megosztásával gyakorlatilag kiherélte a rádiót? Jó minőségben csak Budapest néhány belső kerületében volt vehető az adás...

Mi ezzel igazából nem foglalkoztunk. Nem az volt a célunk, hogy illegálisak legyünk, hanem az, hogy adjunk. Amikor le kellett állnunk, az elég súlyos pillanat volt. Egyrészt azt sem tudtuk, kik hallgatnak minket, mind a napig nem tudjuk. Sokkal rosszabb helyzetbe is kerülhettünk volna, mert a rendszerváltás utáni első kormány idején is pályáztunk. Ha akkor kapunk frekvenciát, azzal jártunk volna a legrosszabbul, ugyanis a keleti frekvenciákra kerülhettünk volna, és mind a mai napig hallgathatatlanok lennénk. Jelenleg a város legmélyebb pontján vagyunk, ha erősebb lenne az adó, akkor se járnánk jobban, ugyanis a környező házakról visszaverődik az adás. Most azon dolgozunk, hogy ne ugyanott legyen az adó, ahol a stúdió. Hihetetlen pénz a bérleti díj, hogy fent lehessen valahol a hegyen. Nekünk az is nagyon fontos, hogy elérhetőek lehessünk, a stúdió legyen lent a városban, ahol két perc alatt ott van az ember.

A Tilos Rádió illegális adásai és az underground acid partik nagyjából egy időben kezdődtek el. Milyen emlékeid fűződnek ahhoz az időszakhoz?

Először ugyanúgy voltam vele, mint sok ember: nem tetszett. Hideg, gépzene, ami rosszat el tudsz mondani, én ugyanúgy gondoltam – de lehet, hogy azért, mert rossz zenéket hallottam. Azt láttam, hogy abszolút új, valami teljesen más, mint ami addig volt, de a bulikon se nagyon akartam játszani, mert mindenhol a drogot láttam. Sok helyen a dealerok szervezik a bulit, elmész, és azt látod, hogy aki a belépőt szedi, az árulja a bogyókat, meg mindent. Ebbe nem nagyon akartam beszállni.

Mi adta meg végül mégis a lökést, mitől “tértél meg”?

Egyre több jobbnál-jobb zenét hallottam. Ha belegondolsz, hogy akkor milyen zenék voltak, és ma milyen zenék vannak... úgy gondolom, azóta az ember megtanult bánni a gépekkel, és ma ez a zene egyrészt minden hangulatot képes közvetíteni. Másrészt nemcsak tánczene, hanem otthon is tudod hallgatni. A dzsessztől a kortárs zenéig minden benne van. Akkor ez nem így volt, főleg “mérgező” zene volt. Hallgathattad otthon is, de főleg a bulikban működött.

Ma már mindent meg tudsz csinálni a gépekkel, amit csak akarsz. Nem mondhatod, hogy “bocsánatot kérek, ez most hamis egy kicsit, mert az ujjam már nem fér oda a bundhoz, nem tudom lefogni.” Manapság ilyen már nincs, mindenféle hangot és mindenféle zenét elő tudsz állítani. Ennél izgalmasabb szerintem nincs, ma ez a legprogresszívebb zene. Szerencsénk

van, hogy most élünk, nagyon intenzív ez az egész. Éjszaka dolgozol, nappal ugyanúgy dolgozol, mint más embernek, a biológiai egyensúlyod az ugrott, nem létezik. Akkor alszol, amikor lehet, és nem akkor, amikor kéne, tegnap emiatt el is maradt az interjú, mert aludtam. Én például nem értem, hogy a [Roni Size](#) mikor alszik. Minden héten itt van egy újabb lemez, vagy a nagylemez, amin rengeteg szám van, és nincs rossz közöttük, plusz a remixek, és közben járja a világot a zenekarával. DJ-skedik... de mikor alszik?

Hova fog ez vezetni?

Huzamosan csak egy ideig lehet csinálni. Még a Tilos az Á-ban dolgoztam, itt volt egy elég jó zenekar, a Blirt, megtudták, hogy másnap születésnapom van, azt mondták, akkor buli lesz, és itt maradnak. Már napok óta nem aludtam, délután a buli előtt én főztem volna a vacsorát. Gondoltam, hogy most egy kicsit nyugton vagyok otthon, megengedtem a fürdővizet, szerencsére elzártam, és ledőltem egy negyedóra. Amikor kinyitottam a szemem, az nekem néhány percnél tűnt, de másnap délután volt. Senki nem tudta, hol vagyok, mert bezártam az ajtót, dörömböltek, telefonáltak, semmi. Vannak ilyen napok, amikor egyszerűen kész, elalszol, mindegy mi van, föl nem tudnak kelteni. Ez az ára. Visszatérve ahhoz a kérdéshez, hogy először miért nem tetszett, valószínűleg azért sem, mert annyiféle zenét hallgattunk, ami akkor jobb volt. Mára a helyzet változott. Ha megkérdezed, mi a helyzet a dzsesszben, a népzeneben, a rockban, előadókat tudok mondani, akik ma is izgalmasak. De azt nem értik meg az emberek, hogy én

ilyenkor soha nem arról beszélek, hogy mi volt régen. Volt egy Coltraine, volt egy Hendrix, de az akkor volt. Nem tudok ma a többi zenében olyan tendenciát mondani, ami izgalmasabb lenne. Mint műfaj, közel sem annyira progresszív és izgalmas, mint ez, amit ma játszunk. Ez a zene nyúlt mindenhova, a dzsesszhez, a klasszikusokhoz, a rockzenéhez, a népzenehez. Ma azt látom, hogy a többi zene nyúl ide. Ez a kettő valahogy össze fog érni, vagy keveredni. Ha a Roni Size-ékat látod színpadon, ott ugyanúgy vannak hagyományos hangszerek, mint az újak, samplerek, lemezjátszók, és élőben ugyanazt hallod, mint amikor otthon berakod a CD-t. Régen is dolgoztak zenekarok DJ-kkel, de ma megfordult a helyzet, a DJ mellett van ott a zenekar. Ma már, ha felraksz egy lemezt, meg sem tudod mondani, hogy valaki ott élőben játszik basszusgitáron, vagy ki van véve valahonnan. A [DJ Shadow](#), amit tőle hallasz, az mind lemezekről kivett, kis összevarrogatott hang – és milyen jó. Lehet, hogy gépek által keltett, vagy kezelt hangokat hallasz, de a gépet ugyanúgy ember kezeli. Hogy rossz, vagy jó, az attól függ, ki áll a gép mögött. [Kruder és Dorfmeisterről](#) köztudott, hogy a sampleren kávé tudnak főzni, annyira ismerik a hangszert. Ha meghallgatod a zenéjüket, az olyan, mintha egy zenekar játszana, közben ők csinálták.

Pillanatokon belül minden szóba került, rock, [trip hop](#), [techno](#), népzene, [drum & bass](#), ennyire fontos neked a változatosság, vagy csak egyszerűen nem bírsz a véreddel?

Többrétegű a dolog. A legnagyobb probléma ma az, hogy nem hagyják játszani a DJ-eket. Az az általános, hogy egy órát zenélhetsz, mert meghívnak hat-hét DJ-t. Nekem ezért volt szerencsém a Tilos az Á-ban, mert mindennap játszhattam hat-nyolc órát. Ilyenkor mindent játszol, nem lehet ugyanazt a zenét nyomni. Nem is a néző, hanem te unod meg legelőször. Ez ma is hiányzik. Nem hallasz lemezlovasokat három-négy órán keresztül zenélni, hanem ott van négy ember, és lehet, hogy mind a négy ugyanazt játssza. Ha egyedül zenélne valaki, lehet, hogy sokkal változatosabb lenne. Persze az sem mindegy, hogy mikor, hol játszol. Vannak emberek, akiknek mindegy, ugyanazt nyomják. Ezért fontos, hogy aki a bulit szervezi, tudja, milyen DJ-eket hív meg, azok milyen sorrendben és milyen zenét játszanak. Mindenhol normális dolog, hogy a DJ előtt van egy másik, aki bemelegíti a közönséget, ezt hívják warm up-nak. Ő a hangulatot elviszi odáig, hogy amikor a kolléga sorra kerül, neki már ne azzal kelljen foglalkoznia, hogy ott táncolnak-e egyáltalán, vagy sem. Itthon elmész akár egy diszkóba, ami arról szól, hogy zene van, és az emberek táncolnak, megérkezel éjfélkor, azt látod, hogy már majdnem tele van a hely, de hogy nem táncolnak, az kilencven százalék. Várnak. Egy DJ számára ez a legnehezebb dolog, hogy elkezdjenek táncolni, pedig tulajdonképpen azért mentek oda. Tipikus eset, itthon nem szórakozni mennek az emberek, azt várják, hogy majd ott történik velük valami, hogy ott majd jó lesz, mert különben nem jó nekik. Nem jó az utcán, nem jó a boltban, nem jó otthon, sehol nem jó és elmennek egy buliba, hogy ott majd hátha jó lesz. Ezt érzed, tőled várják el, hogy nekik jó legyen. Tudsz segíteni, de helyettük nem érezheted jól magad.

Beszélgettünk egyszer bent a rádióban, volt egy iszonyúan jó mondatod, ami nagyon megmaradt bennem: “A magyar közönség nem szórakozni jár, hanem felejteni.” Most is erről beszélsz?

Igen. Normális esetben az emberek jól érzik magukat, még mielőtt bemennek valamilyen helyre, és nem azért mennek el valahova, hogy ott majd jó lesz. Vagy ezt várják, vagy azért mennek, hogy elfelejtsék az életüket.

A kábítószerrel ugyanaz a gond, mint az alkohollal, igazából nincs kultúrája. Ha megnézed, hogy itt hogyan isznak az emberek és mit, akkor nem csodálkozol, hogy a kábítószerekkel ugyanez van. Nem is az a baj, hogy bevesznek egy bogyót, hanem hogy nem egyet vesznek be, és nem egyfélét, hanem amit, és amennyit csak lehet. Ne is beszéljünk arról, melyik a rosszabb, mindegyik ki tud készíteni, főleg ha mértéktelenül úzöd. Az alkoholfogyasztás elején van az az időszak, amíg még nem rúg be az ember, kicsit spicces, jól van. Ahogy mész a mediterrán országoktól Kelet felé, ez az időszak egyre rövidül, mire elérkezel Moszkvába, teljesen el is tűnik, abszolút hiányzik. Nézd meg, hogy isznak az oroszok, két deci vodka, zsupsz le, padló. Nézd meg a finneket, kész. Két perc alatt padlón vannak.

A mediterrán országokban az alkoholfogyasztásnak alapvetően szocializációs funkciója van, egy üveg asztali bor mellett eldumálgatnak hárman-négyen, eltelik fél délután, mire elfogy...

“A magyar közönség nem szórakozni jár, hanem felejteni.”

És milyen borok! Finomak. Lehet, hogy a végén ott is berúgnak, de ez sokkal ritkábban fordul elő. Bárhova elmész, nem látsz olyan részegeket és annyit, mint itt. Ha isznak is, isznak egy kicsit és nem biztos, hogy berúgnak, itt, ha inni kezdenek, majdnem biztos, hogy az a vége. Szerintem, ha valamit tiltanak, az emberek annál inkább fogják csinálni. Ez társadalmi probléma, az alkoholfogyasztás, a drogok, a kávé, a cigaretta mind ugyanaz. Magának az életnek kéne olyannak lenni, hogy nem akarsz inni, dohányozni, nem kell elfelejteni az életedet, mert jó. Amikor az alkoholt betiltották az Egyesült Államokban, még több fogyott, csak nem hivatalosan. A kábítószerrel ugyanaz a baj, nem tudják használni az emberek. New Yorkban mentem haza egy este, egy sima háztömb előtt, ahol nem volt se bolt, semmi, százötven-kétszáz ember állt sorba. Otthon kérdeztem, hogy miért álltak annyian sorba, erre mondták, hogy biztos fent valamelyik lakásban crack-et osztottak. Na jó, de ha én látom, akkor a rendőr is látja. Erre mondták, hogy nem mennek oda, ha látják, elfordítják a fejüket. Vagy benne vannak ők is az üzletben, és jobb nem bántani ezt a dolgot, meg ha azt a lakást lefülelik, két hét múlva egy másikban ugyanúgy osztják. Hogy ennek mi lesz a vége, azt nem tudom, de úgy gondolom, hogy nem az a megoldás, ahogy most üldözik.

Tucatnyi DJ került ki a közvetlen környezetedből. Egy időben engem kimondottan bosszantott, hogy emberek a te tudásodat, a lemezparkodat kihasználva nevet szereztek maguknak, ma már inkább tisztelem azt a

belenyugvást, ahogy békésen végignézted, hogy mások söpörték be a téged megillető anyagi és erkölcsi sikert.

Szerencsém volt, hogy nekem annyi zeném volt, és azt is tudtam, hogy nem fogom tudni sokáig egyedül csinálni. Amikor a rádiózást elkezdtük, már volt öt-hat ember a Tilos az Á-ban, akik zenéltek, igaz, hogy az én lemezeimből. Amíg ennyien voltak, addig működött is a dolog, próbálták megismerni ezeket a lemezeket, vigyáztak rá. Aztán amikor a rádióba került ugyanez a lemezpark, sokáig nemcsak én használtam, hanem mindenki. Az embereknek nagyon kevés zenéjük volt, mindenki ugyanazokat ismerte, ha bementél valakihez, szinte minden lakásban ugyanazt a harminc lemezt láttad: [Lou Reed](#), [Nick Cave](#), [Doors](#), Velvet Underground és ezzel tulajdonképpen ki is fúj. Ami ezen felül volt, azokat nem ismerték, honnan ismerték volna? Nem lehetett lemezt kapni, nem volt rádió, nem hallottad ezeket a zenéket sehol. (Ezért volt olyan sikeres a Tilos az Á, mert ott olyan zenék mentek, amit sehol máshol nem hallottál.) Amikor egyre több ember került a rádióba, ellenőrizhetetlenné vált, sok lemez tűnt el. Ma a lemezeim kilencven százaléka a szekrényben van, mert nem merem kint hagyni. Mindegy, hogy milyen napszakban mész be a stúdióba, az tele van olyan emberekkel, akikről azt sem tudod, hogy kicsoda. Ha dolgozol, rendben tartod a dolgaidat, kell valamilyen zene, csak odanyúlsz, és kihúzod. Amikor odanyúltam, nem volt ott a lemez, hanem három polccal arrébb, és nekem minden műsor előtt össze kellett raknom az egészet.

Rendben, ez a fizikai része, de milyen volt lelkiében megélni, hogy mások építik karrierjüket a te anyagodból?

Ezen nem is nagyon gondolkoztam. Ha csinálsz valamit, izgat, hogy hány embert érdekel, de a legmélyén nem ezért csinálod. Persze nem olyan felemelő hat embernek zenélni, mint kétezernek. Hány ember szereti, az, amikor csinálod, nem foglalkoztat, igazából lényegtelen. Megint csak Roni Size-hoz tudok visszamenni, ő nyolc éve csinálja, amit csinál. Otthon papírdobozokon állnak a samplerei, úgy dolgozik. Egy komoly díjat, **Mercury**t kapott, közben ugyanazt teszi, amit öt évvel azelőtt is. Most azt mondják rá, hogy popzene, kommersz, ő gondolom, ugyanúgy büszke rá, hogy annyi ember szereti, amit csinál. Karizmatikus egyéniség, amikor Bécsben kint voltam a koncertjén, végigment a teremben, és hirtelen csend lett, mindenki megállt, és nézték. Kijött az öltözőből, vállára csapta a gördeszkáját és kiment. Aki ennyi éven át ugyanazt teszi, attól most nem lett más ember, mert millióan hallgatják – ha olyan ember, amilyen. Van, akit két perc múlva millióan hallgatnak, de ő egy évvel ezelőtt teljesen mást csinált. De kérdezd meg tőle, hogy mit tesz majd két perc múlva, és mit csinált négy évvel ezelőtt! Az emberen múlik.

94-ben jóval kisebb volt a szakadék az underground és az overground között, mint manapság. Szerinted mi ennek az oka?

Szerintem most nem nagyobb a szakadék, sőt, kisebb. Ha elmész ma egy Tilos bulira, vagy kimész Törökbálintra, mindenki ott van a gengszterektől kezdve azokig, akik csak underground bulikra járnak. Az a furcsa, hogy az

overground közönség sokkal nyitottabb, mint az underground. Ha teszem azt a [Josh Wink](#) játszik az E-play-ben, az a közönség, aki érti és szereti, amit játszik, azok nem mennek el csak azért, mert az E-play-ben van. Vagy nem volt annyi pénzük, hogy meghallgathassák. Az E-play közönségéből már eljönnek Tilos bulikra, az Underground Caféba, vagy azért, mert hallották, hogy jó, vagy egész egyszerűen unják azokat a helyeket, mert ugyanazokat a DJ-ket hallják mindenhol. Bárhová elmész, ugyanaz az öt ember játszik mindenhol, még az is lehet, hogy aznap este. Az overground közönség kíváncsi arra, mi van a “másik felén a világnak”, sokkal nyitottabbak. Márpedig amit én látok, az pont ez a tendencia, az underground és az overground viharos sebességgel közeledik egymáshoz, úgy zenében, mint szociálisan, bizonyos partikon mindenféle ember megtalálható. Ha belegondolsz, zeneileg az overgroundot mindig is az underground látta el. A napokban hallottam valakitől, hogy a Juventuson Bentley Rhythm Ace megy. Ha egy évvel ezelőtt ezt mondd, kiröhögnek.

Náluk is kopogtat az ajtón a világ. A hazai lemezeladási statisztikák is egyre könyörtelenebbül mutatják meg, mire kíváncsi a közönség, másrészt nemcsak az indie, hanem a kinti nagy nemzeti listákon is fent vannak ezek a produkciók. Ezt már nem lehet figyelmen kívül hagyni. Igen. Ha elmész bármelyik diszkóba, ahol a nagy nevű DJ-k játszanak, és elmész egy underground partira, a zenében sokkal kisebb a különbség, mint két évvel ezelőtt volt. Mondhatok bárkit, a Kühltől kezdve bárkinek a szettjében találsz olyan zenét, hogy ha elmész Törökbálintra, ott is hallod.

Mik ma szerinted egy jó DJ legfontosabb ismérvei?

Egy DJ-nek az a dolga, hogy szórakoztasson. Ha valaki egy bulin játszik, igenis tudomásul kell vennie, hogy ott emberek azért gyűltek össze, hogy táncoljanak, szórakozzanak, jól érezzék magukat és nem azért, hogy a DJ most azt tegye, amit akar. Megjegyzem, ezt is lehet úgy csinálni, hogy mindig azt játszod, amit akarsz, úgy, hogy az ember, aki ott van és táncol, nem is fogja fel, hogy azt csinálsz vele, amit akarsz. Ha ezt meg tudja tenni egy DJ, az a maximum. Mindig többre tehető a dolog, nem lehet egyértelműen azt mondani, hogy csak ez, vagy csak az a jó. Itt a [Bassface Sascha](#), aki egyszerően zseniális volt, mégis jöttek az emberek hozzám, hogy nekik nem tetszett, mert egy zenét ha egy percig egyedül hallottál, az sok volt, rögtön jött rá valami. Ezeket az embereket nagyon bántotta, hogy az a zene nagyon tetszett nekik, de nem hallották, csak húsz másodpercig. Mentek oda hozzá, hogy azonnal rakja vissza még egyszer. Nem rakta vissza. Nem szabad öncélúan tenni semmit. Lehet, hogy iszonyúan jól kever, úgy jönnek a számok egymásra, hogy azt nem hallod, de közben az ember azt mondja, hogy "a franc vinné el, én azt a zenét nagyon szeretem, és hallottam húsz másodpercig." Tudnod kell, hogy abból a számból mennyit, mikor és hogyan. Egy DJ munkájában talán a legfontosabb, hogy mi után mi következik. Ha a rádióban hallgatsz egy DJ-t, nem mindegy, hogy az elejétől hallod játszani, vagy mondjuk a felétől. Mást fogsz hallani, ha az elejétől hallgatod az egész programot, mintha csak bekapcsolódsz, ugyanis ha jó a DJ, annak a zenének előzménye is van. De soha nem lehet azt mondani, hogy ez vagy az, ami működik, mert működhet minden. Az is működhet,

ha valaki egyféle dolgot játszik, bárhol, bármikor, ha azt úgy csinálja, mint Josh Wink, aki olyan zenét játszott az E-play-ben, ami miatt a Budait kirúgták két héttel azelőtt. Azokat az embereket, akik tulajdonképpen nem is tudták, mit fognak hallani, olyan zenével őrijítette meg, amit szerintem azelőtt nem is hallottak, színtiszta fehér zajok voltak. Az is működik, ha valaki megérzi a hely hangulatát, az emberek állapotát. Fontos, hogy ki után játszol, mi volt addig előtted... ha beesel valahova, ne ugyanazt játszd, amit előtted már valaki játszott.

Egyre több fiatal akar DJ lenni. Nem félsz attól, hogy úgy járunk majd, mint az alternatív rock idején, amikor osztódással szaporodtak a zenekarok, először csak az első sorokban táncolók akartak zenészek lenni, aztán jött a második és a harmadik sor: a végén pedig túlerőben voltak a zenészek a közönséghez képest?

Igen, például Németországban a fiatalok majdnem 70%-a akar DJ lenni. Itthon, ha lemezzátszóhoz szeretnél jutni – nem is feltétlenül Technicshez, és mivel újonnan minden sokkal drágább, használtakhoz, hogy elkezdhesd gyakorolni – szinte lehetetlen. Nekem sokáig egy lemezzátszóm volt, azt is karácsonyra kaptam anyámtól. Azért van nagy előnyük azoknak a DJ-knek, akik játszottak folyamatosan, mert néhány esettől eltekintve ideális körülmények között dolgozhattak. Van kontroll, jók a lemezzátszók, jó a keverő. Nekünk mind a mai napig sokkal nehezebb dolgunk van, mert nem halljuk, amit csinálunk, a lemezzátszók szaladnak ide-oda, a keverő hol használható, hol nem, és gyakorolni sem tudunk igazán, mert nincs hol. A

rádióba már nem tudsz bemenni napközben sem, annyian jönnek gyakorolni fiatalok, azt sem tudom, kik. Bármilyen külföldi szaklapot nyitsz ki, minimum öt-hat oldalt találsz, hogy milyen különböző lemezjátszó-keverő kombinációt vehetsz.

Tehát akik évek óta folyamatosan játszanak, azok gyakorlatilag behozhatatlan előnyre tettek szert?

Hogyne. Ha tudsz is gyakorolni, van hol, valahogy összeszedtél két lemezjátszót, meg egy keverőt, a kétszáz, ötszáz, akárhány fős közönséget otthon nem tudod rekonstruálni.

Egy ideig tevékenykedtél egy hazai kiadónál. Miért hagytad abba?

Egyrészt azért, mivel már akkor is több dolog foglalkoztatott, a kiadó pedig túl sok időmet kötötte le, és nem lett volna lehetőségem, hogy saját dolgaimat folytassam. Másrészt annyira nevetséges pénzt kaptam ott, hogy abból nem lehetett volna megélni. Egy kiadónál dolgozni azt jelenti, ha nem is szereted, neked képviselned kell, amit a kiadó képvisel. Jobb függetlennek maradni.

Ezek után rövid ideig egy lemezboltban dolgoztál, majd az Underground Records-hoz kerültél...

Itt ugyanaz a probléma, nekem sokan a fejemhez vágják: azzal, hogy ott vagyok, nagymértékben segítem a lemezboltot, ráadásul ennek megint nincs meg az anyagi fedezete, ott is fillérékért dolgozom. Viszont, ha valaki ezt

csinálja, olyan, mintha az ütőéren tartaná a kezét. Ha ott vagy egy lemezboltban – vagy egy kiadónál akár, bár az sokkal kisebb szelete az egésznek – akkor nem két hét múlva, hanem nagyon gyorsan olyan információkhoz jutsz, ami elengedhetetlen. Egy DJ-nek napi átlagban három-négy órát el kéne tölteni egy lemezboltban. Kölnben van olyan lemezbolt, ahova naponta kétszer érkezik áru. A fiatalok gyilkolják egymást a lemezekért, mert ott is van olyan, amiből két-három példány érkezik. Ez Londonban is így van: ha te nem ismered a lemezboltost, nem jutsz hozzá bizonyos lemezekhez, mert nincs is kirakva. Jött belőle három, egy a tulajdonosé lett, egy azé, aki a pultban dolgozik, egyet pedig elvitt egy ismerős.

Erre vezethető vissza, hogy az Underground Records dolgozóinak listáin szereplő lemezeket a boltban nemigen látom?

Igen, ez nemcsak itthon, a világon mindenhol így van. Ha Párizsban elmegyek a kedvenc lemezboltomba, összeszedek egy paksaméta lemezt, amiből meg tudok venni egy kisebb paksamétát. Amikor számolják össze a lemezeket, megnézik, mit viszek, aztán lenyúlnak a pult alá, és azt mondják, tessék, itt van még ez is. Meg sem kell hallgatnod, ami onnan kerül eléd, abban majdnem biztos lehetsz, hogy bármilyen műfaj, elviszed.

Itt tennék egy rövid kis kitérőt, hogy mi számomra ez a zene.

Tulajdonképpen információt ad neked a világ mai állapotáról. A hasonlat elég durva, de ha újságot olvasol, a tegnapi nem érdekel, a mait akarod elolvasni, meg majd a holnapit. Viszont, ha kezedbe kerül egy harminc

évvel ezelőtti lap, azt nagyon szívesen elolvasod, mert abból tudod meg, mi volt akkor.

Van ugyan több lemezbolt, de azért ebben a műfajban még mindig az Underground Records a No. 1. Nem látod ennek a helyzetnek a veszélyét, hogy a komoly konkurencia hiánya uniformizálja a hazai DJ-k műsorát? Itthon az a legnagyobb baj, hogy kevesen vagyunk. Magyarországon nem él annyi ember, nincs akkora piac. Százalékban körülbelül ugyanannyi embert érdekel ez a zene, mint bárhol a világon. Angliát leszámítva ez a része talán erősebb, mint máshol. Németországban ez az arányában ugyanakkora réteg eltartja az összes újságot, lemezkiadót, kis cégeket, lemezboltokat, mindent. Londonban százhusz nézőből meg tudnak fizetni egy [DJ Cam](#)-et (és nem ötezer Ft-ot kap), addig itthon kilencszáz ember kell egy bulin ahhoz, hogy nullán legyél, Angliában előfordul, hogy akár negyven fontot kérnek egy belépőért egy dzsessz, vagy rock koncerten is, de az a különbség, hogy a partikon te egy komplett szórakozási lehetőséget kapsz ugyanazért a pénzért. Abban már van live act, a DJ mellett ott van egy kongás, gitáros, vagy MC, több terem, többféle zenével.

Az Underground Records körüli közösség hozta létre a Future Sound Of Budapest albumot, amin te is szerepeltél egy felvétellel. Fontosnak tartod, hogy egy lemezlovas saját darabokkal jelenjen meg a piacon, vagy csak kihasználtál egy kínálgató lehetőséget?

Persze, abszolút fontos, bár hozzám nincs annyira közel a stúdió, mint a lemezjátszó. Egyedül nem is tudtam volna elkészíteni, ami ott szerepel, az a Garam Petivel közös munka eredménye. Ő egy nagyon tehetséges ember, ráadásul nemcsak egyféle dologhoz ért, tud csinálni a Schulznak lemezt, sok mindent. El tudja találni, mi az, ami rád jellemző, vagy el tudod mondani, mit akarsz, és ő meg is tudja valósítani. Engem a stúdió azért nem izgat annyira, mint a lemezjátszó, mert ha lemezekkel dolgozol, egyik pillanatról a másikra teljesen más irányba tudsz elmozdulni. Egy stúdióban mire megtalálod azt a hangot, hangulatot, és építed tovább a történetet, az rengeteg idő. Lemezjátszón rögtön, tizedmásodperc alatt egész máshová tudsz lépni. A másik az, hogy amikor megy egy lemez, és te ahhoz hozzá raksz egy másik lemezről – lehet, hogy csak hangokat – és ez a két zene megszólal egymáson, olyan energia keletkezik, amit nem tudsz előidézni stúdióban. Írhatsz bármilyen jó zenét, az csak, mint alapanyag működik akkor, amikor egy DJ lejátssza. Volt egy vita a [Goldie](#) és a [Prodigy](#) énekese között, valamin összevesztek. A Goldie az énekes fejéhez vágta, hogy “különb is, ti az egészet nekünk, DJ-knek köszönhetitek, ugyanis ha mi nem játszánánk le a ti zenéteket, a kutya sem ismerne benneteket.” Ez tulajdonképpen így van. Bármit csinálsz a stúdióban, ha nem játsszák a zenéidet, olyan, mintha nem is lenne. Mindegy, hogy tv-ben, rádióban, vagy klubban, ha nem hallják, véged. New Yorkban képtelen voltam más rádiót hallgatni, csakis a feketéket, ugyanis lehet, hogy mindennap ugyanazt a zenét hallottad, ugyanazt a számot, napjában többször is, de amikor egy DJ játszotta, az teljes kész. Lehet, hogy percekig csak egy hangot hallasz belőle,

és az is majdnem biztos, hogy végig sohasem megy. Az is hozzátartozik, hogy egy felmérés szerint az emberek, amit megvesznek CD-t, vagy lemezt, átlagban kétszer hallgatják meg. Ha belegondolsz, ott van a CD játszóba beépítve a Random funkció, hogy véletlenszerű sorrendben játssza le azokat a számokat. Ha egy DJ-t hallasz, persze, hogy nem véletlenszerűen hallod, hanem programszerűen.

Kik azok a hazai, illetve külföldi DJ-k, akik inspiráltak, vagy hatással voltak rád?

Már azelőtt is DJ-skedtem, mielőtt ebbe a zenébe belefolytam volna, folyamatosan magamtól tanultam meg a dolgokat. Persze láttam olyan DJ-eket, akiktől mind a mai napig borsózik a bőröm. Például Josh Wink, aki úgy bánik a keverővel, mint egy zeneszerző. Egy olyan keverővel, amivel akkor találkozott életében először, úgy mutatták meg neki, mi hol van rajta. Úgy játszott rajta, mint egy hangszeren. Stúdióban is otthon van, tudja, hogy ezek a hangok hogyan keletkeznek, és ezt hallod is a műsorán. Valószínűleg ennek a műfajnak a csúcsa, amikor nemcsak a lemezejátszók mögött vagy otthon, hanem a stúdióban is. Bár ez nagyon nehéz dolog, a Garam Peti mondta, hogy neki megváltoztatta a gondolkodását, ő már szinte nem is tud úgy hallgatni zenét, hogy ne azon gondolkozna, hogy azt hogyan csinálták. Szerencsés, ha valaki mindkettőben otthon van, nem valószínű, hogy egy dologra áll rá az agya. Kik voltak hatással rám? [Garnier](#), Josh Wink, Bassface Sascha, [Andy C](#), [Krush](#), [Sven Väth](#), itthon Tommyboy – ha jó zenét játszik –, a fiatalok közül a Mango.

Valószínűleg a hazai DJ-k közül te mozogsz a legszélesebb skálán. Partik, rádió, zenei szerkesztés a Tv-ben, színház, film, saját zene...

Szerintem pont ez a legnagyobb előnyük azoknak – és itt bármilyen iparost említhetnék –, akik itthon dolgoznak, hogy rá voltak és rá vannak kényszerítve, hogy olyan körülmények között dolgozzanak, amit kint el sem tudnak képzelni. De mivel neked abból a kis dologból kell szinte mindent megcsinálni, ezért mindenhez kell értened. Ha valahol kint élnék, egyszerűen nem lenne időm, meg energiám ennyi mindennel foglalkozni. Itt egyrészt külön egyikből sem tudnék megélni, másrészt, ha nem te csinálsz mindent, akkor azt felejtse el. Ha együtt kell dolgozni akárkivel, az dupla annyi energia, mire megértik, meg is bízol bennük, és úgy is csinálják, addigra én is megcsinálnám. A Tilos Rádió bulik tulajdonképpen azért nem hoznak annyi hasznot, hogy abból fenn tudja tartani magát a rádió, mert ha szervezel valahol egy partit, neked kell mindent intézni a lemezjátszóktól kezdve a hangosításon át a fényig, és még te fizeted a terembért is, mindent. Bárhol elmész a világba, ott van minden, olyan hang, amilyen kell. Amikor Franciaországban dolgoztam egy színháznál, nem hitték el, hogy élőben fogom az előadás zenéjét keverni három estén keresztül. Ott olyan nincs, hogy egy előadáson a zene ne DAT-ról menne. Amikor kérdezték, hogy mire van szükségem, kértem két Technics lemezjátszót. Nem egy diszkóban, egy színházban két olyan lemezjátszójuk van! Ha itt elmész bulit csinálni, nincs két Technics, sőt, semmilyen lemezjátszójuk nincs. A színházban a hang onnan jött, ahonnan akartam. Volt huszonnégy hangfal, oda rakták, ahova mondtam. Tettünk hangfalat a nézők alá, fölé, mellé, nemcsak zenét

kevertem, hanem azt is, hogy honnan jöjjön a hang. Beállítottuk a hangfalakat, lement a próba, jöttek az ott dolgozó technikusok, akik arra vártak, hogy mikor rakatom át valamelyiket egy kicsit arrébb. Mivel én nem szóltam, megkérdezték, hogy biztos jó minden, működik? Mondtam, nagyon jó. Így próbáltunk két hétig, és láttam rajtuk, hogy iszonyúan szenvednek attól, hogy tétlenül ott ülnek, és nem dolgoznak. Itthon, ha véletlenül meg mered kockáztatni, hogy azt a hangfalat rakják tíz centivel arrébb, akkor megmagyarázzák, miért jó ott, ahol van. Nem szeretnek dolgozni. Attól szomorúak és ülnek egykedvűen, mert nem dolgoznak.

Ha lehetőséged lenne egyvalamin varázsütésszerűen változtatni a hazai dance szcénán belül, mi lenne az?

Ezen még sohasem gondolkoztam. Ha benne vagy, annyira benne vagy, hogy folyamatosan megéled a változásokat. Szerintem nem állunk olyan rosszul. Játszottam Svájcban, ahol olyan volt, mintha évekkel ezelőtt lettem volna itthon a Dark Side-ban. Lehet, ha másik klubban lettem volna, akkor azt is hallom, mi van ma, de ott azt hallottam, ami itthon volt több éve. Itthon nagyon kicsi a közönség abból a szempontból, hogy ha egy nap két hasonló buli van, akkor mindkettő, de az egyik biztos bukik. Ez nagyrészt azért is van, mert ezeken a partikon éjfélnél előbb nincs senki, és egy óránál előbb nincs buli. Lehet, hogy ott vannak az emberek, de mire elkezd működni az egész, az egy óra, de lehet, hogy kettő. Párizsban, Londonban, ha azt írják oda egy plakátra, hogy kilenc óra, akkor az kilenckor el is kezdődik. Ha odamész tizenegyre, nem láttad a koncertet, vagy azt a DJ-t.

Valószínű, hogy kettőkor vége is van. Így az is el tud menni, aki igazából nem az éjszakában él, de kíváncsi, el akar menni egy klubba, találkozni akar a barátaival. Odamegy kilenc-tízre, egyig bulizik, és az is el tud menni, akinek másnap dolga van. Itthon azokat látod az éjszakában, akiknek soha nincs dolguk igazán, vagy gengszterek, akiknek mindegy, mikor kelnek fel. Egy csomó ember, aki hétköznapi életet él, reggel megy dolgozni, ebből az egészből szinte kimarad, mert nem tud fennmaradni hatig. Ezért sem szeretem a tizenhat meg huszonnégy órás partikat, ezekből már abszolút kimaradnak ezek az emberek. Ezeket a bulikat már nem is tudod úgy végigcsinálni, hogy ne lenne benned valami.

Többször felmerült már ebben az interjúban Roni Size neve. Az összes irányzat közül azért a drum & bass áll legközelebb a szívedhez. Hogyan látod a stílus jövőjét? Véleményed szerint megmarad underground szinten, vagy van rá esély, hogy a nagyközönség is befogadja?

Nem valószínű, már az egész működése miatt sem. Ha megnézed egy jungle DJ listáját, ott 90%-ban dubplate-eket fogsz találni, amiből nincs, vagy alig. Amiket az ő bulijaikon hallhatsz zenéket, azt sehol máshol nem hallod, vagy csak később. Ha a DJ Trace műsorát meghallgatod, annak 90%-a olyan lemez – ezek az úgynevezett dubplate-ek –, amit saját magának vágatott, csak azért, hogy ő játssza. Némelyikből van még öt példány, az egyiket odaadta a [Bukem](#)nek, a másikat a [Grooverider](#)nek, stb. Ráadásul ezeket a lemezeket nem tudod lejátszani, maximum kétszázszor, tehát el is tűnnek. Ezért a drum & bass soha nem lesz annyira népszerű, mint más

műfajok, mivel magát a zenét nem hallhatod annyit, hogy az annyira közkinccsé válhasson, ami feltétlenül szükséges ahhoz, hogy sláger legyen. A Bassface Sascha is elmondta, hogy a promókat, amiket kap, mire megjelenik, már nem játssza. Volt olyan megjelenés előtti lemeze, ami annyira karcos, kopott volt, recsegett-ropogott, mert már annyit játszotta. Mire eljut a dolog odáig, hogy megjelenik, már elő sem veszi – nem azért, mert nem jó, hiszen azért játszotta annyit, mert annyira jó. Azalatt a két hónap alatt már unja, másrészt jönnek az újak. Azonkívül az emberek nem tudnak mit kezdeni a drum & bass-zel, táncolni sem nagyon tudnak rá. Más rádióban hallgatni és más bulin. Az egész E-kultúrának az a legnagyobb hiányossága itthon, hogy nincs előzménye, nem tudják, mi miért történt. A rádióval is ez a legnagyobb baj, nem adtunk két évig, és a hallgatók egészen egyszerűen nem értették, hogy miért nem ott folytatjuk, ahol két évvel azelőtt abbahagytuk. Ha lehetett volna minket hallani az alatt a két év alatt is folyamatosan, akkor az emberek tudnák, hogy most miért van az, ami van.

*

Az 1998 januárjában készült interjú óta Zsolttal sok minden történt. Mixlemeze jelent meg, majd néhány fellépést követően egyre többet hívták (és hívják) határainkon túlra is játszani. S a “határainkon túlra” szóösszetétel az ő esetében korántsem csak a szomszédos országok magyarlakta területeire, hanem Nyugat-Európa színvonalas rendezvényeire

való meghívást jelenti. Van erről egy kedves történetem, amit nem tudok visszatartani.

A “magyar” zenetévé stúdiójában ismert overground lemezlovasok kánonban lelkendeztek, hogy a hazai DJ-k mennyivel jobbak külföldi kollégáiknál. A műsorvezető kézenfekvő kérdésére, hogy ha valóban jobbak, akkor ugyan miért nem őket hívják külföldre játszani, borzasztóan kínos, hosszúra nyúló csend támadt. A kényelmetlen hallgatást még kényelmetlenebb és annál is zavarosabb handabandázás követte. Zsolt a szóban forgó műsor ideje alatt ugyancsak külföldön játszott: egyetlen hét leforgása alatt négy nyugat-európai országban lépett fel.

Anima Sound System

Think globally, act locally! – Magyarországon kevesen felelnek meg annyira az elektronikus zenei kultúra alapvető szervező elvének, mint a szombathelyi zenekar. Az Anima vezéregyénisége, szóvivője, “hangzásfelelőse”, koncerteken a legfontosabb helyen, a keverőpult mögött álló Prieger Zsolt civilben tehetséges publicista, de mindenekelőtt felvilágosult gondolkodó.

Hogyan jut eszébe egy a nyugati határszélen fekvő városban élő testvérpárnak, hogy elektronikus zenéssel kezdjenek foglalkozni? Mi adta az indíttatást, milyen hatások, illetve zenei élmények vittek titeket erre az útra?

Mindig is minden érdekelt bennünket, maximum nem tudtunk hozzájutni olyan mennyiségben zenékhez, ahogy most. Alapvetően irodalom-őrült voltam, de a zene mindig is közel állt szívemhez. A korai, általános iskolában hallgatott kemény rock-zenék után gimnáziumban már majdnem mindenevő voltam, a [Clash](#)-tól (valószínűleg innen fakad reggae- és [dub](#)-mániám) a progresszív gitárzenéig, a [King Crimson](#)tól a Jethro Tull-ig, a hetvenes évek végi New Yorki undergroundig ([Talking Heads](#), [Blondie](#), [Television](#)), az [ambient](#)-guru [Brian Eno](#)tól [Robert Fripp](#)ig mindent zabáltam. Nagy hatással volt rám a folyamatos alakváltozásokban érdekelt [David Bowie](#) hetvenes évekbeli munkássága. Szabolcs öcsémrel már

általános iskolában is zenélgettünk – én doboltam mindenben, ami éppen a kezembe került, Szabi gitározott, alá mindenféle béna szinti-dobritmusokat raktunk, teljes zenei eklektika volt –, aztán a nyolcvanas évek vége felé megcsináltuk az ÉV zenekart, amely már deklaráltan a népzene, az elektronika és a rockzene fúziójáról szólt. Zsidó kántoréneket engedtem rá Szabi alapjaira, indiai népzene [acid](#)-re. 1990-ben ki isadtunk egy kazettát *Palomar* címmel, nem is oly régen hallgattam, s nagyon elcsodálkoztam, hogy noha zenei pályafutásunkat mindig a véletlenek által meghatározott folyamatként értékeltem, közben tudat alatt nagyon is konzekvens volt, hiszen voltaképpen az Anima kezdeti szárnypróbálgatásáról van szó. Volt néhány koncertünk is, az emberek abszolút nem értették a szándékainkat, egy-két fanzine közölt róla értékelést, ennyi. Amikor Szabi egy-két év után lezárta a Dél nevű post-hard-core zenekarhoz köthető kapcsolatait – nagyrészt az új zenei hatások miatt, meg persze folyamatos noszogatósomra –, 1992 végén elkezdődött körvonalazódni az Anima pályafutása.

Mi volt a kezdő Anima Sound System munkamegosztása?

Mivel hárman voltunk – Rozmán Zoli volt a dobos –, egyértelmű volt, hogy folytatódik kettőnk közös munkája, s ez nagyjából az első kazettáig (*Anima 001/1994*), így is volt, talán a rövid ideig velünk dolgozó Takács Péternek voltak még ötletei, de nagyjából kettőnk melója volt bent. Ezen az anyagon már játszott Németh Tamás is tárogatón, aztán amikor szerettem volna élőben is bemutatni az anyagot, kézenfekvő volt, hogy kellenek még zenészek. Gergő – Tamás fia –, akkor még gimnazista volt, egy idősebb

blues-zenészt kísért kisebb bulikban, standardokat játszott, közben meg Budapestre járt böngözni tanulni. Kihívtam egy próbára, ahol tetszett neki a dolog, s amikor hazafelé bicikliztünk, felvettem, hogy folytathatnánk akár együtt is. Innen indult igazából az Anima története, hiszen ahogy rátaláltam Gergőre, szép lassan ő is belerázódott, s amikor inkább a gépekre akartam tenni a hangsúlyt az élő hangszerek helyett vagy éppen mellett, akkor jött el az ő ideje, s voltaképpen azóta is hasonló a metódus: vagy Gergővel ketten csinálunk alapokat, ötletelünk, s arra hozza dallamait a Szabi, vagy Szabolcs ötleteit öntjük együtt kész formába. Mostanában ketten is dolgozunk, akkor meg rendszerint a basszusból, ütemekből indulunk ki, nem annyira a dalból. Imádom öcsém dallamait, Gergővel meg úgy dolgozunk – ezt is már sokszor elmondtam –, mint az egyetűjű ikrek.

Hogyan élte meg a zenekar, hogy egy bécsi fesztiválra olyan nevek közé kapott meghívást, mint a [Nightmares On Wax](#), [Goldie](#), Alex Reece, [Kruder & Dorfmeister](#), a Wall Of Sound, miközben itthon a közönség alig ismert titeket? Ebben a korai időszakban a [Tilos Rádió](#) kivételével a média még egyáltalán nem foglalkozott veletek, a rádiók nem játszották zenéiteket...

Nem hogy nem játszották, hanem gőzük sem volt arról, hogy mi ez. [Dubot](#) csináltunk, reggae-t szerettünk volna folkkal összeboronálni, gépekkel és zenészekkel közösen, közben meg élő effektezés volt a keverőpultról. Emlékszem, a 95-ös soproni Volt Fesztiválon odajött hozzám egy zenei publicista, és nem értette, hogy miért rakok delayt a pergődobra. Osztrák

kapcsolataink kezdettől fogva voltak, gyerekkorunktól fogva az [FM4](#) (bécsi rádióadó) emlőin nevelkedtünk, akkori kongásunk, Otmar Bogad meg tele volt osztrák spannokkal, Sugar B.-t, Kruderék MC-jét is rajta keresztül ismertük meg, ott volt már az első bécsi Anima-koncerten is. Nagyon klassz volt, de nem volt egy hisztérikus siker. Utána átmentünk a Wall of Sound-bulira a [WUK](#)-ba, ahol Peter Kruder és Richard Dorfmeister voltak a házigazdák, és dumáltunk velük buli után: teljesen képben voltak a dolgainkat illetően, én meg majdnem elolvadtam a gyönyörtől, hogy ismerik, amit csinálunk. A hazai média egyáltalán nem érdekelt, elég volt néhány külföldi visszajelzés, meg hogy Shurikenék, [Palotaiék](#), Rácz Misiék tudtak róla, a hivatalos média nem izgatott, tudtam, hogy jönnek majd a mi utcánkba, ha divat lesz az a zenei stílus, amit mi magunk is csináltunk. Ne feledd el, akkor 1995-96-ot írtunk.

A debütáló *Shalom* lemezen a kulcsszó a tolerancia volt. A *hungarian astronaut* cím összetettebb metafora, ha akarom, jelentheti egy magyar tánczenekar helyét a világ popzenéjében...

Igen, a maga egyszerű, barkács módján. De soha nem gondolkodtunk azon, hogy ez a lemez, vagy a többiek a nyugati piacra készüljenek. Egyszerűen tettük a dolgunkat, ha meg beütött egy-két kisebb vagy nagyobb nyugat-európai, tengerentúli siker, annak örültünk. Így jöttek be berlini, párizsi, bécsi, prágai koncertek, amerikai lemez megjelenés, remixek [Terry Lee Brown Jr.](#)-tól, [De-Phazz](#)-tól, [Bassface Saschától](#), a [Transglobal](#)

Undergroundtól vagy éppen a legutóbbi együttműködésünkig, amit az Asian Dub Foundation-nel hoztunk tető alá.

Az eddig megjelent lemezeitek közül az *Anima* albumot szövi át legerősebben a politikum, már az első percben többször is elhangzó Ginsberg idézet (“And the communists have nothing to offer but fat cheeks and eyeglasses and lying policemen.”) megteremti az alaphangulatot.

A politika mindig is izgatott, és sokat kritizáltam az attitűdöt, amely arról szól, hogy aki zenél, albumokat csinál, remixel, az maradjon csak a kaptafánál, és ne foglalkozzon ideológiával. Rám mindig is nagy hatással voltak azok az előadók – Bob Marley-től Bob Dylan-ig és az Asian Dub Foundation-ig –, akiknek fontos volt az is, hogy elmondják dalszövegekben, interjúkban, hogy mit is gondolnak a világról. Ez még véletlenül sem aktuálpolitika, főleg nem pártpolitika, hanem egyfajta világlátás, amelyet a liberalizmus és az emberi jogi alapállás határoz meg. Zavar, ha valakit a bőrszíne vagy a szexuális preferenciái alapján skatulyáznak be. Ideges leszek a zsidózástól és a cigányozástól, nem szeretem, ha lebuziznak embereket, nem kedvelem a jobboldali frazeológiát, s nyitottan, nem konzervatív, kirekesztő módon viszonyulok a nemzeti hagyományokhoz is.

A lemez egyik legerősebb darabja a '68. Mit jelent egy alkotó számára ez a történelmi évszám, melynek egykori eseményeit – életkorából következően – csak dokumentumokból, filmrészletekből ismerheti?

'68 a nyitás évszáma. Nem retró-dal, még ha a hangszerelési easy listening-geztusok ott is vannak a számban, sokkal inkább jövőbemutató-dolognak szántuk a multikulturalizmus, a sokszínűség pártján. "Ne fekete-fehéret, dúdolj színeset" – szól a szöveg, s ha arra gondolok, hogy komoly vitákat folytattunk arról, hogy egyáltalán rákerüljön-e a 97-es albumra, amihez képest aztán állandó, folyamatosan követelt Anima-koncertdal lett belőle, akkor mindig mosolyognom kell.

Ebben az időszakban már minden magára valamit is adó fesztivál (EFOTT, Kotta, Etyek, Tokaj, budapesti VOLT Fesztivál, Greenfield, Kapolcs, Fesztergom, Sziget) szinte kötelezőnek érezte, hogy meghívjon benneteket. Nem éreztétek veszélyét, hogy ezzel, illetve az ország egyetemi klubjaiban való rendszeres fellépésekkel az Anima belekerül az "alternatív szalonzenekear" skatulyába?

Nem érdekelt ez a része a dolognak, ahogy nem tartottam sohasem fontosnak azt sem, amikor rólunk beszélve az underground és mainstream kategóriákkal dobálóztak egyesek. Ha az underground azt jelenti, hogy kevés embernek játszol, és közben a köldöködet nézed, akkor ezt mélységesen lesajnálom és lesajnáltam. Ha az underground azt jelenti, hogy ne fogadd el a popipar bevett, konzervatív szabályrendszerét – főleg a híg fosra hasonlító hazai popiparra gondolok –, akkor az Anima – hiába játszik telt házak előtt klubokban, fesztiválok főzenekearaként vagy éppen külföldön – a mai napig underground zenekar.

Hogyan jut egy munkáit tekintve profi, a popszakma felől nézve pedig underground zenekar filmzenei felkéréshez?

Ha Tituszra, Yonderboi-ra gondolsz – hiszen ők is készítettek filmzenéket –, a magyar filmesek szívesebben dolgoznak olyan zenészekkel, akik másként élik meg a “zenecsinálást”, mint azok, akik a “hivatalos” zeneiparból érkeznek. A történet alapvetően szimpatikus volt, hiszen egy Magyarországon élő kínai lány és egy faluról felkerült rendőrsrác szerelméről szól, lett belőle egy szerethető soundtrack-album, amely persze lassú hömpölygésével és alapvetően kísérleti hozzáállásával nem okozott valami nagy felfordulást a zenei életben, de mi szerettük. Gergővel és Szabival rengetegszer néztük végig a snitteket, ez jó lecke volt ahhoz is, hogy beleásd magad az alkalmazott zenekészítésbe.

Az Anima eddigi pályafutása alatt már három kiadóhoz is tartozott. Miért ez az állandó váltás? Nehezen találjátok meg a közös hangot a lemezpiacot mozgó üzletemberekkel, vagy túl konfrontatívak vagytok? Mindkettő igaz. Kiadóink igazából semmit sem tettek a zenekar népszerűsítése érdekében, nagyokat ígértek, de közben lusták voltak, és csak arra építettek, amit mi már felépítettünk. Ezért a folyamatos vándorlás. De nem is igazán bánom, boldogulunk nélkülük is.

Kevés előadónak adatik meg, hogy annyira ráérezzen az “itt és most” valóságára, mint az Anima tette a fehér albummal. Ha az alternatív rock palettájáról keresnék párhuzamot, a Kispál és a Borz *Űl* című lemezét

említhetném. Egy ilyen erős kiadvány mellett, hogy komoly kritikai elismerést és széles körű közönségsikert hoz készítőinek, egyúttal igen magas igényeket gerjeszt. Nem presszionált benneteket a *gipsysoundclash* készítésekor egyfajta félelem, hogy meg tudjatok majd felelni ezeknek az elvárásoknak?

Dolgozunk, számokat komponálunk, van mondanivalónk, szóval nem kínlódás a munka, hanem öröm, nem elvárásoknak, igényeknek felelünk meg, hanem magunkat szórakoztatjuk, s ebből kisül valami, amit jobb híján albumnak nevezünk. Ilyen egyszerű az egész. Ezeket az albumokat a megjelenésük után már nem szeretem annyira, mert csak a hibákat veszem észre bennük, de amikor csináljuk, az egy őszinte, elvárásokat kiiktató munkafolyamat.

A *gipsysoundclash* lemezen hangsúlyozottabban tértek vissza a dub elemek, kevesebb lett a **dob-basszus és a már előző kiadványokon is megtett világzenei kalandozások magyar és a jiddis népzenei elemei mellett jelentős szerephez jut a roma folk...**

A roma zene nagyon fontos a számunkra, nemcsak közvetlensége, barkács-előadasmódja miatt, hanem azért is, mert a roma kultúra jelen idejű: rengeteg nagyon fontos próbálkozás van ma is hazánkban, amit szimpátiával követünk. Ráadásul nem mindegy, hogy milyen roma zenét csinálsz, adaptálsz, dolgozol fel, mert éppen napjainkban óriási kurvázkodás zajlik a roma zene körül, gombamód szaporodnak a roma zenét égető hakniprodukciónak. Ezért is szükségét éreztük egy pozitív kiállításnak, arról

nem beszélve, hogy a kilencvenes évek végének közbeszédét áthatja a kirekesztő cigányozás, amit undorítónak tartok: szerintem romának lenni büszkeség és ajándék.

A lemezen ismét ott szerepel a Tilos, ezúttal kérdőjellel. “Ha megtiltják, akkor is kapcsolj rá!”, “Ne hagyd befogni a szád!” – szólnak szövegeitek. A Tilos Rádiótól megtagadott frekvenciaengedély váltotta ki belőletek az Animától addig szokatlan direkt irányadást?

Nem direkt állásfoglalásról van szó, bár nehéz nem belehallani a Tilos melletti szimpátia-megnyilvánulásunkat. Nekem azok az emberek, akik a Tilost létrehozták, barátaim, olyan emberek, akiknek munkáját, tevékenységét mindig is becsültem. Nádori, Weyer, Rozgonyi, Palotai és a többiek munkáját nagyra tartom még akkor is, ha idővel az új emberek, a divatból hozzájuk csapódott srácok miatt a Tilos felhígult és a reggeli adásokban rengeteg marhaságot hordtak össze, ami részben hozzájárult a Tilos politikai “bekerítéséhez”. Drukkolok nekik most is, hiszen elképzelhetetlennek tartom, hogy egy ilyen szellemi műhely a Pannon Rádió garázdálkodása idején ne jusson alternatív frekvenciához.

2000. nyarának végén a hollywoodi [Tone Casualties](#) gondozásában megjelent egy speciálisan az amerikai piacra készült válogatásotok. Milyen visszajelzéseket kaptatok a tengerentúlról?

A válogatáshoz túl sok közünk nem volt, ha megkérdeztek volna, akkor biztosan nem azokat a dalokat választottam volna. A visszajelzések

pozitívak voltak, de mivel nem volt feltüntetve a dalok keletkezése, nem volt a korral adekvát hangszerelése – öt évvel a megjelenés előtt elkészült dalokról volt szó –, nagyot nem tudott dobni a zenekar elismerésén. Mondom, a visszajelzések jók voltak, de a következő kompilációnál jobban fogunk figyelni.

Mi lett a Németh Gergellyel a közös projekt, a Dubcity Fanatikz nagylemeznyi anyagának sorsa?

Gergővel régóta gondolkodunk az Animán kívüli projekt(ek) létrehozásán, hiszen noha az Animát éppen sokszínűsége miatt szeretjük, rengeteg olyan ötletünk volt, amit csak erőszakkal tudtunk volna Anima-dallá tenni. Nagy hip hop- és dzsesszfanatikusok vagyunk, imádjuk a roncsolt, low-fidelity zenei megoldásokat, nem mindig dalban, hanem sokszor folyamatzenében gondolkodunk, úgyhogy adódott, hogy csináljuk még egy zenekart. Hangsúlyozom, zenekart, mert a Dubcity Fanatikz ugyan kettőnk projektje, de ebből nemcsak album lesz 2001. december végére, hanem élő produkció, vokalista lányokkal, dzsessz-zenészekkel, MC-kkel kiegészülve turnékon fogjuk bemutatni, szóval a szívem csücske lesz, akárcsak az Anima Sound System.

Közben egy rock zenekar, a Strong D. új lemezén is dolgoztatok Gergővel, ti vagytok a lemez producerei.

Ők szintén szombathelyiek, de ennél tán fontosabb volt, hogy a rockzene iránti szenvedélyünket már régóta szerettük volna kiélni, s kínálkozott az

alkalom, hiszen majdhogynem együtt lakunk – a Strong basszusgitáros-szerzője abban a házban lakik, ahol a stúdiót béreljük –, ők mutatták a legújabb szerzeményeket, én pedig egyből éreztem: lehet ez ennél jobb is. Lett is, most már csak a keverés van hátra, egy rock-orientált, tört ritmusos, hip hopos produkció lesz, ami próbálja elkerülni a mai divatos hip hop-metal fúziók hibáit. Reményeim szerint, legalábbis. Az mindenesetre tény, hogy óriási bulikat csináltunk komponálás, hangszerelés közben, és nagyon szeretjük a dalokat. Most vagyunk a keverés előtt, amitől még sokat változhat a dolog, de remélem, mindenki a legjobb formáját futja majd. Élőben szintén lesz közünk a színpadra állításhoz: már most keresem a vendégzenészeket, vokalistákat, meg élő dub-keverés is lesz, próbálok sokszor ott lenni a koncertjeinken, még ha ez egy kicsit nehéz is lesz, sok munkával, három zenekarral, különböző produkciókkal. Egyelőre ki sem látok a munkából.

A lemezfelvételeken, koncerteken túlmenően életre keltettetek egy rendezvény-sorozatot Sweetbeat címmel. Mi a szándékotok, fel kívánjátok rázni Szombathely szunnyadó parti-életét?

Szombathelyen rengeteg tehetség van, s büszke vagyok arra, hogy egy kicsit az Anima is hozzájárult az ismertté válásukhoz. [Miraq](#) jó barátom, a Social Free Face HC-csapat énekese, Horváth Béla közeli animás munkatársam, a színpadon meg vendégzenész, aztán ott vannak a drum & bass-szintér tehetségei: a Method Breakz, és akkor még nagyon sok fiatal srácot nem is soroltam. Van létjogosultsága tehát a buli-szervezésnek, így a Sweetbeat

partyknak is, amelynek összehozásába 2000-ben kezdtem bele. Palotaitól Mangóig sokan megfordultak már a szombathelyi [Képtár](#) bárjában, s remélem, hogy 2002-től külföldi vendégeket is hívhatok. Imádok bulikat szervezni, meg bulizni is, táncolni, de legjobb az, amikor látom magam körül a boldog arcokat.

Liquid Limbs

Agyenge promóciónak köszönhetően a klubok mai közönségéből már alig néhányan emlékeznek rá: a modern elektronikus zenekészítés hazai úttörője egy miskolci együttes volt. A csoport vezéregyéniségével, Batta Robival '96 egy borongós őszi délutánján beszélgettünk.

Annak ellenére, hogy már jó néhány éve működtek mint Liquid Limbs, a közönség nem túl sokat tud rólatok. Kezdjük azzal, honnan a név (Folyékony Végtagok) és kérlek, mutasd be a zenekart!

Sok évvel ezelőtt volt egy miskolci zenekar, nevet kerestek, ez is szóba jött, de végül mást találtak ki. Én megmentettem ezt a nevet. Először a túlsó tag: Budai Gábor Dénes és én magam, Batta Béla Róbert. Réges-régen volt még Baris Zsolt, aki "kijátszott".

Őt egy reklámfilmben láthattuk feltűnni.

Igen, ő volt a Tango reklámembere, narancssárgára festve paráztatta a járókelőket.

Egy erősen budapesti központú irányzat esetében az ember azt várta volna, hogy innen indul majd az első ilyen stílusú hazai zenekar. Mégis, ti miskolciak vagytok...

Szerintem ez inkább információközpontú, ha valakihez eljutnak ezek a zenék és tud zenélni, valamint ismeri a másik oldalát is, hogyan készül mindez, akkor megcsinálhatja Mucsajpusztán is, ha van hozzá érzéke. Budapest azért van lépéselőnyben, mert itt több az információ. Kicsit vízfejű ez az ország.

Mikor kezdtetek?

A kezdés '92 ősze volt, akkor még kissé EBM-es (Electronic Body Music) beütésű dolgokat csináltunk, de már akkor is benne volt ez a szállós feeling, ami az első lemezünknek is jellemzője. Török Attila volt egyfajta narrátori pozícióban, nem is annyira énekelt, inkább beszélt. Ebben a formációban több koncertünk is volt, a PeCsában, a Tilos az Á-ban, mindenféle helyeken. Aztán később maradtunk ketten a Mazsival, majd jött Budai Gabi, felléptünk Linzben, aztán a [Trottel Records](#) kiadta első kazettánkat.

Erre az időszakra már az EBM-es beütés is eltűnt a zenétekből. Mi volt ennek az oka?

Szerintem progresszívebb zenék jöttek. Az EBM is táncolható, de a [house](#) és a [trance](#) abszolút tánczenék, mégsem diszkó és nem nyál. Egyúttal nyugodtabbak, nekem jobban bejöttek.

Hogy definiálnád a saját stílusodat, milyen zenét játszik a Liquid Limbs?

Trance-house. Találhatók benne [techno](#), tribal és [ambient](#) elemek is, de a trance és a house elemei vannak túlsúlyban.

Hogyan jutottatok el a HMK-hoz, illetve az első lemez lehetőségéhez?

Szerintem itt nagybetűvel írátok [Palotai Zsolt](#) nevét, mert végül is ő hívta el a Voját, a HMK csúcsgóróját a PeCsába egy *TechnoArt Show* című rendezvényre, ahol felléptünk. Pár héttel később behívtak minket a HMK-hoz, hogy tetszik nekik a dolog, lehetne valamit csinálni belőle. Aztán megint eltelt egy kis idő, és elkezdtek felvenni az anyagot.

Az első lemezek nyitószáma, az *In The House*, akár underground, akár overground partin szólalt meg, garantáltan mindenki rohant táncolni. Amikor lejátszottam, többen nem akarták elhinni, hogy magyar együttes felvétele. Annak ellenére, hogy egy ilyen erős szám volt a lemezen (és tegyük hozzá, hogy a többi sem volt gyengébb, csak más irányba tartott), valahogy mégsem lett a lemezből komoly eladás. Mi ennek szerinted az oka?

Nagyon egyszerű az oka, egyáltalán nem volt reklámozva. Egy picikét azért volt, ezt köszönhetjük például a Dee Zone-nak ([Top Tv](#)) ahol nyomták a klipeket.

Miért annak a verzióknak készítettetek klipet, amikor az eredeti változat lényegesen jobb volt?

Az a változat, ami a klip alatt szólt, az egyáltalán nem is létezett, az a Voja remixének egy nagyon durván levágott változata volt. Ezt is neki köszönhetjük. Ha már az volt a baja, hogy hosszú a szám, szólhatott volna,

hogy csináljunk egy háromperces verziót, ezt otthon is el tudtam volna készíteni, a tv-hez nem kell CD minőség.

Később több bulitok is volt; Jánoshegyi kilátó, Mayday-ek, felléptetek a [Prodigy](#) előtt...

Ebben a Voja keze volt benne, és valószínűleg az dobott legtöbbet a nevünkön, hogy többször is felléphettünk a Prodigy előtt, nemcsak Pesten, hanem Belgrádban és Skopjében is. Ezt köszönjük neki.

Ezek live act bulik?

Részünkről még nem beszélhetünk live megszólalásról, és ez kizárólag pénzkérdés. Nincs olyan kapacitásunk, amellyel egy folyamatos, 40-50 perces műsort élőben lehetne előadni. Ha most lenne százmillióm, bármikor fel tudnék lépni élőben.

Ha már a hangszerparknál tartunk, milyen gépekkel dolgoztok?

Két [Roland W-30](#)-as, ahogy még anno a Prodigy is nyomatta. Vannak analóg hangszerek, [KORG MS-20](#), [Roland SH-101](#), [TB-303](#)-asom nincs, de van rengeteg mintám róla, úgyhogy hallható lesz a következő lemezen. A régi, az eredeti, már muzeális érték, ereklye.

A sok buli után hosszabb hallgatás következett, ez minek volt köszönhető?

Ez a hosszabb hallgatás még most is tart, nyáron szinte egyáltalán nem volt koncertünk. Mi bulit magunk nem szervezhetünk, bár sokan felhívnak engem otthon telefonon, de még árat sem mondhatok. Valószínűleg benne van az is, hogy a Voja nem annyit kér, amennyi reális lenne. Én nagyon szívesen fellépek akárhol, de anyagi kérdésekben nem dönthetek. Abszolút az lenne a lényeg, hogy minél több bulink legyen – jó, nem két babszemért, de olyan áron, amit például a Kozmix kér.

Bizonyára az is a hallgatás okai között szerepel, hogy stúdióban voltatok az év elején.

Januárban (1996) voltunk tizenegy napot stúdióban, azóta ül a seggén az egész. Végül is tíz dal került a lemezre, felvettünk még hármat pluszban, a Voja készített két remixet – erről inkább semmit nem mondok –, a harmadikban a Palotai Zsolt keze is benne volt.

Mennyire kaptál szabad kezet, úgy rögzíthetted a számokat, ahogy elképzelted?

Nagyon keveset engedtem, ezalatt a tíz nap alatt egy évet legalább öregedtem. A Vojának egyik szám sem tetszett, legalábbis akkor azt mondta, nem tudom, most mi a véleménye. Úgy vagyok ezzel, hogy ha én otthon megcsinálom magamnak a demót, és azzal összehasonlítva jobbat kapok a stúdióban, akkor már nyugodt vagyok. Azért hallgatok az irányzaton belül sok zenét, hogy halljam, hogyan vannak keverve, összeállítva.

Hallottam egy angol közreműködőről, ki volt a hangmérnök?

Igen, meghívták a [Renegade Soundwave](#)-es Danny öccsét, aki egy hihetetlen jó ember. Nagyon sokat segített, okos dolgokat mondott, de hagyott engem dolgozni, így a keverés inkább az én művem. A Voja végül is azért hívta, hogy ő keverje az egészet, aztán mi megbeszéltük az első két nap után, hogy jobb, ha én ülök a pult elé, az ötleteinket közösen megvalósítjuk, de az én fülemnek legyen rendben az a zene. Ha ő nem lett volna, biztosan gyengébb lett volna az egész. Közreműködött még, mint technikai szakember, Benda Gergő, aki a Carpe Diem tagja volt, később az Utópia stúdióban dolgozott.

Hallottam, hogy Dicky-nek váratlanul haza kellett utaznia...

Nagyon súlyos volt, elindultak egyik este a Gabival, dobálták be a vodkanarancsokat az Incognitoban, aztán átmentek az E-play-be, ahol zártkörű rendezvény volt, és nem engedték be őket. A Dicky meg nem értette, hogy megy bent a buli, és ők nem mehetnek be. A portások megelégték – és bár szerintem ilyenek soha nem volna szabad megtörténnie – olyat ütöttek rajta, hogy többől kiszakadt két foga. Tudomásom szerint az E-play főnökei kifizették a fogpótlást.

Mi volt az oka a címválasztásnak (-2,+3 °C), csak e hőmérsékleti határok között élvezhető a lemez?

Igen, ez is jellemző a dalok zömére, meg van is egy ilyen speech az azonos című felvételben, ami egy időjárás-jelentésből lett kismplerezve. Sokkal

több geg van abban az anyagban, mint az előző lemezen, ami persze még nem kabaré, most a sampling-ekre gondolok.

Emlékszem, egy szám egy ilyen minta miatt nem kerülhetett fel az első lemezre, nem sikerült megszerezni a hozzájárulást.

Igen, az első lemezre a Hofi nem engedte meg feltenni a “Te figyelj, haver” dumáját, pedig nagyon szerettük volna. A HMK megkereste őt, de teljesen elzárkózott tőle, azt mondta, senki ne használja fel az ő hangját.

A sok geg-en kívül mi a különbség a két lemez között?

A legfontosabb különbség, hogy minden szám – hiába súlyosabb, hiába könnyedebb – könnyebben emészthető. Szélesebb körben érthetőbb a zene. Ne érts félre, semmi köze nincs lesz a kommerszhez, bár talán egy-két számot a progresszívebb diszkókban már le lehet játszani.

Pontosan ettől volt jó az *In The House*, bárhol elővehetted.

Az arra is készült, az a szám a Hofis helyett került az első lemezre. A -2,+3 °C anyagon szerepel egyébként Kudlik Júlia hangja, ő nagyon pozitívan állt az egészhez.

Milyen promócióval támogatta a kiadó a második lemezt?

Benda Gergő is csinált egy projectet a Vojával, megjelent a Schulz lemeze, kijött a mienk és rendezett a kiadó egy lunch-partyt, ahol mindhárman

felléptünk. Hogy ezen túl koncerteket ki fog szervezni nekünk, lila gőzöm sincs.

Ha jól veszem ki a szavaidból, nem túl jó a kommunikáció a kiadó és köztetek, nemigen tudjátok egymásról, ki mit akar.

Egyáltalán nem. Nagyon fontos lenne, hogy egy nyelvet beszéljünk, ha fordítják neki, amit mondok, az árnyalatok eltűnnek. Nem tudok vele úgy kommunikálni, ahogy szeretnék, ahogy meg lehet, az... Elmondok egy mondatot, lefordítják, közben csöng a telefon, kezdek elölről az egészet. Nincs öt perc üresjárat, hogy valamit nyugodtan meg tudjunk beszélni, például, hogy miért nincsenek koncertek. A Voja igazából komoly pénzt nem akar belénk fektetni, nem hisz bennünk, vagy nincs is neki annyi, nem tudom. A közönség ennek abszolút az ellentéte, eddig bárhol jártunk, mindenkinek tetszett, amit játszottunk. Van most egy szólóprojektem is Skyland néven, itt az a törekvésem, hogy olyan zenét készítsek, amiben mindenki megtalálja a kedvére valót, okos is legyen, kommersz is legyen – híd az underground és a teljesen kommersz között. A legsüppedtebb underground klubokon kívül lejátszható lesz bárhol. Az a legjobb megközelítés, hogy az *In The House* vonal.

Miért csinálod teljesen egyedül, nem találtál olyan partnert, aki egyetért ezzel az elgondolással?

Így a legegyszerűbb, mindent el tudok egyedül készíteni, kivéve kiadni, és reklámot intézni neki. Komoly kiadót keres az anyag, bekopogtatok vele majd mindenhova, ha kirúgnak, hát akkor...



Az interjút öt évvel később, e-mailben folytattuk.

Folytassuk onnan, ahol abbahagytuk! Megjelent a -2,+3 °C, majd – annak ellenére, hogy a szerződésnek három lemezre szólt – nem adtak ki több anyagot a HMK-nál...

Azt hiszem, az akkori kiadói (HMK) körülmények között nem is lett volna értelme. Persze próbálkoztam a “nagyok”-nál is, BMG, Warner stb., de ott sem sikerült szakértő fülekre találni.

A második *Dee Zone* válogatás az *In The House*-szal kezdődött, ha jól tudom, ez volt a *Liquid Limbs* utolsó megjelenése.

'97 derekán jutottam arra az elhatározásra, hogy ha komolyan folytatni akarom a zenélést, akkor fel kell újítani a hangszerparkom, és ez ugyebár nem kevés pénz (mindig az a büdös lóvé). Mivel nem rendelkezttem amerikai nagybáccsival, magamnak kellett előteremtteni az anyagi fedezetet.

Elkezdtem olyan zenéket fabrikálni, ami talán eladhatóbb, kommerszebb és főképp “butább”, mint a Liquid Limbs muzsikája. Nos, így született meg az *Érezd a ritmust!* című “remekmű” a **Skyland** formációnév alatt. Szücsi barátommal (a Skyland akkori frontembere) egész könnyen sikerült kiadót találni. Szigeti Ferenc éppen akkor vette át az igazgatói posztot a Hungarotonban, és új produkciókat keresett. Bejött a dolog a kiadónak és nekünk is... szóval, beléptem én is a “haknicsapatok” népes táborába: minden hétvégén minimum hat buli, több mint egy éven keresztül. Aztán szép lassan lecsendesedett körülöttünk minden, de eközben a régi álmok folyamatosan valóra válhattak, sőt, a hangszervásárlások után összeraktam egy digitális videostúdiót is, amelyben már saját klipeket készítettünk az öcsémmel. Azóta jó pár videoklip elkészült, nem csak saját részre!

Közben már a harmadik Skyland nagylemeznél tartok, amely 2001. szeptember 17-én jelent meg a Warner (!) gondozásában... már egyedül + a két hűséges táncoslánnyal nyomom a hakniipart.

Panelpop – ennél találóbb, őszintébb lemezcímmel mainstream kiadvány még nem jelent meg...

Köszönöm, azt hiszem, tényleg találó lett ez a cím, merthogy az egész Skyland album egy panellakás kis szobájában született, és készült el... no meg maga a műfaj is zenei “panelekből” áll össze.

Mi történt Szücsivel, miért hagyta abba a Skyland projektet?

Többnyire anyagi okok miatt, no nem azért, mert nem tudunk megegyezni, hanem mert ő csak a fellépésekből profitált (akkor), az meg egy idő után egyre kevesebb lett... voltak egyéb problémái is, ezt inkább nem részletezném... de a barátság azért megmaradt.

Tervezed-e, hogy – akár csak hobbiból – egyszer még előveszed a Liquid Limbs projektet?

Rengeteg zenei ötlet, dalrészlet van elmentve a számítógépemben, ami kidolgozásra vár. Úgy tervezem, hogy 2002 második felére össze tudok állítani Batyuval egy új Liquid Limbs albumot. A számok gerincét valószínűleg a minimáltechno és a galaktikus dallamvilág adja majd, de még bármi lehetséges... Most már a videoklip sem akadály, úgyhogy kész csomaggal fogom bombázni a magyar, illetve a külföldi kiadókat. NANÁ, HOGY TERVEZEM!!!

Szerinted mi az oka, hogy – kevés kivételtől eltekintve – magyar előadók eddig nemigen jeleskedtek a nemzetközi szintén?

Úgy gondolom, hogy ugyanúgy kapcsolatokra, összeköttetésekre, meg egy nagy adag szerencsére van szükség, mint itthon. Szerintem Magyarországon még mindig gyerekcipőben jár a “sóbiznisz”, nincsenek menedzserek, nagyon kevés az igazán hozzáértő és befolyásos ember... de ez már inkább politika, meg gazdaság (fúújj). De a változás – még ha igen lassú is – azért pozitív, és ez a lényeg!

Techno: az egyén diadala

Füstös Zsolt

1998-ban, a [Filmszemle](#) dokumentumfilm kategóriájában mutatták be a *Techno: az egyén diadala* című művet. Hogyan került a techno az érdeklődésed fókuszába? Miért ezt választottad filmed témájául?

Egyrészt saját magam is vonzódtam hozzá, ez a szubjektív oldala, az objektív pedig, hogy láttam, '95-től kezdve mennyire kezdett népszerűvé válni a [techno](#). Érdekelt, hogy mi van mögötte, mi az elterjedés oka, miért ilyen nagy ez a népszerűség, és miért egyre nagyobb. Létezett akkoriban egy fontos kérdés: összehozták a drogot és ezt a zenét. E kérdés mögé akartam menni, hogy tényleg így van-e.

Végre van egy olyan zenei stílus, ami az én életemben jött létre, s az embernek nem sokszor adatik meg – főleg huszonéves korában –, hogy filmet készíthessen erről. A jelenidejűsége volt a legfontosabb, hogy ez most történik.

Megnehezítették-e a technót övező előítéletek a forgatáshoz szükséges anyagi feltételek megteremtését? Rákényszerültél ilyesfajta akadályok leküzdésére?

A kuratórium, mely annak idején a [Magyar Mozgóképek Alapítvány](#)nál a film mellett döntött, épp az újszerűség miatt adott rá pénzt. Számomra is

meglepő volt: annak ellenére, hogy ismert rendező lennék, vagy már lett volna valami olyan munkám, aminek alapján odaítéltek volna a pénzt, mindezek ellenére megszavazták a keretet. Náluk is ez volt a motiváció, jelen idejű témákról nem sokan készítenek filmeket – dokumentumfilmet se sokat – inkább az elmúlt évtizedekről. Így könnyebb volt, a szerencsén is sok múlt.

Említetted, hogy az előítélet indirekt módon, konkrétan a forgatás során, a közönség részéről jelent meg a filmedben...

Azelőtt a partikon nagy nyilvánosság elé kerülő produktumot a házi-videók kivételével nem vettek fel. Ezért a legtöbb pesti helyszínen, illetve ahol pestiek voltak, megjegyezték: attól félnek, hogy majd meglátják őket a szülők vagy munkahelyükről valaki. Léteztek ilyen félelmek. Az volt az érdekes, hogy vidéken nem fordult elő ilyen. Ez már a megosztottságot is mutatja. A parti-szervezők részéről nem tapasztaltam szembenállást ez ügyben. Az ott szórakozó személyek féltek. Valamilyen szinten meg is lehet érteni részükről, akkor olyan volt a légkör. Ma ez merőben más, az eltelt négy év alatt szemmel láthatóan megváltozott ez ügyben minden, sokkal publikusabbá vált a műfaj.

Amikor elkészülte után beszélgettünk a filmről, mesélted, hogy hamar kiderült számodra: a látszólagos egység dacára milyen szándékok, milyen személyes ellentétek léteznek műfajon belül...

Ez így van. Utólag, a film elkészülte után is jöttek a megjegyzések: hogy ez kinek a filmje, ki állt a háttérben. Egy magyar promóter, aki nagyon-nagy támogatásáról biztosította a filmet, került a támadások keresztüzebe – és általa én is. A probléma az volt, hogy ugyanez a támogató promóter a film zenéjének Magyarországra kerülését veszélyeztette. Így a zene teljesen underground módon, egy audió kazettán került be Magyarországra, mert a mastert nem adták oda az angolok. A fentebb említett promóter felvállalta, hogy kifizeti a stúdióköltiséget, de azután meggondolta magát. A mai napig nincs kifizetve, ami azt jelenti, hogy a master ott van DJ Digitnél. Mivel megszeretném jelentetni videó formájában az első részt, folynak a tárgyalások, már lementek ezer fontra, megpróbálok pénzt szerezni rá.

Az előkészületek úgy kezdődtek, hogy legelőször a [Freee Magazint](#), ott is a Budait kerestem meg. Szó volt róla, hogy ő készítené a zenét, és támogatást is vártam tőle. Máig nem tudom miért, de a támogatástól ódzkodott, a zenéről meg hallgatott. Ezután kerültem kapcsolatba a [Jutasival](#), aki elvállalta a filmzenét ingyen, kiment Angliába, és kint készítették el. A film születése is a megosztottságot mutatta. Nem lehet teljesen objektív módon csinálni egy alkotást, hogy mindenki szája íze szerint működjön, főleg egy ilyen szakmában, ahol ezerfelé húz mindenki.

Legyen az bármilyen produkció, közkinccsé válásával elkezd önálló életet élni. A fogadtatás, a közegre gyakorolt hatása eltérhet az alkotók elvárásaitól, máskor felül is múlhatja azokat. Visszatekintve hogyan értékeled saját művedet?

Mások véleményétől függetlenül, a film elkészülte után saját magam is azt mondtam, hogy már másképp csináltam volna. Azt nem lehet elvitatni tőle, hogy dokumentál. Ebből a szempontból nem változtatnék. A drogkérdést nem feszegettem annyira, ez a filmben nagyon álságosra sikerült, mert mindenki hazudott, bele a kamerába. Volt jó néhány közeli felvétel, azok az emberek, akik azt mondják: nem, soha nem csináltam és elítélem, azoknak a pupilláján lehetett látni, hogy akkor is be voltak tépve. Ez furcsa volt számomra. Nem tudom, hogyan mutattam volna meg őszintébben a szubkultúrának ezt az oldalát. Ez az egyik, amit ma másképp csinálnék, illetve most már ez nem is olyan fontos kérdés.

Sokkal egyértelműbb, nagyobb probléma a drog most, mint akkor volt, sokkal többen használják.

A filmben volt egy klipszerű rész, ami formailag kezdett hasonlítani ahhoz, amit elképzelttem. Ami a zenében a techno, az lenne vizualitásban az említett rész, az egészet úgy kellett volna megcsinálnom. Formailag sokkal kötetlenebbül, szabadabban bántam volna vele. Remélem, hogy a mostaninál sokkal jobban sikerül.

Hogyan jött az ötlet, hogy folytasd a filmet? Egyáltalán beszélhetünk-e szoros értelemben vett folytatásról?

Egy fiatal producer páros, akik látták az első részt, azt mondták, hogy szívesen kiadnák. Az utógondozással voltak problémák, egyetlenegyszer adta le a tv, aki akkor felvette, annak megvan, egyébként sehol el nem érhető, a film élete ott meg is állt. Kaptam visszajelzéseket az utóbbi három

évben, hogy honnan lehetne megszerezni, hát sehonnan. Ezek a producerek azontúl, hogy szívesen kiadnák azt a filmet, szeretnék, ha a 2001-es állapotokból is valamit rögzítenénk. Gondolkodtam rajta, hogy mit lehetne csinálni. Ugyanúgy felépíteni a filmet teljesen felesleges, ezért azt találtam ki, hogy mivel ez a kultúra személyekre, DJ-kre épül, ezért mutassuk be egy-egy DJ napját. Ez annyiban bővült, hogy egy-egy partiba járó civil is be lenne mutatva. Huszonnégy óra bemutatása reggeltől, a DJ-nél az utolsó lemez levételéig, a hazaérkezésig, a rajongónál pedig ugyanúgy, ahogy felkészül a bulira, stb.

Mivel a techno nemcsak a zenében, hanem más vizuális kultúrában is változásokat hozott formailag és tartalmilag egyaránt, ezért a legújabb digitális technikákat felhasználva fogom elkészíteni ezt a filmet.

Dokumentumfilm, mert négy emberen keresztül mutatja be ezt az életmódot, és ugyanúgy lennének parti-képek, ugyanúgy nyilatkoznának személyek, akiket én fontosnak tartok, csak sokkal villanásszerűbben, inkább csak az érzéseikről. Ha lesz rá lehetőség, videokazettán túl DVD-n is megjelenne, ahol a filmen kívül mindenféle multimédiás lehetőségünk nyílna. Lehetne hallgatni a zenéjének különböző számait úgy, hogy a film véletlenszerűen kiválasztott képeiből videó klipet generálnánk hozzá. Formailag sokkal experimentálisabb lenne.

Van már címe?

Nincs, a munkacím az a 2, de... Érdekes, hogy a film elkészítését megelőzte egy felmérés, vizsgálódás az underground – overground DJ témakörben.

Voltam az [Est FM](#)-ben, élő egyenesben két és fél órán keresztül erről beszéltünk, rengeteg SMS-t kaptunk, nagyon sokan betelefonáltak, jöttek a tippek. Az overgroundban egyértelmű volt a személy neve: [Sterbinszky](#). Sok embert megkérdeztem, DJ-ket, a Kömlődit is, végül mind azt mondták, ha igazán tükröt szeretnék mutatni, akkor az a Sterbinszky. Az underground, az a nagy kérdés. Mi alapján? A vége úgyis az lesz, hogy nekem kell eldöntenem. Felmerült nagyon sok név, először a [Palotaié](#), akkor jöttek, hogy legyen egy [goa](#) DJ, mert az sokkal undergroundabb. Mi az az underground? A zene minősége, vagy a pénzhez való viszonya mutatja meg, hogy valaki underground? Kénytelen leszek én eldönteni, de hát ez a rendezői szabadság, végül is én csinálom a filmet. Van egy olyan variáció, amivel ki tudok mindent kerülni; ha egy teljesen kezdő DJ-t tennék be az underground oldalra. Érdekes, hogy az egyik oldal mennyire letisztult, mennyire egyértelműen meg lehet nevezni valakit, aki mainstream és árucikként működik, a másik oldalon meg nem.

Három évvel ezelőtti beszélgetésünkör említetted, hogy a *Techno: az egyén diadalát* nem a szubkultúrában benne levő fiatalok, hanem a kívülállók számára készítetted, hogy megismerjék ezt az irányzatot. A folytatás is elsősorban a laikusoknak szól?

Azt a célokat akkor nem értem el, mivel egyszer ment le a tv-ben és kész. A szubkultúrában levőkhöz jutott el, azok nézték meg. A folytatás egyértelműen, célzottan nekik szól.

A DVD-n helyet kap mindkét film? Hely, az van bőven...

Igen, mind a kettő rajta lesz.

***A Techno: az egyén diadala* az 1988-as Filmszemlén került bemutatásra. A következő mű elkészültét mikorra várhatjuk?**

2001 végéig szeretném elkészíteni a filmet. Az utógondozás szempontjából a videó az elsődleges, nem az, hogy bemutassák a tv-ben, vagy megjelenjen a Filmszemlén. Természetesen oda is el fogjuk vinni, minél több bemutatkozási lehetőséget fogunk keresni neki.

Az előző produkcióhoz adtak pénzt, és a továbbiakban nem foglalkoztak velem. Most marketing-szempontról is felépítik. Ebbe én nem szólok bele, az ő pénzüik. A film elkészítésében szabad kezet kaptam, az alkotói szabadságom megvan. Ha ez egyezik a marketing-szempontrakkal is – márpedig szerintem egyezni fog –, akkor mindenki jól jár.

Cél, hogy ha tizenöt év múlva előveszik ezt a filmet, vagy a másikat, akkor azon túl, hogy dokumentálja a kort (tehát láthatják, hogyan öltözködtek, viselkedtek az emberek), az érzést is adja vissza, hogyan érezték, miért erre a zenére szórakoztak. Mert húsz-harminc év múlva rá fognak nézni erre a filmre, vagy kazettára. Ez a jó, ha az ember életében van ilyen, ha megtehetem, hogy ezt most igenis dokumentálom. Ne húsz év múlva kezdjek el beszélgetni azokkal az emberekkel, akik résztvevők voltak, mert teljesen másképp fognak hozzáállni.

***A Techno: az egyén diadala* óta eltelt három év, azóta is a tied az egyetlen film, mely témájául az elektronikus zenei kultúrát választotta.**

Véleményed szerint más rendező miért nem nyúlt hozzá?

Erre nem tudok választ adni. A téma játékfilmben sem kerül elő, én ezt is tervezem. Nem azért lovagolok ezen a témán, mert senki nem csinálja, és akkor nekem milyen jó a dolgom, mert szűz területen vagyok, és ebből a szempontból egyedülállót tudok alkotni. Persze, biztosan ez is benne van a motivációban, de miért ne? Nem fogok arra várni, hogy más megcsinálja. Ez egy most játszódó, fiataloknak szóló történet, és a fiatal rendezők sem nyúlnak ehhez a témához. Léteznek filmek, melyeknek a zenéjét ebből a kultúrából jövő személyek csinálják, illetve vannak hangulati elemek, képi megjelenítések, de hogy maga a történet erről szóljon, olyan nincs. Ezt nem értem. Ilyen típusú játékfilm miért nem készül Magyarországon? Félnek tőle? Nem ismerik? Nem tudok választ adni.

Annak idején többször láttalak különböző bulikon, mostanában egyre ritkábban. Mi ennek az oka?

A Techno: az egyén diadala után járkáltam egy ideig, aztán valószínűleg besokalltam. Akkor nagyon sokat voltam és jót tett egy kis kívülállás, távollevés. Annak ellenére a zenét azért követtem, de partikra néha-néha mentem el.

INTERMEZZO 6.

Repetitív ütemek, műholdról

Repetitív ütemek műholdról

A XXI. század elején a modern elektronikus zenék már előkelő helyen szerepelnek a médiában. Mielőtt az Olvasó jogosan kapná fel fejét a fejezet első mondata után, sietve leszögezem: a nyugati médiában. Elég, ha jelentős nemzetközi sportesemények szignáljaira, vagy akár csak a számtalan tévéreklám aláfestő zenéjére gondolunk, melyekben nemegyszer a legnagyobb előadók legismertebb dallamai csendülnek fel. Minden, magát valamire is tartó zenecsatornának rég megvan az a (minimum hetente egyszer jelentkező) speciális műsora, melyben több-kevesebb hozzáértéssel, de rendszeresen beszámolnak az irányzat újdonságairól, megszólztatják annak képviselőit.

A hazai elektronikus médiában a repetitív ütemek változatlanul mostohagyereknek bizonyulnak. A maradi szerkesztők ellenállásának falát kizárólag a legalacsonyabb popszintre lebutított, iparszerűen, a széles tömegek szórakoztatásának igényével készülő felvételek törhetik át. Kiválóan jellemzi a Z+ – a **VIVA** akvizícióját követően VIVA+, majd **VIVA** – televízió zenei felelőseinek rálátását a nemzetközi trendekre, hogy a csatorna elektronikus zenékre specializálódott, heti egy órás műsorát éppen az irányzat hazai népszerűségének csúcspontján állították le, s csak az ezredfordulón indították újra. A helyi lemezkiadók marketingszakemberei

egyetértene: felesleges pénzkidobás techno-house produkciók promóciójához többszázézes, esetleg milliós költségvetéssel videoklipeket forgatni, melyek aztán legfeljebb négy-öt alkalommal kerülnek képernyőre.

Ezúttal hagyjuk az okok boncolgatását, és vizsgáljuk meg: mit tehetünk, ha nem kívánunk beletörődni a siralmas helyzetbe, és ha törik, ha szakad, elektronikus zenei műsorokhoz szeretnénk jutni.

A háztartások többségének televízió- és rádiócsatorna hozzáférése erősen szolgáltató-függő, azaz a lokális kábelrendszert üzemeltető társaság lehetőségeire / fantáziájára / jóindulatára van bízva: a közszolgáltatikon túl mely csatornák kerülnek be a helyi kínálatba. Kézenfekvő megoldásként a Magyarországon fogható műholdak (legtöbb esetben az [Astra](#)) free-to-air (a műholdról ingyenesen fogható adók) kínálatából teszik előfizetőik számára elérhetővé egy-egy általuk kiválasztott zenetévé programját.

Ha azonban ezzel nem elégszünk meg, ma már viszonylag egyszerűen kielégíthetjük felfokozott információigényünket. Korrekt megoldást kínál a [UPC](#) mindazoknak, akik nem engedhetik meg maguknak egy saját műholdvevő-berendezés megvásárlását és üzemeltetését. Megfizethető letéti díj ellenében szerelőik telepítik a kisméretű parabola-antennát, és beüzemelik a beltéri egységet. A hazai viszonyok között is elfogadható áron juthatunk ezzel a megoldással a jövőt jelentő digitális televíziózás és rádiózás élvezetéhez. Soha addig nem tapasztalt kép- és hangminőségben

juthatunk a *UPC Direct* kínálatának gerincét képező 49 adó, valamint további 150(!) free-to-air tv-csatorna és 50(!) rádióállomás műsorához. Az ilyen gazdag kínálatához nem szokott néző számára elsősre kissé ijesztő ez az információ-áradat. A bőség zavarát leküzdve második lépésként megpróbálja rendszerbe foglalni, önmaga számára átláthatóvá tenni a választékot. Hamar észreveszi, hogy az egy-egy országra, illetve adott nyelvterületre koncentráló nagy közszolgálati és kereskedelmi adók műsorain túl az utóbbi évtizedek nyugati televíziói (a nézők igényeinek megfelelően) tematikailag erősen fragmentálódtak.

E töredezettség elsősorban két fő csapás mentén jön létre: egyfelől léteznek kizárólag hírműsorokat sugárzó adók, zenecsatornák, a csak utazással, máshol életmóddal, vagy éppen extrém sportokkal, esetleg kizárólag autókkal, vagy egyenesen a katolikus hit kérdéseivel foglalkozó adók, divatra specializálódott csatornák, de akad olyan is, mely a nap 24 órájában időjárást jelent. Működnek gyerekcsatornák programjukban rajz- és kisjátékfilmekkel, sorozatokkal, és természetesen nagy népszerűségnek örvendenek a csak felnőttek részére sugárzott adások, kívánság szerint soft- vagy keménypornóval. Másfelől jelen vannak azok a megfelelő gazdasági háttérrel rendelkező lokális adók, melyek mindenekelőtt a helyi problémákkal foglalkoznak, szórakoztató- és hírműsoraikkal is a szűkebb értelemben vett lokális kisközösségek igényeit veszik figyelembe.

(A globális televíziózás korában a nyelvi tényező generálta töredezettséget a digitális műsorszórás által kínált opció, a szinkronnyelv- illetve feliratválasztás lehetősége fokozatosan csökkenti.)

A továbbiakban a műhold-vevő segítségével fogható elektronikus zenei műsorokra, azok jelenlétére, előfordulási gyakoriságára szorítkozom. Az adatok objektívek, a konzekvenciák nyilvánvalóan szubjektív jellegűek.

Első megközelítésben érdemes áttekinteni, milyen zenei csatornák foghatók az Astra műholdról UPC Direct előfizetéssel: [MTV Europe](#), [VH1](#), [MTV2](#), [MTV Hits](#), [MTV Base](#), [VH1 Classic](#), [MTV Central](#), VIVA, VIVA Zwei, [Video Italia](#). Tíz direkt zenei csatorna, függők ezen a ponton elismeréssel csettintenek a nyelvükkel, és már nyúlnak a telefonkönyv után, hogy megkeressék a lakóhelyükhöz legközelebb eső UPC kirendeltség számát. Türelem, ezeken az adókon túl mások is foglalkoznak az Astrán elektronikus zenékkal, sőt – de csak szépen sorjában.

Nézzük az említett csatornák kínálatát! A legismertebb és világszerte legnézettebb zenetévé, minden zenetévék archetípusa, a 2001-ben huszadik születésnapját ünneplő Music Television. Akkoriban még egyetlen európai változata, az MTV Europe 1995 őszen tűnt el egy csapásra a magyar kábeltévé-társaságok kínálatából, amikor az addig ingyenesen fogható adás előfizetős rendszerre váltott. (A hazai szolgáltatók sokallták az MTV által kért, speciálisan Kelet-Európára kalkulált árat, a háztartásonkénti 20 cent/hónap díjat. A későbbiekben az MTV tett még egy, a magyar médiapiacra való visszajutásra irányuló kísérletet: az ajánlatot 10 cent/hóra módosították. Mivel a magyar szolgáltatók ezt az árat is kigazdálkodhatatlanul magasnak tartották, az MTV lemondott a Kárpát-

medencéről. Csak adalékként érdemes megjegyezni: Németországban a váltást követő első hónapon belül az addigi MTV nézők 60%-a fizette be az 50 márka/hó díjat.)

Aki tehát 95-ben látta utoljára az MTV Europe adását, annak elsőre szemet szúr az akkori műsorvezetők eltűnése: nincs már a csatornánál a stílust teremtő [Ray Cokes](#), nincs ott a *Party Zone*, illetve az *MTV Dance* "háziasszonya", Simone Angel sem. Az új műsorvezetők kevésbé tájékozottak, ám fiatalabbak, színesebben öltözködnek, harsányabbak, és átlagosan félévente kíméletlenül lecserélik őket – legyen a nézőnek miről pletykálni.

A reklámok, a műsorajánlók változatlanul nagyon szellemesek, a háttereket tervező grafikusokat az új század követelményeinek megfelelően válogatják. Maradt a két régi, elektronikus zenei sikerműsor, a *Party Zone* és a *Chill Out Zone*, (bár ez utóbbiban bizony a 90-es évek közepe downtempo és [ambient](#) felvételeinek klipjei vannak túlsúlyban, ami nem a legjobb jel). A "Magyarországról kiesett" időben kitaláltak egy műsort, ami az egyik személyes kedvencem: a kb. harmincperces blokkokban sugárzott megamixekben nemcsak a hangot, hanem a számokhoz tartozó videó klipeket is mixelik – mesterfokon. Létezik [house](#), [trance](#), [drum & bass](#) és hip hop változat is, eddig kb. húszat láttam belőlük.

A VH1 a felnőttek kliptévéje. Még fogható volt hazánkban az MTV Europe, amikor az egyik legintelligensebb műsorvezető, Paul King kilépett, és vezetésével sugározni kezdett a kimondottan az idősebb, az aktuális

popzenei trendet kinőtt, harmincas korosztályt megcélzó zenei csatorna, a VH1. A kínálat javarészt klasszikus rock, funky, new wave, alternatív rock és egy picike dance. A célcsoport, a zenei kínálat azóta sem változott, azonban épp a napokban láttam itt egy műsort, melyben emléket állítottak a televíziózásban iskolateremtő Ray "The Legendary" Cokes-nak. A kétórás összeállításban a "zseniális" jelző a legenyhébbek közé tartozott: gyakorlatilag szentté avatták. A legnagyobb, egykori műsorában (*Most Wanted*) szerepelt sztárok méltatták tehetségét, utánozhatatlan egyéni stílusát.

Az MTV már működésének kezdetekor is kontinensenként sugározta adását, külön műsort készítettek az amerikai, az ázsiai és az európai nézők ízlésének megfelelően. 1995 óta az igényeket követve a csatorna tovább osztódott. Az MTV2, az Alternative Music Television a "channel for everyone who believe: pop sucks" szlogen szellemében üzemel. Elsődlegesen a gitárzenék kedvelőit szolgálja ki, elektronikus zenével ezen az adón csak ritkábban találkozhatunk. Viszont éppen itt láttam egy komoly, többórás összeállítást a legsikeresebb videoklipek készítőinek munkásságáról. A műsorban megszólaltatták a rendezőket, és persze képernyőre kerültek a legjelentősebbnek ítélt alkotások. A pálmát [Chris Cunningham](#) vitte, tőle egy féltucatnyi klipet láthattunk ([Squarepusher: Come On My Selector](#), [Leftfield: Africa Shox](#), [Aphex Twin: Windowlicker](#) és [Come To Daddy](#), [Portishead: Only You](#), Madonna: *Frozen*). De megnézhattük

többek között Jonathan Glazer zseniális filmetűdjét (**UNKLE**: *Rabbit In Your Headlight*), valamint Walter Stern munkáját (**Prodigy**: *Breathe*).

A kezdetben MTV Extra néven futó, kimondottan a dance irányzatokra összpontosító csatornát 2001 májusában keresztelték át MTV Hits-re. A névváltozás koncepcióváltással járt együtt: a progresszívebb felvételek kiszorultak a képernyőről, helyette csőstől kapjuk a soklábú, ugribugri, tinibálvány fiú- és lánycsapatot. Slágertévé. Az MTV általam fogható adásai közül ezen érezhető a legerősebben a kiszámítottság, a felülről irányítotttság, azaz a pénzszag.

Az MTV Base a fekete zenék, az R'n'B, a soul és a kommersz hip hop otthona.

A VH1 Classic a már említett VH1 tesója, ahol a 70-es, 80-as és 90-es évek nagy klasszikusai forognak. Dance kizárva.

Az MTV Central a Music Television német, a nagy testvérénél szembeszökően alacsonyabb költségvetésű változata. Szelekciójában – érthető módon – főként a német piaci szempontok érvényesülnek.

Az MTV “távozásakor” a legtöbb hazai szolgáltató a német VIVA műsorára váltott, jelenleg a magyar nézők túlnyomó része ezt a külföldi zenecsatornát ismeri. (Személyes meggyőződésem szerint ez a váltás hajtotta végre az

elmúlt évtizedek legnagyobb rombolását a hazai zenei ízlésben.) A VIVA is érezhetően eladás-orientált (mi más tehetne, hiszen kereskedelmi televízió? – kérdezhetik az avatatlanok – a következő bekezdésben elárulom, mi más). Az egykori *House tv*-ből feltehetően költség-megtakarítási céllal *Berlin House*-szá korcsosított műsor esetenként súlyosan kísérleti zenéin túl a napi műsorsávban legfeljebb olcsó, a német nyelvterületen jól eladható, eurotrance-nek nevezett happy hardcore-t ad az elektronikus palettáról. A nagy VIVÁ-n. Mert létezik egy kistestvér, a VIVA Zwei, ahol minden irányzatban belül a komoly produkciók kapnak teret. A legsúlyosabb hip hopok, drum & bass zúzda, kísérletiek (láttam itt már Squarepusher és Aphex Twin klipeket fő-műsoridőben), színvonalas alternatív rock – lényegesen kevesebb reklám mellett. Alig néhány műsorvezetővel, akik ellenben széles látókörűek, zeneileg tájékozottak, sokkal mélyebb interjúkat készítenek. Kevésbé mesterkéltek, lazábbak, piercing, egy-egy beszélgetés alkalmával nemegyszer előfordul, hogy rágyújtanak (sosem gondoltam volna, hogy a dohányzást egyszer még pozitív cselekvésként fogom aposztrofálni.)

A VIVA a Zwei-on teszi jóvá a népbútítást. Helyesebben csak tette – mert 2002. január 1-től koncepciót váltottak, s a VIVA nézőinél is fiatalabb célcsoportra fókuszáló adó VIVA Plus néven mainstream popot kezdett sugározni. 2007 januárjában aztán a VIVA Plus is megszűnt.

Video Italia. Az olasz zenecsatorna műsorán érhető tetten leginkább a hazai produkciók preferálására irányuló törekvés. Kevés az elektronikus zene, ha

van, az is a mediterrán szájíznek megfelelően elslágeresítve. Az olaszok drum & bass alapokra is vidám, nyári slágert készítettek.

Furcsamód, a zenecsatornák közül itt érvényesül legkevésbé a koncepció, mely szerint a műsorvezetők életkorának feltétlenül a fogyasztók, azaz a nézők átlag-életkorához kell közelítenie. Ha egy fokkal talán kevésbé, de szintén érvényes ez az előadókra.

A kimondottan zenei csatornák kínálatán túl is gyakorta el lehet csípni egy-egy elektronikus muzsikákkal foglalkozó műsort az Astrán. Így például a három nagy német kereskedelmi televízió közös kulturális csatornáján, a [3sat](#)-on nemrégiben láttam egy hatvanperces műsort a zseniális osztrák [Kruder & Dorfmeister](#) producer-párosról. A rendszeresen jelentkező *Kulturzeit*-ban gyakorta ajánlanak frissen megjelent lemezeket a nézők figyelmébe – na nem a Global Underground, hanem teszem azt a [Mille Plateaux](#) kiadványaiból. (A 3sat programját egyébként is ajánlom a 16:9-es oldalarányú képernyővel rendelkező televíziók tulajdonosainak figyelmébe, szinte mindennap sugároznak szélesvásznú műsort.)

A magaskultúrára nyugaton sincs nagyobb igény, mint Magyarországon. Ámde a népesség arányát alapul véve a körülbelül azonos százalékos eredmények ott nyilvánvalóan nagyságrendekkel magasabb nézettségi adatokhoz vezetnek. A francia-német koprodukcióban működő művészeti csatorna, az [Arte](#) nézettségi mutatói soha nem haladták meg a 3%-ot, azonban a százmilliós német, valamint a hatvanmilliós francia

nyelvterületet együttesen figyelembe véve így is fél Magyarországnyi rendszeres nézővel számolhatnak. Az Arte műsorába persze akármilyen produkcióval nem, kizárólag tradicionális értékeket képviselő művészeti alkotásokkal lehet beférni. A közelmúltban sugárzott *Music Planet* című műsorukban kétórás élőközvetítést adtak egy gyáracsarnokban megrendezett francia-német autentikus hip hop fesztiválról.

A [ZDF](#) televízió ismeretterjesztő csatornáján, a ZDF DOKU-n láttam a minap fő-műsoridőben *Party, party, party* címmel egy negyvenperces, az átlagnéző számára készült, a modern elektronikus zenék világában való eligazodást megkönnyítő, meglehetősen korrekt összeállítást.

Néhány német tartományi televízió éjszakai programja is tartogathat számunkra meglepetéseket. A bajor tévéadó, a [Bayerisches Fernsehen](#) *Space Night* című műsorában a NASA űrből készített Föld-felvételeit nézegetve downtempo vagy ambient mixeket, alkalmanként komolyzenét hallgathatunk. A *Space Night* sikerét mutatja, hogy zenei anyaga eddig kilenc CD formájában jelent meg. A csatorna teletext oldalain egy hétre előre megadják, mikor mit láthatunk a *Space Night* műsorában.

A másik bajor televízió, a [BR-alpha](#) szintén adja éjszakánként a *Space Night*-ot, arra láthatóan ügyelnek, hogy amíg a szomszédadón mondjuk a downtempo mix megy, addig náluk az ambient legyen műsoron, és fordítva.

Ugyancsak a letisztultabb elektronikus hangzások kedvelőinek körében számíthat sikerre egy másik német tartományi televízió, a [Hessen Fernsehen](#) szintén az éjjeli órákban sugárzott programja, a *Flowmotion*. Itt kissé elektrósabb, kísérletezőbb, de szintúgy álomba ringató a hangzás, melyet az [Elektrolux](#) és a Mille Plateaux kiadóknál megjelent dolgozatokból állítottak össze. Látványban itt inkább a komputer-animáció uralkodik. Jelen sorok írásakor éppen a *Totaaal Extreeme* című technofilm vezeti fel különböző partikon, illetve a [Love Parade](#)-en rögzített képeivel a *Flowmotion* műsorát. A Hessen Fernseheneen hétvégeként a *Flowmotiont* megelőzően a *Clubnight*-ban a tánc-tér-barát ütemeké a főszerep: a több részre osztott képernyőn egyszerre figyelhetjük a dolgozó DJ munkáját, elolvashatjuk biográfiáját, illetve egy harmadik ablakban nyomon követhetjük szettjének tracklistáját. Az utóbbi két hétben [Gayle San](#) és Oliver Bondzio ([Hardfloor](#)) szettjeit láttam / hallottam itt. Mindezt természetesen sztereó hanggal, a legtisztább minőségben.

Az extrém sportokra specializálódott adón, az [Extreme Sports](#)-on nagyon sok műsorban használnak aláfestő zeneként repetitív ritmusokat. A deszkások köztudottan a törtütemek kedvelői, így itt az alternatív rockon és az alkalmankénti deep house-on túl főleg breakbeat trance-et, drum & bass-t és hip hopot hallhatunk.

Az ismertebb német kereskedelmi televízióadók közül a [VOX](#)-on hétvégeként éjszaka csíphetünk el elektronikus zenéket. A *Rave around the*

World című összeállításban egy-egy nevesebb rave-partin forgatott anyagaik ötven-hatvanperces változatait adják, többnyire hajnalig. A részletes tracklisták a VOX honlapján hozzáférhetőek.

Szándékosan hagytam a UPC egyéni műholdvevőjével fogható adókat számba vevő felsorolásom végére kedvencem, a Fashiontv.com műsorát. Talán furcsának tűnhet, de ma a 24 órás divatcsatorna adja a legjobb, legváltozatosabb zenéket. Legyen az trance vagy deep house, drum & bass vagy downtempo, indusztriális, vagy rockzene, a divatbemutatók szervezőinek választása jóval előremutatóbbnak bizonyul a zenecsatornák szerkesztőinek csak a legbiztosabb biztosra játszó szelektor-politikájánál.

Kis kitérő. Bár műholdvevő készülékkel nem, de a kábeltársaságok kínálatától függetlenül, egy sima szalagantennával az ország területének felén minden további nélkül fogható, vagy akár az interneten keresztül is figyelemmel kísérhető a fix.tv műsora. Véleményem szerint a fiatalok Magyarországon jelenleg ehhez az interaktív csatornához fűzhetik reményeiket. Ellentétben a hazai zenetévével, a fix.tv-nél a műsorvezetők válogatásakor nagy hangsúlyt fektettek a jelöltek beszédkézségére, a kiválasztottak (főleg kommunikációs szakos egyetemisták) számára nem jelent megoldhatatlan feladatot az alany és az állítmány egyeztetése. Mi több: nem sugógépről felolvasott, hanem saját véleménnyel rendelkeznek, karakteres, érdekes egyéniségek. A fix.tv műsorán érezhető legkevésbé a felülről irányítottság, ezt az adást fiatalok készítik fiataloknak. A csatornán

sok a zene, itt számos olyan klip megy, amelyet más magyar adón sohasem láthatunk. Műsoraik témaválasztása a mai modern gondolkodású fiatalok igényeinek megfelelő. A beszélgetések pergőek, érdekesek, informatívak. Komolyan szorítok nekik. Ha a programjuk marad ilyen színvonalú, és egy picit jobban odafigyelnek az önmarketingre, hamarosan jelentős tényezővé válhatnak a hazai médiapiacra.

De térjünk vissza a *UPC Direct*-hez, és nézzük, mely rádiók műsoraira érdemes odafigyelni! A rádióadók sajnálatos módon nemigen küldenek fel a beltéri egységgel lekérhető programinformációt a műholdra, és az Astra honlapján is igen szűkmarkúan bánnak a rádióműsorokat érintő tájékoztatással, így a szerencsén is múlik, mikor csípünk el ízlésünknek megfelelő zenéket. Eddigi tapasztalataim szerint az alap-behangoláskor a beltéri egység 973-as csatornájára kiosztott sunshine live keményebb, de kommersz négyegyedeket, főleg trance-et, a 980-as Sputnikon alkalmasint garage-t, a 983-as Fritz-en kellemes, leülős/eltűnődős, de nem túl mély downtempot és deep house-t, a 987-es Radio Int 3-on többnyire popot (és benne eurotrance-et), a 989-es Radio Int 2-n a popzenék mellett elvétve kicsit komolyabb tribal témákat hallgathatunk. És persze ne feledkezzünk meg a 996-oson található osztrák [FM4](#)-ről (a nyugati határszélen lakóknak nem kell bemutatnom a rádiót, melyen felnőttek), ahol a legtöbb naprakész elektronikus zene megy.

Az igazat megvallva keveset rádiózom így, aki több időt fordít keresgélésre, könnyen rátalálhat speciális műsorokra, melyeket kihagytam a felsorolásból. Kalandra fel!

TIZENEGYEDIK RÉSZ

Honi körkép, 2.

Szell László

Különös, de ha az UCMG Hungary-re gondolok, elsőre nem [Palotai Zsolt](#), nem [Yonderboi](#), nem Marcel, nem az [Anima](#), nem [Nándi](#), nem [Deutsch Gábor](#), nem [Miraq](#) és Miro, hanem Szell Laci, a “főnök” jut az eszembe. Meg az, hogy ha a magyar elektronikus zenére határainkon kívül is figyelnek, sok szempontból neki köszönhető. Pedig nem keresi a rivaldafényt, “csak” a háttérből szervez, irányít, promótál. Azt viszont fáradhatatlanul, éjt nappallá téve teszi.

Hogyan kerültél kapcsolatba a zenével?

Jászkiséren születtem; iskola előtt, a hatvanas évek elején, 63-64-ben, a szüleim Egerben építkeztek. Az egyik kőművesnek volt egy rakás gyereke, az egyik velem egyidős, egy másik néhány évvel idősebb. Az idősebbik akkor már villanyszerelő ipari tanodába járt, de ennél fontosabb, hogy zenebolond volt. Járt fel Budapestre, és hozta az akkor még parafinba nyomott, csempészt lemezeket. Ez az egyik vonal. A másik: apai ágon van egy elég neves távoli rokonunk, bizonyos Szell György, akit Amerikában még mindig a legnevesebb Mozart-karmesternek tartanak, bélyeget is nyomtak ki a tiszteletére.

Szóval így indultam. A villanyszerelő tanonc még vagy tíz évig vezércsillag maradt az egri “diaszpórában”. Nem tudott angolul, de megszerezte az összes angol szaklapot. Kétheti munkabérét fizette ki, például egy [John](#)

Coltrane lemezért. Ilyeneken nőttünk fel... Húszéves koromig azt se tudtam, hogy mi az a **Doors**. A populáris vonalról semmit nem tudtam, egyből belementünk a sűrűjébe.

Egerben létezett egy zenei iskola, talán szerettem volna oda járni, de mégse tanultam ott. Talán azt kompenzálандó, hogy nem lettem zenész, teszem ma azt, amit teszek. Nagyon kedveltem hátul állni a koncerteken, a dobosok mögött, figyelni az apró részleteket, hogyan kommunikálnak egymás között...

Gimnazista koromban az osztályban én voltam a zenei "megmondó", aztán évekig az NDK-ban dolgoztam, hazajöttem, tanultam a külker főiskolán. Akkoriban egy kicsit eltávolodtam az egésztől, majd elhagytam az országot, kimentem Németországba. Bonnban közgazdaságtudományi egyetemre jártam.

Döntésedben mi motivált elsősorban, miért és milyen körülmények között hagytad itt az országot?

1981-ben mentem el, amikor itthon még a körülmények teljesen mások voltak. Régen volt... inkább arról beszéljünk, hogyan kerültem bele a technóba!

Rendben: kint kerültél "munkakapcsolatba" a zenei élettel?

A zenével mindig is szoros kapcsolatban álltam; magam zenész nem, de kifejezetten zenei érdeklődésű valaki vagyok. Komolynak tartott lexikális tudással és tisztességes lemezgyűjteménnyel rendelkezem, a régi amerikai

gőzmozdonyok hanggyűjteményétől kezdve a modern klasszikus zenéig, a kannibál muzsikáig minden érdekelt. Ez oda fejlődött, hogy a diplomamunkámnak is zenei témát választottam. Az érdeklődés megmaradt: rádión kerestem az éjszakai műsorokat, veszegettem fel őket, és szűrtem ki, hogy mi a jó.

Egyszer csak, a nyolcvanas évek közepén, a glasznoszty és a peresztrojka idején – egy Kölnben élő, nagy kalózárdiós múltú francia ismerősön keresztül – felmerült a rádiózás lehetősége. Újra belemélyedtem a zenékbe, elég sok német közszolgálati rádiónak különleges témájú – például egy, októberi estén négyórás, csak esőzenékből álló, meg hasonló – műsorokat készítettünk.

1989-ben éppen egy müncheni fotós dia-show-jának megzenésítésén és annak összeprogramozásán dolgoztam, a külvilágtól, a hírektől hetekig elzárva. Éppen ezzel a műsorral egy éjszaka úton voltam Bréma és Hamburg között, a rádiót hallgattam, egyszer csak megszakítják adásukat rendkívüli hírek miatt, leomlott a Fal, pezsgőpuffogatás, eufória. Először azt hittem, valami ostoba tréfa, vagy az [Orson Welles](#)-féle rádiójátékhoz hasonló hülyeség, kamu. Nem volt kamu, és akkor elgondolkoztam rajta: hogyan tovább? Dolgozom tovább a diplomamunkámon, és mire elmegy az összes vonat, leszek egy az ötvenkétezer állás nélküli közgazdász közül magyar útlevelemmel Németországban megtúrt külföldi, vagy felfogom a történelem szelének a suhintását, és belekezek valamibe, aminek talán értelme van. Úgy döntöttem, hogy visszamegyek Erfurtba, és megpróbálok felépíteni egy lemezüzletet. Ez mindig egy álmom volt. Találkoztam egy

régi cimborámmal, akivel belevágtunk a dologba. '89-90 telén beköltöztünk egy kis üzletbe, aminek olyan híre ment, hogy bármilyen promóció nélkül Kasselből, Frankfurtból jártak át lemezekért. Bécsből, Hamburgból, Zürichből kaptam a megrendeléseket. Kialakult egy jó vevőkör, rövidesen beköltöztünk a város közepébe, ahol már közel két és félmillió márkás éves forgalmakat bonyolítottam két alkalmazottal.

Azt viszont még nem mondtad, hogy neked, személy szerint, mikor és hogyan jöttek képbe az elektronikus zenék?

1991 tavaszán folyton bemászkaált két munkásruhás gyerek az üzletbe, és mindig **techno**-lemezeket kerestek. Akkor még azt gondoltam, hogy egy fél év, és az egész elcsöpp a következő divathullám. "Nem, nem: ez a jövő" – mondta egyikük, egy nyakas, zömök thüringiai gyerek, Mirko Sauer, aki DJ-ként azóta már többször járt Magyarországon.

A Bernáth/y Sanyi, akivel szoros kapcsolatban voltam, kint volt nálam egyszer, látni akarta, mi történik ott. Elvittem egy üzemen kívüli óvodába, egy underground partira. A legkeményebb **acid** ment akkor, éreztük a zene sodró erejét, láttuk az arcokon azt az iszonyatos örömet, leesett állal álltunk ott. El kellett gondolkozznom azon, amit Mirkónak és **Svennek** mondtam akkor, amikor a technót pár hónapos divatnak ítélt meg. Felül kellett bírálnom a véleményemet. Azt mondja a Sanyi: igen, ez söpri el a rock & rollt, vége.

Tehát ez a két gyerek, Mirko és Sven (UK) naponta jött be hozzám, hogy adjak nekik egy kis helyet a boltban, ők majd nyomják a technót. Rendben,

itt egy sarok, itt vannak lemezjátszók, itt van egy kis indulótőke, majd megnézzük egy fél év múlva... és csak néztem. Ekkoriban a CD fantasztikus térhódításba kezdett, a vinil-gyártás és forgalom pedig borzasztóan visszazuhant. És míg a kollégák húsz-harminc százalékos visszaesésről panaszkodtak, a mi dolgaink mentek rendesen, sőt, még jobban. Amikor megnéztem a gazdasági mutatókat, láttam: jé, a két "hülyegyerek", a techno miatt. Ahogy zuhant le más lemezek eladási aránya, ezt a csökkenést bőven ellensúlyozta az ő eladásuk. Beindult rendesen a dolog.

Az érdeklődésem szép lassan e zenék felé fordult. A nagy rúgásokat ezektől kapom. (Persze azért mások is foglalkoztatnak, például ha egy olajos szemű kannibál dudorászik egy Niafunké nevű elhagyatott oázisban, amit a mali rádió 1972-ben felvett. Én pedig meghallgatom, aztán lehidalozok tőle.) Mirkóék rágták a fülemet, hogy ide-oda menjek el velük. A Vörös Hegy nevű lakótelepen, az ifjúsági házban rendezték az első ilyen jellegű partikat. Odajárt az összes berlini nagy (Wolle, Jonzon, [Westbam](#), Marcus Lopez, Tanith és egy új arc: [Paul van Dyk](#))...

Svent már a '92 téli [Mayday](#)-re le akarták szerződtetni, nem volt hajlandó elfogadni, azt mondta, ő klubember, underground DJ, csak később tört meg a jég, tudomásom szerint a '93-as Mayday-en aztán mégis játszott. '94 végére meguntam, bezártam, Sven megnyitotta a saját üzletét, ez a mai napig megvan, a Dixon Records Erfurtban.

Merre léptél tovább?

Váltottam. Nem tehettem rosszul a dolgokat, mert a kiskereskedelemről kérelem, jelentkezés nélkül Ingolstadtba, a [Media Markt](#) nevű nagykereskedelmi cég központjába kerültem, ahol a kép- és hanghordozók beszerzési igazgatója lettem. Mindig is az underground dolgokhoz vonzódtam, ezáltal megvoltak a megfelelő kapcsolataim, tudtam; mely cégek értékesek, melyek nem. A Media Markt uralja a német lemezpiac több mint 23%-át, azzal, hogy jó néhány kis lemezcéget felvettem a listájukra, megnyitottam számukra a lehetőséget ezen terjesztési csatornák felé. A beosztás nagy fizetéssel, kiváltságokkal járt, szolgálati BMW, ingyen rádiótelefon-használt, ingyen repülőjegyek, hitelkártyák... de: engem egy kreatív feladattal szerződtettek le, ami a hierarchiába beilleszkedve egy év alatt teljesen exekutív, végrehajtói feladattá korcsosult, iszonyatos nyomással és igénybevétellel. Úgy döntöttem, hogy a saját életem fontosabb, mint a munkahelyi siker, így '96 januárjában közös megegyezéssel elhagytam a céget. Fizettek egy normális lelépést, amiből meg tudtam volna élni még vagy két évig, tehát volt időm gondolkozni, hogy mi legyen most. Az összes nagy lemezcég ajánlatot tett, amikor megtudták, hogy szabad vagyok, főleg stratégiai tervezésre hívtak volna. Nem akartam még egyszer egy hierarchiába beilleszkedni, ezért egy kis céget választottam, így mentem az UCMG-hez (Under Cover Music Group). A cégben és a náluk futó címkékben ([Time Unlimited](#), [Plastic City](#), [Noom](#), [Smokin´Drum](#), [Mole](#), [Tonika](#), [Audio](#), stb.) van kreatív potenciál iszonyatos. Az UCMG a központban huszonkét-huszonhárom, világszerte százharminc-százötven embert foglalkoztat. Megtalálható az Under Cover

Angliában, Svájcban, Németországban, Amerikában, megvetettük a lábunk Finnországban és Magyarországon, csatlakozott Málta, Spanyolország, tárgyaltunk oroszokkal, tehát egy átfogó struktúra kiépítésén dolgoztunk. Az elejétől egy szintén akkor újonnan alakult terjesztőhálózattal, az Intergroove-val kezdtünk együttműködni. Odakerültem ehhez a céghez bármifajta szerződés, munkahelyi leírás nélkül, egy bizalmi alapú megegyezéssel: azt csinálom, amit akarok, oda megyek, ahova akarok, semmivel nem kell elszámolnom. Az van a névjegykártyámra írva: Special Projects. Mivel én keresem magamnak a feladatokat, van elég. Láttam, hogy a technokultúra hatalomátvétele a nagy piacokon már végbement. Szerintem a mi esélyeink csak a "harmadik piacok" hátsó kapuján történő visszatérésben rejlettek. Finnországban, Máltán, Magyarországon, itt, ott, amott kezdtem kapcsolatokat kiépíteni. Emellett úgynevezett különleges projekteket is készítettem: nagy tévéadók játékfilmjeihez zenei válogatásokat, de óragyártóknak és autógyártóknak is szelektáltam. Akkor indult be igazán a jogkereskedelem, a licencek vásárlása és eladása. Mi voltunk az elsők, akik nem Tajvanon vagy Hongkongon, hanem a vörös Pekingben keresztül jelentünk meg a kínai piacon. Augusztus óta már a második filmzenét csináljuk, az a vállalat, amely az Adidas-nak és a C&A-nak készíti a reklámfilmjeit, most komoly pénzekkel a háttérben beszállt a játékfilm-üzletbe. 1997 tavaszán elkészült a második film Norman ([Terry Lee Brown Jr.](#)), [Bassface Sascha](#), Mandala közreműködésével, a lassú acid-es, [trip hop](#)-os kuruttyolásokkal pedig Bernáth/y-ék képviselték a magyar színeket a nemzetközi porondon.

Nemrégiben [Marco Zaffarano](#) fülig érő szájjal jött meg Angliából, tizenhatodszorra lépett fel a Leeds-i Orbitban, ahol több mint ezer ember a szettjének a végén letérdelt. Nem megtapsolták, letérdeltek, mert egy vallásos élményt kaptak. Felnőttünk egy örületes közelharcban, egy dzsungelben, egy olyan sebességgel, amire nem készültünk. Az amerikai konzerv-tv kultúra kiölt Kenyától Alaszkáig, Magyarországtól Finnorszáig a felnövő új generációból mindent. Kiölte a népmesét, a hőst, a Kis Bencét, a misztériumot, a népdalt. Mégis, az ember, mint lény, vonzódik valami felfelé irányuló kapcsolathoz. Nézd meg, hogyan vált a techno a kívülálló számára egyre monotonabbá, érthetlenebbé, mégis, nekünk, akik benne vagyunk, itt nyílnak ki a galaxisok. A rövid, repetitív motívum látszólag változatlan, vég nélküli ismételtetése visz felfelé.

Csak hozzáállás kérdése: ahogy annak idején meg kellett tanulnunk olvasni a sorok között, most meg kell tanulnunk olvasni a ritmusok között is...

Persze, hiszen a lényeg a háttérben történik. Nem véletlenül indítványozta az anglikán egyház 1994 őszén teljes komolysággal, hogy a repetitív zenét tiltsák be, az ilyen zenéken alapuló rendezvények szervezőinek pedig kobozzák el még a személyes vagyonát is. Kijelentették, hogy a repetíció az ördög fegyvere. Elgondolkodtató, ugye?

Beszélgessünk a hazai helyzetről! Magyarországon létezik egyfajta lemaradás a zenei ízlésben, és van egy komoly hátrányunk strukturális

szinten, véleményem szerint ez utóbbi a komolyabb probléma. Hogyan látod Te ezt?

A struktúra elmaradottságát fényévekben lehet mérni, a zenei ízlés elmaradottságát csak nanomásodpercekben mérhetjük. Persze itt nem a széles nagyközönségről, a DJ Bobókról beszélek... A legelőrehaladottabb, a legagybetegebb, leginkább eladhatatlannak tűnő lemezek, amik Németországban hónapokig a polcon vannak, egy héten belül azonnal elfogynak Magyarországon. Ez azt jelenti, hogy van egy magasan képzett, nagy igényű, bár szűk közönség. A struktúra elmaradottsága az valóban rettenetes.

Van-e realitása annak, hogy itthon is hasonló kínálati szintet érjünk el a lemezpiacon, mint Nyugaton?

Ez nagyon sok mindentől függ. Ne felejtsük el a fizetőképes kereslet lényegesen alacsonyabb szintjét és az információ krónikus hiányát. Ebből a vonalból az érdeklődő milyen információs forráshoz nyúlhat, ha nem tud angolul, ha nem veszi meg a megfelelő angol szaklapokat? Van Magyarországon egy szegény [Freee](#) és volt egy még szegényebb [Gépszava](#), hősies harcot folytattok, mert a jelenlévő nagy multik nem fogják fel a lehetőséget, hogy itt a jövő, ez a jövő vásárlója. Németországban a [Frontpage](#) azért tudott [Stern](#) minőségű és nagyságú magazinná válni, mert a Camelnél volt valaki, aki felfogta, hogy ez az.

Visszatérve a kérdéshez, én nem is tartom szükségesnek, sem túlságosan jónak, hogy minden megjelenjen, ami kint. Azt viszont elengedhetetlenül

fontosnak tartom, hogy legyenek emberek, akik biztos érzéssel előre tudnak szelektálni. A mi feladatunk, hogy meg is védjük – fogalmazzam így – a tudatlan felhasználót a sok bővlitől, amikor meghall húsz másodpercet a rádióban, megtetszik neki, megveszi a lemezt, aztán második hallgatásra egy nagy ótvar szar, és csak csalódás éri. Ezért tartom nagyon fontosnak, hogy a boltokban a gyerekek korlátlanul bele tudjanak hallgatni a lemezekbe.

Véleményed szerint mi a legégetőbb tennivaló strukturális szinten?

Ez elgondolkodtató. Bent állok a Titanic kazánházában, nyolc felől fel van szakítva a hajó oldala, mindenünnen özönlik a víz. Melyik lyukat tömjem be? Ami például Finnországban van és működik, az itt egyáltalán nincs. Ha lehetne, azt kívánnám, hogy kombináljuk a finn testvéreket a magyar testvérekkel, mert nekik van infrastruktúrájuk és nincs tartalmuk, nekünk meg volna tartalmunk, de nincs infrastruktúránk. 1997 júniusában volt Helsinkiben egy nagyobb rendezvény, megvolt minden: a hely, a légitársaság, a nemzetközi kotongyártók szövetsége, a tejtermékek gyártóinak szövetsége, egyéb szponzorok, az államvasutak, a bank, a tisztességes büdzsé, csak tartalmuk nem volt, hát hozzánk fordultak. Nézd, itt vannak a Bernáth/y-ék egy bevezetett parti-sorozattal, a LoveBarikáddal, és sokáig nem találtak egy megfelelő helyet. Ötszáz forintnál magasabb belépőket nem szedhetsz, ráadásul a szekusok ennek is a felét elteszik, aki bérbe adja a helyet, az hihetetlen magas összeget akar, de előre, miközben az italeladásokhoz nem férhetsz hozzá. A végén te teszel

hozzá (jobb esetben csak) kétezer forintot, hogy rendezhettél egy partit. Vannak ugyan nagy klubok, melyek működnek a maguk szintjén, de ezeknek nem ez a szerepe, az már egy bevett, más struktúra. Nagyon fontosnak tartom az információt, azt, hogy a hazai lapok a magyar mozgalmat érintő dolgokkal ugyanolyan súlyozással foglalkozzanak, mint az új Jeff Mills lemezzel.

Fontos, hogy legyen pár kis lemezbolt, egy jó nagyker, egy-két importőr, akire számítani lehet. A saját tapasztalataim alapján sajnos úgy látom, hogy az államgépezet mintha csak parancsra az összes lehetséges eszközt latba vetné, hogy ezt a dolgot mindenképpen megakadályozza. Beszélek itt most például a vámbonyodalmakról, hogy milyen nehéz egy küldeményt elvámoltatni – ezek a dolgok kicsi, gyors mennyiségekben élnek, de az egész vámrendszer és az ehhez kapcsolódó apparátus csak nagybani áruforgalom esetén működőképes, és nem baj, ha az áru három hétig utazik. Micsoda tragikomikus szituáció, hogy a CD állítólag 0%-os behozatali vámú, miközben a bakeliten van egy 6%-os vám. De ez is csak kifelé 6%, hogy a Világbanknak fel tudjuk mutatni: mi a szabad kereskedelmet támogatandó a vámtarifáinkat lecsökkentettük, de ugyanakkor a vámpótlék, a kezelési költség, az útdadó... kezességért, egy darab papírért küldeményenként hétezer forint – mindezek egy olyan spirált idéznek elő, hogy az egyébként is drága nyugati termékek Magyarországra, egy sokkal szűkösebb fizetőképességű helyre lényegesen drágábban kerülnek be, tehát a relatív drágaságuk hatványozottabbá válik. Ez egy kulturális termék, mint ahogyan egy könyv az, sőt még inkább, hiszen nyelvi határok nélkül terjed.

Ahhoz, hogy Magyarország ismét be tudjon kapcsolódni Európa kulturális vérkeringésébe, ne XIX. század legyünk, Ázsia, ehhez kifelé is kell tudni adni valamit, de amíg belül sem működik, addig senki nem lesz képes adni kifelé semmit. Magyarország az Európai Közösségnek nem tagja. Én exportálok Németországból Finnországba úgy, ahogy ezt a hamutartót innen ide teszem (*teszi*). Az áru még ki sem ért, a pénz már megérkezett elektronikus átutalással, és az újabb rendelés már ott van nálam, mert előre tudják, mit fognak eladni belőle. Ha lenne egy működő magyar lobby – mint ahogy a [MAHASZ](#) nem az – a behozatali körülményeket egy kicsit rendezettebbé lehetne tenni Magyarországon, tudnának létezni a kis boltok, nem kellene nekik élethalálharcot folytatva csempészni, tisztességes üzletet folytathatnának.

Mi a véleményed a nagy lemezcégekről?

A nagy kiadók alszanak itt is, kint is. Ennek nagyon sok összetevője van. A multik tervorientáltak. De ezek a tervek mindig múltbéli tapasztalatok előrevetítései a számok alapján. A multik az előadóknak sohasem a művészi kapacitást, hanem a részvényt, az üzletet látják. A Dune lemezének csak a németországi reklámjára a [Virgin](#) 800000 márkát költött. Egyetlen rossz lemezre! Ugyanakkor a multik megpróbálják a trendeket úgy lenyúlni, hogy nekünk kínálják fel terjesztésre a végletekig kommersz, ótvar maxijaikat, mert tudják, hogy saját maguk képtelenek kezelni.

Financiális oldalát tekintve a techno-house kultúra fejlődésének két fő csapása volt. Egyfelől Nyugaton a multik – annak ellenére, hogy nem értették pontosan, miről is szól – felismerték, hogy ez egy internacionális irányzat, lokális kötöttségektől mentes, vagyis szinte korlátlan piaci lehetőségeket nyit meg előttük, másfelől pedig a gyerekek egészen egyszerűen megvették maguknak ezt a stílust. Stúdiókat nyitottak, saját kiadókat alapítottak, ezért tudott a techno-house ilyen gyorsasággal világszerte ekkorára nőni. A **drum & bass**-zel a nagy kiadók mintha még gyorsabbak akarnának lenni, egymás után szerződtetik a nagy neveket. Itthon azt sem tudják bizonyos kiadóknál, hogy mi az.

Erre hadd mondjak egy példát: 1996 májusában felhívtam a Virgin terjesztési igazgatóját, hogy te Rainer, az amerikai Virgin-nél megjelent egy maxi, amit mint az örültek importálnak Németországba befelé és klubsiker – alszotok? Vegyétek már át és adjátok ki azonnal! Mi ez? Mondom: **Josh Wink** (Size 9) – *I Am Ready*. Josh Wink? Hogy kell írni, betűzd le légy szíves! És nem adták ki. Eltelt fél év, ezalatt az importból eladtak Németországban ötvenezeret, akkor mindenféle közepszerű remixerrel újrakevertette akarta a Virgin kiadni a számot. Végül mégsem adták ki. A **Manifesto** átvette a másik Josh Wink felvételt, a *Higher States Of Consciousness*-t, világszerte 270000 db bakelitet adtak el belőle úgy, hogy ez már a negyedik, vagy ötödik kiadása volt a lemeznek.

Ne is mondd, a PolyGramnak esze ágában sem volt ezt a lemezt behozni (Magyarországon hozzájuk tartozik a Manifesto), azt sem tudták, ki az a Josh Wink.

Honnan is tudnák, hiszen nem azért fizetik őket, hogy tudják! Egy pillanatra visszatérnék a kiadott lemezek mennyiségére. Általános trend – és én ebben egy elgondolkodásra készítő, nagyon komoly társadalmi veszélyt is látok – világszerte egy kettős polarizáció figyelhető meg. Egyre kevesebb előadó ad el egyre több lemezt, egyre kevesebb Phil Collins és Tina Turner van, aki tavaly öt-, most nyolcmillió lemezt adott el, a spektrum másik végletén pedig egyre több művész van, aki egyre kevesebb lemezt ad el. A közép (a polgári társadalmak tartópillére) teljesen szétszakad.

Úgy látom, hogy a jövőben a lemezek eladási aránya meg fog változni. Egyre kevesebb a megasztár, a másik oldalon pedig ott áll ötvenezer, a nagy kiadók által teljesen ismeretlen kis előadó, fejenként 250-500 eladott lemezzel (persze ezek közül bármikor kiugorhat egy Robert Miles, aki elad hárommilliót). A nagyok számára ez kezelhetetlen – állítják ők – hiszen hihetetlen mértékben megnőne az adminisztrációjuk. Erre mondom én, hogy ez a komputeres korban ne legyen már probléma! Két-három emberre van szükségük, akik értenek ezekhez az új, progresszív műfajokhoz, egy másikra, aki ért a számítógépekhez, és négyen két éven belül akkora eladást produkálnak majd a sok kis címből együttesen, mint a nagy nevek most. Akiknek az üzletük egyébként

néhány éven belül úgy fog beállni, mint a szög. Egyszerűen elfogy a közönségük.

Pontosan. Ezért fontos, hogy az ember mindig tudjon a visszájára fordítani is. Nézd meg, hogy a techno törzse, ami 1994-95 táján kinőtt komoly szintre, most hogyan bomlott szét száz ágra és ezer virágra. Rengeteg stílusirányzatra – mégis megélnék. Mindenki megtalálhatja benne a neki legjobban tetsző hajtást. Egyszer csak a semmiből ott van majd' másfélmillió ember Berlinben, a Love Parade-en, mindenféle május elsejei kivonulási parancs, vagy Adolf Hitler, vagy Rolling Stones nélkül, jókedvében. Ezt már nem lehet figyelmen kívül hagyni, vagy nem észrevenni.

Mióta foglalkozol a magyar tehetségekkel?

Már Németországból figyelemmel követtem a hazai elektronikus tánczenei szcena keletkezését, fejlődését. Éreztem, láttam, hogy a magyar tehetségek itthoni körülmények között soha nem bontakoznak ki. Kihívás volt: itt egy német központú, több országban létező, működő, nemcsak hangfelvételkiadó, hanem közös tulajdonú saját terjesztőlánccal, az Intergroove-val, promóterekkel, grafikai- és hangstúdiókkal rendelkező cég, és e szövevényben felismertem, hogy a magyar Kis Bencék számára a kapu ezen a struktúrán belül nyílhat meg. Arra gondoltam, hogyha nem én, akkor ki? Ha nem most, akkor mikor?

Bernáth/y-ékhoz komoly reményeket fűztem; hogy ők lesznek az elsők, akik majd bedobják a buzogányt a várkapukon. Ez azonban nem így lett, mert ők cigányzenekarnak érezték magukat, tehát csak élő közegben képesek a száz

százalékos élő produkciójukkal élni, mozdulni, létezni. Kísérleteztek otthon is, felvettek zenéket, de nem működött. Amit élő helyzetekben fel tudtunk volna venni, az meg mindig rosszul sikeredett: kihagyott a DAT, begyúrte a szalagot, nem volt szabad csatorna a keverőpulton... Folyton ilyen dolgok jöttek közbe, ezért nem készült soha semmi. Nagy kár, úgy néz ki, ez a legenda így is marad: a lemez nélküli gépizenekar.

Persze figyeltem más itthoni tehetségeket is. És egyszer úgy döntöttem, hogy tegyük félre az UCMG németországi különleges projektjeit, meg a Marson való jövő-építgetését, és nézzük meg, hogy mit tudunk tenni azért, hogy a magyar tehetségek

fórumot kapjanak, hogy felrakhassuk őket a Kölnbe, Helsinkibe, Vallettába, Pekingbe, Barcelonába,

“... olyan elismerést vívtak ki a magyar zenének, mint Lehár Ferenc és Bartók Béla óta szinte senki.”

Párizsba, Moszkvába, Lisszabonba menő vonatokra. Így kerültek képbe azok a srácok, akik egyszerű eszközökkel készült, talán megmosolyognivaló kis munkáikkal olyan elismerést vívtak ki a magyar zenének, mint Lehár Ferenc és Bartók Béla óta szinte senki.

Kiadási szempontból a Bernáth/y-ék tekinthetők az első, sajnos ezidáig hamvába holt kísérletnek. Aztán jött Marcel. Ő az akkoriban felfutó, és zeneileg teljesen hozzáillő Mole címkén kapta azt a lehetőséget, hogy megjelenjen a bemutatkozó albuma. Bevallom, a cég részéről, gazdasági oldalról nem előzte meg túlzottan nagy várakozás. Hittek abban, hogy ez egy más, önálló identitással bíró, szép, jó minőségű termék, de épp eléggé

hittek a piac kegyetlenségében is, hiszen nap, mint nap azt látták, azt látják. És mit ad Isten, Marcel volt az első magyar Kis Bence, aki megnyitotta a kapukat. Felfigyelt rá az európai szakma, és érdekes módon a lemezvásárlók, a klubokba járók is. Kereskedelmi szinten nem ért el széles közönséget, viszont akiket elért, azok szeretik. Ez azért fontos, mert érzelmi úton hatott. Nem azáltal, hogy még dögösebb volt a 808-as lábdobja, vagy hogy még Roni Size-nál is hihetlenebb breakeket épített a zenéjébe, hogy az Optical-énél sokkal kutyaütőbb a basszusa... Nem erről az oldalról, hanem érzelmi oldalról érintette meg az embereket. Úgy éreztem, ez jó, erre vezet a jövő, mert a dallam és az egyszerű, tiszta érzelmek zenében történő tükrözése felé tér vissza minden. Ezt tapasztaljuk Yonderboi lemezével is, ő volt a második Mole-on megjelenő magyar. Természetesen közben adtak ki válogatásokat is, más cégek úgyszintén, külföldön, Angliában, Spanyolországban, Franciaországban, Hollandiában szép számmal, akik felhasználták Marcelnek, az akkor már útján lévő Deutsch Gábornak, vagy az Animának egy-egy darabját, de a második, e struktúráján keresztül széles nemzetközi közönség elé lépő magyar művész Yonderboi volt. Ezek az úgynevezett művészalbumok. Közben válogatás-, azaz DJ-albumokkal szintén foglalkozunk. Mi csináltuk Tommyboy első három mixlemezét (Housematic Classics 1, Housematic Classics 2 és Roxymatic), valamint a Slam Jr. első mixlemezét (Housematic Clubhits 1) is. De visszatérnék a külföldi lemezpiacra, mégpedig azért, mert beskatulyázódást látok. Létezik egy olyan vásárlóréteg, mely vakon megveszi egy adott címke termékeit. Mindegy, ki az előadó, ők címkét

vesznek. Számokban gondolkodnak: Noom 49, Time Unlimited 116, Audio 23... Ez főként a bakelit-vásárlókra igaz. Mivel a cégek ezt tudják, ez egyfajta elvárás-félelmet okoz. Hogy jaj, csak nehogy valami mást tegyünk erre a címkére, mint eddig, mert az majd elriasztja a vásárlót! És itt indul meg lefelé a spirál.

Honi kiadási politikánkban egy másik irányt szeretnék követni, illetve ennek a kiépítésén dolgozom tudatosan. Jelenleg egyetlen főcímkénk és egy kicsi másik létezik. Az Ugaron legkülönbözőbb stílusú DJ-albumokat jelentetünk meg, mellettük pedig Marcellt, Yonderboit, Deutsch Gábort, szóval a legszélesebb skálát. Arra törekszem, hogy a populáris elektronikus, techno, szórakoztató, tánc, gondolkodtató, bólogatós zenei palettán minden egyes szegmensnek meglegyen a maga lehetősége. Ha megnézed, teljesen véletlen a párhuzam, hogy van nálunk egy Golden Army nevű, felvállaltan populáris síkon indult duó, és ezzel szemben, a paletta másik oldalán egy [Golden Tone](#) nevű német-osztrák, elektronikus avantgárd formáció, akik valami teljesen mást készítenek. A kettő között, lépésről lépésre ott van Deutsch Gábor és Yonderboi, közöttük a Miraq i Miro, és így tovább.

Mennyire futott be Yonderboi a Föld tőlünk nyugatabbra eső részén? És hogy továbbvigyem a kérdést: látsz-e arra reális esélyt, hogy – a te szavaiddal élve – egy magyar Kis Bence, egy magyar zenész komoly karriert fusson be külföldön? Hogy egy magyar DJ-t meghívjanak például egy angol klubba rezidensnek? Miért nehéz? S ha látsz erre esélyt, akkor mi a titok?

Ha a titkot tudnám, akkor már nem itt lennénk, hanem valahol Máltán, Finnországban, vagy Floridában, nagy aranyláncokkal, sofőrös Jaguárokkal, legyezős maláj kurvákkal, és így tovább. Nem tudom a titkot, viszont érzek valamit. Igazat adok [Andy Warhol](#)nak, aki azt mondta még a hatvanas években, hogy bárki híres lehet. Tizenöt másodpercre.

Nekünk először, innen Ázsiából, a XIX. századból el kellene jutni egy olyan nemzetközi elfogadottság szintjére, hogy csak legalább erre a tizenöt másodpercre figyeljenek ránk. És én állítom neked, ha egyszer végre tényleg ránk figyelnek, akkor többé nem akarnak majd senki másra figyelni. Mert érzem és látom, mennyire hihetetlen művészi potenciál rejlik az itteni fiatal tehetségekben. Megint

hangsúlyozom: érzelmi alapon működő művészi potenciál, nem a kalkulált, a kiszámított. Ha szétnézel a magyar zenei piacon,

**“... hihetetlen művészi potenciál
rejlik az itteni
fiatal tehetségekben.”**

láthatod, vannak olyan kollégák, akiknek szintén meglenne az esélyük kijutni külföldre, de a külföld nem fogadja el őket. Talán itt van egy titoktöredék: nem érzelmi alapon működő, nem önálló, azonnal felismerhető, de a kinti kódolási rendszerek szerint beazonosíthatatlan, megfoghatatlan aurával, karizmával bíró zenét készítenek, játszanak. Mik az esélyek? Az esélyek adottak. Mi – némely más vetélytársunkkal szemben – abban a szerencsés helyzetben vagyunk, hogy nem vertikális hierarchiák kötelékeiben vergődünk, nem New Yorki, londoni, müncheni, fentről lefelé jövő utasításokat hajtatnak velünk végre, úgy, hogy a lentől

felfelé menő sóhajokat nem hallják, hanem olyan struktúrában működünk, mint ahogy elmondtam. Hogy Yonderboi albuma megjelenik Magyarországon, és puff, ott van Ibizán, ott van a Broadway-n a Virgin Megastore-ban. Nincs ott még az utolsó arizonai kisvárosban, de ez a nap is eljön majd. És ott van nagyon sok számítógépen. De ez megint egy másik kérdés.

Ha nem hinnék abban, hogy az esélyeink adottak, gyorsan húznék vissza a németországi jólétbe. Hiszek a magyar tehetségben. Hiszem, hogy a világ figyelmét úgy tudjuk magunkra irányítani, hogy az ne csak a dicsőség szintjén legyen jó számunkra, hanem, hogy a pénzben lecsapódó pozitív visszacsatolásából a törött nyelű kőbalta helyett hosszútávon motoros stílfűrész legyen. Természetesen fennáll az a veszély, hogyha egyszer már megvan stílfűrész, akkor esetleg eltűnik a kreativitás. Ez nagyon nagy veszély, figyelniük kell rá!

Látjuk azt, hogy elindultunk egy jó nyomon, hogy Marcel megnyitotta az ajtót, hogy ezen az ajtón besétált Yonderboi, és kinyitott másik kettőt. Látom a visszajelzéseket, és ezek nemcsak Yonderboi-ra, hanem Miraq-ra és Miróra, és Deutsch Gábor dolgaira is vonatkoznak. Lemezipari profik, és még érdekesebb, rádió-profik mondják: megérintette őket.

Az esélyek nagyon sok tényezőtől függenek. És most, a piaci mechanizmusokat teljesen figyelmen kívül hagyva, tételezzük fel: iksz-ipszilon Magyarországon elkészít egy világmegváltó lemezt, és egy adott kereskedő azt kiteszi a világ négyezer boltjában. És lehet, hogy ebben az áradatban soha senki nem vesz róla tudomást. Azt akarom ezzel mondani,

hogy a sikerre vitel egyik nagyon fontos momentuma nem csupán az alkotói munka minősége, hogy jó helyen, jó időben legyen, hanem a promóció. Hogy kik, hogyan juttatják el a potenciális vásárlóhoz ennek a világmegváltó lemeznek a hírét, és hogy milyen információt juttatnak el. Hogy olyan információ jusson el ehhez a vásárlóhoz, mely ténylegesen kiváltja belőle a vásárlási impulzust, és pénzzel a zsebében bemenjen a boltba New Yorkban, vagy Vallettában, és ne hagyja, hogy a színes villogás eltérítse a figyelmét, vagy kísértésbe hozza, és ne Deutsch Gábor, hanem mégis inkább Jennifer Lopez lemezével menjen ki. E folyamat véghezvitelében a külföldön jól működő promóció szerepe felbecsülhetetlen.

Ha nem létezne a németországi, vagy az angol promóciónk, ha nem lennének számos más országban megbízható partnereink és jóakaróink, akkor lehet, hogy soha senki nem vett volna tudomást Yonderboiról. Itt lép be ismét a szív. Mert most sorolhatnám a nemzetközi piac nyolcvan százalékát uraló öt nagyvállalat mindegyikét név szerint: azok utasítás-végrehajtó, fizetés-elfogadó dolgozók, akik ebben az anarchista piacgazdaságban bizonyos hosszú távú stratégiai célok szerint tervszámokat kalapálnak. Tudják, ennyi marketing-büdzsék van erre és erre, azt el kell költeniük, itt és itt kell venniük hirdetést, de ez még nem éri el a szíveket.

Szóval, legyen a mű olyan, és legyen a promóció olyan, hogy a szívekig jusson el! Hiszem, hogy a külföldön kifejtett promóciós munkánkkal a befogadó, a véleményformáló közönségrétegeket elértük. És most

visszautalnék a címkézésre, a beskatulyázásra: a Mole-on több magyar jelent már meg; s ez a címke pont arról híresült el, hogy őket nem lehet beskatulyázni! Mert mindig valami más történik. A véleményformálók meg figyelnek, Szingapúrtól Peruig. Őket viszont meg kell találnod, hogy tessék, itt ez a kis cukorka, ez hogy ízlik? Ezért vagyok kénytelen azt mondani, hogy addig, amíg az operett meg a száztagú rajkózenekar mellett a modern magyar elektronikus tánczene külföldi promótálására nincs megfelelő állami támogatás, amíg politikai “uram, bátyám” elvek szerinti leosztás megy, amíg az itthoni piacon jelenlévő nagyok külföldi kapcsolatainak a vertikális hierarchiájában egyirányú az információ-áramlás, s ez nem válik kétirányúvá, esetleg öt sáv az egyik irányban, és legalább egy sáv vissza; addig azoknak, akik az ottani ajtókon kopogtatnak, szép ígéretekben és (javarészt) be nem váltott álmokban lesz részük. Persze azt se mondom, hogy mi vagyunk a legfaszább gyerekek, mert akkor hazudnék, és én is hamis ígéretek tennék. Az irdatlan mókuskereket rettenetesen nehéz mozgásba hozni, ez egy hosszú távú folyamat, de hiszem, hogy vannak és lesznek olyan magyar Kis Bencék, akikre tartósan odafigyel a világ, akiket nem tesznek félre tíz másodperc után, akiknek a következő munkáját évek távlatából ugyanúgy fogják várni, mint ahogy mi vártuk Ludovic Navarre, a Saint Germain-csináló gyerek új lemezét. Ez a meggyőződés irányítja a mindennapi munkámat.

És még egy, nem elhanyagolható aspektus: a külföldi élő fellépések fontossága. A promóció mellett az élő fellépések viszik el a hírt az emberekhez. Egy működő külföldi fellépési rendszert csakis megfelelő

kapcsolatokkal lehet kiépíteni. Azokat kidolgozni viszont borzasztóan nehéz, és nem is tudom, hogy nekem, innen sikerülne-e. Ha ezt a kapcsolati tőkét nem hoznám kintről, akkor nem tudnánk labdába rúgni, nem lenne se Valletta, se semmi.

Mi a véleményed a magyar szcéna – ha egyáltalán létezik ilyen – egészéről?

Benne is vagyok, meg kívül is vagyok. Sokat látok belülről, amit a kívülálló nem lát, és látok sok mindent kívülről is.

A legfontosabb talán az, hogy az egész rendszer a mai napig működésképtelen. Azért, mert csak a pénz tudja működtetni, pénz pedig nincs. Egy akkora városban, mint Budapest, nem létezik a szó szoros értelmében vett klubélet. Vannak klubok, amik jönnek, meg mennek. Vannak nagyipari módszerekkel fenntartott klubok, viszont nincsenek kicsik, kicsi mutánsok. Amikor egy lemezlovas – és most nem a sztárgázsikról beszélek – fellépésként jobb esetben hét-tíz lemez árát keresi meg, és közben ebből családot kell fenntartania, telefonszámlát kell, és adót kellene fizetnie, akkor ebből nem tud heti negyven-ötven bakelitet vásárolni, mint a skót, a holland, vagy az amerikai kollégák. Amíg a logisztika, az infrastruktúra nem működik, amíg a mutánsok nem kapnak életteret, mert bátortalanok a rádiók, mert csak a biztosra mennek a klubszervezők, csak a közönséget behozó nagy neveket akarják, akiken a tonna pénzt le lehet szakítani, addig Magyarországon nem lesz előremutató, öngerjesztő klubélet. És ezt nagyon sajnálom. Mert látom, hogy közönség

lenne rá, a fogékonyság megvan, és még azt a kis pénzt is be tudnák fizetni. Nézd meg, Budapesten gyakorlatilag egyetlen egy – bármilyen silány, bármilyen nevetséges keretek között működő – valóban földalattinak nevezhető klub funkcionál, és ez a Supersonic. Mondhatsz rá, amit akarsz, de ez az egyetlen olyan hely, ami próbál valamit felmutatni, és valamilyen szinten, utolsó mohikánként még tartja magát. De ők is csak azért, mert néha el kell hozniuk egy-egy, hatszáz embert behozó nevet, amiből aztán kifizetik az elmaradt villanyszámlát.

Akkor válna az egész érdekessé, amikor ezeknek a klubfenntartó misszionárius örülteknek nem a villanyszámla, az áfa, meg a köfa, meg a mit tudom én, minek a kifizetésével kellene állandóan foglalkozniuk. Ha nyugodtan adhatnának egy tehetséges magyar DJ-nek nyolcvanezer forintot, mert itt a közönség, és a DJ is megvehetné a lemezeit, ki tudná fizetni a számláit... Ekkor indulna el az egész körbe-körbe.

Amerikában, egy akkora klubban, mint a Supersonic, tíz dollár egy pohár víz. És mégis működik. Itt pedig sajnos egy dollár sincs, de nem is működik. Remélem, hamarosan változik majd a helyzet, hogy a mi dolgainknak is lesz visszacsatolásuk.

Szóval, Magyarország még mindig a “magyar ugar”.

Igen, de azt is tudom, hogy számos zeneköltő él itt, akikből a világ bármely táján szent dalnok lehetne. Ezt a felhozatalt szeretnénk megmutatni az Ugar címkén.

Golden Tone: *Micro Data, Live Berlin '99*
(GPS / UCMG, 2000)

A Golden Tone a bécsi Christian Fennesz és a berlini Georg Zeitblom kettőse. Előbbi a szakmai berkekben nagyra értékelt Mego címkén jelentette meg korábbi munkáit, s az 1999-es [Ars Electronica](#) fesztiválon – [Aphex Twin](#) és [Chris Cunningham](#) társaságában – ő volt a zenei kitüntetett. Zeitblom az elektro-industrial előfutár Sovietskoe Photo alapítójaként vonult a köztudatba. Szoftverfejlesztő, zajkeltő és némafilm-őrült! Live act-jeikkel intellektuális körökben kultikus tiszteletnek örvendő avantgárd helyeken, többek között a karlsruhei Kortárs Művészeti Múzeumban ([ZKM](#)) és a wolfsburgi [Volkswagen Múzeumban](#) lépnek fel rendszeresen.

Az igényes borítót és booklet designt a húszas évek kísérleti művészet-fellegvárának, a ma is élő és viruló [dessau Bauhaus](#) vizuális tanszékének a vezetője készítette.

A tények: az album ötvenkét perc, egyetlen monstre kompozíciót tartalmaz. Effektusok, zörejek, káosz, minimalizmus – távirati stílusban így jellemezhetnénk. Próbára teszi a fület, mélyen szánt, matematikai modelleket idéz. Sokak szerint hallgathatatlan, és 2078-ig érthetetlen marad. (Egyelőre nem sikerült kideríteni, miért pont 2078-ig...)
Konceptuális, “elméleti” muzsika.

Nan-D

Csendes, visszahúzódó, ritkán hallatja a hangját, nem sztárolják. Pedig – főként a [Cinetrip](#) jóvoltából – határainkon túl (Londonban, Párizsban, Torinóban) is öregbítette már a magyar elektronikus tánczene hírét. *The Sound Expedition* című, az UCMG / Ugar címkéjén, 2000-ben megjelent, a minimál világában kalandozó mix-CD-je egyike a kevés innovatív hazai DJ-albumoknak.

Milyen zenéken nőttél fel?

Kőkeményen funkyn, hip hopon, ami éppen a trend volt. Igazán meghatározónak az 1987 utáni idők számítottak, az akkori zenék komolyan foglalkoztattak engem is, a Pétert (Pedro) is; együtt jártunk a Fortunába. A Bakai Mátyás nevű úriember az idő tájt nagy dolgokat tett a lemezejátszókkal, funkyt nyomott, de már a hip hop is közeledett, utána meg az elektronikus zene jött be a képbe.

Pontosítsunk: mit értesz elektronikus zenén?

Elektronikus zene természetesen korábban is létezett, például a [Kraftwerk](#), vagy az [Art of Noise](#). Az én életembe viszont úgy 1992-93 körül tört be igazán. Az akkori [techno](#), ami technónak tekinthető ma is.

Mikor döntöttél úgy, hogy beállsz a lemezjátszók mögé?

A nyolcvanas évek második felében, a Fortunában a Péterrel már készen voltunk: nekünk lemezjátszókhöz kell jutni valamilyen úton-módon.

Kívülállókként figyeltük, hogy kell, mint kell tenni, de már tudtuk, hogy ebben az irányban mozgunk a jövőben.

Konkrétan lemezjátszóhoz először Szentendrén jutottunk – mindketten szentendreiek vagyunk.

Sokat emlegeted a Pétert. Mióta vagytok jóban?

Gyerekkori barátok vagyunk, együtt jártunk iskolába, oviba is. Aztán a zenei pályánk is ugyanarra terelődött. Együtt kezdtük Szentendrén, együtt folytattuk Pesten, együtt jöttünk be a köztudatba.

Hol játszottál először?

A szentendrei Teátrum diszkóban; a Budai Imi szintén játszott ott, előttünk is, utánunk is. A Péterrel rezidensek lettünk, aztán engem elvittek katonának, az Imiék vele nyomták tovább. Ez úgy 1992-93 körül történt – bajban vagyok a dátumokkal...

Kik inspiráltak?

Nem akarom csak a lemezlovasokra szűkíteni, mert mindenféle zene érdekel, nem csak a DJ-k. De ha már róluk van szó, például az Imre jó volt; meg az akkori nagyok: a [Palotai Zsolti](#), a Tommyboy is játszott már, a Schulz a Matyi mellett nyomta a Várban...

A kommerszebb rész, a 2 Unlimited vonal nagy erővel tört előre. Komolyabb dolgok viszont még nem igazán jutottak el '92-ben Magyarországra. Most a szélesebb rétegnek szóló, a mindenki számára elérhető lemezekre gondolok.

A katonaság után már DJ-ként tevékenykedtél?

Igen, a Péterrel Pesten zenéltünk, olyan helyeken, mint például a Picasso Point, az Undergrass: nem kifejezett diszkókban. Mindig ügyeltünk arra, hogy nekünk is tetsző, valamiről – és nem csak a tömegek ide-oda terelgetéséről – szóló helyeken játszunk.

Életed egyik fontos állomása az Underground Records volt...

A Péter – ismét ő – került először közelebbi kapcsolatba a Tamással, ketten álltak neki az Underground Records-nak. Rajta keresztül, mint kívülálló jöttem a képbe, először, mint külső segítség, később pedig főerőben dolgoztunk, még a régiben, a Hegedű utcában, a Black Markettel megosztva, a kis helyiségben, hátul. Aztán fejlődött az üzlet, többen jöttek dolgozni hozzánk, például a Zsolti és a [Palkó](#). Így forrta ki magát nagygyá az Underground Records.

Majdnem a nyitástól dolgoztam a Tamásnál, 1998-ban jöttem el. Ha egy lemezboltban dolgozol, az mindig a friss információról, az új zenékről, az új hangokról szól. Figyeltünk, jöttünk, mentünk, sokat hallgattunk, rendeltünk, mindenkinek az ízlését próbáltuk kielégíteni. És magunk is

jókat csemegéztünk a lemezekből. Nagyon fontos volt, hogy mindig hozzáfértünk a friss, az éppen érkező anyaghoz.

Az akkori Underground Records pezsgő alkotótégelynek is tűnt.

Mindenkinek megvolt a maga stílusa, az irányadó vonala, mindamellett, hogy más stílust is vásárolt. A Zsoltiék **drum & bass**-ben, meg ebben-abbán, a Péter garage-ban, **house**-ban, én főként minimálban, minimál-technóban nyomultam. Jó volt együtt dolgozni, jól kiegészítettük egymást, ismertük az aktuális trendeket. Noha előfordultak kisebb fennakadások, de működött az egész. Aztán változtak a dolgok.

A mai Underground Records már valóban nem ugyanaz, mint a ti időtökben volt. Te hogyan látod?

Más, tényleg más...

Az életünk egyik korszaka volt; mindenkinek, aki ott dolgozott. De ezen túl és tovább kellett lépni. Egyre sűrűsödtek a feladatok, nem tudtuk már összeegyeztetni a dolgokat, például az éjszakai és a nappali munkát, legalábbis én nem. Az éjszakázás miatt a nappali tevékenységre egyre kevésbé tudtam összpontosítani.

Azóta viszont elég keveset lehet hallani rólad.

Ez szerintem nem rajtam múlik. Dolgozom folyamatosan, csak – talán – más réteg számára.

Milyen réteg számára?

Nem megapartikon. Hál' Istennek, a Cinetrip projekttel sokat járunk külföldre. Ha hívnak, mindig szívesen megyek. Viszont már nem ugyanazokat az embereket mozgatjuk meg, mint az Underground Records-os időkben.

1997-hez viszonyítva, a hazai elektronikus zenei szcénában (is) nagyon megváltozott minden.

Sok ember kiégett, mind a szakmán belül, mind a közönségből.

Ez már nem az akkor nagyot robbantó megapartik ideje. Amikor egy-egy bulira három-négyezren is elmentek. Másról szólnak, szelektálódtak a dolgok. Stílusonként kerülnek sorra a rendezvények.

És közben felnőtt egy új, céltudatosabb parti-generáció. Ha elmennek egy drum & bass összejövételre, vagy a Rudasba egy Cinetripre, tudják, miért mennek oda. Azelőtt kiírták, hogy X vagy Y külföldi DJ játszik, fogalmuk se volt róla, és elmentek rá. Most már túl vagyunk ezen, komolyabban működnek a dolgok.

Az utóbbi időben viszont – szerencsére, a Cinetripen keresztül – többet szerepeltem külföldön, mint itthon.

A Lakit, a főszervezőt a [Tilos Rádió](#)ban ismertem meg, ő kért fel, hogy a partijain játsszam, tetszettek neki a zenéim.

A Cinetrip nem csak zenéről, hanem képekről is szól. Némafilmekhez készítünk blokkokat. Szerintem ez általában elég jól sikerül, mindig hívnak, fantáziát látnak abban, amit teszek. Így jutottam ki Londonba is. 1999.

novemberben a [Royal Festival Hall](#)ban volt egy dzsessz-fesztivál, egyik este ott léptünk fel. Egy live act-ben: zenekarral, a Tritonnal, a Mango és a Titusz is szerepeltek, meg én, mint DJ. Szinte mindent játszottam, a UFO-tól kezdve. Nem szeretek kategorizálni, hogy techno, vagy house, én is azt mondom, mint a Zsolti, hogy minden...

Londonból mentünk át Párizsba. A [Batofar](#) már sokkal inkább parti-jellegű volt, táncoltatni kellett az embereket. Londonban vájt fülűek *hallgatták* a zenét, de az a buli abszolút vizuális esemény volt: nézték a képeket, s azokhoz kapcsolódtak a számok. Több oldalról vetítették az egészet, egyesek nem is látták a lemezlovasokat.

A Batofar viszont parti volt a javából, chill out szobával a hajó sarkában.

A chill out-ban is játszottál?

Mangoval nyomtuk felváltva a [Ninja Tune](#)-okat, pont odavaló zenéket. De bármit felrakhattunk, azaz bővebben kinyithattuk a lemezládát. És végre jól is szólt!

Tényleg annyira rosszul szólnak a hazai hangcuccok?

Most már szerencsére egy-két szervező-gárda komolyan figyel a hangra. De még mindig azt mondom, hogy – a hihetetlen mennyiségű médiához és reklámhoz viszonyítva – kevesen. Egy hely nem arról szól, hogy milyen színűre festették le a falat, hogy hogyan néz ki. Az is fontos, de az, hogy miként szól, még fontosabb.

A magyar megalomániára, gránit márványra, mránit gárványra gondolok, pedig egy termet olcsón és ötletesen is fel lehet díszíteni, és akkor marad elég pénz a jó hangra. Nem úgy, hogy odaviszünk márványt, rezet, gránitot, rozsdamentes acélt, közben meg a háttérben valami recseg. Az a valami, amiről az egész szól.

Torinóban is jártál már.

A Big Torino fesztiválon voltunk, 2000-ben. Még Párizsban kerestek meg minket, hogy szívesen kivinnék a csapatot a fesztiválra, ahol a világ szinte minden részéről érkező fiatal művészek lépnek fel. Nemcsak DJ-k, hanem például performerek, filmesek is. Zeneileg meg szinte minden, a dzsessztől az Art of Noise jellegű zörejekig. Nekünk is sikerünk volt: egy téren léptünk fel, s közben a Laki szokásos dolgait vetítették az épületekre.

Tilos-bulikon is többször játszottál már...

Amikor a lemezboltban dolgoztunk együtt, rendszeresen jártunk fel a Zsoltihoz a klasszikus péntek éjszakákra, este tíztől reggelig. Így alakult ki, hogy állandóan mellette voltunk, belekeveredtünk a pörgésbe.

A Péternek van egy műsora, pénteken, a Zsolti előtt, néha én is ott vagyok, amikor van időm, és amikor szívesen látnak. Úgy érzem, hogy általában szívesen látnak...

Számomra legemlékezetesebb Tilos-buli az 1997. decemberi volt, amikor a [Space DJ-k](#) előtt játszottam.

Én egy szintén 97-es bulira emlékszem, a Hajógyári szigeten, a LoveBarikádon kemény Detroit-szettet nyomtál. Mit jelent a számodra Detroit?

Jeff Mills-től kérdezték, hogy merre tart Detroit. Két szóban válaszolt: egyenesen előre.

A Detroit-hang folyamatosan változik, de a világ zenei életében mindig meghatározó. Chicago is. És fura, hogy drum & bass-ben is egyre több detroitit hallok. Nyugisabb lett az egész, kifinomodtak a muzsikák. Hallgass meg például egy [Stacey Pullent](#)! Detroit nem tűnik, hanem átalakul. Nekem meg annyit adott ez a város, hogy most itt ülünk és beszélgetünk...

Ha már stílusokról beszélünk, ne hagyjuk ki a minimált! Talán ezzel kellett volna kezdenünk...

A minimál mindig jelen volt számomra, mindig megvettem az újdonságokat. Az Underground Records korai periódusában [Matthew Herbert](#) már keményen dolgozott. De akkor még nem fogták fel teljesen, most viszont már általában értik, miről szól ez a zene.

Miről?

Hangokról, szigorúan hangokról. Finom hangokról, ezek összefont szerkezetéről, hogy honnan indulunk és hová érkezünk. A szám folyamatosan változik, lassan, nagyon lassan épül, néha azt hiszed, nem is szól semmiről, aztán beindul, elragad, méysz vele, méysz, és egyszer csak

megáll. Akkor érzed azt, hogy megérkeztél. Hogy hova? Egy más dimenzióba.

Kik a példaképeid?

[Richie Hawtin](#), [Kenny Larkin](#), Matthew Herbert, de tudnám még bőven sorolni: [Tikiman](#), [Maurizio](#)...

Hogyan jött a mix-CD ötlete?

A [Széll Laci](#) kapcsolatban volt a Tamással, küldte a promókat, és telefonon vagy személyesen megbeszéltük, hogy ez jó, ez nem jó, ennek a hangnak itt nem kellene bejönnie – és így lassan körvonalazódott benne, hogy milyen stílust játszom valójában. Ő kért fel; mondta, hogy szeretné, ha egy mix-CD-t készítenék.

Mennyi ideig tartott az egész?

Nagyon sokáig, mert először nem minimált akartunk. A legelső track-listám techno lett volna. Ez tavaly történt, rengeteg techno-mix jelent meg akkor. A listámat például egy másik mellé tettem, és – egymástól függetlenül – a kettő szinte teljesen egyezett! Az előadó nevét nem mondom, de nem magyar volt...

Aztán a Laci mondta, hogy szívesen hallaná, ha megpróbálnám inkább a minimált. Összeállítottunk egy listát, melyről a számok fele különböző, nem rajtunk múló okok miatt kicserélődött. Volt, ami lemorzsolódott, volt jobb, volt újabb, bár a végleges listán nagyon sok régi szám szerepel. Idézőjelben

régi, mert a mai napig – a stíluson belül – mindegyik helytáll. Sőt, az egyik (G-Man: *Spartacus*) még sehol nem jelent meg. Sokáig készült... Én is több szálon futok, Laci is.

A CD-n egy saját – Yonderboi-jal közösen készített – szám is hallható. Fogarasi Lacival először az Underground Records-ban találkoztam. Neki most jelent meg az első, szerintem zseniális albuma; a Széll Laci adta ki. Aztán felvetődött a kérdés, lenne-e ahhoz kedve, hogy ketten készítsünk egy számot a mix-CD-mre, és abszolút pozitívan állt hozzá, mondta, hogy mindenféleképpen segít. Összeültünk, mindketten a saját hangzásvilágunkat próbáltuk bevinni a számba, és megszületett a *Dubsharks*.

Elégedett vagy vele?

Idézőjelben igen, bár egy ember soha nem lehet elégedett a saját műveivel. Akkor kezdődnek a problémák... Még lenne mit csiszolni rajta. Majd legközelebb.

És a CD egészével?

Kb. kilencven százalékban. Úgy érzem, hogy jól sikerült. Teljes mértékben számítógépmentes mix.

Mennyire baj az, ha egy mix “számítógépes”?

Abszolút pozitívum, ha nem az. A számítógépes dolgokat maga a gép mixeli össze, vágja meg. Egy DJ-nek a saját maga által kreált hangokat kell adnia, mely természetesen hibákat is okozhat, de ettől pulzál az egész, ettől egyéni a stílus. Ha a gép mixel, akkor teljesen mindegy, hogy milyen név van odaírva.

Hogyan építesz fel egy szettet?

Sok mindentől függ: a helytől, hogy hány embernek játszol, hogy mit várnak el tőled, hogy mit szeretnének hallani. Szeretek ívet adni neki: az elején finomam, lágyan elindítjuk, felvisszük, majd ugyanoda építjük vissza, ahonnan elkezdtük. Nem az, hogy 150-en kezdem, és ott abbahagyom. Egy szett mindig szól valamiről. És az is sokat segít, hogy nemcsak minimálban gondolkodom.

Hogyan látod a hazai utánpótlást?

Az elmúlt években nagyon komoly robbanás történt. Sok igen tehetséges és igen fiatal zenész tűnt fel. Olyanok, akikre Párizsból és Londonból is idecsörögnek. Elsősorban Yonderboi-t emelném ki, aztán Mangoékat: korszakalkotó zenéket készítenek. És természetesen a Zsolti, bár ő nem éppen utánpótlás!

Mekkora sikerre számíthat?

A siker relatív, a sikert a média gyártja.

Következő mix-CD?

Folyamatosan dolgozunk rajta, még bármi lehet belőle, bár a gerinc valószínűleg a minimál lesz. Finomodni fog.

Deutsch Gábor

2000 végén jelent meg Gábor – nem Anorganikként, nem Gary Blade-ként, hanem saját néven szignált – albuma, a *Contrast*, és egy Pierre Henry remix.

Régebben mindhárom néven szerepeltél.

A Deutsch Gábor név csak a [Mole](#)-ra, illetve az UCMG Ugarra, elsősorban a “nyugodtabb” zenéimre vonatkozik. Az Anorganik ugyanúgy funkcionál, főként a magyarországi remixeknél. Labelünkön, a Subscope-on kijövő, [drum & bass](#) és [nu skool](#) dolgaim szintén Anorganik néven. Négyen vagyunk tulajdonosok: a Marci, az Inside a Random Soundz-ból, a Lajos, az I&I stúdiójának a főnöke, és én. A hazai drum & bass-re “szakosodunk”, az első megjelenés 2000. október 9. volt: bakeliten és Londonban. A következő egy hónappal később. Folyamatos termelést várunk a magyar srácoktól. Sokukat az [Impulscreator](#)on keresztül ismertük meg, de (Modul néven) a Mango, vagy az Ozon, és a Random Soundz szintén ilyen zenéket készít.

Visszatérve a névre, nem lep meg, hogy a németek pont a Deutscho-t preferálják.

Tetszett nekik a nevem... Még '98-ban, amikor megjelent a *Chilly Motive EP*-m a Juice-nál, az egyik számot a Széll Laci beprotezsálta egy válogatásra, meglátta a nevemet, és azt javasolta, hogy minek az álnév, inkább a rendes

nevémen kellene kiadni. Aztán így is maradt, nem igazán örülök neki, de már nem lehet rajta különösebben alakítani.

Egyszer “anorganikus hangzásról” beszéltél. Hogyan definiálnád ezt a hangzást?

Hasonló hangokat használok sok számban. A dallamokat például szinuszhanggal készítem, nem mindig ugyanaz, csak hasonló. Még nem annyira egyedi, mint, mondjuk [Dillinja](#) számai, de szeretném azzá alakítani. Az “anorganikus” jelentése az elektronikus dolgok élő hangszerekkel történő vegyítése, bár ezt sokan megtették már.

Gary Blade?

Még mindig van, a [house](#) és a two step, főként a two step dominál.

Elég sok stíluson végigfutottunk. Leginkább a dob-basszus és a nu skool foglalkoztat...

Jungle-t 1995 táján hallottam először. Amikor még Amigán zenéltem, a négysávós korszakban, 22 kilohertz, 8 bit minőségen, már próbálkoztam ilyesmikkel. Eleinte viccnek indult, de aztán szép lassan beleszerettem abba, hogy ennyire törtek a dolgok.

A drum & bass-t, a zúzós vonalat '98-ban, a Palkón ([Cadik](#)) keresztül ismertem meg – előtte [Bukemeket](#) hallgattam.

A nu skool pedig szintén a Palkó, illetve az Aaron hatására jött képbe, '98 végén, '99 elején. Azóta hasonló számokat próbálok létrehozni.

A two stepet is '98 körül, a Tommyboy-nál ismertem meg, egy [MJ Cole](#) szám formájában. Ez a stílus 2000. januárban éledt újjá, és azóta már szinte popzenévé vált.

PC-n dolgozol. A PC-n készült munkákról általában kritikus hangok hallhatók: sterilek, nem tökéletes a minőség, stb.

Elsősorban kényszerűségből dolgozom PC-n, mert egyelőre nincs arra pénzem, hogy vegyek magamnak egy félmillióba vagy többbe kerülő samplert. Majd, ha az eladási mutatók olyat produkálnak, akkor esetleg. De tulajdonképpen nem is célom, mert PC-n is el lehet készíteni mindent. A hangzásról: lehet, hogy a régebbi számaim rosszabbul szóltak, elsősorban dinamikailag, aztán nem volt bennük se elég mély, se elég magas. Az utóbbi években viszont már nagyon figyelek erre.

Különben, szinte minden ismerősöm PC-t használ, és szerintem tudják úgy alakítani a hangzást, hogy majdnem tökéletes legyen. Nem értek egyet azokkal, akik szerint jó zenék csak samplerekkel készülhetnek, és nem fogadják el, hogy PC-n is előállítható igazi minőség. Amiket az idén hallottam, mind megállják a helyüket, és azt se mondhatják rájuk, hogy PC-ből szólnak. A hibák? A régebbi programok. A maiak sokkal jobbak, egy csomó van belőlük. A hardvert megcsinálják szoftverre, és ez emulációs szinten működik. Ha, mondjuk, fogsz egy fájlt, ami igazából nem is hang, hanem zajtömegből álló dokumentum-file – rövid ritmusrészleteket kivágsz, megloopolod, és érdekes zenéket készíthetsz belőlük, mint teszi azt már régóta egy csomó kísérleti zenész.

Egy halom rosszul szóló régi munkám le van archiválva – ha lesz rá alkalom, jobb minőségűre dolgozom át őket.

Nem gondoltál arra, hogy esetleg lemezlovasként is próbálkozz?

Valamilyen szinten biztos jó lenne – egyrészt, ha tudnám vágatni, akkor játszhatnám a saját számaimat. Ugyanakkor, be kellene szerezni legalább két lemezjátszót, hogy gyakoroljak, és akkor a többi kiadásról még nem is beszéltem. De nemcsak az anyagiak hiányoznak, hanem időm sincs rá. Annyira rákattantam a zenére, a zenekészítésre... Esetleg számítógéppel kevernék. Az viszont elég macerás. Ugyan léteznek okos programok, de legalább két kimenetes, plusz egy kontroll hangkártyára lenne szükség. Nem túl egyszerű ezt live szinten, laptoppal megvalósítani.

Hogyan mutatnád be az *Contrastot*?

Sokszor downtempo, easy listening, aztán találhatók közép-ritmusú nu skool-szerűségek is. Az első szám 88, az utolsó 176 bpm. Nem fontos egy ritmusra teljesen ráállni, hanem, ha lehet, akkor mindenképp egy kicsit... A cím arra vonatkozik, hogy az eleje inkább nyugodt, a közepétől viszont depresszívebb. A vége felé hallható egy-két lehúzás, nem kifejezetten nyugodt hangulatú szám. Ezért találtam ki, és ezért akartam a "kontrasztot". Azzal a gondolattal is eljátszottam, hogy "confused", de végül maradtunk az előbbinél. Az egyik tervben, a borítón egy monitor közelképét, kontrasztal, perspektivikusan képzeltek el. Fotó hiányában nem valósult meg.

Nagyjából két évig dolgoztam rajta. Több számot elkezdtem, félretettem, aztán jóval később folytattam. Mindig akad pár befejezetlen. Az utóbbi időben viszont inkább megerősökölök magam, és direkt nem kezdek újba, hanem azokat próbálom befejezni, melyekről tudom, hogy az adott pillanatban jólesik, tetszik. Pedig másodpercek alatt képes lennék egy újba fogni, de az még nem jelenti, hogy komplett szám lenne. Nagyon sok témát ki lehet találni, de az még kevés... Igazából harmincszor kétperces intermezzókból álló CD-t is lehetett volna készíteni. Egyszer talán lesz egy ilyen.

Különben az albumot eklektikusnak érzem, bár valamennyire egységes is. A végső hangzás sokkal inkább, mint a számok eredeti állapotukban. Ki lettek kupálva rendesen. Talán nem szól mind úgy, ahogy szólhatna, de ez attól is függ, hogy milyen hangmintát használsz. Ha már alapban jól szólnak, akkor nem kell annyit szöszölnöm rajtuk, hogy valami kialakuljon belőlük. Ez nagyon sokat számít.

Az UCMG Ugar szép szakmai sikerekben részesült. [Yonderboi](#), [Marcel](#), [Miraque](#). Egyrészt elismertek, másrészt a korábbi hazai kiadványokat nem jellemző minőséget képviselnek. Te hogyan értékeled őket?

A magyar melankólia mindegyikben megtalálható valamilyen szinten. Ez a kelet-középeurópai érzés, hogy itt szeretnénk valamit, de messze van még Amerika, vagy valami hasonló. Egyébként nagyon jó barátok vagyunk.

Amikor Yonder albumát először meghallottam, leültem, és nem hittem, hogy ilyen lehet alkotni. Élő dolgokkal teli, olyanokkal, amelyekre én is gondoltam, persze nem pont úgy.

Marcel első albuma – ez most nem negatívum – szinte már alvás volt, ködökről szól, akárcsak a második. Rendesen eljátszik ő is a hangokkal. A Miraque i Mirotól meg el vagyok ájulva. Minimális, és mégis minden változik. Az összes szám, ezer dolgot sűrítettek beléjük.

Terveid?

A jelent a jövővel vegyíteni. Stílusban nem akarom behatárolni magamat – mindenfelé, amerre tetszik, amilyen hangulatom van éppen. Zenén kívül? Pornófotósnak talán elmennék...

Deutsch Gábor – tíz év múlva?

Talán már nem is leszek... Nem tudom, még messze van. Lehet, hogy a Bahamákon csücsülök majd, legyezős maláj kurvákkal, ahogy a [Széll Laci](#) mondaná.

Miraq

A hazai kísérleti elektronika – a [Porouser](#) és a [Terra Rossa](#) mellett – oszlopa a szombathelyi származású Janzsó Tibor, aka Miraq (korábban: Miraque). 2000 őszén az UCMG gondozásában jelent meg öccsével, Myroval közösen szignált albuma, az *Eden Zoo*, valamint a *Pureté* című Pierre Henry opus remixe. Amúgy az [X-Periphéria](#) fesztiválok “állandó” résztvevője, nem ismer megalkuvást, számítástechnikai stúdiókat hallgat.

Hogyan kerültél kapcsolatba az elektronikus zenével?

Filmes nyomvonalon indulva, újszerűnek és korszakalkotónak vélt videoklipek hatására, főként vizuális megközelítésből, 1995-96 óta foglalkozom komolyabban a zene e területével. Nagyon sok fantáziát és lehetőséget láttam benne akkoriban. Különben, a számomra fontos irányzatok már az évtized első felére kialakultak...

A te, [Filmvilág](#)ban megjelent írásaid mellett, hogy inspiráló erővel hatottak rám, meghatározó támaszkodási alapot is szolgáltatottak, már ami ezt a kultúrkört illeti, legyen zene, mozgókép, vagy a kortárs [techno](#)-világ más területei. Zenei részről pedig [Szemző Tibor](#) kései nyolcvanas-, és kilencvenes évek eleji kísérleti [ambient](#)tjei formáltak. De a korabeli [drum &](#)

bass, breakbeat-partik, vagy a [Tilos Rádió](#) (elsősorban [Palotai Zsolt](#) építő tevékenységének köszönhetően) szintén életem fontos részét képezték.

Első konkrét lépések?

Még képzőművészeti szakközépiskolásként, számítógép és szintetizátorok vásárlása, az új zenei nyelv elsajátítása, 1995 és 98 között komponálás, amit – akkori társaimmal, barátaimmal (többek között Spherule-lal, Avennel) együtt – pár szombathelyi fellépés, majd budapesti live act-ek követtek.

Sokak tudatában úgy él Szombathely, mint a magyar “dance-szcéna” egyik fellelője...

Ha nem is fellelője, mindenképpen tény, hogy rengeteg onnan indult tehetség fontos szerepet töltött be az akkori magyar zenevilágban. Azért beszélek múlt időben, mert (bizonyos értelemben) 2000-2001-re lezárult ez a korszak. A dolgok a megálmodottakkal ellentétes irányt vettek...

Mennyire tekintetted etalonnak a szintén szombathelyi [Animát](#)?

A legelső, csak kazetta-formátumban megjelent albumukat nagyon szerettem, a *Hungarian Astronaut*-ot úgyszintén, de Prieger Zsolt munkásságát nem lehet csak a zene területére szűkíteni.

Az ő sokrétű tevékenysége, és a segítsége nélkül nem tartanánk ott, ahol vagyunk.

Említetted, hogy a számodra igazán fontos irányzatok a kilencvenes évek első felében alakultak ki. Melyek voltak azok? Továbbszöve a gondolatot: meghatározó alkotók, albumok neveit és címeit szeretném hallani...

Az ambient újszerű – főként a [Future Sound of London](#), az [Autechre](#), vagy a *Selected Ambient Works*-féle [Aphex Twin](#) – megközelítése. Jóval több zenét kedvelek, de a következő négy albumot tartom a legfontosabbaknak: a 96-os *The Richard D. James Album*ot, a 97-es *Lunatic Harnesst* ([M-Ziq](#)), [Squarepusher](#) *Hard Normal Daddy*-jét, és a *Music Has The Right To Childrent* a [Boards of Canadától](#). Szintén nagyon szeretem [DJ Spooky](#), vagy [Plastikman](#) munkáit, de az ő esetükben – és az [Autechre](#)-nél is – inkább életműről, s nem egy-egy kiragadott munkáról beszélnek.

Néhány kezdeti munkádon konkrét hatások (például az Aphex Twiné) jócskán kimutathatók. Azóta viszont egyre kevésbé. Hogyan jellemeznéd a korai Miraque-hangzást, s mennyiben különbözik a mostani?

Mivel nagyon fiatalon – tizenöt-tizenhat éves koromban – értek ezek a hatások, ezért mai füllel természetesnek tartom, hogy tőlem függetlenül, bizonyos mértékig rám ragadtak. A hatás nem konkrét témák utánzásában, hanem a kedvenc alkotók szabad felfogásának és a hozzáállásuknak az átvételében nyilvánult meg. Mostanra viszont egyre jobban tisztul a rendszer, magamból indulok ki, saját megoldások kerülnek előtérbe, amit (részemről) keményebb, sötétebb hangzásként jellemeznék. Nem riadok vissza a sokszor kontrasztos, torzított hangképektől sem: a nagyon halk és a túlvezérelt részek közötti harmóniát próbálok egy-egy számba önteni, így

sokkal elementárisabb és kifejezőbb lesz a végeredmény. Ez a formai megoldás gyakran kihatással van a szám eredeti (tartalmi) koncepciójára is. Hiába írok meg egy érzelmes, szép darabot, a végeredmény – ennek az eljárásnak köszönhetően – nagyon “durva” lesz. Egyébként különféle zajokkal szintén kísérletezem, a zajok közti harmóniákat próbálom egy rendszerbe állítani. Például ez abban nyilvánul meg, hogy egy hangsávot, vagy egy motívumot addig erősítek, kompresszálók a maximumig, amíg a benne lévő, de addig rejtve maradt zaj legalább annyira fontos szerepet tölt be, mint maga az eredeti téma. Míg mások minden eszközt bevetnek, hogy leszűrjék, eltüntessék ezeket a “felesleges részeket”, addig én pontosan ezeket helyezem előtérbe.

A 2001-es Míraq-sound azonban nemcsak a kilencvenes évek végétől, de az *Eden Zoo*-tól is eltér.

Valóban eltér, sőt, szinte mindent kiforgattam, amit az *Eden Zoo*-ban felépítettünk az öcsémmel. Utóbbi munkáimmal egyfajta negatív tükröt állítottam az első albumunk elé. Az eredmény: a magyar viszonyokhoz képest igen toleráns kiadónk a második albumomat a “nagyközönség” számára piacképtelennek tartja. Pedig – a visszajelzések és szerény magánvéleményem alapján is – nyugodtan állíthatom, hogy ez az eddigi legkiforrottabb és legegységesebb dolgozatom. Ugyanakkor, megértem a kiadót is. Sajnos, ebben az országban lehetetlen bármi korszakalkotót véghezvinni, holott számos tehetséges művész él itt.

UCMG-kötélékben is dolgozik jó pár. Hogyan látod a label szerepét?

A zenéhez való hozzáállásommal és az ötleteimmel sokszor a csapat kakukktojásának érzem magam, mert a cégen belül én képviselem a kísérleti vonalat. [Széll László](#) munkásságát mindenképpen jelentősnek tartom. Mivel a “portyázó betyárok” közé tartozom, a részletektől eltekintenek.

A portyázásnál maradva: mennyire más egy-egy Míraq live, illetve a már megjelent zenéid?

Akár live act-ről live act-re is más, mert mindegyik élő fellépésen az új zenéimet tesztelem, vagy a régieket bújtatom új köntösbe, s azzal kísérletezem, miként funkcionálnak más-más közegben. A megjelent munkáimon túl, fontos, hogy a hallgató valamilyen többletet kapjon. Ha zenésztársakkal (például [Virgáccsal](#), vagy az öcsémmel) közösen lépek fel, akkor hozzájuk alkalmazkodva építem fel a produkciót.

Eklektikus produkciók. Ezt most nem negatívumként mondom, hanem a stiláris kalandozásokra gondolok.

Ez talán abból ered, hogy a live act-ek során végletekben gondolkodom, a különböző, egymás mellett békésen megférő kultúrák részecskéiből egységes és működő világot szeretnék felépíteni. A sokszínűségre, a változatosságra, és nem egyetlen – az értelmező számára szétválaszthatatlan – masszára törekszem. Ugyanakkor, mindenképpen történetyszerű ívet igyekszem megvalósítani, azzal, hogy legyen eleje, közepe és vége, és hogy mondjon valamit. A folyamatzenében is mindig a képlékeny, változó,

permanensen (valamitől valamerre) haladó gondolkodásmódra voltam nyitott. Néha talán túlburjánzik, és egy kissé zavaró is lehet, de egyre jobban törekszem a letisztult szerkesztésmódra. Fontos még, hogy az adott környezetre és időre reagáljak. Mindig keresek egy olyan kapaszkodási, támaszkodási pontot, mely a valósághoz, vagy annak egy részletéhez köt. Az otthoni alkotói munka során a környező zárt közegből, tárgyi világból, saját kulturális ikonjaimból indulok ki. Általában a számcímek is ezekre, például egy adott könyvre, részleteire, vagy a szereplőkre utalnak. A filmből tanultam, hogy fontos szerepet tulajdonítsak a (látszólagos) véletlennek. Néha elkészítek egy témát, aztán véletlenszerűen, a programokra bízva alakítom tovább, én és a gépem közötti kérdés-felelet formájában. Olyan is előfordult már, hogy megsérült egy hang-file, vagy sávrészlet, de nem javítottam ki, hanem a művet a sérülésből alakítottam tovább.

Szakmabeliek mondják: különleges, nagyon-nagyon egyedi hangzásokat állítasz elő.

Erre törekszem, és örülök, hogy így gondolják.

Kompromisszummentes zenék?

Akár tetszik, akár nem, az ember gyakran – kényszerből – köt kompromisszumot. Viszont a legjobb [Hitchcock](#)-filmek is “megalkuvások” árán jöttek létre... Sajnos, még nem vagyok abban a helyzetben, hogy azt

vigyem véghez, amit száz százalékig szeretnék, de erre törekszem, és ez a lényeg. Még akkor is, ha a "hollywoodi mágnások" másképp akarnák.

Na ja, sokan viszont egyre több kompromisszumot kötnek. A magyar elektronikus szcéna többek között ezért is süllyedt oda, ahol van.

Mivel jó ideje belülről szemlélem ezt az igen siralmas folyamatot, engem is elszomorít, amit napról-napra látok, magyarul: az elektronikus zene aprópénzre váltásáról, kiárusításáról

"... az elektronikus zene aprópénzre váltásáról, kiárusításáról van szó."

van szó. Míg az utóbbi évtizedben sokan hittük, hogy különböző alternatívákat építhetünk fel, addig most azt látom és tapasztalom, hogy egyetlen popzenei fősodorba torkollik az egész. Ez azért is elkeserítő, mert ma ugyanaz történik, mint hajdanában a rockkal: döbbenetes felhígulásnak vagyunk a szem- és a fültanúi. A komolyzene, és nem a gagyi-pop felől kellene megközelítenünk ezt a miliót. Ugyanakkor azt gondolom, hogy a kilencvenes években felépített elektronikus zenei kultúrának vége van, legyen az parti, vagy otthon-hallgatós muzsika. Egy korszak végéhez értünk, amit jól jelez, hogy az utóbbi egy-két évben nem tűnt fel a korábbiakhoz mérhető munka. Nemcsak alkotó, de még egy album sem... Talán egy-két évtizedet is várhatunk a továbblépésre. Kivételek (alkotók, albumok) azért mindig lesznek, viszont most egy korszakról, egy kultúráról beszélünk, ami a végéhez ért.

Cadik

Fellépések, stúdiómunkák, komponálás – Palika nem ismer üresjáratot. És közben, az általa jegyzett **Másfél: Idegen anyag** - Membrán remixről a neves angol szaklap, a *DJ* is elismeréssel írt.

Kevés hazai DJ rendelkezik akkora lemeziparkkal, mint te. Nekem egyedül a Zsolt ugrik be... Mennyire rentábilis az egész?

Röviden lehet erre válaszolni. Ha végiggondolom, mennyit játszunk, és mennyi pénzt kapunk mindezért, nyugodtan állíthatom, szinte az egészet, egy az egyben lemezekre költöm. Ez abból is adódik, hogy nagyon széles zenei palettán mozgunk, stílusirányzatok felsorolása nélkül, a népzene-től a kísérleti elektronikáig szinte mindennel foglalkozunk. Rengeteg információra van szükségünk: egyrészt az újdonságot, másrészt a múlt általunk felfedezett értékeit igyekszünk begyűjteni.

Hogyan illeszted a népzene-t, illetve a kísérleti elektronika-t úgy a szettbe, hogy közben a közönség még szórakozzon is?

Egy alkalommal Németországban, ahol a Zsolttal játszottam, a repertoárba a klasszikus cigányzene is belefért. Mindennek megvan a helye, pláne ha öt-hat órát játszom egyfolytában. Nagyon szeretem a távol-keleti, az afrikai vagy a klezmer zenéket is. Aztán van az általam spontán-, pillanatnyi

művészetnek titulált műfaj, amikor bármilyen folyamatosan mozgó esemény során hirtelen valami teljesen oda nem illő elemet helyeznek el, ami azonnal el is tűnik, ezzel mintegy pillanatnyi zavart okozva. Parti közben – ami tipikusan egy olyan fórum, ahol szinte korlátlan lehetőségek vannak, hiszen szabadon játszol – én is teszek ilyen kísérleteket, látszólag egyáltalán nem odaillő zenéknek keresek helyet egy-egy pillanatra. Talán csak pár másodpercre jelenik meg, akár klasszikus is lehet, aztán eltűnik.

Említetted a kísérleti elektronikát. Elég tág kategória, sokan beleférnek.

Mit értesz rajta?

Újdonságot és progressziót képviselő zenékre gondolok, olyanokra, melyek az elektronika és a technológia oldaláról nézve az aktuális dolgokon valóban túlmutatnak.

Egyfajta avantgárdra...

Mondjuk. Sokszor nehéz megfogalmazni miért, mégis a többi zenéhez viszonyítva más, előrébb mutató impulzusokat érzek belőlük.

Mintha lefutottak volna a hullámok, és jelenleg egyfajta szélcsendben, elég hosszú ideje tartó szélcsendben lennénk.

Ha egész nap zenével foglalkozol, akkor állandóan a megújító, az új impulzusokra vársz. Emiatt fontos a kísérleti elektronika, egyáltalán azok a művészek, akik olyasmivel állnak elő, ami valóban felrázza az embert. Sokszor egyébként nem is a szó szoros értelmében vett újdonságot hozzák,

hanem valami nagyon régihez nyúlnak vissza, de olyan interpretációban, mely egyfajta frissítésként hat. Számomra, egyébként pont ezért, a hip hop nagyon fontos. Nem feltétlen az ideológiák terén hat rám, elsősorban, mint ösztön-művészetet tekintem. Persze nem szabad kategorizálni, a stílusok elég erősen hatnak egymásra.

Mennyire igazodtok a közönség elvárásaihoz?

Formálódtunk az évek során, a közönség is, és biztos egy kicsit mi is. De mi, akárcsak régen, most is ahhoz ragaszkodunk, hogy az új zenéknek mindig a megfelelő szerep jusson. Folyamatosan frissítve a zenei repertoárunkat, próbálunk az aktuális dolgokon túlmutatni. A szórakozás és a tánc mellett a partikon egyfajta információközlés történik, tudósítás arról, hol jár most a zene, amit szeretünk.

A lemezlovasság szórakoztatás, népművelés, művészet. Sokan csak az elsőbe, kevesebben az első kettőbe, és nagyon-nagyon kevesen mindhárom kategóriába beletartoznak. Miként látod magatokat ezen a skálán?

Egyensúlyt próbálunk találni a három között. Minden irányból össze szeretnénk fogni. Érdeemes megnézni, hogy az utóbbi években mennyit fejlődött Magyarországon ez a kultúra. Amikor elkezdtem elektronikus zenével foglalkozni, lemezeket gyűjteni, alig létezett bármi ezekben az irányzatokban itthon. Én annak idején is radikálisan álltam az egészhez, a progresszív dolgokkal foglalkoztam. Azóta ezek közül sok minden igazán

népszerűvé vált, de számomra, ezáltal nem csökkent az értékük, mert akkor is, csakúgy, mint most, az új, a haladó dolgot képviseltem. Ha valami új születik, az általában csak pár embert érint meg igazán, aztán elkezd terebélyesedni, szélesebb rétegekhez is eljut, de te akkor már rég mással foglalkozol.

Állandóan többes szám második személyben beszélek... Mit jelent számodra együttműködni a Palotai Zsolttal?

Hogy mi a közös tényező, több szempontból is vizsgálhatnánk. Például barátok vagyunk... Négy-öt éve zajlik a back-to-back, ennek egy rendszeres formája a szerdai Rewind. Változik a helye folyamatosan... Rewind, a klasszikus értelemben, a lemez visszatekerése, de maga a produkció is néha eltűnik, majd mindig visszatér.

Nem csak lemezlovasként lehet hallani rólad.

Két barátommal, Papp Ferencsel és Pejkó Balázssal, [Membran](#) néven tevékenykedünk. Ők mindketten villamosmérnökök, Feri klasszikus zenét is tanult, egyébként egyidősek vagyunk. Hangokat gyűjtünk, az érzéseinket próbáljuk muzikálisan interpretálni stílushatárok nélkül. Vannak terveink. Például szeretnénk tenni azért, hogy a bakelit-kultúra fennmaradjon. Nagyon fura hanghordozó, egyszerre analóg és digitális. Iszonyú profi módon állítják elő azokat a zenéket, amik mind a mai napig bakeliten szólalnak meg. A vinil vizuálisan is sokat jelent számomra.

A Membranban részt veszek a teljes alkotófolyamatban, és nem csak, mint DJ vagyok jelen. Meg különben is, a DJ szónak rengeteget változott a jelentése.

Belőlem is egyre ellentmondásosabb érzéseket vált ki. Plusz, szinte mindenki az akar lenni. És ennek megvan a veszélye is. Pánczél Gábor találóan fogalmazott: egyre inkább a kullogók kezdik uralni a terepet. Vizsgálhatnánk a történetét, azt, hogy hol kezdődött; a jamaicai vonal, Európában a diszkó-kultúra, **Detroit**. A "kullogó" jelenség pedig a médiának köszönhető. Viszont, aki őszintén és mélyen vonzódik ehhez a kultúrához, ma lényegesen több eséllyel indul.

Mindez megfejlve a magyar vendéglátós-specialitással...

Igen, igen. Magyarországon különlegesen csapódnak le a dolgok. Egyedi szintér, az biztos. Kezdetben itthon is több volt az elhivatottságból szerveződött megmozdulás, **acid**-partyk, stb. Rendkívül szimpatikusan hatott. Akárcsak a detroiti fejek, akik álarcban léptek fel, nem az volt a legfontosabb, hogy saját magukat népszerűsítsék a fellépők. Azóta viszont felerősödött az exhibicionizmus, és a PR tevékenység szintén rányomja a bélyegét az egészre.

Ha tőlem kérdezed, mit csinálok, azt mondom, lemezeket rakok fel a magam módján. Szerintem, van benne egyfajta misztikum. De ha valaki nevet ezen, akkor csak azt mondom, lemezeket válogatok, rakok, illesztetek össze, és próbálok ebből létrehozni valamit.

Ritkán érzem, az utolsó Vadim volt, hogy a lemezjátszót nem csak lemezjátszóként használjátok.

A lemezjátszó a hangok közvetítője. Felteszünk rá lemezeket, használjuk az ezeken tárolt információt, adatokat, és ezt nagyon sokféleképpen lehet megtenni. Így próbálunk létrehozni újat, és ezért beszéltem pillanatnyi művészetéről is. Ott kell lenni, ott kell átélni a pillanatot!

Amúgy, gondolom, nem tervezel mixalbumot, nem tervezed, hogy százhetvennyolcadikként beállj a sorba...

Akad pár felkérés, de nem központi kérdés számomra. Igaz, léteznek zenék, melyek egyáltalán nem kerülnek napvilágra, és – saját felvételekkel kiegészítve – össze lehetne belőlük válogatni egy jó albumot.

Mintha kívül esnél a hazai “lemezlovas-társadalmon”.

Szimpatizálok a Tilos szellemiségével, ott vagyok nyilvántartva. De nem igazán tartozom csoportokhoz, kivéve persze a Membrant. Kívül állok. Függetlenül ettől tisztelem mindazokat, akiken látom, hogy őszintén és jó dolgot képviselnek. Üdvözetem küldöm nekik, és respect! Nekik köszönhető, hogy bizonyos pozitív kezdeményezésekből mára már egész komoly dolgok fejlődhettek ki. Amikor kezdtük, pont ez volt a cél.

Mi lesz a Tilos jövője?

Én csak zenei műsorszerkesztőként válaszolhatok... Számomra nagyon fontos, hogy a stúdióban spontán alakul, valós időben és nem konzervként

megszólaló zenék a lehető legjobb minőségben jussanak el a hallgatókhoz. A klasszikus rádiózás ezért áll olyan közel hozzám, egy olyan értéket képvisel, amit jó lenne, ha megtarthatnánk.

A Tilos háttérbeszorulásával a magyar média-színpad már eddig is épp eleget veszített.

Érdekes ebben a megvilágításban nézni a műsorunkat, az 1997-ben elkezdett Dzsungel könyvét. Amikor indultunk, szinte személy szerint tudtam, kik hallgatják. Többen támogatták is a műsort, köszönet nekik. Azóta sok idő eltelt, én továbbra is ugyanúgy készítem a programot, és lehet, hogy az interneten most ugyanaz a húsz ember hallgatja. Én ugyanazt képviselem, mint annak idején, és egyébként azt hiszem, akiket akkor igazán érdekelt, ma is veszik a fáradságot, hogy a neten elérjenek minket.

Le szoktad játszani a saját számaitokat?

Igen. Partikon is és a rádióban is. A Tilos új stúdiója technikailag jól felszerelt, sokat tesztelünk ott. Kipróbáljuk a zenéinket. Ez egy olyan fórum, ahol jól lehet vizsgálódni, más zenékkal összehasonlítani, akár mix-formában is kipróbálni, hogy érezzük, például a dinamikai különbségeket. Sokszor ilyenkor látjuk, hogy min kell még változtatnunk.

Emellett hetente legalább háromszor játszom valahol. Ha van rá lehetőség, jó érzés a saját zenéd által kommunikálni, és a közönség általában felkészülten, érdeklődőként, befogadóként jön el.

Mit tekintesz a zenei háttérzónáknak?

Hip hop és a korai dzsessz-funk.

Mivel azonosulsz most, 2001-ben?

A folyamatos haladással, fejlődéssel. Meg kell őrizni a múlt értékeit, az újakat pedig be kell fogadni. Rendkívül fontosnak tartom a kettő egyensúlyát.

Azon kívül, hogy zenét készítesz, lemezlovasként ténykedsz, láttam már olyan CD-ROM-ot is, [Komoróczy Tamás](#)ét, ahol szerepelt a neved. [Vágvölgyi B. András](#) egy-két projektjében, és [Szabó Eszter Ágnes](#) *Stabilizátor*ában szintén részt vettél. Nem véletlen, hogy a DJ-k közül, a kulturális eseményekre általában téged, a Zsoltot, vagy a [Nagát](#) találják meg...

Nagyon jó érzés, hogy elismerik, társművészetnek tekintik az általunk képviselt zenét. Terebélyesedik a partikultúra, és a terebélyesedés a hígulást is magával vonzza. Mi mentheti akkor meg? Például az a perspektíva, hogy kapcsolatba lép más, rokon művészetekkel, és a kapcsolatok során ezek kölcsönösen hatnak egymásra. Film, képzőművészet, zene egészséges fúziója jöhet létre. Fontos számomra a film, a vizualitás. És az ezekkel való szintézis nem csak megmentheti, hanem előrébb is viheti a zenét.

A [Vágvölgyi B. András](#) kiállítása japán fotóművészekkel volt egybekötve. Japán, elsősorban a [DJ Krush](#) által képviselt hangzásvilág amúgy is sokat jelent nekem.

Komoróczy Tamást régóta ismerem, ő kortárs képzőművész, a 2001-es Velencei Biennálén is voltak munkái. Aktívan belefolyik a partikultúrába, megjelenik a bulijainkon. Egy negyven perces – kép-samplerézésen alapuló – videó-projekthez kért fel, hogy készítsem el a hanganyagát. Az ő koncepciójához válogattunk zenefoszlányokat, atmoszférikus zajokat, effekteket.

Szabó Eszter Ágnes projektjéhez mikrofonnal rögzített háztartási zajok és digitális technológia felhasználásával úgymond törést hoztunk létre a konyhában. Az lett a címe, hogy *Break in the Kitchen...*

Komoróczy Tamás munkái azért is érdekesek, mert ő a képzőművészetben alkalmazza a tipikusan **techno cut & paste módszert.** A képzőművészetekből se lehet kizárni a mostani technológiákat, hiszen az internet, a számítógép megsokszorozta a lehetőségeket. Létezik egy nagyon konkrét művészet, ami kizárólag a Hálón él.

Na, itt van az én problémám. Öt-hat éve még úgy láttam, hogy létezik egységes technokultúra, kőkeményen. Az akkori csúcstechnológiával és csúcstudománnyal nem csak a filozófia, hanem a művészetek is, különösen a film és a zene, tartották a lépést. Mára viszont elszárgult a high tech és a csúcstudomány, ami ott történik, azt a transzhumanista filozófia közvetíti, a művészetek közül pedig a multimédiás formák tartják csak a lépést. A film, és főként a zene elveszítette korábbi élenjáró

szerepét. Leamortizálódnak. De az is lehet, hogy egy-egy művészet, önmagában már nem funkcionál. Hogyan vélekedsz minderről?

Nem hiszem, hogy a csúcstudomány és a high-tech szempontjából kell elsősorban megítélnünk a művészeteket, úgy a maguk teljességében. A kapcsolat másképp működik. A művészetek felhasználják a technológiát, de sokkal komplexebb dolgot közvetítenek. Nyilvánvalóan érdekes dolog a high-techet és a művészetet minél szorosabb kapcsolatba hozni, és lehet, hogy most erre a multimédiás formák a legalkalmasabbak. Ezért nem is kell központi szerepet tulajdonítani a zenének. Sokszor csak kiegészítőként működik, alátámaszt dolgokat. Viszont nélkülözhetetlen, én legalábbis bízom benne, hogy az. Ahhoz, hogy kialakuljon egy egység, jelentős részt pótol ki. Sok más mellett, de ugyanolyan fontos tényező. Egyébként a saját projekteinkben is a multimédia felé haladunk.

Zenén kívüli területeken hol látod leginkább a változásokat?

Mindenképpen érdemes kitérni a virtuális tényezőre. Érdekes, milyen szociális hatásai vannak, mennyire változtatja meg a kapcsolatokat, milyen új kapcsolatformákat hoz létre, hogyan és mennyire szorítja háttérbe a kommunikáció hagyományos formáit. Ha ugyanezt zenei szempontból vizsgáljuk, finoman szólva, forradalom az áramlásban. Nagyon könnyen örvénybe lehet jutni, és pont emiatt még inkább központba kerülnek a szelektorok, nagy felelősség hárul rájuk. Más volt a helyzet régebben, amíg kevesebb információ jutott el az emberekhez. Akkoriban különböző városokba – a szó szoros értelmében – mi vittük el a zenéket.

Hogyan és hol látod tíz év múlva magad?

Azt hiszem, megvan az az út, amit követni szeretnék. Mindig felvázolódik a következő lépés, hogy mit kell tennem. Vannak vágyaim. De a legfontosabb az állandó fejlődés, a haladó gondolkozás, a változás-változtatás.

Másfél: Rádióbarátnő

(Bahia, 2001)

A Másfél zenekar tagjai az underground partik rendszeres látogatói. Vonzódásukat az elektronikus muzsikákhoz mi sem bizonyítja jobban három remixet tartalmazó maxijuknál. A Másfél egy-egy felvételét a **Neo**, a **Membran** és a Carbonfools értelmezte át saját szájíze szerint. Moldvai Márk és Milkovics Mátyás a Perpetuum Stabile dallamait tették a klubok számára hasznosíthatóvá a **Chemical Brothers** legjobb pillanataira emlékeztetve. A Carbonfools duó 70-es évek hangulatában fogant lo-fi átírata zárja a lemezt. Behatóbban az *Idegen anyag* Membran remixével érdemes foglalkozni. A vonósdallamra épülő downtempo dolgozat vitán felül a maxi legértékesebb darabja. **Cadik & Co.** a gyönyörű melódiát ötletesen filterezi, vágja, variálja – a remix minden perce újdonsággal szolgál, anélkül, hogy akár csak egyetlen pillanatra is megszakadna az épülés folyamata. Okosan, aprólékosan kidolgozott produceri munka, érezhetően sok-sok stúdióban eltöltött óra eredménye. Biztos vagyok benne, hogy az elektronikus zenei kultúra egyik legjobban sikerült hazai remixéről van szó. Maximális respekt a Membran legénységének.

Naga

Dub és minimál, breakbeat és intelligens techno – DJ Naga palettáján szinte minden stílusból a legizgalmasabb darabok lelhetőek fel. Stílusugrások, ahogy a Deák Ambrussal közösen készített, 2000-ben megjelent szerzői album címe is mondja. Tilos Rádió, Chi Recordings, kultúrantropológia, zeneszerzés – a magyar elektronikus muzsika egyik legsokoldalúbb egyénisége vall önmagáról...

Névmágia

A “Naga” kifejezés indiai eredetű. Nincsenek komolyabb indológiai ismereteim, egyszerűen intuitív módon akadtam rá. Tetszett a hangzása. Az indiaiak csak annyiban fontosak, hogy számomra ez a társaság a legzeneibb civilizáció, mely a világ alapjának is hangot jelöl (“ohm”), szemben, mondjuk a kínaiakkal, akik legalább ilyen szofisztikált rendszert fejlesztettek ki például a mozgással-áramlással kapcsolatban (a Chi ügyek). A Nagák egyébként Shiva követői, sadhuk, vagyis remete szentemberek, nincs más tulajdonuk, csak vérszínű leplük és “trishul” nevű hármasszigonyuk (bájdövéj, ugyanez a szigony látható a görög Poszeidon kezében), mely a három világ (menny-föld-alvilág, szellem-test-tudat, stb.) egységét jelképezi. Shiva kígyó-attributumát tisztelik, mely az európai kígyóképpel szemben nem ellenséges lény, hanem inkább a nem evilági tudás evilági hordozója...

Amióta megvan ez a nevem, több kígyóélményem is volt, köztük a legmegdöbbentőbb, amikor hegyi házamban, 96 nyarán arra ébredtem, hogy a szomszéd szobában egy sikló ül a keverőpulton, majd csörtetésemre sitty, eltűnik. Akkor volt egy olyan érzésem, hogy nem én találtam ki a Nagát, hanem ő talált ki engem, hogy egy ez létező "site" valahol a szuperlélekben, és valamiért engem leszerződtek ide...

Egyébként igyekszem meghúzni a határt a személyes életem, a Fejér Balázs, és a Naga-perszóna között. Nem is szeretem, mikor szolgálaton kívül lenagáznak. A Naga számomra egy lény, ugyan én fejlesztem magamból, de inkább egy önálló világ, amibe beléphetek és kiléphetek belőle, ugyanakkor nélkülem is él, mint a zenéim és szettjeim, csak éppen időnként nekem kell felébresztenem, ha megkérnek rá, vagy ha késztetésem támad.

A történet

Kulturális antropológusként végeztem, és egy ideig a néprajz és társadalomfigyelés, illetve a zene komolyan konkuráltak bennem, míg végül a hangok világa egyértelműen és szinte kizárólagosan elvonta a figyelmem. Ez 97 körül volt, előtte még tanítottam is az ELTE-n. Etnofarmakológiai szemináriumokat tartottam, szerettem volna, ha elindul egy diskurzus a pszichedéliákkal kapcsolatban, főként tisztán néprajzi alapon, de ráébredtem, hogy részben, mert az itthoni oktatási séma annyira passzívvá teszi a hallgatókat, részben pedig a külső "drogdiskurzus" stupiditása miatt (annak minden konzekvenciájával együtt, beleértve a "drogosok" beszédét, a haveri összekacsintást, mértéktelenséget, valós céltalanságot és a külső

össztársadalmi rettegést), gyakorlatilag reménytelen. Léteznek termékenyebb szellemi territóriumok is, mint a magyar drogszcéna, ugyanakkor a mai napig igen örülök, amikor valaki értelmes dolgokat tesz, ír, nyilatkozik, stb. a témában. Tisztelem is a bátorságukat, és a drukkerüknek tudhatnak. Ebből a korszakból annyi maradt, hogy szakdolgozatom [egyik fejezetét](#), mely dolgozat a kilencvenes évek itthoni parti-világát kívánta bemutatni, főként az LSD fogyasztásra összpontosítva, majdnem egy évtizeddel később a [Replika](#) folyóirat közölte. E szöveg gyengéje, hogy mivel szakdolgozatból zanzásították, nagyon száraz és szaknyelvi, másrészt viszont már akkor is elavult és megváltozott képet állít az olvasó elé, ami megtévesztő. Nem győzők ezért elnézést kérni a befogadóktól; annyi a mentségem, hogy már akkor se volt időm mással foglalkozni, mint zenével, ezért nem tudtam befolyásolni a kiadást. Ha belegondolok, ilyen dolgok állandó motívumai az életemnek, jelesül, hogy a konkrét, aktív kreativitás, hogy ne mondjam “művészet” mellett, mindig igyekeztem nyilvános szellemi diskurzusokat életre hívni, mivel meggyőződésem, hogy itthon a kis csoportok közös gondolkodása, egymásra-figyelése, mentesen az irigykedéstől és az egymástól való konkurenciaalapú rettegéstől, eléggé hiánycikk. Ugyanakkor hiábavaló bármit is tenni, produkálni, ha nincs megnyugtató közege. Így van ez, amikor a heti klubestünk, az *Ablak a dubra* előtt (szerdánként a St. Tropez hajón), a Chi Recordings aktivitását próbálom kiterjeszteni zenei tárgyú beszélgetések felé, igyekezvén a “szakmát” közelebb édesgetni saját magához. De már a nyolcvanas évek végén is valami hasonlóval

kísérleteztem, amikor a Törökfürdő, azóta jobblétre szenderült folyóirat szerkesztőjeként *Határsértő* rovatomban különféle szövegeket közöltem, fordítottam az akkor távolinak tűnő, tágértelmű techno-világból ([McKenna](#), [Genesis P-Orridge](#), Hakim Bey, [Hortobágyi](#)-interjú és társai).

Ami a zenét illeti, a családi legendárium szerint, már méhen belül is zenéssel kommunikáltak velem. A szüleim dzsesszkoncerten ismerkedtek meg, apámnak tekintélyes bakelitgyűjteménye van ma is (főleg az akkoriban progresszív free vonalat gyűjtötte az öreg, [Archie Shepp](#)tól [Coltrane](#)-ig mindent), szóval ez a "lemezek-zene" történet kasztosan örökölt valami. Igen meghatódtam, amikor apám harmincadik születésnapomra legféltettebb bakelitjét, a *Love Supreme*-t adományozta nekem. Volt a korai panellakásban egy leszuperált pedálos harmónium, persze werkmeisteri elhangoltságban, melyet már négyévesen nyúni kezdtem, valami hihetetlen monotonitással és kitartással, úgyhogy anyám, aki migrénes eset, nemegyszer sikoltva rohant be hozzám, egyszer még el is dugta a szobakulcsot. A másik vonal, hogy a szomszéd szobában bátyám szintén zenefüggő korszakát élte, és nem a Píramis tetszett neki. E két hatás, a zene groove-jellege, és az a [National Geographic](#)-nézegetéssel, vagy őslényes és ősemberes album-lapozgatással kevert zenehallgatás komoly droggá vált. Simán transzban voltam ott a panelban éveken át. A létező világ és az átélhető realitások, a virtualitás közti drámai határ, és elrepülő-elvágódó transz egyértelműen zenei formát kapott: Hendrixek, [Floydok](#), [Tangerine Dream](#)-ek, Osibisák, Weather Reportok, később [Laurie Andersonok](#), [Nina Hagen](#)ek vettek körül, és mindig bakelitek, és hatalmassá növvő

lemezborítók. Ja, és a *Galaktika*-könyvek. Volt egy családi nagybácsi, aki disszidált, és abból élt, hogy Thaiföldről szállított köveket az USA-ba, és közben rázoomolt a **dub-reggae** vonalra, ami úgy 76 körül abszolút upgrade-elt gesztus volt, és ő küldött kazettákat, melyeket ronggyá hallgattunk. Így már elő is állt a full-spektrum, ami ma is vonz. Ha ez nincs, ma biztos nem a zenében élnék, mert ez volt az én “zenei tanulmányom”, hivatalos formában sosem tanultam a mesterséget.

A nyolcvanas évek “ereszd el a hajam” korszaka, a nagy tobzódások, csajok, buli, gyanta, szintén zenei alapokon állottak: **Bowie**, Japan, **Test Dept**, **PTV**, és akkor már voltak pesti zenék, koncertek, ami OK volt: **Trabant**, **VHK**, **Neurotic** és **Waszlavik**, ők voltak a kedvenceim, és gyorsan alapítottunk mi is egy zenekart, az Iván Lendült, jött a Nap-Nap fesztivál, próbák az Egocentrum kazánszobájában, ötven fokban. Ilyesmik. Zeneileg nem volt egy nagy áru (mármint az Iván Lendül), de jó volt benne lenni. Hihetetlen energiával akartunk valamit, ha ma ennek a töredéke meglenne, simán átrepeszteném ezt a “magyarkarma” impotenciát. A reménytelen félbalkáni, közeg nélküli vergődést, mely egy szívsebész precizitásával irt ki minden értékeset ebben az országban, utat engedve az olcsónak, népszerűnek és butának, és teszi szinte komikussá pár, egyébire alkalmatlan művész heroikus vergődését. “Karmikus” szempontból, szerintem például a Tilos rádió tízéves pályafutása igen tanulságos, ráadásul a tobzódó korszak leváltása éppen abban állt nálam, hogy szerencsém volt részt venni eme intézmény indulásában. Ekkoriban vettük észre azt a tevékenységi kört, hogy DJ, meg a műszaki cikkek közül, hogy a Keverőpult. Roppant

izgalmas volt, mehetett, mondjuk **Philip Glass**, bolgár asszonykórus, **Ozric Tentacles** és orosz templomi harangok egyszerre. Flesssss...

A Tilos maga volt a csoda, jelentősége bizonyos szcénák számára (szerintem) 56-hoz mérhető: egy pillanatra pár ember kiszakad a lét és a magyarul elidegenedettségéből, provincialitásából, megmerevedettségéből, halálából, és egy vakuvillanásnyit úgy tesz, mintha természetesen következne ittlétünkéből, hogy szabadok vagyunk, hullámokat keltünk, nyilvánosan röhögünk a hülyeségen, és a többi. És ha valami, akkor ez kifelé fémjelezhetette e városnak, vagy ezen országnak a kreativitásra, önállóságra és szellemességre, ugyanakkor toleranciára és sokféleségre való "szentistváni" hajlamát. Csak hát, egyfelől az egész ügy bekerült ebbe a nevetséges média-szarba, noha egyetlen résztvevője sem abból a fertelmes világból jött, s ezen keresztül részévé vált az újkori magyar történet egyik, szellemi szempontból legtragikusabb hatalmi játszomájának, melyben az egész itthoni közeg a legstupidabb, hazugabb, látszatszerűbb határvonalak mentén polarizálódott, s ezen belül a Tilos "hála istennek" a vesztes oldalra sodródott.

E polarizáció legnagyobb bűne,
 hogy intelligens, szellemileg nem
 csonkolt ember nem talál magának
 helyet benne: hiszen igenis él

**"... intelligens, szellemileg
 nem csonkolt ember nem
 talál magának helyet benne..."**

bennem olyan ambíció, hogy politikai, kulturális, stb. téren ne egy szolgai, követő üzemmódra kényszerített, korrupt banánköztársaságban éljek, csak közben a "másik oldal" arcátlanul magának vindikálja a jogot arra, hogy

megmondja és létrehozza azt a kánont, amire a McDonald's-szel szemben büszkék lehetünk. És akkor jön a bánkbánozás, múltba-révedés, szakrakoronázás, kisvárososítás, és Vörösmarty helyett biztos Petőfi, és sorolhatnám: egyszerűen nem kínálnak linkeket egy továbbvihető, és kortárssá tehető szellemi világban. És a korszerű, a jelen történéseiből, a jelen technológiájával építkező, esetemben zenei próbálkozás, finoman szólva, nemkívánatos a közdiskurzus számára. Ez a zene csakis fogyasztói, lebutított, gagyi formában kerülhet a kereskedelmi szcéna étlapjára, és fel sem merül, hogy az elektronikus zenét többen művészetként élik meg... Olyan világ jött el, melyben megszűnt a nyolcvanas évek összetartása, összekacsintása a kádárizmus mindenki által jól tudott korhadtsága és butasága felett, helyette ma, a "posztmodern" jegyében, megszűntek a határok, és *mindent* ellep a butaság, hazugság, látszat, a kreatív energiák kimerülnek a státuszért, koncert, elismertségért vívott hatalmi stratégiák egyre fokozottabb elaborációjában és szövevényében. Nos, a Tilos tündöklése és elrálkosodása ebben a közegben zajlott, zeneileg és szellemileg is a folytonos túrttség határán, miközben minden, magát komolyan gondoló nyugati elit büszkén felkarolta volna. Másfelől a Tilos addig erőltette partizán stratégiájának, bázis-demokratikus szervezetének és szerkesztetlen tematikájának a kultuszát, míg végül maga ez a kezdeti stratégia fojtotta meg, és emelte fel a belőle tehetetlenül és csalódottan kiszakadó, úgynevezett árulók intézményeit. Közben a Tilos kezdett érdektelenné válni. Nem tudott előre menekülni, elhitte, hogy ő annyira szent, ártatlan, szabad és pénznélküli, hogy semmi sem árthat

neki... Csak nem hozott létre oldalintézményeket, kiadót, boltot, hálózatot... belustult. És alkotógárdájának egyik fele végigéhezte az éveket, miközben a másik fele zsíros állásokból tárta szét a kezét. Az egyetlen dolog, amit végigvitt, a Tilos partik, fokozatosan igénytelenedtek el: állandóvá vált a csúszás az aktuális zenészek meghívásával kapcsolatban, és saját befogadói táborát is képtelen lett komfortizálni, legitimálni, igenis nevelni, hitet és hitelt adni neki. Az utolsó Tilos bulik igénytelen, erőszakos, drágán odabaszott, "jól van az úgy is", illetve drogos, szétcsapott és veszélyesen fiatallá váló közege azt eredményezte, hogy megszűnt a hajdani generációk közötti párbeszéd, a színes közeg, helyette pedig létrejött a műfajok szerint tematizált közös érdektelenség, és büszkén rágózó gimnazista junkie-k speedes, szemforgató fetrengése nagy számban (ja, a bulik mindig hoztak egy kis lét), amire, őszintén megvallva, ebben a formában, tényleg nincs szükség ebben az országban. És a szervezőknek mindez nem nagyon tűnik fel, hiszen a buli megvolt, az angol nagynév bűvölete elhomályosította a csarnokban keletkezett valódi vibrációk szégyenletességét. Persze ez távolról sem vonatkozik minden Tilos bulira, a baj csak az, hogy a spirituálisan sikeres, illetve gázos alkalmak teljesen esetlegesen álltak elő, végső soron talán azért, mert a bulik főszervezői maguk sohasem buliztak régebben, és ilyen ítélőképességük nem lévén, demokratikusan minden sűgő hangra hallgatni kívántak egyszerre. No én így éltem meg a Tilos sztorit. Életem egyik legmegalázóbb helyzete volt, mikor a [Pecsa](#) bejáratánál, saját fellépésem előtt tíz perccel letérdepeltettek, kipakoltattak, és fölém magasodtak a nagydarab, de valójában egy hangya

jelentőségével sem vetekedő természetes személyek, kiknek a Tiloshoz annyi közülük volt, hogy most “jól kibaszunk az egész narkó-bandával” (ahogy ez elhangzott). És mindez a Tilos szervezésében. Nem tudom kifejtetni részleteiben, mindenesetre senkinek, de ugyanakkor mindenkinek a felelősége, hogy így alakult. Ha a rádió valamelyik gusztustalan kis lombik-lobbizós [ORTT](#) pályázaton nem kap frekit, vagy, ha a lakóknak mindig igazuk lesz a Kinizsi utcában, és a Blueboxban még egy ideig sithalmok felett szedik a pénzt a beengedők, akkor tényleg temetni lehet az egészséget... És végső soron egyáltalában nem a Tilos fogja ezt bánni, hanem ez a szerencsétlen város, ahol egyetlen klub, vagy rádió, vagy kiadó nem tudott még elektronikus zenei alapon fennmaradni néhány évnél tovább. Mindenesetre nagyon drukkolok a Tilosnak, mert ha ez is elúszik, akkor mi a ráknak dolgoztunk benne évekig tök lelkesedésből, meg mi értelme maradni még??? És a győztesek elmondhatják, íme kiirtottuk ezt a szemetet, “Győztünk!!!” és ez a kiáltás üresen kong az üres szobában, mert nincs helyette semmi. Egy-két jópofa kereskedelmi rádió...

A Tilos-történet jelentősége az, hogy lakmuszpapírszerűen mutatja, hogyan mennek itt a dolgok a századfordulón. A tágabb zenei közegben úgyszintén. Szemben a londoni, hamburgi, bécsi szcénával, ahol a naggyá lett DJ-k, előadók, kvázi az adott zenevilág büszkeségei, addig nálunk mindaz, ami elektronikus tánc, vagy nem-tánczene, mindaz, ami transzban élvezhető, vagy csak egyszerűen próbál korszerű lenni: gyanús, megtűrt, nem kap nyilvánosságot. Ahhoz képest, hogy mekkora tömeget érdekel ez a zene, a közdiskurzust még mindig Pataki Atillák uralják, ami egyébként lehet,

hogy nem is olyan nagy baj. Legalább kontrasztossá teszi tevékenységünk. Büszkéek pedig csakis arra lehetünk, hogy végre nem annyira gázos, de az eredetiséget (továbbra is) nélkülöző popzene itthon is készül, sőt külföldön is elismerik, megveszik. Kellemes, profi: sokat nem akar tőled, csak érezd jól magad. Idáig oké. És akkor ez az ember Sztár lesz. Még ez is oké, csak ez itthon azt jelenti, hogy nem ajtókat nyit ki akár saját istállótársai előtt, akik ott toporognak számosan, kezükben szorongatva még három-négy saját albumot, hanem bezárja azokat, és hatalmasságát a végén még maga is elhiszi. Előbb még kis helyes volt, villamosozott, buszra várt, most meg már lakóparkot hirdet, és ő már az egyetlen. Olyan látszat keletkezik, hogy ez a zenélés dolog, meg szintik, meg lemezek, ez neki jutott eszébe... Olyan dolgokba kezd, amihez nem ért, de már nem szólnak neki... És végül ő lesz a gondtalan DJ-producer-zeneszerző aktuális öntőformája. Na és itt a gáz: itthon ha valami egyszer bejött, akkor az isten se változtatja meg, akkor az már ott van, és ami a legrosszabb, a nagyhatalmú döntnökök, akik talán valaha szerettek volna művészek lenni, de mivel tehetségük nem volt, viszont a hatalom tetszett, inkább a pénzzel és image-dzsel törődnek ma már... Szóval ezen férfiak, akik a sztárba annak idején belebotlottak, az eladások láttán elmosolyodnak és sokat sejtetve így kiáltanak: "Ez az! Ezt kell csinálni!" És innentől maga a belebotlás, egyáltalán a további belebotlások lehetősége, szakmai öröme elfelejtve, mintha sosem lett volna. A többiek pedig vagy átveszik az "ez az" érzést, vagy más országot keresnek maguknak. Innen most már ilyen zene jön!

Szóval ugyanaz a minta, mint a Tilosnál: a nyitó ötletet annyira erőltetik, talán attól való félelmükben, hogy nem lesz belőle több, hogy a végén tényleg nem lesz több. És közben a szellemi szcéna, vagy tudom is én, kultúra, mint organikus egység, már rég megbetegedett: nincsenek benne belazult egészséges-kis ismertségek, nem csinálhatja mindenki kedvére azt, amihez ért, hanem mindenki vagy rettentő gigász, vagy egy senki, és ez mindennél fontosabb, ti. hogy ki kicsoda, hogy ez megjelenjen, beszéljenek róla, tudni lehessen... Szóval ebben az országban mindenki olyan komolyan veszi magát, a körletét és a reputációját, mintha megannyi kis uralkodócsalád megannyi sarja lenne. És közben e kérdéseknek, jelenségeknek semmi közük a művészethez, csak egyszerűen tönkre- és értelmetlenné teszik. Ráadásul semmibe se kerülne a dolgokat egy kissé kevésbé stresszesen, ugyanakkor belazultabban, intelligensebben művelni. Úgy tűnik, most velem elszaladt a HÉV. És ez egy kiáltvány lett. Csillapodnom kell tehát. Az éremnek ugyanis van másik oldala, hiszen végre, annyi év után, azzal foglalatostkodom, amihez értek: szetteket gyártok, azokon gondolkodom, figyelem és szortírozom a nagyvilág zenéit, magam is készítek remixeket, sajátokat, és mások munkáit producerelem kiadónknál, a Chi-Recordingsnál. Ez a név a jó öreg kínaiak jó öreg energiakultuszára utal, a mindent átható, áramló lényegre, ami nélkül nincs gondolat, érzékelés, mozdulat, szex, meg minden. Mert szerintünk a zene is ez lényegében, egyszerűen az energia szinonimája, fizikailag is: vibráció, vagyis maga a hallható, hétköznapi mágia – picit anyagi, picit anyagtalan, nem lehet sokat beszélni róla: maga is beszéd, rólunk: talán az egyetlen ok,

amiért a Bolygó megbocsátja, hogy itt vendégeskedünk és szétcseszünk mindent magunk körül. Nem mindegy tehát, hogy a zene megmarad-e annak az ártatlan szonáros transz-játéknak, aminek én megéltem, vagy ilyen fachos kis pop dolog lesz, a jövő nagyon buta, rettegett, kitartott és függő főemlőse komfortigényeinek egyik nélkülözhetetlen eleme. És akkor itt azt a többekkel osztott hitemet említem, hogy azért a zene terjeszt is egyfajta érzékenységet, tudatot, befogadást, vagyis elvileg igenis visszahat arra a folyamatra, amiből keletkezik, és mondjuk, finoman irányítja a népeket. Ezért nem feltétlenül kell a teljes zenei spektrumnak követő üzemmódban készülnie, hiszen az eladások, a közönség, a nagytömeg, mint kihívás mindig a butítás, az mp3, short edit, és a lágy vokál irányába tuszkolnak... A Chi semmiképp nem lesz ilyen, viszont lehet, hogy a kutyának se kell... DJ-ként túléltem egy kétéves breakbeat korszakot. Nagyon tetszett, amit ezek a srácok hangképben kitaláltak és fejlesztettek a bassline, a ritmika, a szofisztikált szerkesztés terén. Egy ideig szinte hetente ment előre a zene, nekem úgy tűnt, hogy az örökké táguló zenebuborék felszínén (ahol az érdekes dolgok élnek) a breakbeat tenyészik. Jó volt játszani a [Freeland](#) buliján, sőt, hatalmasra hízott a májam, amikor azt emlegette, hogy tetszik neki a számunk... Ugyanakkor, mostanság eljött az idő, hogy ez is, mint minden stílus, megtorpanjon egy picit, (persze mindenfelé fellángoló utóvédharcok vannak: nagy birodalom ez [Tippertől Meat Katie-ig](#) – ez egy csaj legyen), és most megint jobban érdekel a [trance](#), tribal, meg a techno, amiben viszont megjelenik a breakbeat hatása. Persze arról van szó, hogy mikor játszom, a zene ugye átmozgat titeket, viszont ha szaggatott és

intelligens, akkor másképp mozgat át, mint amikor szambás, csípőrázó, kígyózó, áradó, és emiatt egész más energiákat kapok vissza tőletek, mikor lehunyom a szemem, és másnap visszagondolok a bulira... Kábé ilyen zenei kategóriáim vannak: "kígyózó", "jeges", "mély-macis", ezekhez gyűjtögetem a lemezeket, ennyit jegyzek meg (név, szem. szám. sose ment). Ezeket szeretem egy-egy szettben változtatni: senki se gondolhatja komolyan, hogy a mélymacis után következhet antarktisi-jeges is, amikor csakis kígyózó jöhet... Meg örökös híve maradok a dubnak: egy dub-költő mondotta, hogy ezek a tape-echós visszhangok meg delay-ek, a városi raszta számára a hajdani paradicsomi, ártatlan, bukolikus Atlantisz nosztalgiáját jelentik, egy kis ganja mellett pipázgatva. Hát bennem is vannak elsüllyedt világok, melyek egy élhetőbb valóság virtuális emlékét hozzák elő, s nekem ez dubból van. Egyébként pedig marad a stílusok és trendek befelé mutálódó, piaci szempontokból elkülönített, kizárólagos és egymást lekicsinylő, viszont magában missziós meggyőződéssel hívő világtól való szenvedélyes irtózás: egyszerűen bármilyen zene megragad, ami akar tőlem valamit érzelmileg, vagy amely mögött intelligens és éber szerzői szándékot sejtek. Ezért lett [Amb](#)bal készített első lemezünk címe: *Styledrop*.

A jelen

Azon izzadunk páran, hogy a Chi-Recordings hatékony, minőségi és főleg eklektikus, összefoglaló igényű label legyen. Szeretném, ha megfelelne a várakozásnak, amit érzek magunk körül, jó lenne nem elaltatni az

esetlegesen ránk terelődő figyelmet. Állati nehéz dolgunk van, mert nulláról indultunk, nincsenek igazán erős kapcsolataink és pénzünk se nagyon, viszont remélem, hogy ez a történet nem a “magyarkarma-bukás” mintára íródik, vagyis újabb és újabb formákat és ötleteket találunk. Jelenleg erre megy minden energiám, s a Chi-nél szeretnék csak művészi-produceri feladatokkal foglalkozni: hála istennek már többen vagyunk, úgy, ahogy nem nekem kell olyasmiket létrehoznom, amikhez abszolúte nem értek: grafika, szerződések, terjesztés, website és a többi...

Tavaly kijött a *Styledrop*, ami tényleg közös munkánk az Ambrussal, olyan értelemben is, hogy külön-külön mindketten mást csináltunk volna. Jó tanulópenz volt, vállalható, de távolról se vagyok elégedett vele, ugyanakkor van rajta egy-két erős pillanat, amit bármikor, bárkinek... Talán egy picit szétfolyik, és mint album, nem tudja, mit akar... Ambrus az egyik legtehetségesebb zenész, akivel találkoztam, de ennek ellenére valószínűleg nem dolgozunk együtt egy darabig. Ami őt illeti, készített azóta egy veszélyesen gyors albumot (egy hónap alatt), amivel feltétlenül kell kezdeni valamit, s ha nem nálunk jön ki, akkor máshol. A címe: *Hometoys*. Emellett publikált a Juice-nál egy számot.

Amióta megy a kiadó-zenekészítés, pár nagyon értékes emberrel hozott össze a sors: a Floid egy kaposvári duó, akiket sikerült rávezetni a nemtechno nem-négynegyed zenére is. Egyikük, Norbert pillanatnyilag a hangmérnökünk. Aztán itt van Kevin, ő [Fine Cut Bodies](#) néven publikál, elképesztően sokat segít a szervezésben, a barátjával, Hausel Péterrel, és itt vannak még a régiek: Oleg, Homoki Peti, az Üzgin Üverből, vagy Kalumet,

Virgács... Kábé ilyen csapat ez, és fő, hogy mindenki gyárt mindenféle stílusban, úgyhogy tudjuk tartani a célunk, hogy csak Chi a fontos, nem a stílus. Ennek megfelelően indítottuk el a *Chi Classic* sorozatot, melyben különféle stílusokból szerkeszttek össze tematikusválogatásokat: készülőben a break és az **ambient** (a borítón mindig üvegek, palackok). És ami kijött augusztusban: a **Dub Local**. Utóbbi szerintem eddigi legerősebb kiadványunk, mivel amennyire lehetett, összeválogattuk az itthoni underground összes dubistáját, az **Animától**, **Cadikon** át a Ladánybenéig, szóval külsősöket is: és jóleső meglepetéssel vettem tudomásul, hogy mindenki missziós lelkesedéssel jött (volt olyan "sztár", akinek háromszor adtam vissza a melóját, és egyszer se sértődött meg, hanem értette, hogy mit akarunk kihozni a számból). Szóval ennek örülök, és ráadásul tök más, mint a bécsi dub, ami külön tetszik.

A **bakelit maxikkal** az van, hogy kijött a *Chi 01* meg *02*, az első a *Styledropról* válogatódott, és állítólag Londonban sitty-sutty elment. A másik meg *Cup of Chi* néven V.A. cucc, Floid-FineCutBodies-Naga, és ami a fő: három irányba megy: breakbeat, deep-techno, chill. Ezt a többirányúságot koncepcionálisan szeretnénk továbbvinni. A cél az volna, hogy havi egy single, meg évi négy válogatás album és két-három szerzői...

Ami a "diszkóst" illeti, tulajdonképp minden ambícióm annyi, hogy ne kelljen ótvar körülmények között dolgozni, vagyis ha valaki eljön a bulira, és kifizeti a jegyet, akkor lehetősége legyen meghallgatni a zenét, amit neki gondoltam, vadásztam, megvettem... Na most én valamiért csak ilyen elképesztő hangcuccokon, elképesztő akusztikájú helyeken lépek fel, és

néha magam is csodálkozom, hogy a közönség még miért van ott. Amikor hallom a zenét, a fényes cinektől a szubokig rendesen, és nem recseg, csattog és a limiter nem szarja el a dinamikát, akkor boldogan elzenélgetek órákig. Sőt, néha vannak rejtélyes szakaszok, amikor a zenélés és a tánc teljesen időtlenné és statikussá válik, mint amikor nyomod az autópályán és az érzésed az, hogy minden megállt: például, a jó-múltkor a hajóklubunkon léptünk be egy ilyen buborékba kábé ötvenen és vagy három órán át nem mozdult senki csak táncolt szem lecsukva, miközben megvirradt. Ilyen trájbülös pszihóteknohauz ment, és hetekig megemlegettük, és iszonyúan feltöltött... Ezek miatt a titkos buborékok miatt csinálom, számomra is titok, de néha működik.

Naga and Amb: *Bulbman Goes Far*
(Chi Recordings / Music4Ever, 2001)

A Naga + **Amb** *Styledrop* album két felvétele bakelitmaxin került forgalomba Angliában. “Emocionális és atmoszférikus akkordok, táncparkett-barát breakbeateken” – meg sem próbálkozom találójában fogalmazni a lemez kísérőszövegénél. Annyit mindenesetre érdemes megjegyezni, hogy míg a címadó munka közel 140-es tempójával a (kulturáltabb) partikra kívánkozik, addig a B oldal *Malackája* inkább a chillezéshez kitűnő muníció. A *Bulbman Goes Far* maxi a hagyományos négynegyedik kontra breakbeat megítélésének újabb fontos adaléka: a pozitív külföldi visszajelzéseket sorozatosan az autentikus underground produkciók vívják ki, és még véletlenül sem a Kárpát-medence haknihuszárainak nevében elkövetett, harmatgyenge europop kópiák.

Porouser

Az absztrakt elektronikus zenék hívei főként az [X-Peripheria](#) fesztiválokról, vagy a [weboldalukról](#) ismerhetik őket. Porouser: fura név, különös kísérleti hangzás. A háromfős pécsi formáció két tagját, Nox-ot és cOp-ot kaptuk mikrofonvégre.

A legklasszikusabb, de megkerülhetetlen kérdés: mikor kezdtétek?

Nox: Két szálon indultunk. Testvéremmel, Tamással '95 körül ismerkedtünk meg a számítógépes zenekészítéssel. Kezdetekben Amigával dolgoztunk, és házi készítésű szerkezeteket is használtunk, többek között egy mintavételező-kártyát.

cOp: 1995-ben már én is zenéltem [Amiga 1200](#)-vel, ennek kapcsán ismerkedtem meg Tamással, Zsolt (Nox) öccsével. Főként hangmintákat és zenéket cseréltünk.

Mikor kerültetek kapcsolatba a számítógépekkel?

cOp: Az általános iskola ötödik osztályában már computer-szakkörre jártam. Először – a nagypapám révén – 1982-ben, hétéves koromban ültem ([Primo](#)) számítógép előtt. Aztán fokozatosan függő lettem. Évekig vágyódtam a [Commodore 64](#)-ért, majd meg is kaptam, s öt-hat esztendeig ténykedtem rajta. Rajzolgattam, külföldi ismerősökkel leveleztem. Nagyon

jó kis műhelyt alkottunk: programozók, zenészek, grafikusok. Több, független virtuális csapatba tömörültünk. Az ország minden pontjáról, de Németországból és Hollandiából is voltak tagjaink. Levélben és telefonon tartottuk a kapcsolatot, hogy ki mit, miként tegyen. A hőskor végén jöttek a BBS-ek, úgy 1991-1992 táján. Mi '94 felé lassan áttértünk az Amigára. [Amiga 500](#), Amiga 1200, majd '95 körül jött be nálam a PC, és attól kezdve egyfolytában PC-zem.

Nox: Nekem valamikor az általános iskola negyedik osztályában, 1986-ban volt az első számítógép-élményem, magyar Videoton-típusú szerkezeteken, ezt követően jöttek az első Commodore gépek. Rengeteg típust használtam és hagytam magam mögött: a Videoton, a [ZX-Spectrum](#) és a kisebb Commodore-ok után, a gimnáziumban ismertem meg az Amigákat, PC-ket, és ebben az időben jómagam is egy csapatban tevékenykedtem, mint grafikus.

Mekkora durranás volt az Amiga a kilencvenes évek elején!

cOp: Igen, aztán a PC és a Macintosh szép lassan behozta.

Nox: Az Amiga a maga idejében, a többi géphez viszonyítva, hatalmas teljesítményt produkált mindenki számára elérhető áron. Hangok négy csatornán, mintavételezés és a grafikai lehetőségek...

cOp: Ha belegondolok, hogy a Primo gépben egy kilobájt memória és két szín volt... Ma már a számítógépek is erősebbek nála.

Nox: Amikor meghallottam az első computeres zenét, akkor kezdtem el gondolkodni azon, hogy célirányosan, megfelelő szoftverekkel a számítógép saját felvételek készítésére is alkalmas.

cOp: Egyre jobb, egyre minőségibb hangokat lehetett létrehozni. 1994 körül már évek óta csak elektronikus zenét hallgattam és lassan a szobámban is, elkezdhettem barkácsolni hasonlókat. Régi jó barátaimmal, a Minuszaid Bocsá tagjaival '95-től már felléptünk számos helyen.

Nox: A komolyabb zenekészítés – saját kompozíciók, ötletek kidolgozása – 1995-ben kezdődött.

És a komolytalanok?

Nox: Talán komolytalan nem volt, inkább csak kísérletezgetés. Ismerkedtem a programokkal, hogyan lehet készíteni digitális hangokat, illetve, már meglévő zenét analizáltam, hogy megismerjem, mi a hangminta, az effekt, a hullámforma, hogyan néz ki, hogyan szól. Vizsgáltam a számok felépítését, a technikai megoldásokat az egyes problémákra, és azt, hogy miért szól az egész úgy, ahogy szól. Ez egy gyors folyamat volt, nem tartott tovább fél évnél. Ha komolyan foglalkozol valamivel, nagyon hamar beletanulsz, nagyon hamar elsajátítod az alapokat.

cOp: Korábban elgondolkoztunk azon, hogy egy kicsit kifelé kellene mennünk a számítógépből, a szintetizátorok és samplerek irányába. Emiatt új rendszerekkel kellett megbarátkoznunk. Hasonlóságokat fel lehet fedezni ezek között, de mindig a részletekben rejlik a lényeg. Ha tudod, miként működik egy szinti, akkor onnantól már egyenes az út. Szerencsére tart ott a

technika, hogy az erős processzorokkal régi analóg áramköröket lehet modellezni, sőt, többé-kevésbé a személyi számítógépek is képesek megfelelő programokkal szintetizátorok szimulálásra. A computeren és a moduláris rendszereken saját szintik építése is lehetséges. Ez azt jelenti, hogy jó ideje már nem egy

fix architektúrával kell hangot előállítani, hanem magát a hangszeret is mi rakjuk össze.

“... nem egy fix architektúrával kell hangot előállítani, hanem magát a hangszeret is mi rakjuk össze”

Nox: Igen, volt egy bizonyos korszak, amikor ki akartunk törni a PC-k világából, mert túl kompakt rendszernek tűnt, de a szoftverekben és a digitális technológiában rejlő lehetőségek sok esetben túlszárnyalják a célgépeket. A moduláris rendszerű programok lehetővé teszik egyedi, nem létező “hangszerek” készítését, sőt – ha a dolog mélységét tekintjük – saját modulokat is létrehozhatunk, és azokból építkezhetünk, így ez a technológia alkalmas a hangok széles tárházának előállítására. A lehetőségek gyakorlatilag korlátlanok.

Sokan a zene aprópénzre váltásának tartják a PC-ket.

Nox: Mi mindig hangszernek, munkaeszköznek tekintettük. Soha nem értékeltük alább bármely szintetizátornál. Nagyon jó eredményeket lehet elérni vele – el tudjuk készíteni rajta azt, amit szeretnénk. De mégis – talán pont e vélemények hatására – kényszerrel éreztünk, hogy vásároljunk külső gépeket, és dolgozzunk úgy, mint egy profi stúdió. Ebből adódóan

lehetőségünk volt új és régi típusú céleszközöket kipróbálni, mégis visszatértünk a programokhoz – a számítógép bizonyult a leghatékonyabbnak a szoftverek fejlődésével.

cOp: Nekem még megvan a [Yamaha AN1x](#) szintetizátorom, egy 1997-es virtuál-analóg szinti... Zsolt pedig analóg gépeket vett.

Nox: Próbáltam megismerni az analóg hangzásokat, az analóg technikában rejló bizonytalanságot, a gépek fizikai módosíthatóságát, de hosszú távon nem volt megfelelő.

cOp: Közben, persze folyamatosan figyeljük az új termékeket, melyik mit tud. Nemcsak a néhány saját gépünk volt a kezünkben, hanem másoknál is tanulmányozzuk, kipróbálunk mindent, amit csak lehet, és vannak újabb investícióink is.

Térjünk vissza a találkozásokra...

Nox: A testvéreimen keresztül ismertem meg Ákost (cOp), komolyabb barátság a főiskolán alakult ki közöttünk. Mind a ketten zenéltünk, és Pécs elég kisváros ahhoz, hogy tudd, ki az, aki ezzel foglalkozik. Adódott az egész: itt vagyunk Pécsen, hasonló a gondolkozásmódunk, dolgozzunk együtt, egymást segítve próbáljunk létrehozni, felmutatni valamit a zenei forgatagban.

cOp: Nagyon hasonlóak voltunk zeneileg is. Az aktuális trendeknek megfelelő, azokat kicsit továbbgondoló számokat készítettünk.

Nox: Tulajdonképpen sok stílussal próbálkoztunk... Még [acid](#)-del, és a [detroiti vonal](#)at követő [house](#)-okkal is. 1996-97 körül, az első Rák-partikon

már live act-ként léptünk fel: **drum & bass**, **elektro** és **ambient** szólt. Valójában ezekből a műfajokból építkeztünk, amely meglehetősen eklektikus indulásnak tekinthető.

cOp: Lemezlovasként már '95-ben játszottam jungle-t, techno és acid mellett. Volt rá rendszeresen száz-százötven érdeklődő.

Az eklektikus induláshoz viszonyítva, rendkívül homogén a későbbi Porouser-hangzás.

cOp: Természetes fejlődés. Fokozatosan lekopnak a sallangok, a bejáratott formulák, és marad maga az ötlet.

Nox: A stílusok, amikben mozogtunk, sokat fejlődtek, újabbak bontakoztak ki, és vegyültek egymással. Egyre többen hallgatták ezeket, egyre több felvétel született. Általánosított szerkezetek és sablonos alkotások terjedtek el, így váltak alkalmassá hétköznapi fogyasztásra. Minket viszont mindig motivált, hogy valami új felé mozduljunk el, újat mutassunk.

cOp: Több stílusban készítettünk zenéket. Nem lépcsőzetes felépülés volt, inkább egy sokoldalú csiszolódás. Keresgéltük, mi kell, mi nem. Szerintem, ha egy zenét vagy stílust le lehet írni egy képlettel, hogy mikor mi várható benne zeneileg és hangszínekben, akkor lassan elkezd laposodni. Ez elég sokszor tapasztalható. De mind a drum & bass, mind a **trance**, sőt az összes stílus esetében léteznek kitörési kísérletek, próbálkozások, új hangzások. Ezekhez viszont nehezebb hozzájutni, mert sokan a széles tömeg által elfogadottat erőltetik, illetve keresik, veszik, játsszák. A trükkösebb, az

érdekesebb zenéket kevesebben merik bevállalni, pláne, hogy kutatni is kell utánuk.

Porouser: különös szó. Mit jelent?

Nox: Fantáziaszó. Eredetileg egy szám munkaközi címe volt.

Származtatható a porózust jelentő "poroush" angol szóból, de magának a porouser-nek nincs konkrét jelentése.

cOp: Betűvicc. Berakunk egy betűt, egy másikat kiveszünk...

Nox: A számcímek is hasonlóképpen jönnek. Azon nem gondolkozom, van-e jelentése, van-e olyan szó, amelyikre vissza lehet vezetni. Töreksem arra, hogy a hallgatónak ne adjon kapaszkodót, és ne határozza meg a mögötte álló tartalmat, tulajdonképpeni funkciója a számok azonosítása, se több, se kevesebb...

Mióta alkalmaztatok magatokra ezt a megjelölést?

Nox: Körülbelül 1999 eleje óta.

Nagyon letisztult zenéket készítetek.

Nox: Ez elsősorban arra a szólóprojektjeimre igaz, ami a nickem után a micronox~ nevet viseli. A Porouser megszólalásával éles ellentétben, főként tiszta hangokat használok – többnyire alap hullámformákat, illetve ezek kombinációit –, és még kevésbé telített kompozíciókat készítek, kizárólag a digitális tartományon belül maradva. Megjelennek a ritmikus

elemek is, de nem funkcionálisak; csak mint egyszerű, strukturált “eszközök” vannak jelen.

A Porouser nem kötődik ritmusokhoz, fix elemekhez, nem nyújt biztos pontot, szilárd talajt a hallgatónak. Kísérletezés a hangokkal, zajok, mikrofonnal felvett akusztikus zörejek feldolgozása, monotonia – a monoton elemek használata. Mindenképpen olyan hangzást szeretnénk elérni, amilyen itthon még nincs – igaz, minden zenész számára ez az alaptörekvés. Tudatos szerkesztéssel és felügyelettel sok, a gép/szoftver által önállóan generált, kaotikus elemet használunk fel, ezekből részleteket ragadunk ki és továbbgondoljuk. A zenét a ritmustalanságban és a zörejekben fellelhető repetitív mozzanat rendezi egységbe, az ad neki gerincet. Dallamokat nem használunk, nincs olyan szinten funkcionális szerepe, mint, mondjuk a trance-ben, ami hallható a számokban, azt inkább harmóniaként definiálnám.

cOp: Le kell egyszerűsíteni a zenét... Úgy érzem, ez onnan is jön, hogy rengeteg muzsikát hallgatunk, néha már zsibong a fejünk tőlük, és valamilyen nyugalmat keresünk az egyszerűségben. Ezek a darabok háttérzeneként is jobban működnek, mert nem hivalkodóak, csak mennek és elragadnak.

Nox: A hagyományos zeneszerkesztés elemeit, ritmusképleteit tudatosan próbáljuk elhagyni. Míg ez előbbi kirekeszti a zajt – és a tökéletességre törekszik –, mi beengedjük, felhasználjuk, az eszközök hibáit erényként tüntetjük fel, és potenciális hangforrásként kezeljük. Természetesen itt nem a tiszta fehér zajra gondolunk. Olyan szerkezetet hozunk létre, amit nem

várnak egy adott hangtól, tehát ezt az elvárást igyekszünk kizárni. Így a hallgató egy előre nem kontrollálható dolgot kap, igazi élményben lesz része.

cOp: A mai irányelvek egy részét talán régről lehet származtatni. Az akusztikus gitárok szépen, tisztán szóltak addig, amíg nem jöttek az újítók: ők torzítókra és effektekre kötötték rá, azaz szétvágták az egészet. Bizsergett az összes zene. Manapság meg itt van a CD-k digitális tisztasága. Minden cseng-bong – nincs semmi zaj. A kísérleti elektronika valahol ad egy ellenpólust. A márvány tisztaságát és csillogását zúzza porrá. Mi történik, ha tudatosan van zaj? Mi van, ha bakelitre tesszük fel ezeket a számokat, beszámítva, hogy a bakelit kopni fog? És a kopással még több zaj keletkezik... Az egész egy nagy játék, ráadásul a véletlenszerűség is mindig jelen van.

Az információelméletben a zaj a jel ellentéte.

Nox: A mi esetünkben a zaj nem kizárandó veszteség, funkciója nem a jel/jelentés elnyomása, hanem – egy más irányból megközelítve – jeltovábbító szerepe van. Az adatvesztésből származó terméket hasznosítjuk, új jelentéssel látjuk el, és ismét felhasználjuk.

cOp: Felerősödnek a zajforrások, de ez nem az információ, a lényeg hiányát jellemzi, mint az s/n (jel/zaj) arányban.

Nox: Analizáljuk a háttér-rendszerek hibáit, felhasználjuk és kihangsúlyozzuk, megjelenítjük azokat.

cOp: Ez kicsit olyan, mintha nagyítóval néznénk a nyomdai végtermékként kijövő képek legapróbb komponenseit, és abban a dimenzióban építkeznénk.

Szórólapokat szintén készítetek.

cOp: Sokféle grafikai munkával foglalkozunk. A flyerek esetében azonban már nehezebb kikerülni az általános dolgokat, nem lehet csak öncélúan készíteni őket. Mi igyekszünk itt is behozni a “zajokat”. Telerakjuk nem jelentős dolgokkal, ezzel egy kicsit burkoljuk a fontos elemeket, így érve el, hogy figyeljenek rá. Például oda nem illő, vagy pont odaillő szöveget, mondjuk, a parti ismertetőjét betenni a háttérbe, de úgy, hogy éppen csak látható legyen. De ez csak egy ötlet a sokból. Hogy egy szórólap jó legyen, se zsúfolt, se kevés, se káosz, de rendszerezett, ahhoz nagyon sokat kell gondolkodni. Színvilágban is törekedni kell az egységességre, minél kevesebb szín használatára.

Nox: Ránk leginkább a pasztellek a jellemzők és nagyon kevés az élénk szín.

cOp: A pasztell, vagy tompább színek jobban érvényesülnek sok kirívó, kiabáló plakát között.

Nox: Olyan elemeket használok, amelyek alapvetően zajként – de semmiképp sem zavaró tényezőként – jelennek meg. Ellentéteket / aszimmetriát és harmóniákat / szimmetriát egyaránt alkalmazok, amik közelebbről vizsgálva önálló egységeket képeznek. Fontosnak tartom a részletek kidolgozását, ez mélységet ad a képnek, legyen az, plakát, szórólap vagy más grafikai munka.

cOp: Azon kívül, hogy szép és összetett legyen, az egyéniségnek is sugároznia kell belőle. Kedvenc megoldásom, ha messziről összeszedettnek tűnik, ám, ha tüzetesebben elkezdjük vizsgálni, észrevesszük rajta az apró finomságokat, hogy például előbukkan valami a háttérben. Apró részletek kelnek életre, mint egy vizuális cukorka, ízlelés közben. De egy ilyen művel el kell szöszmötölni.

Nox: A web design viszont sokkal inkább ügyfélközpontú, célközönségfüggő. Alapvetően két kategóriában gondolkozom. Az első, ami egy szűkebb csoportnak készül – ilyen a mi honlapunk is –, ahol a tartalom jellege és mennyisége lehetővé teszi a bonyolultabb kezelhetőséget és a specifikus megoldásokat. A másik, ami a nagyközönségnek készül; hatásosnak, gyorsnak és egyszerűnek kell lennie. Fontos a magas fokú kompatibilitás, az áttekinthetőség és az információ-központúság.

Kik képezik a Porousher célközönségét?

Nox: Kevés visszajelzést kapunk. Azt tudom, hányan nézik a weboldalt, de azt már nem, hogy kik. Mivel intellektuálisnak tartom azt, amit képviselünk, valószínűleg az ehhez vonzódókból kerül ki a közönségünk nagy része, ami feltételez egy bizonyos szintű műveltséget és nyitott, figyelmes hozzáállást igényel.

Építészetet tanultok, azt a művészetet, ami – a zene mellett – leginkább kapcsolódik a matematikához.

cOp: Az építészet egyszerre tudomány és művészet. A zene – legalábbis a nem kiszolgáló zenék – hasonlóképpen. A zenekészítésben azok a szerkesztési elvek érhetők tetten, mint az építészetben. Főként a **Bauhausra**, és az abból kiinduló modern irányzatokra gondolok. Nincsenek sallangok. Ez az egyszerűség vezérel minket. Redukált eszköztár, egyszerű szerkesztési elvek, ha van valami furfang, akkor az okosan van tálalva.

Nox: A mi esetünkben, a posztmodern irányvonallal ellentétben, a lényegen van a hangsúly, a lényegre ragadjuk meg. Nagyon sok matematikai alappal rendelkezik mind az építészet, mind a zene. Ez utóbbit tekintve van, aki fraktálgeometriából indul, mások neurális hálózatokat használnak a hangok, struktúrák létrehozására, és olyan teória is létezik, amely szerint a gép használ fel bennünket, mi csak kiszolgáljuk azt.

cOp: Az említett tudományos zenék főként hangkísérleteknek, installációknak tekinthetők.

Mennyire kritérium számotokra a hallgathatóság?

Nox: Minden, amit eddig készítettünk, hallgatható, csak az a kérdés, hogyan közelítjük meg a hallgathatóság fogalmát. Mi játszunk a hangokkal, moduláljuk őket, variálunk a magasakkal, igyekszünk bejárni a teljes frekvencia-tartományt. A fül számára ez sok esetben szokatlan képleteket és hatásokat jelent – a hallgató

“... csak az a kérdés, hogyan közelítjük meg a hallgathatóság fogalmát.”

és a hangforrás között kialakuló kapcsolat néha embert, érzékszervet próbáló is egyben.

cOp: De lehet, hogy egy átlagember számára ez nem annyira érdekes. Nem jártas abban, hogyan születik egy hang, hogyan készül egy hullámforma. Ha viszont valaki már hosszú órákat elücsörgött szintetizátorok előtt, esetleg elgondolkozik, hogy jó, tényleg, vajon miként keletkezhetett ez és ez a hang.

A zene rendkívül konzervatív művészet abból a szempontból, hogy míg, például a kortárs képzőművészetekben az elmélet, az alkotás létrehozásának a processziója hangsúlyosabb, mint maga az alkotás, addig a zene, egyelőre még a produktumra összpontosít. Nem próbáltok lépni ebben az irányban?

cOp: Elkészíteni egy zenét, azaz az alkotási folyamat, gyakran érdekesebb, mint lejátszani, vagy hallgatni. A mi esetünkben mindenképpen fontosabb és érdekesebb a szerkesztés ideje, mint a végtermék. Ez nem azt jelenti, hogy a produktum értéktelen, hanem az elkészítése, a játék jobban leköt minket, mint a visszahallgatás.

Nox: Az alkotást lehet elméletekhez kötni, de nem szükségszerű. Mint eszköz megtalálható, viszont egy mű készítése előtt nem hozunk létre teóriákat a produktumra vonatkozóan, az elsődleges szempont maga a hang, és a hangképzésben van érezhetően jelen az elmélet.

Hogyan készítitek a zenéket? Albumokban, számokban gondolkoztok?

Nox: A kísérleti kompozíciók készítését nem kötöm se számokhoz, se albumokhoz. Mindenképpen egy folyamatként kell látni és értelmezni az egészet. Közben persze vannak állomások, ezeket nevezhetjük albumoknak, valamint ezen belül megkülönböztethetünk kisebb egységeket is: számokat. Egyfajta fejlődés, de nem előre meghatározott, feltétlenül egy utat követő módon.

cOp: A régi eredmények munkaközi modellekké válnak.

Ákos, te nem csak zenekészítőként, hanem lemezlovasként is ténykedsz.

cOp: Sokfajta zenét hallgatok, nem kötöm le magamat egyetlen irányzathoz sem, s a bulikon is ezt próbálom megvalósítani. Elég eklektikusan próbálok játszani, de mindenképpen úgy, hogy legyen benne legalább egy ív. Vagy hangulatilag, vagy ütemileg, de a legjobb, ha az egymás után feltett darabok minimum hangulatilag összeillenek. Igazság szerint nem szeretek több órán keresztül például drum & bass-t játszani, mert úgy valahol unalmasnak tartom. Az első félórán nagyon odafülelnek, de órák múlva kezd kissé lankadni a figyelem, s akkor kell valami mást felrakni. Ehhez viszont nyitott hallgatóságra van szükség. Pécsen ez már többé-kevésbé kialakult.

Mióta játszol?

cOp: Játzás előtt csak hallgattam. A nyolcvanas évek legelején mély nyomot hagyott bennem az elektro és a break, majd hip hop kitérővel eljutottam a kilencvenes évek küszöbén a tiszta elektronikus zenékhez.

Amikor észrevettem, hogy a környezetemnek fogalma sem volt róla, miket kapok a külföldi ismerőseimtől, akkor megpróbáltam megmutatni nekik. Viszont csak 1995-ben mertem először kiállni, CD-kkel. De még mindig nem érzem, hogy komoly DJ lennék, hogy DJ lennék egyáltalán. Nem törekszem arra, hogy minden héten legalább kétszer játsszam, inkább kéthetente egy a célszerű, mert akkor friss marad a fejem, nem gépiesedik el a játékom, és a zenéimet se unom meg. Mert vehetnék akár heti húsz lemezt, akkor is megunnám.

1996-ban játszottam először bakeliteken. Aztán jött a döntési kényszer: setupot, vagy lemezeket vásárolok? Inkább az én zenéimet játsszák, mint én a másokét – gondoltam, és emiatt mindig csak a legérdekesebbeket vettem meg, főként CD-n. Manapság sokkal vinil-orientáltabb vagyok. Havonta legalább egyszer hívnak az ország más városaiba is, de azért elsősorban otthon szeretek játszani – főként azért, mert egy-egy éjszaka, a társaimmal együtt, megtehetjük azt, hogy szinte az egész elektronikus zenei palettát leadjuk. Akár nyolc stílust is... Így lehet finom íveket kialakítani. A zeneírás jelen van a "DJ-életemben": lemezlovasként szintén komponálni szeretnék. Nem elég, hogy a négy, a tizenhat, vagy a harminckét ütem együtt szól, hanem figyelem a zenei szerkezet alakulását, és a muzsikákat időben próbálom összefolytatni. A fontosabb pontokon kell összeszóni a darabokat, hogy egymással együtt épüljenek, ne csak ütemben köszönjenek egymásnak. Igyekszem kísérleti, minimál, vagy noise dolgokat is feltenni. Egyébként mindezt azért tehetem meg, mert nem ebből élek. Drága hobbi? Talán... De azért több annál, mert éjjel-nappal zenét hallgatok.

Hogyan sikerül úgy összehoznotok a zenét és az építészetet, hogy egyik se menjen a másik rovására?

cOp: Nehezen.

Nox: Mind a kettő nagyon időigényes, s igazán komolyat úgy lehet elérni bármelyikben, ha csak azzal foglalkozol. Vannak átfedések elméleti síkon, ami szoros kapcsolatot teremt köztük. Az építészetben – sok más tudományággal egyetemben – jelen van a zene, és a zenében is az építészet.

cOp: Viszont az egyik területen nyert tapasztalatokat, ötleteket át lehet menteni a másikba. Talán így egy kicsit sokoldalúbban lehet mindegyiket megközelíteni, felfogni. Talán frissebb is marad. És akkor a grafikáról még nem is beszéltünk...

Több promóciós CD-tek léteznek. Kikhez jutnak el?

cOp: A kiadók közül mindenképpen meg kell említenünk [Széll Lászlót](#). Évek óta jó viszonyban, barátságban vagyunk.

Nox: A lemezek nagy részét barátok és ismerősök kapják, de célirányosan küldünk kiadóknak is. Fontos, hogy a felvételek megtalálhatóak az interneten, így bárki számára elérhetőek. A háló ideális forma a zenék terjesztésére. Mivel abszolút rétegzeneről van szó, az ebből származtatható anyagi bevétel elenyésző, az irányzat legismertebb nemzetközi képviselői is többnyire 500-1000 példányban gondolkoznak. Itthon az [Ultrahang Alapítvány](#) tölt be fontos szerepet ezen a vonalon, sok segítséget kapunk tőlük. Hiteles előadóknak nyújtanak támogatást fellépések, rendezvények

szervezésében, és írások, interjúk formájában; valamint kiadói tevékenységet is folytatnak.

Kötnétek kompromisszumot egy album megjelenéséért?

Nox: Nincs kompromisszum.

Terra Rossa

Az **indusztriális alapokra építkező formációt** először a 2000-es **X-Peripheria** Fesztiválon hallottam. Egészen pontosan fogalmazva: hallottam és láttam. Merthogy a Terra Rossa nem csak zene, hanem színpadkép, látvány, koncepció.

“Terra Rossa néven, 1993 óta létezik a formáció. Még Székesfehérváron, középiskolás korunkban alakítottuk. Maga a név több síkon fut, több dologra vonatkozik. Vörös föld a konkrét jelentése, ami a forradalmi balosságra, a társadalom visszásságai iránti érzékenységre, másrészt – az olasz miatt – a XX. század eleji futurizmusra, és a nagy példaképünkre, a **Test Departmentre** is utal. *Terra Firma* című lemezük meghatározó élményünk volt. A vörös földnek van még egy, geológiai vonatkozása is: rengeteg bauxitbánya található Székesfehérvár környékén. Azaz a bauxit, a vörös szülőföldünk, szűkebb pátriánk (elég durván) indusztriális területeire utal.” Különös elnevezés, különös, gondolatébresztő képi világ. “A név és a logó egyben a fogyasztói társadalommal való totális szembenállásunkat is jelképezi.”

*

Ipari muzsikák... "Felvállaljuk, hogy a mi zenénk is ipari zene, a legmodernebb ipari zene. És ez nem csak nálunk működik. A [Coil](#) a jelenlegi kísérleti elektronika csúcspontja, egyben az ipari zene alapja. Többször járt Magyarországon a svájci [Domizil](#) kiadó tulajdonosa, Marcus Maeder. Az egyik lemezükhöz kapcsolódik egy CD-ROM válogatás. Svájci, német, francia, angol előadókat hallhatunk – laptop zenét készítenek. A CD-ROM-on van egy képernyőkímélő is: mókás figurák ugrálnak, miközben az ipari mozgalom jelszavát, az "Industrial music for Industrial people"-t úgy forgatják ki, hogy "Low tech music for high tech people" lesz belőle." Ipari zenék ipari embereknek, alacsony technológiával előállított alkotások a csúcstechnológia megszállottjainak. "Egyébként a Test Department pályafutása is úgy alakult, hogy a zajokból összeálló indusztriálisból eljutottak a táncolható [acides](#), [trance](#)-es nótákig." Táncolhatóság. Az első X-Peripheria fellépői közül a Terra Rossa játszotta a legtáncolhatóbb zenei blokkot. "Az ottani közönségnek. Viszont, ha egy kifejezetten dance partira megyünk, akkor kilógunk a sorból. Pont a kettő között helyezkedünk el valahol. A kísérleti elektronikai fesztiválokön a táncolhatósággal, egy Frankhegyen pedig a durvaságával tűnik ki a zenénk. Egyiken se tudunk a többiek közé simulni. De ez nem baj, mert az egésznek a lényege, hogy a kettő között összhangot találjunk. A nagyon kemény, nagyon durva ipari hangmintákat, zajokat próbáljuk olyan rendszerbe rakni, hogy a ritmus által érezhetőek és változatosak legyenek. Ugyanakkor állandóan változik a zenénk: egy stílusnál se ragadunk meg. Jelenleg tudatosan távolodunk a táncos dolgoktól, a belassultabb, a monotonabb, a folyósabb felé."

Egyszerű eszközökkel. “Nem vagyunk olyan anyagi helyzetben, hogy arról beszélhetnénk, milyen hangszereket vásárolunk. Igazi home-kategóriába tartozunk. PC-re van kihegyezve a dolog. Ha több pénzünk lenne, Macintosh-t vennénk. De azt is csak azért, mert nem fagy le. Legalábbis kisebb a valószínűsége. Egyébként semmivel nem jobb. Na jó, könnyebb cipelni. Igazából a laptop zene felé mozgunk.”

Hatások, merthogy nem csak Test Department, vagy Coil... “Például a kilencvenes évek elejének EBM csapatai, főként a [Front 242](#), és a [Nitzer Ebb](#). A maiak közül? Rengeteg zenét hallgatunk. Az utóbbi időben főként Mego-kiadványokat, vagy a nagy kedvenc [Panasonicot](#), de a [Mille Plateaux](#) megjelenéseket is. [Drum & bass](#)-t viszont nem, csak az elhajlásait, mert a szintiszta változatát unalmasnak találjuk. Az igazság az, hogy az újabb zenéket még nem látjuk át annyira, mint a Coilt, vagy a Psychic TV-t. Náluk annyira erőteljes a mögöttes tartam, hogy azt helyből le lehet venni. [Genesis P-Orridge](#) kapcsán az a hír is járja, hogy okkult szervezetek, szabadkőműves körök ikonként mozgatják.”

*

Terra Rossa: három fiatalember, álarcok mögött, inkognitóban. “Szintén fontos, hogy mindenkinek a saját vonulata is ki legyen fejezve... Egyébként teljesen mindegy, hogy melyikünk mit csinál. Ha fellépünk, még az is előfordulhat, hogy a három ruhába nem ugyanaz a három ember bújt, hanem egyikünk egy külső személy. A Terra Rossa a mindenkori élő

produkció. Fel vannak osztva a feladatok. Amikor a dunaújvárosi [Kortárs Művészeti Intézet](#)ben léptünk fel, egyikünk része volt a zene, másikunké az élőben vágott videó, harmadikunké a hangminták és a zajok, melyek külön MiniDiscről mentek.”

Maszkok... “Igazából nem álarcok, hanem ipari védő-öltözékek. A székesfehérvári IBM-üzem munkaruháiban lépünk fel. Nem kell hozzá túl sok képzettársítás, hogy mivel lehet ezt összehozni: a futószalaggal, a monotóniával, az állandó neonfényel. Egy lélektelen, kibernetikus térrel, ahol emberek ezrei dolgoznak. Az öltözék arra a technokrata világra vonatkozik, melyben élünk. Felhívja a figyelmet e világ disszonáns oldalára. Az arcunk eltakarása pedig a magamutogatás, a sztárrendszer elleni tiltakozás. Plusz, a kollektív szellem bemutatására is ideális.”

Live act: ne csak zenéről, hanem többről, összművészetiségről szóljon.

“Képzeld el egy jelképeken alapuló színházat! A színdarab alatt végig zene, a háttérben meg szövegek mennek, színészek játszanak. Pétfürdőn egyikünk – egy Munkás – széken ült, három alkatrészt próbált egymásra illeszteni: egy gömböt, egy gúlát és egy kockát. Mindegyik más színűre – pirosra, fehérre és zöldre – volt festve. Ezeket rakosgatta, de sehogy sem sikerült. Mindkét oldalán egy-egy figura állt, a Pénz hatalmát, illetve az Erőszakszervezetet testesítették meg. A Pénz ösztönözte arra, hogy folytassa az értelmetlen munkát. A Munkás talált egy könyvet, s az felnyitotta a tudatát – fellázadt a Pénz ellen. A Pénz hívta a Milíciát, hogy az egyént további munkára bírja. Nem sikerült, mire a Pénz és a Milícia nejlomba tekerték, és vonalkódot ragasztottak rá. Aztán jött egy angyalszárnyú lány,

egyik szárnyára az alfa, a másikra az ómega volt festve. Felszabadította a rabot. A felszabadultság átcsapott rombolásba: a Munkás szétflexelt egy rabságot jelképező vasrácsot. Forgatókönyv alapján ment az egész; kötött koncepció, némi improvizációs lehetőséggel. Ez volt egy próbálkozásunk, de készítettünk és készítünk más forgatókönyveket is. Sajnos – egyelőre – a lehetőségek eléggé korlátozottak.” És hogy kötekedjek: géprombolás, luddita felhangok... “Adott esetben inkább látványorientációról volt szó. A pénz és a hatalom munkára kényszerít, nem találsz a boldogságod, kivetkőzöl önmagadból, s összetöröd a rabigába hajtó tárgyakat... Tudjuk, a korabeli géprombolók a technikai haladás ellen lázadtak, de azt is felismerték, hogy a gépek lesznek a tőkés kizsákmányolás eszközei. Alapvetően nem a gépekkel van a hiba: ezek jó dolgok, jó őket használni, működnék. A problémánk az, hogy a cégek – a még nagyobb profit végett – nem megfelelő minőségben gyártják őket. A serpenyő nagyon billeg: egyik oldalán túlzott a profit, a másikon nehéz a hozzáférés. A technológiák nehezen jutnak el azokhoz, akik igazán értelmes dolgokra használják. Ráadásul Kelet-Európában ez sokkal durvább, mint Nyugaton. Viszont megvan benne a szépség, hogyha így is kikaparod a gesztenyét, akkor elég komoly utat jársz végig.” Globalizáció, IMF, Seattle, Prága. Nem passzióból tartok felsorolást... “Ott voltunk a prágai megmozduláson. Gyűjtöttünk hangmintákat: tömegzajokból, a jelszavak kántálásából, könnygázbombák robbanásából. Az egyik számunkon ilyen robbanás képezi az alapütemet. Videóztunk is; a felvételekből klipeket szeretnénk készíteni. Ezek az események még akkor is fontosak, ha sokan nem értenek velük egyet. Oda

kell figyelni rájuk. Azért akarjuk bedolgozni őket a munkáinkba, hogy így hívjuk fel a figyelmet a létezésükre. Hogy minél többen foglalkozzanak ezekkel a problémákkal. Állást foglalunk, és arra igyekszünk buzdítani másokat, hogy ők is foglaljanak állást. A jelenkori média elhallgatja az igazi problémákat, és könnyed szórakoztatással lúgozza ki a fogyasztók agyát. Tudatosan törekszenek arra, hogy ne gondolkozzunk. Szeretnénk, ha az emberek önálló véleményt alkotnának. Hogy, ha csak egy kicsit is, de gondolkozzanak el a jelképeinken. Nem akarunk senkinek se utat mutatni, utat kijelölni, csak az agyukat akarjuk beindítani, a tudatukban katalizátorként működni. Legutóbbi, dunaújvárosi fellépésünket azzal a mondattal kezdtük, hogy a “Terra Rossa csoport nem egy zenekar, hanem egy eszme – tükör nektek, és terápia nekünk.” A jelképeink számunkra is megfejtésre váró dolgok. A zászlók, a ruhákra festett jelek, noha nem valljuk okkult csapatnak magunkat, bizonyítottan hatnak a tudatalattira, bevésődnek oda. Komplex gondolatainkat nem tudjuk mindig szavakkal elmondani, és nem is biztos, hogy ez lenne a lényeg. Egy fellépés során nem kell feltétlenül konkrét mondatokat sulykolni az agyakba, hanem érzelmileg kell adnunk valamit. Hogy a beszéddel, a nyelvvel nem megközelíthetőt képezzük le.”

*

A Terra Rossa több projektet fed. “Alapkonceptiónk: bármit létrehozunk, az Terra Rossa. A Terra Rossa halmazában pedig különböző alhalmazok

léteznek. Egyik a Contratone, ellenhang. Zenei kísérlet: a hangminták és a hozzájuk kapcsolódó videók kizárólag elektronikus zajok. Összhangba próbáljuk hozni őket. A Contratone-nak nincs filozófiai, politikai töltése, csak a dalok esztétikájáról, zene és képek konstruktivista megjelenítéséről szól. A Π-Vot egy másik projekt, mostanában alakul ki. Erősen polgárpukkasztó, politizáló, kicsit a miszticizmusba hajló. A Terra Rossa legindusztriálisabb – posztindusztriális – vonulata, a későbbiekben éneket és szöveget is szeretnénk belevonni. Akadnak tiszteletbeli tagjaink is, az ő munkáikat Mechanova mutatja be ParaSonic című műsorában, a [ParaRadio](#)ban.” Mechanova a Terra Rossa egyik tagja... “Harmadik projektünk a színházra, a performance-re összpontosító Teatro Datura.” És ha már projektekről, tervekről beszélgetünk, automatikusan felmerül a lemezkiadás. “Az mp3-mal kapcsolatban kezdtünk el gondolkozni azon, hogy az interneten terjeszthetjük a zenéinket. Vagy magánkiadásban, limitált példányszámban megjelentetni... Külsejünkben is formabontó CD-eket: egyéni profillal, járna egy füzetecske hozzájuk, melyben leírnánk a gondolatainkat. A hálózati terjesztésen kívül – mivel Magyarországon nincs túl nagy kereslet az effajta zenékre – az ismerősökön keresztül is működhet. A Budapesten szóba jövő két-három lemezbolt bőven kielégítheti az igényeket. Nem profitorientált kiadások, akikhez el kell jutniuk, azokhoz eljutnak. Szerencsére – Mechanova műsora jóvoltából – több külföldi címkével és előadóval is kapcsolatban vagyunk már, tudunk küldeni demókat nekik, vagy konkrét kapcsolatokat alakítunk ki. Úgy, mint például a magyar származású, de Kanadában élő [Monty Cantsin/Kántor István](#)

zenész-performerrel, aki különös Ady Endre adaptációjával és Linzben az [Ars Electronica](#) fesztiválon is bemutatott File Cabinet Project-jével sokkolja a nagyjérdeműt. De nem a lemezkiadás, és nem is a partikon történő fellépés motivál bennünket elsősorban. Inkább a művészeti megmozdulások, vagy a pályázatok figyelése, hogy hol lehet... Aztán a rádió: egyre többször fordul elő, hogy ott, élőben készítünk zenét.”

*

A látvány. “Arra törekszünk, hogy élőben nyújtsunk vizuális élményt, hogy ne csak be legyen lökve egy kazetta, és majd lesz valami... Már elég jól megy a videónak a zenéhez történő élő keverése. Két-három magnó jelét egy keverővel – ritmusra, vagy a zene váltakozása szerint – alakítjuk, effektusokat is nyomunk rá. Azt is merjük mondani, hogy ez elég egyedülálló, mert itt, Magyarországon ilyennel még nem nagyon találkoztunk. Fontos, hogy ne csak szóljon a zene, hanem összprodukció legyen. Az egész úgy indult, hogy rendelkezünk általunk felvett videóanyagokkal – gyárok, fémek, vasak, vasöntöde –, és erre az ipariális érzésre rálépve lettek úgy felépítve, hogy kialakult egy sajátos képi világ. Ez az egyik oldal. A másik pedig az, hogy valamilyen szinten leképezzük a világ elektromos zajait. Úgy, hogy egy zaj hangjait egyszerűen visszakötjük a képre. Egyik klipünkön, egy oszcilloszkóppal, a hang egy az egyben, halálpontosan megjelenik a képen. A kettőnek olyan szinten kell összekapcsolódnia, hogy a néző / hallgató a szemével halljon, a fülével

lásson, hogy a zene ragadjon oda a füléhez. Különben szeretnénk egy olyan gépet létrehozni, mely videó-zajokat generál, s jelenít meg a képernyőn. A kapcsolási rajz már megvan, csak össze kell rakni...” A zenére visszatérve: “Csak saját hangmintákkal dolgozunk, melyeket Mini Disc-kel gyűjtünk. Nem áll messze tőlünk, hogy gyárakba menjünk, és felvegyük valamelyik gép zakatolását. Vagy a vasúti pályaudvaron a mozdony motorjának hangját. Az így megragadott hang- és zajvilágból építkezünk, ezeket a mintákat igazgatjuk a számítógéppel. Egyébként arra is törekszünk, hogy a képek információ-tartalmát átfordítsuk hang file-lá.”

A videók esetében nincs előre eltervezett koncepció: különös absztrakciók, geometriai formák tánca, ritmikus vágások. “Tudatos a monotónia, a stroboszkóp-hatás, a vibrálás. Nagyon fontos, hogy az összes ilyen jellegű kép fekete-fehérben és vörösben készül. A vörös szín abszolút meghatározza a Terra Rossa világát. A monotóniát szándékosan alkalmazzuk: ha egymásra pakolt zaj-loopokat hallasz, és azok egyfolytában, hosszan szólnak, sokáig úgy érzed, hogy ugyanaz szól. Egy idő múlva, viszont elkezded külön-külön kihallani a loopokat, és a figyelem a részekről az egészre, aztán megint más részre kalandozik. E kalandozások segítenek abban, hogy egy-egy hangzást olyan sokáig játszhatunk. Ilyenkor másképp látjuk a képeket, másképp halljuk a hangokat. Mintha egy mantrát mondogatnál. Kicsit játszunk a közönség tűrőképességével, türelmével. Ezt nem a hangerővel, nem furcsa frekvenciájú hangokkal, hanem a monotónia kiterjesztésével érzük el. Ezért olyan hosszúak a számaink.” Nem tűnnek annyira hosszúnak... “Az

indusztriális kultúra komoly esztétikával, szépséggel rendelkezik. Nem véletlen, hogy a XX. század eleji avantgárd annyira kötődött az ipari világhoz. Amit ők akkor a magukénak vallottak, tökélyre fejleszteni most, az elektronikus korban lehet. Divatos lett a számítástechnika, a cyber – ez azért nem tetszik, mert a trend csak a felület, a vulgarizálás. A cyberkultúrát nem ellenezzük, sőt, élni akarunk vele, a századelő jelképrendszerét úgy továbbvinni benne, hogy feltüntetjük a kapcsolódási pontokat.” Az [avantgárd, mint szoftver](#) – olvasható a jeles multimédia-guru, [Lev Manovich](#) egyik esszéjében. “Az informatika tette lehetővé, hogy manapság szinte bárki művészé válhat. Egyébként nem csak az akadémikus, hanem az egész kortárs magyar művészettel, a művészkedéssel is szemben állunk. A művészetet ma már nem lehet iskolákban tanítani. Ne mondja meg nekünk senki, hogy merre induljunk el, hadd legyen az a mi szuverén döntésünk. Autodidakták vagyunk. A programokat nem átlagosan használjuk, hanem megpróbálunk maximális átjárást teremteni közöttük. Saját magunknak találtuk ki a technikát.” Végszóként: “A szépség önmagában már nem elégít ki: tudattal kell megtölteni. Az önkifejezésen kívül semmi más nem számít – nem ismerünk, nem fogadunk el szabályokat. Semmit nem emelünk piedesztálra. Minden eszköz csak eszköz. A lényeg, hogy ki használja. Igazából, a szemétből is lehet táplálkozni, lehet remekművet gyártani... És a Terra Rossa egyelőre csak tizenöt százalékos hatásfokkal működik, tehát szeretnénk még többet kihozni magunkból.”

EPILOGUS

A dolgok jelenállása, helyzetjelentés

Epilógus

Egyre többen hangoztatják, hogy túl vagyunk a hullámokon, hogy nincs új a nap alatt. A különböző irányzatok virágoztak, csúcsra futottak, ma pedig a virágzás utáni stagnálás hosszú időszakát éljük. A jelenség nem magyar specialitás, a történések kísértetiesen emlékeztetnek a nálunk fejlettebb zenei kultúrával rendelkező régiók pár évvel ezelőtti dance-történéseire. Nyugat-Európában '96-ban kezdett el recsegni-ropogni a felvevőképességéhez mérten aránytalanul sok rendezvénnyel, sok lemezmegjelenéssel "túlnyomott", túltelített piac. (Közhely, de igaz: a mennyiség soha nem pótolja a minőséget.) Az akkori megtorpanás a mai napig érezteti hatását: a kereslet-kínálat alapvető törvényszerűségei kialakították a piaci egyensúlyt.

Itthon a kilencvenes évek végén estünk át a ló túloldalára. Hirtelen a legutolsó kis település diszkó-tulajdonosai is a "nem megy a péntek, legyen house!" sémában fedezték fel az üdvözítő utat. Mindez, szakmai hozzá nem értéssel, dilettáns programszervezéssel, inadekvát promócióval megfejelve, eleve halálraítélt kísérletnek bizonyult. A house parti nem egy esetben a helyi rezidens által, három írott CD-ről küldött, ócska talpalávalóból állt. A '99 karácsonyi lemezpiacra közel tizenöt kiadvánnyal rukkoltak elő a hazai cégek – ezek egy része nyilvánvalóan ráfizetéses lett. Az anyagiakban közismerten nem dúskáló, s ezért választani kényszerülő fogyasztók pénzükkel döntöttek.

A második évezred utolsó három esztendejében – a korábbiakkal ellentétben – nem jött létre új irányzat, a már régebben is létezettek élednek újjá, illetve minden mindennel fuzionál. Talán az alkotók szaladtak nagyon előre, talán túl gyors volt az ütem, az viszont tény, hogy a fejlődés mára lelassult. Eklektikus korunkat egyre eklektikusabb trendek határozzák meg. Todd Terry [drum & bass](#) lemezt adott ki, [Photek](#) tech house darabokat készített, [Fatboy Slim](#) távolodik a breakbeat-től. A számottevő kiadványok alkotói ma már nem zárják be magukat egy-egy stílus szűk keretei közé. Bizonyos szakvélemények szerint nehéz is lenne a létező irányzatok mellé újakat teremteni, hiszen a “táncolható” tempóvilágban elfogytak a fehér foltok. 60-90 bpm közötti a downtempo (hip hop, [trip hop](#), [dub](#)) territórium, 110-135 bpm között a szintén a dub, a [big beat](#), az [elektro](#), a house, a two step, a garage és a kérészéletű [speed garage](#), 125-140 között a [techno](#) és a [trance](#), 155-180 bpm között a jungle és a drum & bass, 180 bpm felett a hardcore foglal helyet. Felmerülhet a 140-160 bpm közötti tartomány kihasználatlansága, azonban ennek feltehetően gyakorlati okai vannak. 140 alatt viszonylag könnyedén, four on the floor táncolhatók a muzsikák, 160 felett feleződik a klubokban a mozgástempó. Az otthoni hallgatásra szánt zenéknek ez a ritmus már túl gyors. E két tény valószínűsíti, hogy az említett szegmens a jövőben is kiaknázatlan marad.

A kimondottan táncparkettekre készített, valamint az otthoni hallgatásra szánt zenék a korábbiaknál is élesebben válnak el egymástól. Míg a kilencvenes évek elején például az [Aphex Twin](#) *Didgeridooja* klubhymusszá lehetett, addig manapság szinte elképzelhetetlen, hogy egy trónkövetelő,

mondjuk [Panacea](#) bármelyik, viszonylag könnyedebb, de az elfogadott sémákba nem illeszthető számára induljon be a partiközönség. Ugyanakkor a kísérletezőbb kedvű, nem sablonokban és nem stíluskereteken belül gondolkodó művészek, ha kevésbé is állnak a rivaldafényben, ma sem tétlenkednek. Néhány kivételtől eltekintve viszont még mindig ők, a “nagy öregek” uralják a terepet. Sajnos az utóbbi két-három évben hozzájuk hasonló, karizmatikus “ifjú titán” mintha nem bukkant volna fel, sokkal inkább egyszámos csillagok.

Az elektronikus zenék globális térnyerésével egyidejűleg az irányzat törvényszerűen felkeltette a muzikális szempontokat kevésbé, a potenciális bevételeket annál inkább preferáló üzleti szféra figyelmét. Míg azonban a “nagy öregek” munkásságuk finansziális hátterének megteremtése érdekében nem vállaltak / vállalnak a minőség rovására menő kompromisszumokat, a szcénához érzelmileg nem kötődő, szigorúan haszonelvű vállalkozói kör ennyire nem finnyás. Már csak azért sem, mert legtöbbjük korábban – féltve a popzene hídfőállásait – tücsköt-békát összehordott a “technóra”.

Indokolatlannak bizonyult a félelem. A zenei ipar saját struktúrájába integrálta a független kis címkék többségét, másokat meg egyszerűen begyűrt. A választás persze mindig egyénfüggő, morális kérdés: mi az, ami a bevétel érdekében még vállalható, mi az, ami már nem? A magasabb eladhatósági mutatókat megcélozva a mainstream popzene moguljai permanensen butítják le a produciókat. És még csak azt se mondhatjuk,

hogy e szándék mögött rosszindulat áll. Nem, egyszerűen érzelemmentes üzleti megfontolások. Pszichológiai tény, hogy a mérhető intelligencia egyénenként mindig és minden körülmények között magasabb, mint az ugyanazon egyénekből álló tömeg átlag-intelligenciaszintje. Közismert az amerikai mondás, miszerint produkció még soha nem bukott meg a nagyközönség befogadó szintjének alábecsülésén – az ellenkezőjén annál inkább. A mai popzene üzleti vállalkozásából végérvényesen száműzte az értő zenehallgató döntésének kockázatát: a globalizált, silány futószalagtermékek többsége a mindannyiunkban meglévő szexuális ösztönökre épít. A bakfiskorba érő lányok kedvenc plüssmacijukat fiúzenekarok tagjairól szőtt álmokképekre cserélik, míg a kiskamasz korú fiúk éledező nemi vágyakozásai lányzenekarok tagjaira irányulnak. Az oda-visszahatás törvénye alapján azonban a popzene fogyasztóinak átlagéletkora vérszesen lecsökkent.

Napjainkban beigazolódni látszik a professzionális vendéglátó-muzsikusok egykor cinikusnak tűnő kijelentése: “a közönség a szemével hall.” De gondoljunk csak bele, milyen gyakran hangoztatják manapság: az a jó buli, ahol sokan vannak. A szemmel történő hallásról adalékként még annyit, hogy a számok jelentős részét klipek formájában, tehát eleve látvány-orientáltan ismerjük meg. Profi filmesek – főként operatőrök és vágók – zseniális szakmunkái teszik eladhatóvá a leggyengébb zenei produkciókat.

**“A közönség
a szemével hall.”**

“A közeljövőben a szerzői jogok kiaknázása kerül előtérbe” – prognosztizálta 1998-ban egy multinacionális lemez cég vezető beosztású alkalmazottja. Jóslata beigazolódott: egy újszülöttnek minden vicc új alapon tarolnak a hajdani világlágerek felmelegített változatai. Nincs szükség kreatív szerzőkre, csak sminkesre, fodrászra, koreográfusra, az innováció kockázata legyen a műkedvelő amatőröké. Sajnálatos módon az eljárás ismét csak színvonalcsökkenéshez vezet, a spirál megállíthatatlanul ível lefelé. Magyarországon a nyelvi korlátok és a nyugat-európainál közismerten gyengébb vásárlóerő következtében a pop-produktumok szinte kizárólag a másoláson és a lebutításon alapulnak.

A felvázolt trend az elektronikus zene világában szintén egyre inkább érvényesül. Mind több a szériatermék, az *Ibiza 226* típusú válogatás.

Természetesen a klipek ugyancsak megszorodtak. Míg a korábbiakat a személytelen animáció, az absztrakt formák hullámmozgása jellemezte, addig a jelen zenés mozgóképeit a szép lassan popikonokká hasonuló sztárok kultusza hatja át. A produkciót mégiscsak meg kell személyesítenie valakinek... Ezt a szerepet manapság a lemezlovasok töltik be. A DJ-k, akiknek a jelentősége néha túlhangsúlyozódik. Nem feltétlenül saját maguk hangsúlyozzák túl, sokkal inkább eljátszatják velük a szerepet. Aztán némelyikük túlonként bele is éli magát. A közönség meg csak tapsol, tökéletesen beleprogramozták, hogy éppen erre van szüksége. Míg Nyugaton a vezető lemezlovasok, a “nagy öregek” túlnyomó többsége egyszerre szerző és DJ, addig itthon csak kevesekről mondható el ugyanez.

Plastikman, Laurent Garnier, Sven Väth, de még a német techno-szcéna kommerszebb képviselői, Westbam és Marusha is elsősorban saját kompozíciókkal, és csak másodsorban lemezlovas tevékenységükkel futottak a csúcsra. A DJ és az alkotó dilemmája az operaénekes-zeneszerző dilemmára rímel. Parafrazálva: a lemezlovasok napjaink operaénekesei. Az elektronikus zene hőskorának klipjeiben a lemezlovas csak jelzésszerűen bukkant fel, úgy, mint az önarcképüket a tabló háttérébe festő reneszánsz olasz és flamand mesterek. Aztán a DJ-k istenekké váltak. Olyannyira, hogy harmadosztályú VIVA-sztárocskák klipjeibe ma szinte kötelező jelleggel szerkesztik bele a pultból majd' kieső, ugráló, integető, ám a szakmát távolról sem ugató, harmatgyenge klónjaikat.

A "techno" áttört, napjainkban a világ szinte minden, számottevő zenei hagyománnyal rendelkező országában elfogadott irányzat. Ez alól kivételt talán csak az Egyesült Államok jelent, annak ellenére, hogy a "legelvarázsoltabb" muzsikák rendre onnan érkeznek. Britanniában viszont az átfogó médiatámogatottságnak köszönhetően a mindennapi élet szerves részévé vált. A közismerten sanzonhívó Franciaországban is egyre meghatározóbb szerepet tölt be. A "magaskultúrára" oly fogékony, hagyományaikat és nyelvüket hatalmas lelkesedéssel propagáló gallok átlátták, hogy nemcsak bumm-bummról, dufta-duftáról szól a történet, hanem a felszíni monotónia alatt igenis támogatandó esztétikai minőség rejtőzik. A minden év szeptemberében megrendezésre kerülő **Techno Parade** komoly állami pénzekben részesül. S mintha a világszerte népszerű

“French Touch” kevesebb művészi szempontokat mellőző, kizárólag piacorientált alkotást termelne ki...

Noha az Egyesült Királyságban és Franciaországban az elektronikus zenei kultúra komoly pénzügyi háttérrel rendelkezik, a közszolgálati média kötelességének érezte / érzi, hogy támogassa azt. Ezzel szemben Magyarországon még a létezéséről sem vesznek tudomást, holott kutyakötelességük lenne. Helyi kereskedelmi rádiók szélesebb látókörű döntéshozói már megtették az első lépéseket, viszont egy országosan fogható, rendszeresen jelentkező, színvonalas rádió-, illetve tv-műsor még várat magára.

Sokak szerint már nemcsak az áttörésen vagyunk bőven túl, hanem a hanyatlás jelei is megmutatkoznak. Mik lehetnek egy irányzat alkonyának szimptomái?

- ha a kreatív potenciál, az innovátorok érdeklődése drámai módon alábbhagy, átcsoportosul,
- ha a pénzügyi háttér legyengül (a legnagyobb bevételeket jelentő mega-rendezvények, illetve a lemezkiadási jogok olyanok kezébe kerülnek, akik érzelmileg nem érintettek és a profit minimális hányadát sem forgatják vissza az adott irányzatba),
- ha a befogadó közeg életvitele, érdeklődése, szórakozási szokásai gyökeresen megváltoznak.

Fennáll-e ez a három körülmény?

- a kísérletező kedv elhalásától kell a legkevésbé tartanunk, bár ez főként a “nagy öregekre” és kevés új névre vonatkozik, nem az egyes irányzatokra,
- a második “tünetre” az elmúlt évek történéseit tekintve több példát felsorolhatnánk,
- az utolsó feltétel is megvalósulni látszik, mert bár a szórakozási szokások lényegében nem változtak meg, a klubok közönségének átlag kétévenként kicserélődő, döntő hányada egyre inkább az elektronikus zenei termés igénytelen, értéktelen, giccses pop-produktumait fogyasztja.

Az elmúlt fél évszázad populáris zenei kultúrájában hullámhegy-hullámvölgyszerűen, nagyjából 10-15 évenként váltakoztak tartalmi, illetve formai virágkorok. Ha a média agymosó hatása nem állítja meg a fejlődést, s az elektronikus stílusok nem válnak a már létező klisék újra- és újracsomagolásának globális, nekrofil bizniszévé, akkor a fenti képlet alapján erősen valószínűsíthető, hogy a legközelebbi váltás a tartalom dominanciáját, egyúttal a verbalitás újjáéledését hozza magával.

Egy merőben új kultúra születését a művészeteken túl filozófiai és technológiai trendek is előrevetítik. Márpedig a technológia terén az elektronikus kifejezőeszközök még nagyobb dömpingje várható, tehát az

alapjaiban (egy darabig még) hasonló zenét fejlettebb módszerekkel gyártják majd le. Filozófiailag a cyber-gondolatiságból kifejlődött transzhumanizmus egyre meghatározóbb szerephez jut, igaz, nem a klubközönség soraiban. A közeljövőben valószínűleg az elektronikus zenékből is táplálkozó, és azokat követő irányzatok a légiesebb transzhumanista eszmerendszerhez "idomulnak". Valószínűleg se technónak, se dance-nek nem nevezik őket.

FÜGGELÉK

Dance-lexikon

Acid

Valószínűleg a **Roland** cég maga sem gondolta, milyen korszakalkotó változás elindítója lesz a **TB-303**-as analóg bassliner 1982-es piacra dobásával. A készüléket egyedül gyakorló gitárosoknak, a **TR-606**-os dobgép mellett használandó, automata basszus kíséretnek szánták, az “élő zenekar a nappaliban” hatás elérésére. A szerkezetnek eleinte nem volt komoly visszhangja; a gitárosoknak nem igazán jött be a készülék, vagy csak egyszerűen nem vettek tudomást róla. A Roland másfél év, azaz mindössze tízezer TB-303-as összeszerelése után leállította a gyártást.

1987-ben egy Chicago külvárosából származó fiatal, **Nathan “DJ Pierre” Jones** két barátjával, Herbert “Herb J” Jacksonnal és Earl “Spanky” Smith Jnr.-ral megkeresték a különféle zenei produkciókban már járatos **Marshall Jefferson**t, és a TB-303-as gép újszerű felhasználásával összeraktak egy lemezt, mely örökre megváltoztatta a tánczene arcát. A lemeznek az *Acid Tracks* címet adták.

Mitől volt forradalmian új a TB-303-as készülék? Hogyan adhatott megjelenése a modern tánczenének akkora lökést, mint annak idején a rocknak az elektromos gitárok megjelenése? Egy hagyományos hangszeren különféle magasságú hangokat szólaltathatunk meg, akár együtt, vagy külön-külön, a hangszínek viszont korlátozottak. A monofonikus TB-303-

assal épp fordított a helyzet: mindig csak egy patternt programozhatunk be, azonban ennek hangzását a különböző modifikációs lehetőségeken keresztül gyakorlatilag a végtelenségig variálhatjuk. Ez a kis ezüst doboz felelős az azonnal felismerhető, jellegzetesen tekeredő-csavarodó, füllyukasztó acid hangzásért – mely a készülékhez csatlakoztatott torzítóval (akár egy gitárpedállal) tovább fokozható.

Az acid felvételekben egy erőteljes, 120-140 bpm között lüktető – többnyire TR-606-oson, 808-ason vagy 909-esen előállított – alapütemen kívül általában csak egy lecsupaszított motívum szól végig. Az acid száraz, érdes hangzású, harsány és minimalista. Vokálokat csak elvétve találunk benne, akkor is inkább effektként használt mondattöredékeket, vagy csupán egyes szavakat. Minimalizmusa a kor hangszer- és effektparkja (maihoz képesti) viszonylagos fejletlenségének következménye, így az acid hamar elérte saját műfaji korlátait.

Az első acid felvételek az Egyesült Államokban készültek, a nemzetközi áttöréshez mégis Anglia szolgált ugródeszkául. A szigetországban éppen ideális volt a helyzet egy új zenei irányzat bemutatkozásához: végérvényesen lecsengett, kifáradt a punk / new wave keltette hullám, a zeneértő, s egyúttal fizetőképes közönség azonnal befogadta a minden addig megszokottól eltérő hangzást. Az acsarkodó, agresszív, negatív jövőképekkel terhes punkot kiszorította egy pozitív, mindenfajta politikai állásfoglalástól mentes, enyhén hedonista irányzat. Az acid világhódító útjára Angliából indult, népszerűsége 1988-89-ben tetőzött Európában.

Az acid zenéket és az LSD-t rosszindulatú kívülállók, valamint a rövid távú sikerekre áhító, tájékozatlan, önjelölt hazai DJ-k hozták közvetlen összefüggésbe, abszolút figyelmen kívül hagyva a tényt, hogy a két dolog megjelenése között pontosan negyven év a különbség.

A téveszmék ellenére az acid volt az első könnyűzenei irányzat, mely nem évtizedekkel nyugati áttörése után, valamilyen mutánsverzióban jutott el hozzánk, hanem időben, eredeti formájában mutatkozott be nálunk. Az első magyar acid party 1989. 09. 13.-án, [Király Tamás](#) underground divattervező születésnapjára került megrendezésre a [Fiatal Művészek Klubjában](#). A zenét az amszterdami Roxy két rezidens DJ-je szolgáltatta, kb. 400 meghívott vendég előtt. Minden addig ismert szórakozási forma kellékeitől eltérő eszköztár: UV-reagens test- és ruhafestékek, füstgép, stroboszkópok tették a partit emlékezetessé a jelenlévők számára. Ez az esemény jelentette a hazai techno-house kultúra 0 óra 00 percét.

A kilencvenes évek közepén a TB-303-as másodvirágzását élte. Számos előadó (az [Orbital](#), a [FSOL](#), [Plastikman](#), [Emmanuel Top](#), a [Massive Attack](#), a [Union Jack](#), [Josh Wink](#), [Fatboy Slim](#), az [Underworld](#), a [Prodigy](#), a [Hardfloor](#), a [Tesox](#), az [Awex](#), [DJ Misjah](#)) nagy sikerrel vette újra elő a készüléket. Ennek köszönhetően a használt TB-303-as kiskereskedelmi ára az eredeti, \$395-os ár többszörösére emelkedett: a *Devilfish* modifikációval ellátott, midizhető gép a népszerűség csúcspontján 2000-2500 német márkába került. Hol vagyunk már a gitárosoknak szánt automata kísérettől! A kis

készülékből kultikus darab, kegytárgy lett. (Évekkel később techstep **drum & bass**, majd az **elektro** felvételekben hallhattuk ismét a kis ezüst dobozt.)

Bár az elektronikus zenei szcénában ekkor már szinte mindenki TB-303-ast akart vásárolni, mégsem indították újra a termelést. Ebben a pletyka szerint a konkurens hangszergyártó, a Moog keze volt benne: a 303-as szinusz-generátorának felépítése állítólag annyi hasonlóságot mutatott az ő akkori szintetizátoraikban használt konstrukcióval, hogy perrel fenyegették meg a Roland céget.

Mára a kis ezüst doboznak több tucatnyi hardver klónja, illetve PC-s változata létezik.

A TB-303-as bassliner, valamint a TR-909-es dob gép tervezője, Tadao Kikumoto jelenleg a Roland cég ügyvezető igazgatója.

Acid trance

Nemcsak az elnevezés alapján, de a valóságban is hibrid irányzat, fénykorát 1996 és 98 között élte. S amennyiben a kezdeti **trance** és a **jungle** egy-egy városhoz kötődtek, úgy az acid trance is, nevezetesen Londonhoz. Nehezen behatárolható, a szaksajtóban hívták még London acid trance-nek, London techno trance-nek, sőt London acid techno trance-nek is.

Tipikus underground stílus, s ez esetben a földalattiságot komolyan kell vennünk, ugyanis a “hívek” körében a címke nem a mindenkori fősodorról szembeni divatos ellenállást, vagy közérthetlenséget leplező sznobizmust takart. Tényleg a “föld alatt” ténykedtek, illegális bulijaikat titokban szervezték, nem csillogó-villogó klubokban, hanem lefoglalt irodaházakban, használaton kívüli műhelyekben, ipari hangárokbán. Világvége-partik voltak: a résztvevők London teljes keresztmetszetét adták, üzletemberektől csövesekig, társadalmon kívüliekig. Alternatív szórakozás – ha valaki akár csak egy squatt-partira ment el, egy életre szóló emlékekkel lett gazdagabb. Teljes demokrácia, mindenki egyenlő, senkit nem érdekel, honnan jöttél, ki vagy. Pedig jöttek szép számmal, nem csak Londonból, de szerte a nagyvilágból. A lemezlovasokat nem a meggazdagodás vezérelte, szinte fillérekért léptek fel, cserébe viszont azt játszották, amit akartak. A közönség se divatbabákból állt...

Aztán a felszint is meghódították, például a brixtoni Nuclear Free-t, a [Liberator DJ](#)-k személyében.

Bezsongott a tömeg, a hipnotikus fények és a kereszténység előtti törzsi kultúráktól ellesett pszichedelikus díszletek alaposan lebombázták a szürkeállományt. Ösztönös szeretetkisülések: az őstechno egyetemes testvérisége kísértett.

A szervezőket se a meggazdagodás, hanem – a 94-es [Criminal Justice Act](#) óta korlátozott – bulizás, s annak szeretete vezérelte. Azelőtt voltak a free-partik, leghíresebbjük, a négynapos, 1992-es castlemorton-i – a konzervatív körök erre reagáltak...

A neves nomád csoportnak, a [Spiral Tribe](#)-nak hamarosan el kellett hagynia az Egyesült Királyságot, de a többi vándorló hangrendszer (moving sound system) se volt irigylésre méltó helyzetben. Az egykori apolitikus mozgalom politikummal telítődött: az illegális partik szervezői sokat (pénzbüntetést, felszerelésük lefoglalását, rövidebb-hosszabb elzárást) kockáztattak. Így már a pusztá részvétel is jelzésértékűnek számított: tiltakozás az elaggott, s akkoriban mintegy másfél évtizede kormányzó toryk, a thatcherianizmus ellen. Igéik szabadság és végtelen, éjt nappallá tevő tánc, ismétlődő ritmusok, hipnotikus hangzások. Kilépní a hétköznápokból, elfelejteni az ostoba hivatalokat, független zónákat teremteni.

A szükséges minimális anyagiak a bulikból úgyis összejönnek, a többit meg *do it yourself*. A gerilla-stratégiára a főváros bizonyult a legalkalmasabb

terepnek, olyannyira, hogy a 97 tavaszi, Trafalgar téri megmozdulásra tízezrek zárandokoltak el!

Addigra a squatt-parti szcéna az egyik legjelentősebb, ám a legkevesebbet mediatisált mozgalommá, alternatív életformává vált. Híresebb szervezői, a hangrendszerek: Virus, Jiba, Plan B, Vox Populi, Bon Idol, Zero Gravity, Nuclear Free Zone, Inner Vision, Far Side, Cool Tan, stb. Ismertebb lemezlovasok a "felszabadítók", a Liberátorok (Aaron, Chris és Julian), Rockitt, Murf, Cloggi, Oskar, ET 303 és Aztec, a producerek [DJ Misjah](#), Pump Panel, Sourmash, D.D.R., Choci. Fontosabb lemezkiadók: Edge, Stay Up Forever, T.E.C., Boscaland.

A zene se nem [acid](#), se nem trance, egyik se, és mindkettő, tipikus kilencvenes évekbeli keverék-muzsika, klasszikus [hardcore](#) és [techno](#) hatásokkal. Vokális elemek nélküli, végtelen hosszú számok, frenetikus törésekkel, kiállításokkal, monotonitás, minimalizmus. Kemény, fémes hangzás, dinamika és elszállás. Szépen szólnak a [Roland 303](#)-asok, a sokkot egyhangúság váltja ki, de mégse unalmasak a számok. Tipikus DJ-irányzat, CD-t alig találunk belőle, csak pár válogatást.

Például az 1997-es Routmaster Records-os dupla *Political Party Broadcast*, Kektex, Sarcoblast, Immersion, Lochi, Secret Hero és Temperature Drop darabokkal. Vagy a Smitten Records *Bittenjét*, a híres *London Acid City* "himnusszal". Esetleg az 1997 végi, beszédes című *It's Not Intelligent... And It's Not From Detroit... But It's Fucking Having It*, vagy ugyanennek a második része.

Aztán lassan az acid trance is önmagába fulladt...

Ambient

Éteri hangok, hömpölygő hullámmozgások, titokzatos, távoli zöldeskék Éfények, leheletfinom, szavakkal már-már leírhatatlan hangulatok. Mintha egy mesebirodalom országútjait járnánk, távol a hétköznapiok egysíkúságától, örökös csodákra várva. Talán az ezredforduló misztériumához kerülünk közelebb így: kényelmes kanapén smart drinket hörpintgetve, miközben a szomszédos teremben dübörög a **techno**.

Mixmaster Morris – az Irresistible Force lelke, a brit szigetek egyik leghíresebb DJ-je, az “ambient music” kérlelhetetlen prókátora – már a nyolcvanas évek végén chill out szobákat követelt, hiszen a nagyobb (s kisebb) bulik egy-egy pillanatában mindannyiunkon erőt vesz a vágy: valahova el, rövid időre, nyugodt szigetre, hogy aztán újjult erővel folytathassuk. A “szigeteken” hallható muzsika legyen minél éteribb, a beavatottakat a világegyetem távoli vidékeire röptesse el...

Az “ambient music” kifejezést először **Brian Eno** használta, 1978-ban: olyan zenei kompozíciókra gondolt, melyeket például repülőtéri várótermekben (*Music for Airports*), nagyáruházakban, metróban mintegy hanghátterként hallhatunk. Aki akarja, éppen elemezheti is, de nem ez a lényeg: a cél az ipari és az ipar utáni környezet elviselhetőbbé tétele. Ennek következtében a hangsúly – a korábbi linearitást félretéve – a struktúráról egy-egy elemre, ezen elemek ismétlődésére helyeződik át. Nem szükséges végigvárni az

adott számot, bármikor bekapcsolódhatunk, bármikor távozzhatunk, legfontosabb a hangulat megragadása.

A ma ambientként nyilvántartott elektronikus irányzat nemcsak az Eno-hagyományból táplálkozik. Forrásai [Eric Satie](#), amerikai repetitívek ([La Monte Young](#), [Terry Riley](#), [Steve Reich](#), [Philip Glass](#)), no meg a németek: [Can](#), [Kraftwerk](#), [Tangerine Dream](#), [Klaus Schulze](#). Nagyszerű könyvében (*Ocean of Sound*, 1995) [David Toop](#) a jávai népzene és Debussyt is elődökként említi.

A különböző hatások gazdag irányzatot eredményeztek. Például a nyolcvanas években oly divatos, ma felettébb giccsesnek hangzó New Age-et. Eno elképzeléseit csúfolták meg: az érzelmi töltés érzélgősségbe csapott, a struktúra feloldása parttalan ürességet eredményezett. Mielőtt – az évtized végén – a hagyományos ambient végképp modorosságba fulladt volna, némi detroiti, chicagói hatást sem nélkülözve, megjelent az ambient house és a rokon ambient **dub**: a [KLF](#), a [Sueno Latino](#), és az [Alex Paterson](#) “fémjelezte” [The Orb](#), a chill out kultúra első képviselői. [Paul Oakenfold](#) [Heaven](#)-beli partisorozatán, a *Land of Oz*-on megnyílik az annyira óhajtott chill out szoba... Az ottani muzsikák a klasszikus, szigorú értelemben vett ambienttől annyiban tértek el, hogy a **house**- és **dub**-ütemekre épülő ritmusszekció meghatározó szerepet töltött be, az Eno-féle szálldosás dinamizmussal és hangmintákkal vegyült.

Az ambient fénykorának a kilencvenes évek első fele tekinthető. E dicsőségben elévülhetetlen érdemeket szerzett a [WARP](#) is... Vagy az [Orbital](#): a Hartnoll-fivérek zenéje időnként veretes klasszikus szimfóniákat

idéz, filozofikus mélységekkel. De még (csembaló-futamba bújtatott) középkori hatások is kimutathatók: posztmodern csúcstechnológiába ágyazott gótika. ("Philosophy?" "Technology!" – hallhattuk a programadó, 94-es *Snivilisation*-ön.)

A stílust a [Future Sound of London](#) "robbantotta fel", az 1994-es *Lifeforms*-szal (1994).

Persze az irányzat nemcsak Albionban hódított, hanem például Ibizán is, főként a (sokak által chill out királynak tartott) José Padilla nevével fémjelzett [Café del Mar](#)ban. De az északiak se panaszkodhattak. Mixmaster Morris egyik kedvenc válogatás-sorozata a dán *Boredom Is Deep and Mysterious*, többek között a [Dub Tractor](#)ral. A norvég [Biosphere](#) ugyancsak nemzetközi hírnévnek örvend...

Aztán az ambient belehalt a szépségbe. A kísérletező szellemek más irányzatokat, főként a [trip hop](#)ot gazdagították addig ismeretlen színekkel, esetleg ők maguk teremtettek új stílust, mint a New Yorki [DJ Spooky](#) tette az illbienttel. Angliában a kilencvenes évek végén csak három ambientre szakosodott lemezlovas ténykedett: Mixmaster Morris, Patterson és [Andrea Parker](#). A kiadók közül az EM:t állta sokáig a sarat.

Big beat

Némi iróniával: az irányzat az 1995 és 1998 közötti évek “nagy durranása” volt. “Középosztálybeli egyetemistáknak ízesített hip hop” – elmélkedett az angol DJ magazin egyik kritikusa. Többé-kevésbé igaza van, bár a hatásokat tekintve elsősorban a breakbeat emelendő ki. Persze van másod-, harmad-, s ki tudja még hányadsor. Például a jó öreg **techno**, mint mindig. Sőt, némi **jungle** beütés is érzékelhető. Vagy **trip hop**. (Stílszerűbben: trippy-hoppy...) És természetesen a pop, a rock: a matuzsálemek muzsikája is a fergeteges ütemekben kívánt megújhozni. Csak semmi komolyság, e zenék kizárólag bulizásra készültek – így is összegezhethetnénk, s máris kivédhető a mívesebb kompozíciókon pallérozódott fülek gazdáinak fitymáló és lesajnáló mosolya. Pedig igazuk van: a big beatet nem otthoni meditációra, és nem a szellem csiszolására agyalták ki. Zsíros, vaskos hangzások, a trip hopnál sokkal gyorsabb, 115-120 feletti bpm-ek, számlálhatatlan decibelek, (elsősorban a felnyerítő gitárokból érzékelhető) erőteljes pop-jelenlét, (időnként túl sok) ének, hip hop számokból levett hangminták meg scratch-ek, némi dzsessz. Ennyi, nem több, de a parti közönsége máris ekstázisban. Az elnevezés az irányzat elsőszámú kiadója, a **Skint** Big Beat Boutique névre hallgató klubjára utal. A céget a hajdani punk-rajongó (még egy hatás!), Midfield Generalként fellépő Damian Harris alapította 1995-ben Brightonban, a dél-angliai fürdővárosban. Ugyanabban az évben Harris a

Housemartins egykori basszusgitárosával, majd Pizzamanként és Freakpowerként ismert zenei kaméleon [Norman Cook](#)-kal találkozott. Cook felvette a [Fatboy Slim](#) művésznevet, *Santa Cruz* című száma bombaként sistergett végig a táncparketteken. (Zsenijéről – mert ha a big beat adott egy zsenit a világnak, akkor az ő – a *Better Living Through Chemistry* albumot fülelve győződhetünk meg.) “Zeném bizarr kotyvalékok, valahol a funk és a drogok között” – jellemzi önmagát. “A fekete muzsikák, a soul, a reggae, és a punk mozgalom hatottak rám igazán. Aztán jöttek a gépek...” Egyébként nagyon szereti a big beatben szintén jeleskedő [Chemical Brothers](#) is. Az album címe nekik és a “kellemes percek adó anyagoknak” tiszteleg.

A Skint hírnevét öregbítette még a Hip Optimist, Leuroj, az Indian Rope Man, a Scratchy Muffin, Dr. Bone, a feszes *I Came here to Get Ripped* “elkövetője”, a giccs-elemekkel nagyszerűen játszó Bentley Rhythm Ace (*Carbootechnodiscotechnoboots, !*), Hardknox, a fergeteges hölgy DJ, a kőkemény scratch-mester [Bassbin Twins](#), a [drum & bass](#)-be hajló Environmental Science, Cut La Roc.

Vagy a Lo-Fidelity Allstars. Nevük is jelzi: nem adnak túl sokat a csúcstechnológiára. Érdes és “koszos” hangokat gyártanak. Sőt, “poszt hip hop és poszt house” rock and roll zenekarnak tartják magukat – kedvenceik a Stone Roses, Happy Mondays, Wu Tang, Public Enemy, Spiritualized. Manchesteri hagyományok.

A kiadó arculatát három válogatás, a *Brassic Beats 1, 2 és 3* szemlélteti. “Az ecstasyról leszokott, majd a sörhöz és a rockhoz visszatért angol huligánok boldog ökörködése” – talált telibe Guillaume Sorge, francia szakíró.

A közhiedelem big beat kiadóként tartja számon Mark Jones [Wall Of Sound](#)-ját is. Jones szerint inkább hip hop, de az ex-Psychic TV-tag, John Gosling (alias Mekon), vagy a *Dive*-val (1996) “robbantó” Propellerheads valóban e témakörbe tartoznak. Utóbbiak a “Booker T and The Mg’s és a Motorhead intelligens kereszteződéseként” határozzák meg magukat. 1998. januárban megjelent *Decksanddrumsandrockandroll* albumukról a szakma szinte mindent megírt... (Adalék: a big beat lemezek címe nem egyszer irdatlan hosszú, füttyülnek a helyesírás és a központozás szabályaira, már a kezdet kezdetén, a nyelvvel is bohóckodnak. A zenei nyelvvel ugyanez történik. Felszínre tör a rock and roll és a punk ősdühe...)

Punknál maradva, a legsikeresebb techno-pop formációk egyike, a [Prodigy](#) – a tőlük megszokott brutalitással – szintén belekóstolt az őrült ütemek által fémjelzett stílusba. Ugyanezt tetti a [Death In Vegas](#), a ténylegesen Las Vegasból indult [Crystal Method](#), vagy – finomabban, 110 bpm körül kalandozva – a *Girl Eats Boy* (*Thrilled by Velocity and Distortion*, 1998).

Figyelem: gyakran találkozunk olyan válogatásokkal, melyek címükkel big beatet ígérnek (például az idej *This Is... Big Beat*), ugyanakkor számos más irányzat (elsősorban a hip hop és a trip hop) “dalait” is tartalmazzák.

Még mindig válogatás – a 97-es első és a 98-as második *Future Sound of the UK*. (Előbbit Derek Dahlarge, a [Wall Of Sound](#) lemezlovasa, a big beaten túlmutató utóbbit pedig a [Freestylers](#) mixelték.)

Aztán a big beat dicsősége tovaszállt, 1998 végére elsöpörte a [nu skool](#) / progresszív breakbeat.

Dubstep

Az elektronikus zenei irányzatok legfiatalabb hajtása az új évezred elején, az angol (elsődlegesen a two step) garage, a grime, a [dub](#) és a [drum & bass](#) elemeinek fúziójával jött létre. A kísérletező, underground hangzásokat kereső garage előadók először maxilemezeik B oldalán, vagy white label korongokon jelentették meg mélyebb darabjaikat, majd ahogy ezeknek a muzsikáknak fokozatosan kialakult egy törzstábora, a dubstep egyre inkább levált a garage-ról, és önálló irányzatként kezdett funkcionálni. A legelső dolgozatokat El-B, Oris Jay, Steve Gurley és Zed Bias jegyezték.

Az elnevezést a több proto-dubstep címkét menedzselő, valamint az irányzat gyújtópontjában álló [Forward>>](#) klubestet üzemeltető Ammunition Promotions használta először, majd az [XLR8R](#) egy 2002-es számának címlapsztorija tette hivatalossá. Ugyancsak a Forward>> estek legénysége készítette a kelet-londoni kalózádió, a [Rinse FM](#)-en hallható műsort [Kode9](#), a [Hyperdub](#) címke tulajdonosának műsorvezetésével.

A dubstep fő jellemzői a 135-145 bpm közötti, szórványos törtritmusok, a majdnem folyamatosan jelenlevő, az egész hangképet kitöltő szubbasszus, a minimalista hangszerelés, és a sötét, komor hangulat. Az irányzat felvételei többnyire instrumentálisak, ha elő is fordulnak bennük vokálok, azok a

legtöbb esetben sokszoros stúdióprocesszust elszenvedett hangfoszlányok, besamplerezett szövegrészletek. A dubstep dolgozatok gyakran épülnek félhangokra, diszsonáns harmóniákra. A korai darabok szerkezete még a drum & bass felvételek szerkezetére emlékeztetett: bevezetés (intro), egy (legtöbbször basszuskiállással végződő) fő rész, egy középső rész, egy második fő rész, majd befejezésként egy levezetés (outro). Az irányzat fejlődésével természetesen nem minden előadó ragaszkodott ehhez a szerkezethez, de a basszuskiállítás a mai napig kedvelt eszköz maradt. A dubstep felvételek egy taktusában – a two step garage örökségéeként – általában az első és a harmadik a hangsúlyos ütem. Az ütősök ritmusának mintázata gyakran olyan, hogy csupán azt hallva a hallgatónak az a benyomása, hogy félsebességgel forog a lemez; a valós tempó érzetét egy másik zenei elem – legtöbbször a basszusmenet – jelenléte adja (double-time rhythm).

Az urbánus életforma elidegenedettségét aligha fejezhetné ki jobban elektronikus zenei stílusirányzat, mint a dubstep a korszellemet kitűnően tükröző felvételei. Érthető, hogy a dubstep nem a hedonizmus háttérzenéje, meditatív, elgondolkodtató darabjai elsősorban az értelmiségi fiatalságnak készülnek.

“... a dubstep
nem a hedonizmus
háttérzenéje...”

A túlnyomórészt instrumentális darabok miatt a dubstep lemezlovasok előszeretettel lépnek fel MC-k kíséretében. Ha egy felvétel különösen

sikeresnek bizonyul, szívesen alkalmazzák a dub reggae soundsystemek által meghonosított, majd a drum & bass DJ-k által átvett rewind technikát, s mielőtt újra lejátszanák, a hangszedő felemelése nélkül, kézzel forgatják vissza az elejéig a lemezt. Ugyancsak az említett két irányzat gyakorlatához hasonlóan, a dubstep DJ-k is rendszeresen vágatnak egyedi, tízhüvelykes dubplate-eket. A dubstep rendezvényeken a nemek aránya jóval kedvezőbb, mint az egyre gyilkosabb hangzásokkal, egyre gyorsabb tempóval szinte már csak a tinédzserkorú kisfiúkat vonzó drum & bass partikon.

Az irányzat terjedésének elsődleges médiuma, a rajongók és az előadók kapcsolattartásának eszköze az internet. Az origó a [Dubstepforum](#), további fontosabb oldalak: a [Gutterbreakz](#), valamint a [Pitchfork](#) havonta jelentkező sorozata, a *The Month in: Grime / Dubstep*. Letöltésekért a [Barefiles](#)-t érdemes felkeresni.

2004 az irányzat áttörésének éve volt. Az [Aphex Twink](#)ként ismert Richard D. James kiadója, a [Rephlex](#) két, fontos dubstep előadót felvonultató válogatást jelentetett meg *Grime*, illetve *Grime 2* címmel.

A BBC Radio 1 lemezlovasa, [Mary Ann Hobbs](#) *Dubstep Warz* című műsora 2006 óta heti rendszerességgel jelentkezik az adón. Ugyanebben az évben a *Children of Men* című angol-amerikai koprodukció révén jutott el az irányzat a nagyközönséghez; a tudományos-fantasztikus filmben [Digital Mystikz](#), Kode9, [DJ Pinch](#), Pressure és a Random Trio felvételei hallhatók. A Rinse

FM műsora elérhetővé vált az interneten, az adó a legális működéshez jelenleg próbál frekvenciaengedélyt szerezni.

2008-ban [Burial](#) *Untrue* című albumát [Mercury Díjra](#) jelölték.

A dubstep népszerűsége növekedésével párhuzamosan egyre nagyobb hatással van más elektronikus zenei irányzatokra. Leginkább a minimáltechnóban – így [Trentemøller](#) és [Ricardo Villalobos](#) egyes dolgozataiban – ismerhetjük fel jellegzetes elemeit, de némely szakértők szerint még Britney Spears *Freakshow* című száma is egy tipikus, széles körben használt dubstep effektekre épült.

Kiemelkedő nemzetközi előadók: [Benga](#), [Burial](#), [Coki](#), [Digital Mystikz](#), [DJ Geeneus](#), [DJ Hacha](#), [Kode9](#), [Loefah](#), [Plastician](#), [Skream](#), [Slaughter Mob](#), [Toasty](#). Kiadók, melyekre érdemes odafigyelni: [Big Apple Records](#) (később [Mixing Records](#)), [DMZ Records](#), [Hotflush](#), [Hyperdub](#), [Immigrant](#), [Skull Disco](#), [Tempa](#).

A magyar dubstep fontos egyéniségei: [c0p](#), [DST](#), [Ekaros](#), [Gumilap](#), [Kebab](#) és [Ret3k](#). A [Tilos Rádió](#) dubstep műsora a *Dawn Tempo*.

Elektro

Az elektro az elektronikus zenék egyik legtitokzatosabb, legellentmondásosabb irányzata. Nagyon régóta létezik, többször született újjá, a mindenkori bennfentesek pedig nem győzik hangsúlyozni, hogy most aztán igazán jön fel. De, némi túlzással, ugyanúgy elmondhatnánk, hogy nem létezik: kevés a “színtiszta” elektrót alkotó zenész, a kiadók se hemzsegek.

Mégis szinte mindenütt jelen van, esetleg más stílusokba olvad, például a hip hopba, vagy a breakbeatbe. De még a kimondottan **drum & bass**-t játszó **John B** 1998-as dupla CD-jén is található elektro-szám. Vagy az **Advent Kombination Phunkja** (1998): a négy bakelitkorongból kettő minimál, kettő elektro. Aztán a **nu skool breakz**, a *progresszív breakbeat* is merített szépen... Könnyen felismerhető, szűk zenei keretek között mozgó, kevés eszközzel dolgozó irányzat. A végletekig vitt gépi hangzás olyan, mintha robotok táncában gyönyörködnénk. Egyszerűbb, kiszámíthatóbb a **technónál**, mégis jobban megtornáztatja az agyat. Monoton, tört ritmusokat használ. Cinek és lábdobok, analóg hangok, meg gyűjtött, ipari minták, például egy kalapács. Szikár dallamai pedig szomorkásak, elvágódók. Azt is állítják, hogy megrekedt, hogy nem fejlődőképes. És ez nem negatívum, inkább arra utal, hogy az elektro a nemes borhoz hasonlítható: időtálló és időtlen.

A gyökerek a hetvenes évek Németországában, egészen pontosan a [Kraftwerk](#) düsseldorfi stúdiójában keresendők.

Majd jött az 1982 és 85 közötti aranykor. Ez már New York, a diszkó-idők utáni vákuum évei. Az irányzatot elektro-funknak hívták: a szóösszetétel második tagja egyértelmű utalás az észak-amerikai fekete zenei hagyományra. És *Electro Phunk* volt a Shock 82-es sikeralbumának a címe is. A nagy slágernek pedig Herbie Hancock és Bill Laswell közös szerzeménye, a *Rock It* számított. Meg természetesen a legendás [Afrika Bambaataa](#) *Planet Rock*ja. A scratch-mester [Grandmaster Flash](#), valamint a Gun Club, az Intraferon, a Test Pressing és a Willesden Dodgers szintén nem tétlenkedtek...

Az elektro-robbanás a brit szigeteken is éreztette hatását. Az új stílust Angliában leginkább egy manchesteri lemezlovas, Greg Wilson népszerűsítette. Sőt, az egykori punk-divatvezér és [Sex Pistols](#) menedzser, [Malcolm McLaren](#) is megérezte a nagy üzletet: *Buffalo Gals* című száma tarolt a londoni slágerlistákon.

Ez már a hanyatlás kezdete: az elektro-szín három részre szakadt.

Az egyik a funk felé mozdult, legismertebb dala Tyrone Brunson *The Smurfe*. A másik, a hip hop ág a rap-be torkollott. A harmadik – elvontabb, kísérleti, és túlnyomórészt instrumentális – vonulat a [house](#) és techno elődjének tekinthető.

Már megint Detroitban vagyunk. Mielőtt a techno szó kipattant volna [Juan Atkins](#) agyából, elektro-területen jeleskedett. Első maxijai 1981-ben jelentek

meg, majd később, a beszédes nevű Jon-5-val és 3070-nel együtt megalapította a Cybotront. (Albumuk címe *Enter*.) Atkins következő formációja a Model 500, ismertebb számaik a *Classics* gyűjteményen hallhatók.

Aztán jött a techno és a house, az elektro meg szinte mindenhol háttérbe szorult. Az egyetlen (különös) kivételt a techno-fellegvár Detroit jelentette: az [Aux 88](#), az [Underground Resistance](#) (főként Mad Mike), a [Drexciya](#)-trió, Andre Holland és Gigi Galaxy máig hűek a gyökerekhez.

A nyolcvanas évekből még három lemezt emelnénk ki.

Az első: Tackhead és [Adrian Sherwood](#) – dubba és az elvontabb hip hopba történő alámerülésük előtt – az elektróba szintén belekóstoltak (*Mechanical Movement*).

A második Afrika Bambaataa és [John Lydon](#) (még egy ex-Sex Pistols!) Timezone néven megjelent *World Destruction*-je.

A harmadik, s egyben a legemlékezetesebb, számos kritikus szerint az irányzat abszolút gyöngyszeme a Kraftwerk 86-os *Electric Café* albuma. A kilencvenes évek első fele a hallgatás időszaka volt, egészen az évtized közepéig, a Clear kiadó megalakulásáig. Maxijaikon, például a [Jedi Knights](#) egyes számain a régi iskola (old school) az új, numerikus technológiával találkozott.

Vagy a [WARP](#)-nál megjelent Elektroids-album, az *Elektroworld* (1995) – a borítón robotok virítanak... Ha már a WARP: ne feledkezzünk meg az [Autechre](#) Gescom néven véghezvitt kalandozásairól, de [Mira Calix](#) egy-két munkájáról se.

[Matthew Herbert](#) két projektjéről (Dr. Rockit, Wishmountain) szintén ne...

Az új millenniumot követő években az önmagát a kor egyre kommerszebbé váló elektronikus zenéjével szemben meghatározó electroclash alirányzatban éltek tovább a haladó elektro tradíciók. Underground producerek a new wave és a modern művészetek inspirációjából merítve keverték a korai nyolcvanas évek klasszikus szintipop hangzását az elektro jellegzetes elemeivel. A népszerűségének csúcspontját 2002-2004 között elért electroclash főszereplői [DJ Hell](#) és [Felix Da Housecat](#) voltak. Az új évezred első évtizedének közepére az electroclash-be a house elemeit integráló előadók felvételei váltak kedveltté, s létrejött az electro house. Az electro house könnyen fogyasztható, 120-135 bpm tempójú négynegyedekre épít kövér, analóg basszusvonalakat, s szívesen torzítja, teszi durvább hangzásúvá a középső, illetve magas tartományban elhelyezkedő szintiriffeket. Népszerű electro house előadók: [Bodyrox](#), [The Egg](#), [Digitalism](#), [David Guetta](#), a már említett [Felix Da Housecat](#), a francia [Justice](#), a belga [Soulwax](#), vagy a kanadai [Deadmau5](#).

Az elektro él – csak meg kell találnunk!

Goa

Különös stílus, sokan önálló létét is vitatják, mondván, hogy a [trance](#) egyik oldalága. Valaha kétségtelenül oldalágnak indult, viszont a kilencvenes évek végére, annyira eltávolodott a “szülőanyától”, hogy – a zenei hasonlóságok ellenére – valóban önálló stílusról beszélhetünk. Erőteljes, külsőségekben is megnyilvánuló indiai hatások – már a stílus neve is az egykori portugál gyarmatra utal. A napsütötte tengerparton parti partit követ. A kezdeti autentikus, “kiszálló” szellemiség szép lassan óriási üzletté vált. Sokan sarlatánságot, a nyugati ember álmisztika iránti örökös vonzalmának egyik megnyilvánulását látják az egészben. Részben van csak igazuk, hiszen azt felejtik el, hogy a Goa néven elhíresült irányzat mindmáig tényleges közösségeket teremt. És közben háttérbe szorult, átalakult a zene, beolvadt a nagy egészbe: vizualitásba, jelmezek és díszletek tarkabarka karneváljába. Viszont az európai nagyvárosok, vagy Izrael informatikus-elektronikus dzsungeléből a kopár puszta teliholdas misztikájába való menekvés időnként anakronisztikusan hat. A zenei minőség – a népszerűségi mutatók növekedésével fordított arányban – egyre sekélyesebb...

Persze Goa szerepét nem látja mindenki sötéten, így a hajdani [System 7](#) vezetője, Steve Hillage sem. Szerinte nem több, nem kevesebb, mint euro-amerikai [techno](#) a keleti zenei skálával vegyítve – és fergeteges partik a pálmafák alatt. Aztán jöttek a vándorló európai DJ-k, DAT-okkal

felszerelve, majd a hangmintákkal hazatértek az öreg kontinensre. (Érdekesség, hogy a kifejezetten Goa-partikon a lemezlovasok a DAT-ot előnyben részesítik a lemezzátszóval szemben.) A közönség a hatvanas éveket idéző indiai maskarákba, vagy fluoreszkáló, pszichedelikus ruhakölteményekbe bújik. Az a tény, hogy ezeken a bulikon az LSD sokáig népszerűbb volt az E-nél, szintén a hippik időkre utal. A "techno-hippik" pedig olyan beszédes álnevek mögé bújtak, mint a [Total Eclipse](#), az [Infinity Project](#), a [Black Sun](#), a [Man With No Name](#), a [Hallucinogen](#) (a francia formáció 1994-es nagy slágerének címe *LSD* volt!), a Prana vagy az Ayahuasca. A videók és a lemezborítók képi világában is meglehetősen sok volt az indiai motívum, mint a tengerhabokból lótotuszülésben kiemelkedő Siva, meg effélék. Az utóbbi években azonban, mintha ritkulnának... Filozófiai programjukat illetően a londoni Dragonfly 1994-es kiadású *Order Odonatájának* a bookletjéből idéznénk: "Kétezer év közepszerűség és félrevezetés után új EON közelít. A szubszonikus frekvenciájú, földalatti féreg ösztönösen vezet a Hang templomaiba, önmagunk mélységei felé. Minden egyes SÁRKÁNYREPÜLÉS (=Dragonfly) kiadás a valóság alsó és felső régióiba navigáló kabbalisztikus térkép. A végtelenben nincs kezdet, és befejezés sincs, csak a JELENként ismert cseppfolyós pillanat. Célunk a frekvenciális és numerikus vibrációk hangszerkezetének a megismerése. HANG-ALKÍMIA. A nagy titkok tudásához vezető technológia az Idő kereteibe zár. Egyetlen törzsként vonulunk az örökkévalóságba." Hasonló bölcseségek persze a *Return to the Source* vagy a *Trancemaster* válogatások bookletjeiben is olvashatók. A történetiséghez még annyit,

hogy a stílus legkiválóbb, tényleg úttörő képviselője a [Juno Reactor](#) volt. Ma viszont a Goa is az ezredforduló trendjéhez igazodik: egyre eklektikusabbak a számok, a szigorú négynegyedek mellett mind több tört ütem is felbukkan... A főbb alkotók: [Astral Projection](#), Doof, Darshan, Electric Universe, Etnica, Green Nuns, Lunar Asylum, Slinky Wizard, Transwave, [Xenomorph](#), többek között.

Hardcore

Adance-stílusok közül talán a hardcore a legellentmondásosabb: hívei fanatikusan istenítik, intellektuális körökben viszont enyhén szólva fanyalognak. A Coda kifejezetten rebellis szellemeknek ajánlja. Persze ez így, nagy általánosságban ugyancsak közhely, s ami igaz volt 1991 táján, 2001-ben bizony másképp cseng. Meg különben is, az utóbbi esztendőök a dance-kultúrában olyan döntő változásokat hoztak, hogy nehéz stílusok között éles határvonalat húzni, a bpm-ek se számítanak már.

Az eredeti hardcore általában 150-nél kezdődik, felső határa a csillagos ég. Elképesztő a tempó, s ha hozzáadjuk a különböző torzítók, larsenek előszeretettel alkalmazott armadáját, a hipnotikus, őrjítő, tömegeket extázisba kergető hatáson nincs mit csodálkoznunk. Dallamilag, ritmikailag rendkívül egyszerű, már-már primitívnek nevezhető muzsika. Egyes kritikusok a heavy metal trashmetál alfajának elektronikus megfelelőjét látják benne. Adjuk hozzá mindehhez a lemezborítók, a szórólapok arculatát: rombolás, rémmesékből előlépett figurák, halálkultusz. Az *A Nightmare in Rotterdam* (Rotterdami lidércnyomás) sorozat több darabjának főcímeről Freddie Krueger, egy híres amerikai széria borotvaujjú, halottaiból feltámadó sorozatgyilkos lidérce mosolygott ránk. Divatos trend az Apokalipszis kultúrájáról beszélni, s ha valamit idesorolhatunk, akkor a hardcore-t minden bizonnyal. De azt se szabad elfelejteni, hogy ezek a partik – a trashmetálhoz hasonlóan – nem a társadalom legiskolázottabb

rétegeiben, hanem főként fiatal munkások soraiban népszerűek. Például a hagyományos brit bányavidékeken, vagy a művelt Amszterdammal örökösen rivalizáló, ipusztériális Rotterdamban, s a német nehézipar hajdani központjában, a Ruhr-medencében.

Rotterdamnál maradva, miután az irányzat 1992-ben kettévált, az egyiknek, a gabber-nek a központja a holland óriáskikötő lett. Az ottani termés illusztris szériái: *The Best of Rotterdam Records*, *Napalm Rave*, *Terror Traxx*. E darabok, amennyiben még lehetséges, a korábbiaknál is kíméletlenebbül, keményebben, fémesebben csengtek. Néha olyan érzésünk támadt, mintha burkoltan az egész stílust parodizálták volna...

Az angliai happy hardcore csúcspontja 1995 volt. Holland rokonánál lényegesen emberibb muzsika, a bpm-ek itt 140-nél indultak, ha néha túl is szárnyalták a 200-at, a hatás mégis visszafogottabb volt. A zenei variációkat pedig eleve bővítette a kihagyásos breakbeat technika, a női vokálok, a zongorafutamok. A dinamizmus másképp hatott: öncélú őrjöngés helyett a sebességet, a kozmikus száguldást ünnepelte. A happy hardcore fiatalos energiakultuszt teremtett.

A stílus jelentős előadói között Lenny Dee-t, Liza N. Eliaz-t, Danot, a Speed Freak-et, a PCP-t, vagy a francia [Manu Le Malint](#) tartották számon.

A legmaradandóbb kompozíciók ([Aphex Twin](#): *Digerodoo*, Joey Beltram: *Energy Flash*, [LFO](#): *Tied Up*) viszont olyan nevekhez fűződnek, akiket nem szokás, műveltebb berkekben pedig nem illik a hardcore zászlóvivői között nyilvántartani.

És egy válogatás 1996-ból: a *Paraphysical Cybertronics*, Praxis kiadásban.
Igazi zenei laboratórium, a szellemiség közelebb áll a párizsi kísérletező
műhelyhez, a Pompidou-központ melletti [IRCAM](#)-hoz, mint Rotterdamhoz.
Pierre Boulez műve is lehetne. Néhány név: Metatron, Lagowski,
Bourbonese Qualk, The Mover.

House

A house Chicago szülötte, legalábbis ez az általánosan elterjedt (helyes) nézet. Csakhogy New Yorkhoz se legyünk hálátlanok, s ne feledjük, hogy a Paradise Garage legendás lemezlovasa, az 1992-ben, harmincnyolc évesen elhunyt Larry Levan már a hetvenes évek végén olyasmit játszott, mely nagyon hasonlított ahhoz, ami Chicago fiait a világhírnévig repítette. Partijain – eleinte – gyakorlatilag mindent hallhattak a szerencsések: diszkót, soult, gospelt, rockot, reggae-t, európai electro-popot, de elvont krautrockot is, mint Manuel Götsching kompozíciói. Ebből a stiláris eklektikából fejlődött ki a legtipikusabb New Yorki dance-stílus, a house “unokatestvére”, az erőteljes gospel-hatásokkal jellemezhető garage. “Disco sucks” – vallották sokan a hetvenes évek végén, például a Big Apple-be vándorolt breton François Kevorkian, vagy Shep Pettibone. Bevonultak a stúdió mélyére, elektronikus kísérletekbe fogtak. Ezek legnagyobb újdonsága abból állt, hogy ellentétben az akkori gyakorlattal, főhangszernek nem a gitárt, a zongorát, vagy a szaxofont, hanem a keverőpultot tekintették. Esetleg a lemezjátszót.

Hogyan lehet gagyiból aranyat gyártani? – töprengett a dél-bronxi, de akkoriban éppen Chicagóban játszó Frankie Knuckles is, s megszületett a híres *First Choice-mix*, az állítólagos első house-szám. Klasszikus diszkó négynegyedben, dobgépekkel, 120 körüli bpm-ek, tompa basszusokkal, elnyújtott szekciók, dubos hangzás, emelkedő vokálok – látszatra egyszerű,

ez a híres recept, melyet Knuckles a várostól nyugatra eső klubban, a “névadó” Warehouse-ban, a “raktárban” főzött ki.

A nyolcvanas évek közepének Chicagójában – elsősorban underground és meleg (vagy mindkettő) partikon – hódított az új stílus. Ebben olyan gyorskezü lemezjátszó-virtuózok szereztek elévülhetetlen érdemeket, mint a Hot Mix 5 DJ ([Farley “Jackmaster” Funk](#), [Ralphie Rosario](#), [Kenny “Jammin” Jason](#), [Mickey “Mixin” Oliver](#), [Scott “Smokin” Seals](#)), vagy a [Marshall Jefferson](#) által minden idők legzseniálisabb DJ-jének tartott, 1992-ben, AIDS-ben elhunyt [Ron Hardy](#). Na és [Larry “Mr. Fingers” Heard](#), az 1986-os nagy sláger, a *Washing Machine* szerzője. És természetesen maga Jefferson.

Aztán 1987-ben robbant a bomba. Jefferson védence, [DJ Pierre](#) – a [Roland TB-303](#)-ast újra felfedezve – megkomponálta az “elképesztő pszichoaktív, fekete science fiction” *Acid Tracks*-et ([David Toop](#)), s ezzel világhódító útjára indult az *acid house*...

A kilencvenes évek elején tűnt fel a fiatalabb generáció: [DJ Sneak](#), [Felix Da Housecat](#) ([Aphrohead](#)), (az 1996-ban elhunyt) [Armando](#)...

1987 nyara persze nemcsak Chicagóban volt forró, hanem az egykori “hippi-szigeten”, a baleári Ibizán is. A toleranciájáról híres üdülőhely angol turistáknak, Bhagwan-hívőknek, öreg tripeseknek egyaránt otthont adott. A neves klubokban ([Pacha](#), [Amnesia](#)) pedig az argentin DJ, [Alfredo Fiorillo](#) mixeire őrzöngött az akkoriban divatossá váló ecstasy-tól (is) beindult közönség. A londoni DJ-k – többek között [Ian St. Paul](#), [Paul Oakenfold](#) és [Danny Rampling](#) – pedig a brit főváros és a napsütötte Ibiza között ingáztak. Ősszel, otthon, a Chicagóból ellesett alapokat baleári dallamokkal

vegyítették. A nevesebb klubok – a Shoom vagy a manchesteri [Hacienda](#) – közönsége boldogságmámban úszott. 1987 áttörése a thatcherizmusnak is hadüzenetet jelentett: a szintetikus zene és a szintetikus drogok egyszer és mindenkorra átformálták a brit ifjúsági kultúrát. Majd jött 1988, a *Summer of Love*, agresszívebb rendőrök, tiltó intézkedések, az angol house pedig szép lassan kereskedelmi portékává lett. Új áramlatok – *techno, jungle, trip hop* – vették át a kísérletezés stafétáját. Manapság Britanniában még a legútszélibb klubokban is – harmadosztályú – house szól. De a zenei minőség romlását a csúcsklubok is elősegítik, például a [Ministry of Sound](#). Leginkább – a technóhoz közel álló, de unalmasabb és butább – *hard house* dívik. Játsszák még a soulós, férfi énekhangot gyakran használó *deep house*-t, vagy a begyorsult *ragga house*-t. Esetleg *handbag house*-t. Ahány DJ, annyi irányzat.

Hamar elfelejtjük valamennyit.

Kivételt a “birodalom szívetől” távoli, a perifériákon élő alkotók jelentenek, mint [David Alvarado](#) (Total Kaos), [Ricardo Villalobos](#) (Playhouse), vagy az e stílusban is remeklő [Maurizio](#)...

IDM

A kilencvenes évek elején több elnevezés (ambient techno, karosszék techno, elektronika) is közszájon forgott a nem kifejezetten klubcélokra, hanem elsősorban az elmélyültebb, otthoni zenehallgatása szánt felvételek megjelölésére. 1992-ben a [WARP Records](#) megjelentette az *Artificial Intelligence* című válogatásalbumot, a kiadóhoz tartozó művészek munkáit pedig először “electronic listening music”, majd “intelligent techno” címkével reklámozta. A kiadvány, illetve a label előadóinak tevékenysége jelentős érdeklődést váltott ki az Észak-Amerikai kontinensen. Az IDM, (Intelligent Dance Music, azaz intelligens tánczene) kifejezést Alan Parry, a WARP kiadványok nagy rajongója használta először 1993 augusztusában, amikor elindította a Useneten az IDM listát. A gyűjtőnév a rave-korszakból artisztikus attitűdjükkel, egyéni hangzásukkal, kísérletező kedvükkel kiemelkedett előadók minőségi produkcióira utal.

A közös alap a zene sajátos megközelítése, ám a kínálat zeneileg meglehetősen vegyes: a kortárs experimentális elektronika törekvései hol [dub](#), hol breakbeat, hol [drum & bass](#), hol chill out, hol [ambient](#), hol minimál[techno](#), hol [trance](#) formájában öltönek testet, de találunk közöttük absztrakt hip hop műveket is. Ennek tudatában érthető, hogy az IDM mint besorolás folyamatos vitákat provokált és provokál a mai napig is. A vele szemben megfogalmazott egyik leggyakoribb kritika, hogy zenei

karakterjegyei alapján egzaktul nem leírható, sokkal inkább egyfajta közmegegyezésen alapuló kategória. Továbbá, ha elfogadjuk az intelligens tánczene mint fogalomkör létét, az szükségszerűvé teszi, hogy létezzenek buta zenék is – ami mégiscsak bántó az ilyen zenéket kedvelőkre nézve. Több, egyébiránt IDM előadóként jegyzett művész és kiadó is kritikus hangot ütött meg a kategóriával kapcsolatban. “Remember: Only Stupid People Call It Intelligent” – fogalmazott szlogenjében a Rather Interesting Records. [Mike Paradinas](#) egy interjúban kijelentette: a kifejezés kizárólag az Egyesült Államokban használatos, az Egyesült Királyságban nem. Politikailag inkorrekt, pedig a megközelítés egyáltalán nem jár távol a valóságtól. Bár jól nevelt ember tartózkodik tőle, hogy ezt lépten-nyomon mások képébe vágja, így egymás között nyugodtan kijelenthetjük: bizony léteznek szánalmasan ostoba zenék, amikért legfeljebb szellemi fogyatékosok adnak ki pénzt. Na, de kanyarodjunk csak szépen vissza az IDM-hez.

Ugyancsak örök viták tárgyát képezte – és valószínűleg fogja is képezni –, hogy milyen előadókat sorolhatunk ebbe a kategóriába. A Usenet IDM listáján a következő nevekkel találkozhatunk sűrűn: [Andrew Weatherall](#), [Aphex Twin](#), [Autechre](#), [Black Dog](#), [Boards of Canada](#), [FSOL](#), [Leftfield](#), [LFO](#), [Luke Vibert](#), [Massive Attack](#), [μ-ziq](#), [Orbital](#), [Plastikman](#), [Richard H. Kirk](#), [Sabres of Paradise](#), [System 7](#), [The Orb](#), [William Orbit](#). Többük munkásságát bővebben is méltatjuk e könyvben.

Az avantgárd zenei törekvéseknek teret biztosító, fontosabb IDM kiadók:
100% Pure, Black Dog Productions, Mille Plateaux, New Electronica,
Peacefrog, Planet E, Rephlex Records, R & S Records, Soma Quality
Recordings, WARP.

Futó divatok jöttek-mentek, üstökösként felbukkant, egyszámos sztárocskák
tűntek el a feledés homályában, de az IDM hírcsoport a mai napig aktív.

Jungle – Drum & Bass

A mikor '89 party-hósei, **Grooverider** és Fabio valamikor a kilencvenes évek elején dél-londoni (Brixton, Elephant & Castle) klubokban (leggyakrabban a Rage-ben) a hardcore-on továbblépve, addig teljesen szokatlan ritmus-patternekkal gazdagították zenéjüket – és kergették őrületbe a közönséget – még nem is sejtették, hogy e gondolatokból nő ki '97 Britanniájának mainstream muzsikája.

Persze ahogy a **techno** nem Pallasz Athénéként pattant ki Zeusz fejéből, úgy a jungle sem a semmiből jött: gyökerei a **dub**-ban (ritmusvilág, szub-basszusok), a hip hopban (szintén a ritmusképletek, valamint az MC-k szerepeltetése) és a technóban (stúdióprocesszus) keresendők.

Az egykori dzsessz (néha swing, vagy bossa nova) muzsikák dobszólóiból mintavett, majd 160-180 bpm-re felgyorsított törtütemek, egy végletekig leegyszerűsített, szinte triviális, de erőteljes reggae basszusmenet: nagyjából ez a jungle alap, ettől a ponttól kezdve ágazik szét a kilencvenes évek végének legtermékenyebb és leginvenciózusabb zenei stílusa számos alirányzatra. Így például a ragga-muffin vokálokkal, dub-os basszusvonalakkal, reggae-hangmintákkal operáló, vidám hangzású jump up vagy ragga jungle (pl. **Mickey Finn**, Aphrodite). Vagy a ritmusokat már nem mintavevő, hanem igen-igen precízen programozó, a hangzást a

végletekig kidolgozó drum & bass (pl. [A Guy Called Gerald](#), [Goldie](#), [Photek](#), [Doc Scott](#), Alex Reece), mely a kezdetekben különös kettősséget hordoz magában: az első hallásra embertelen és hipergyors breakbeateket feloldják az ezekre épülő dzsesszes és soul-os elemek, [ambient](#) szőnyegek, vokálok.

Az említett ambivalencia mellett a drum & bass befogadását nehezíti a hagyományos dance négynegyedeken és konstans ritmusokon edződött fülek számára szokatlan, esetenként

három-négy összetevős poliritmus.

Némi szarkazmussal: “úgy hangzik, mintha valaki a dobfelszerelésével együtt legurulna a lépcsőn” vagy

“mintha egy féllábú, tízkezű fekete dobolna.”

Több zeneszerető és -értő barátunknak hosszú hónapokba, nemegyszer évekbe telt, mire megbarátkoztak az irányzattal...

“Mintha valaki

a dobfelszerelésével együtt

legurulna a lépcsőn.”

Harmadik alirányzat a kissé fellengzősen hangzó intelligens jungle (tudtunkkal egyetlen jungle producer sem állította azt, hogy buta jungle-t játszana), mely az ütemeknél hangsúlyozottabban az ambient-es betétekre, s inkább a dallamokra összpontosít, mint például [LTJ Bukem](#), [Blame](#), valamint a rendkívül termékeny [Mark & Dego](#) kettős, akik [4hero](#), [Jacob's Optical Stairway](#), [Tom & Jerry](#) és [Tek 9](#) nevek alatt egyaránt publikálnak. Ide sorolhatjuk a [Moving Shadow](#) szinte összes korai kiadványát is. Persze

az intelligens jungle kifejezés nem a zenészek, hanem a média találmánya, marketingfogás.

A hardstep drum & bass nevéhez híven elsősorban keményebb, táncorientált hangzást produkál, gyakran torzított basszusmenetekkel. A techstep drum & bass előadói ezen túlmenően szívesen használnak fel ipusztriális mintákat, munkáik a techno hangzásvilágához állnak a legközelebb. Háttér-effektjeik bármelyik thriller, vagy tudományos-fantasztikus film becsületére válhatnak. A rafináltan elhelyezett break-ek nemcsak az ütemeken, esetenként a dallamokon is megtalálhatók (Ed Rush, Optical, Grooverider, Boymerang). A két alirányzat között hamar elmosódott a határvonal, s maradt a techstep elnevezés, melyet az ezredvégre a neurofunk váltott fel.

A technóhoz és a [house](#)-hoz hasonlóan, a jungle / drum & bass előadók és producerek is egy-egy kisebb kiadó (label) címkéje alatt csoportosultak. Néhány, a legfontosabb korai nevek közül: Goldie, Wax Doctor, [Peshay](#), Hidden Agenda, Doc Scott, J Majik, az autószerencsétlenségben azóta elhunyt Kemistry, és társa, Storm ([Metalheadz](#)), [E-Z Rollers](#), [Flytronix](#), [Omni Trio](#), PFM, JMJ & Richie, Hoax, Tekniq (Goldie ex-hangmérnöke, Rob Playford tulajdonában álló Moving Shadow istállónál), LTJ Bukem, Artemis, Odyssey, Source Direct, Blame és az elmaradhatatlan MC Conrad (Good Looking / Looking Good), Grooverider, [Dillinja](#), Boymerang, illetve a későbbiekben külön lebleket alapító Ed Rush és [John B](#) (Prototype

Recordings), DJ SS (Formation Records). Igen színvonalas munkákat jelentetett meg az Intense, a [Big Bud](#), valamint az Origination (Creative Source), a [Nautilus](#), a Jazz Juice és az Astral Vibes (Precious Materials), T Power (S.O.U.R.), Justice és a Mystic Moods (Basement Records), a KMC és a [Future Bound](#) (Timeless Recordings), az Underwolves és a Tango (Creative Wax), [Adam F](#) (F-Jams). Egyéb kiadványaik mellett alkalmanként zseniális drum & bass darabokkal lépett a piacra néhány nem kimondottan az irányzatra specializálódott kiadó. Így jelent meg többek között a The Original Playboy, a Jacob's Optical Stairway ([R&S](#)), a Lab Rat, a [Leftfield](#) és a Pressure Drop (Hard Hands), One True Parker ([Creation Records](#)), [Jonny L](#) ([XL Recordings](#)), a Ballistic Brothers (Junior Boy's Own), az Amalgamation Of Soundz (Filter), [Plug](#) (Mo'Wax), a [Statik Sound System](#) és Ratman (Cup Of Tea Records), a Link és [Squarepusher](#) ([WARP](#)), Photek és a Source Direct ([Virgin](#)) [Roni Size](#) és a Reprazent (Talkin' Loud) számos munkája is.

Bár az első jungle album 1992-ben látott napvilágot, a műfajt korai underground létéből A Guy Called Gerald *Black Secret Technology* című nagylemeze emelte ki 1994 végén. (Ő valaha az [808 State](#) tagja volt, továbbá 1988-as *Voodoo Ray*-e a Summer of Love egyik legnagyobb house slágere lett.) A szigetországban 1994-ben igazi őrületet váltott ki egy jungle maxi: az M-Beat featuring General Levy *Incredible* című darabjáért már hónapokkal a megjelenés előtt szinte ostromot indítottak a lemezboltok ellen a rajongók. Az igazi médiaszenzációt azonban Goldie 1995 őszén megjelent *Timeless*

című, monumentális albuma jelentette. A siker mértékére jellemző, hogy míg a lemez az angol dance eladási listák élén állt, a “popkirály” Michael Jacksonnak meg kellett elégednie a tizenhetedik pozícióval. Mindenképpen említést kell tennünk a jungle renegát, Alex Reece *So Far* LP-jéről, mely a Blahblahblah szakírói szerint a Clash 1978-as albuma óta a legjelentősebb Londonban készült zenei produkció. (A progresszív dance előadóinak többsége vélhetően egyet is értett ezzel a véleménnyel, hiszen Reece '95-96 tájékán az egyik legkeresettebb drum & bass remixer. Kevert már újra az [Underworld](#)-nek, a Model 500-nak, [Kenny Larkin](#)nak, a UFO-nak, a [Kruder & Dorfmeister](#) duónak, de még Neneh Cherry-nek is.) Következő lépést a Bukem válogatta *Logical Progression (1.)* jelentette. 1996 végén a drum & bass szcéna figyelme Justice és Blame Icons pszeudó alatt jegyzett *Emotions with Intellect* című nagylemezére összpontosult. Az 1993-ban rögzített anyag – mivel a kiadók akkor túl avantgárdnak találták – három éven keresztül egy fiók mélyén várt a megjelenésre, egyes darabjai csak dubplate-eken voltak hozzáférhetők olyan kivételezettek számára, mint Fabio, vagy [Mixmaster Morris](#). A műfaj soron következő szenzációja – a MUZIK szerint az elkövetkező két év zenei arculatát meghatározó – Roni Size / Reprazent dupla album, a *New Forms*.

1998-ra a techstep vált frontvonallá. Az első, komolyabb közönségvisszhangot kiváltó siker az Origin Unknown *Valley Of The Shadows* című munkája volt. Mégis, Ed Rush és Optical (Virus) a főszereplők: *Warmhole* című albumuk egyaránt nyerte el a vásárlók és a

kritika tetszését. A drum & bass hangzás egy-két év alatt óriásit fejlődött, egyre sötétebb hangulatok, egyre gyilkosabb basszusok vették át az irányítást. Letisztult, egyszerűbbé vált, egyszersmind felgyorsult a tempó, az ezredfordulóra a two step soha addig nem várt tömegeket mozgatott meg a jungle partikon. Új nevek és új független kiadók tűntek fel. Az [Andy C](#), Ant Miles és Shimon, azaz az Origin Unknown és a Moving Fusion nevével fémjelzett [RAM Recordings](#), a Bad Company (BC Recordings), a Konflikt, Loxy és Ink ([Renegade Hardware](#)), Skynet és Stakka (Audio Blueprint), a [The Red One](#) és a Decorum (Lifitin' Spirit Records), a Nu Balance ([Trouble On Vinyl](#)), az E.C.T. (The Most Valuable Player), Dylan és Facs (Droppin' Science) [Drumsound](#) és [Simon Bassline Smith](#) ([Technique Recordings](#)), az Elementz Of Noize és az Accidental Heroes (Emotif), [TeeBee](#), [Polar](#) és [Klute](#) ([Certificate18](#)). Még az addig lágyabb dallamairól közismert Moving Shadownál is a keményebb hangzásokat preferáló művészek kerültek előtérbe ([Aquasky](#), [Dom & Roland](#), [Technical Itch](#), [Calix](#)).

A rendkívül termékeny időszak elindította a horizontális átrendeződést: az addig más-más ismert címke alatt tevékenykedő fiatal előadók és producerek saját labelüket alapították, így például J Majik az Infraredet, Matrix a Metro Recordings-t, Jonny L a Piranha Records-ot, az Aquasky a Sonixot, John B a [Beta](#)-t. A világvége-hangulat, a gyilkos pörgés azonban megbosszulta magát. Hasonlóan a nyolcvanas évekbeli EBM hullám lecsengésének okaihoz, ismét fennállt a veszélye, hogy a nemek arányának eltolódása miatt érdektelenné válhatnak az egyre inkább maszkulin jelleget

öltő jungle partik. Az évezred utolsó évében már maguk a techstep innovátorai is érezték a váltás szükségességét. Felvételeikben a hangsúlyos, erőteljes alapok mellett már egyre nagyobb szerephez jutott a funk. (Az irányzat megjelölésére ekkor alkalmazták először a neurofunk kifejezést.) A techsteptől való távolodás két fő csapásirány mentén zajlott: **Digital** és a **Total Science** az ősjungle hangzásokat igyekezett visszahozni, dolgozataikban újra zakatoltak a legendás amen breakerek. (Az amen break a The Winstons 1969-es kiadású, *Color Him Father* kislemezének B oldalán található, *Amen, Brother* című felvételéből származik. Az instrumentális *Amen, Brother* dobszólója minden kétséget kizáróan a legtöbbször újrafelhasználásra került hangminta a drum & bass történetében.) Megint mások még tovább mentek: harmóniagazdagabb zenéjükben maradtak a táncolható neurofunk alapok, azonban visszahozták a (főleg) női vokálokat. Ugyanezt a megoldást választotta Decoder & Substance tudatosan felépített popzenei produkciója, a **Kosheen (Moksha)**, a State Of Play és a Pressure Rise (Aspect Records), a Fellowship, Carlito & Addiction (**Defunked**), vagy a **London Elektriccity (Hospital)**. Roni Size e tekintetben is a műfajt megújító úttörők közé tartozik: Leonie Laws költő-énekesnővel és **DJ Die**-jal közös produkciója, a Breakbeat Era már évekkel előbb ezen az úton járt.

A kísérletezés időszakára jellemző néhány tisztavirág-életűnek bizonyult kitérő; a drum and bass és a **trance** flörtje, a trance and bass, valamint a hetvenes évek közepéig visszanyúló disco drum and bass. Stabil pozíciót az

erős ütemszekciókat harmóniagazdagabb dallamvilággal és vokálokkal fuzionáló liquid funk tartott meg magának. Az alirányzat talán legsikeresebb figurája a walesi illetőségű Lincoln J. Barrett, aki saját felvételeit, valamint remixeit [High Contrast](#) néven jegyzi.

A tinédzserek körében persze töretlen népszerűségnek örvend a neurofunk. Ez utóbbi irányzat szociológusok szerint bizonyos tizenéves csoportoknál átvette a heavy metaltól a lázadás zenéjének szerepét, véleményük szerint ez ma a “teenage angst music”.

Ahogy a house Chicago szülötte, vagy a trance Frankfurté, úgy a jungle / drum & bass Londonhoz köthető, ahol '97-98-ban már a McDonald's-ekben is ez szólt. Lehet, hogy meglepően hangzik, de a legnagyobb jóindulattal sem nevezhetjük undergroundnak azt az irányzatot, mely foci EB-k szignálját, vagy tv reklámok zenei aláfestését adja. Ha mondhatjuk azonban valamiről, hogy pozitív értelemben vált mainstream-mé, úgy e műfajról nyugodtan állíthatjuk ezt. A szokatlan jelenség okai visszavezethetők a nagy kiadók éberségére, akik még underground létében vásárolták fel a műfajt, ugyanakkor a szerződő előadók művészi önállóságukat teljes mértékben megőrizhették. Az autentikus drum & bass producereknek az első megközelítésből elitizmusnak tűnő dubplate kultúra révén sikerült megőrizniük a szakma tekintélyét. Mind a mai napig csak kivételezett kevesek tartoznak abba a legfelső körbe, akik egy-egy új szám elkészültekor (jóval megjelenése előtt) átadják egymásnak felvételeiket, s ki-ki kedvére írhat/vágathat belőle saját felhasználásra lemezt. Az alig tucatnyi producer

közé kiadói háttérrel, vagy óriási pénzeken megvásárolt reklámkampánnyal bejutni képtelenség – a bebocsáttatás elnyerésének egyedüli módja, ha valaki a saját dolgozatainak színvonalával vívja ki a többiek megbecsülését. A dubplate kultúra szigorú szabályai mindeddig távol tartották az irányzattól a [kullogókat](#), a hátsó szándékú, kizárólag nyerészkedni vágyó későn jövőket. Így került egyelőre el a drum & bass a house, a techno és a trance sorsát, a teljes kommercializálódást.

A kilencvenes évek végére világossá vált: a drum & bass az egyik olyan irányzat, mellyel a progresszív dance muzsikák polgárjogot nyerhetnek az idősebb zenehallgatók körében is. LTJ Bukem lemezeivel kapcsolatban végzett piackutatások egyértelműen jelezték: a negyvenes korosztály ugyanúgy vásárolja kiadványait, mint a huszonévesek. A műfajban rejlő lehetőségeket bizonyítja, hogy szinte mindenki merített belőle, így az olyan géniuszok, mint [Aphex Twin](#), vagy [Paradinas](#) (M-ziq). Meg az is, hogy a világon újabb drum & bass központok alakultak ki, ilyen például Toronto. Az előadók se kizárólag angolok már: a műfaj hírnevét öregbíti az amerikai Jamie Myerson, a németek: [Panacea](#) ([Force Inc.](#) / [Position Chrome](#)), [Bassface Sascha](#) (Smokin' Drum), Doppelgänger és Makai ([Precision Breakbeat Research](#)), a [Duo Infernale](#) (Timeless Recordings, Under Construction, Progress), meg az olyan válogatások, mint a *Soundz of the Asian Underground*, de ismerünk olasz, francia, görög, ausztrál, brazil, sőt, több ígéretes hazai próbálkozást (Random Soundz, [Anorganik](#), [Chris.Su](#), [SKC](#), Marcel, [Anima Sound System](#)) is.

Hosszú évek állhatatos munkájának köszönhetően az ezredfordulóra nemzetközileg is elismertté, emlegetetté vált a magyar jungle parti-szcéna. “Ha igazán jót akarsz bulizni, irány Magyarország!” – vélekednek az irányzat központjában, Londonban.

S ami elérhetetlen vágyálom maradt a magyar techno-house lemezlovasoknak, gyakorlattá lett a honi drum & bass legjobbjai számára: rendszeresen lépnek fel Nyugat-Európában.

Nu jazz

Nu jazz, azaz új dzsessz, az egyik legifjabb elektronikus zenei irányzat. Eredetét tekintve, a korai kilencvenes évek acid dzsessze, némi easy listening, [house](#), [trip hop](#) és természetesen a dzsessz, például [Sun Ra](#) (intergalaktikus zenekarával) volt a kiindulási pont. És a változás árnyát, az új széljárást előrevetítő [James Blood Ulmer](#) *new harmology* koncepciója. Eklektika, eklektika, eklektika... Minden mehet mindennel, végtelen fúziók, [John Coltrane](#) a világszenével, funky brazil motívumokkal, 1975-ös dzsessz-rock a tört ütemekkel, és így tovább. Talán egyetlen stílusról se beszélhetünk, csak nu jazz gyűjtőkategóriába sorolt törekvésekről. Egyedüli közös jegyük, hogy így vagy úgy, de a dzsessz mindig jelen van. A tényleges dzsessz-zenészek persze egészen másként látják ezt, ők valami teljesen másra asszociálnak a "nu jazz" jelzős szerkezet hallatán. Ezúttal Berlin, és nem az Egyesült Királyság a születés helye. Az egész valamikor a kilencvenes évek második felében indult be, a [Jazzanova](#) stúdiójában. House, downtempo, szaxofonok, latin dallamok, kellemes pörgés, pezsgőpukkanás, túl a dübörgésen, a zúzdán: a fiúk már a millennium előtt millennium utáni muzsikát komponáltak. A neves kollektíva tagjai: Jürgen von Knoblauch, Alexander Barck, Claas Brieler (ők a lemezlovasok), Axel Reinemer, Stefan Leisering, Rosko Kretschmann (ők pedig a producerek).

Legismertebb label a [Compost](#). Sorait – többek között – a Les Gammas, az absztraktabb [Kyoto Jazz Massive](#), a Syrup, a Trüby Trio erősíti. De azért a Jazzanova, vagy a [Voom Voom](#) ([Peter Kruder](#) és a Fauna Flash) szintén besegítenek. Bécs szelleme kísért...

Néhány válogatássorozat: a *Future Sound of Jazz* kései darabjai, valamint a mókás című *Glücklich* opusok.

Az irányzat jeles alakja még az olasz [Nicola Conte](#). Honi úttörői a [Keyser-Shuriken](#) páros.

Nu skool breakz

1 996-97 körül londoni breakbeat-berkekben új hangzásra lettek figyelmesek. Eleinte a **big beat** egyik alfajának vélték, pedig nem az, és nem is jungle, hanem (a trendi helyesírást követve) nu skool breakz, más (szintén szerencsétlen, később elterjedt) néven: progresszív breakbeat. Az eredeti kifejezés **Rennie Pilgrem**től származik, még 97-ből. Ő a keresztapa és a remixerek koronázatlan királya.

Hogy nu skool, és hogy egyáltalán új, csak az **Adam Freeland** által válogatott *Coastal Breaks II* (1998) kapcsán derült ki. Róla a DJ-matuzsálem **Carl Cox** nyilatkozta: övé a jövő. Egyébként Cox Ultimate Breakz címkéje Freelandre, **Kevin Beberre** és társaikra “szakosodott” akkoriban. Freeland a fellépések során nemcsak három lemezjátszón varázsol, de a hatást samplerek használatával még előbbé teszi. Labelje, a **Marine Parade** az irányzat egyik legizgalmasabb alkotóműhelyének bizonyult. Szívesen közösködött Beberrel: projektjük, a Tsunami One a Headrillaz *How It Is*-ének, majd az **Orbital** *Nothing Left*-jének átdolgozásával hívta fel magára a figyelmet.

Kiadóknál maradva: a Fuel a nu skool sötétebb arcát villantotta fel. Erről elsősorban **Dave Tipper** gondoskodott, de a többiek (Bargercharge és Radioactive Man aka Keith Tenniswood, meg az **Ils**) is elképesztő számokkal rukkoltak elő. (Erről az *Eight Track* dupla CD-n győződhetünk meg. A múlt

idő használata annak a szomorú ténynek tudható be, hogy a címke az utóbbi időben keveset hallat magáról.)

A legkísérletibb darabokat a Mechanoise (Uncouth Youth, Hostile Force, Sunz of Mecha) műhelyében keverték ki. Gépi zajokat, néha virtuális lényekkel, mint VRboy. Emlékezetes számaik: *B boy on the Rocks*, *Degobah Science*, *Rockweler*, és Rennie Pilgrem nagy slágerének, a *Sundbwoy Kingpin*nek az átírata. Sajnos náluk is indokolt a múlt idő.

Aztán itt van még [Tayo](#) Dust 2 Dustja (*Planet of the Breakz* válogatás, 1999), vagy az "iskola" színe-virágát ([B.L.I.M.](#), [FreQ Nasty](#), Full Moon Scientist, Orange Kush, T-Power) 1998-99 körül maga mögött tudó (a 2001-ben sajnálatosan elhunyt Vini által vezetett) [Botchit & Scarper](#). És egy meglepetés: a [techno](#) meg [house](#) körökben jól ismert [Matthew Bushwacka!](#) B Plank-je. (*Skulduggery* című kompilációjuk bombaként robbant 98 végén.) Ő általában Layoval közösködik, a breakbeatet house-szal vegyítik, 1999-es *Low Life* albumuk óriási sikernek bizonyult. Főhadiszállásuk a [Mr. C](#) névével fémjelzett [The End](#).

Honnan jött e zene? Földrajzilag egyszerű a válasz: Londonból. Amúgy se a semmiből, hiszen konkrétan érzékelhető hatások fedezhetők fel, azokat foglalja egységbe, ad hozzájuk irányzat-teremtő pluszt. Egyesülnek az erők, más szavakkal: a dance addigi történetének progresszív hajtásai a nu skoolban szöktek virágzásba. Például az öreg [elektro](#) (minimalizmusba bújtatott) speciális és professzionális hangzásokban teljesedett ki. De a funkból is jöttek a minták: dallamok formájában. Vagy a nyolcvanas évek breakbeat muzsikáiból, break-funkból, [Afrika Bambaatá](#)tól, elektro és funk

fúziójából. A sokadik alkalommal újjászületett T-Power *Funk Dental Hygiene*-je, esetleg Beber *Chief Rockája* és *Juvenile Delinquentje* illusztrálták legékesebben e tételt.

Aztán a **techno** – stúdiómódszerek, gépzene, hasonlók. Némi **acid**, **acid trance** is, hiszen a bugyborékoló hangok erőteljesen jelen voltak (High Prime: *Funky As...*). A techstep **jungle** gyilkos basszusai és még gyilkosabb szubbasszusai se hiányoztak. Egy kevés breakbeat, a mostani verzióból: lassított jungle groove-ok, tört ütemek, poliritmus. Továbbá house, hip hop, **jamaicai dub** és reggae motívumok...

Beindult a remix-láz, szinte mindenhez hozzányúltak. Freeland alkalmasint az **Orb**hoz, ám Rennie Pilgrem se tétlenkedett (Arthur Baker Vs. Rennie Pilgrem: *Like No Other*). 2001-ben az ő kiadója, a **Thursday Club Recordings** (TCR) bizonyult a legaktívabbnak. Szárnysegédje a líraibb húrokat pengető Danny McMillan.

A szerteágazó hatások nem eklektikus szósszá, hanem önálló és jellegzetes, feszes alkotásokká álltak össze. Gyakran ugyanazon opuson belül, mint Steve Reich *Desert Music*-jának B.L.I.M. és az új-zélandi (de Londonban élő) FreQ Nasty közösen készített remixében: az eredeti számot úgy szétszedték, hogy a hátunk is beleborsószik a váltakozó ritmusok, a breakbeatbe, időnként acidbe tévedő, máskor a **Kraftwerk**et idéző elektróban bolyongó futamok hallatán. (És még egy “átszabás”: **Richard D. James** a 88-as acid-house hős Baby Ford *Normalj*át bújtatta – dzsungel-basszusokat mellőző – nu skool köntösbe 1999-ben.)

Elméletileg 120 és 135 között mozogtak a bpm-ek, de gyakran változtak: a részegységek lelassultak, majd “visszaigazodtak”, megint lelassultak, megint vissza, és így tovább. Fontos-e még a 120, a 135? Ha már ritmus, akkor inkább basszusok: gyilkosak, de kevésbé elidegenedettek, mint a dzsungelben. Az eredeti nu skool alapvetően pozitívabb, vidámabb zene volt: a hangok a jövő és nem a világvége felé mutatták az irányt. Egyszerre tánc-centrikusan és agyat csavarva elképesztő mennyiségű auditív információt továbbítva. Sajnos, 2001-re ez az irányzat is beállt, bár ez a beállítás még mindig izgalmasabb darabokat takar (például [Meat Katie](#) szerzeményeit), mint más stílusok esetében.

Ha emberi beszédet vagy valami hasonlót vélünk felfedezni, ne essünk csapdába: általában vokóderén meg különböző effektusok felhasználásával készült. Noha a szerzők mintákból is dolgoznak, általában maguk generálják a hangokat. És a “furcsaságoktól” se idegenkednek: bizonyítva az általános értelemben vett népzene megtermékenyítő hatását, néha egy-egy harmonika vagy furulya is felcsendül.

Progressive

Az e kontextusban nem túl szerencsés jelző a hatvanas évek végén még a dzsessz és a rock fúziójával kísérletező rock előadók, a nyolcvanas években pedig az első detroiti és chicagói **techno** producerek munkáinak megkülönböztetésére szolgált.

Az elektronikus zenei szcénában a progresszív szó egyaránt utal a felvételekben megfigyelhető, fokozatos építkezésre, illetve a más irányzatok jellemző stíluselemeinek beépítésére való hajlandóságra. A címkét ez alkalommal is a **Mixmag** szakírói használták először.

Gyökerei a kilencvenes évek elejéig nyúlnak vissza, kritikusok a Guerilla Records és a **Leftfield** korai maxijait (különösen az 1992-es *Song Of Life* című dolgozatot) tekintik a legelső progressive house felvételeknek. Az irányzat bölcsője az angliai Mansfield, itt nyitotta meg kapuit 1992-ben a **Renaissance** klub, melynek rezidensei a későbbi kulcsszereplők, **Sasha** és **John Digweed** voltak. A progressive népszerűsége a kilencvenes évek közepére nőtt meg igazán, amikor az egyre giccsesebbé torzuló, kommersz eurotrance már nem felelt meg az igényesebb zenehallgatók elvárásainak.

A progressive trance több irányzat keveredésével jött létre; merített a **trance**, a (főleg deep) **house**, a **techno**, a **dub** és az **ambient** elemeiből is. A felvételek jellemzően négynegyedeselek, 125-135 bpm-es ritmusuk szándékosan

visszafogottabb volt az akkor divatos “lakossági trance” 130-160-as tempójánál. Struktúrái komplexebbek, elvontabbak, a mélyebb, határozottabb basszusvonal a dub esztétikájából táplálkozik. A progressive trance bevezető, lassan felépülő szakasza akár 3-4 percig is eltarthat, majd a (gyakran ugyancsak hosszúra nyúló) kiállítás után (pergődobbal vagy anélkül) tér vissza a ritmus és a fő motívum. A felvételek többnyire keretesek, szimmetrikus felépítésűek: a számok végén a levezetés a felépülő szakasz tükörképe. A progressive trance muzsikák jellemzően hosszabbak a trance daraboknál, legalább 5-6, de nemegyszer 10-12 percesek.

A progressive felvételeket a lemezlovasok stílszerűen hosszú mixekkel illesztik, lassan keverik át, nincsenek gyors vágások vagy hirtelen átmenetek. Mikrofonhasználat egy progresszív DJ-nél szóba sem jöhet.

A kilencvenes évek közepén még könnyebben különbséget lehetett tenni a progressive house és a progressive trance munkák között, mára azonban e két alirányzat teljesen egybeolvadt. Az ezredfordulót követő években több előadó ([Hybrid](#), [Way Out West](#)) a [nu skool breakz](#), illetve a breakbeat elemeinek integrálásával a progressive-et törtütemekre értelmezte át.

A progressive címke ugyancsak használatos a techstep [drum & bass](#)-ból kinőtt neurofunk, illetve az atmoszférikus drum & bass dolgozatok megjelölésére.

A mozgalom fontos kiadója a [Global Underground](#), melynek lemezlovasai sűrűn lépnek fel Magyarországon. Ismert – nemcsak GU – lemezlovasok: [Paul Oakenfold](#), [Nick Warren](#), [James Holden](#), [Anthony Pappa](#), [Hernan Cattaneo](#), [Dave Seaman](#), [Brian Transeau](#), [Paul Van Dyk](#), [Armin Van Buuren](#), [Tiësto](#).

Hazánkban a korai underground partikon '94-től rendszeresen hallhatók voltak progressive előadók felvételei, a név azonban csak az irányzat popularizálódása, az ezredforduló után vált széles körben ismertté, ekkorra már a kommersz külvárosi diszkók közönsége is ismerte legalább Sasha nevét.

Magyar lemezlovasok, akik a kilencvenes évek második felétől kezdve sokat tettek az irányzat megismertetéséért: DJ Limit, Slam Jr., Chriss, Kühl Tamás.

Speed garage

9⁷ nyarán új (?) irányzat hódított a táncparketteken: a speed garage.

“Minden zenének megvan a kemény változata” – olvashattuk a Codában, “a **house**-nak a hard house, a **trance**-nek az acidcore, a **techno**-nak a **hardcore**, a **jungle**-nak a hardstep. Az extrémítás dekadens szele csak a szent garage-t nem érintette meg... Azelőtt legalábbis így volt.” Csakhogy megfordult a szél, sorsát a garage se kerülhette el.

Az új trendek (**acid trance**, **jungle**, **trip hop**) általában Angliából indulnak világhódító útjukra, a speed garage se volt kivétel. A kiindulópontok – a **drum & bass**-hez hasonlóan – Dél-London klubjai: például a Paradise (Islington), vagy a Colosseum (Vauxhall). Persze ez a zene se volt annyira új: az első hasonló törekvések 1992 táján láttak napvilágot. Mivel a szombati bulikon a house dominált, több DJ,

például Mickey Simms, Matt Jam Lamont, Danny Foster arra kényszerültek, hogy a **“Brit formába öntötték New Jersey hangját.”** vasárnap reggel (hajnali öt körül) nyitó after-klubokban játsszanak. A hagyományos New Yorki garage-himnuszokat (vagy house-slágereket) alaposan felpörgették (innen az elnevezés), a vokális elemet pedig a minimumig kurtították. A dívák helyét MC-k vették át. Némi leegyszerűsítéssel: brit-formába öntötték New Jersey hangját.

Az irányzat fokozatosan meghódította a főváros más kerületeit is, s mind híresebb klubokban (például a [Camden Palace](#)-ban, vagy a Rocket-ban) kezdték el játszani. A speed garage az underground-létből az overgroundba araszolt. Az igazi nagy áttörést 97 nyara hozta, olyannyira, hogy a korábban divatos handbag house akkoriban szorult ki a klub-szcénából. Speed garage fellegvárnak a Legends (W1), az Adrenaline Village (SW8), The Club (SW8), The Colosseum (SW8) és az Aquarium (EC1) számítottak.

A közönség férfitagjai túlnyomórészt feketék, jól öltözöttek, pezsgőt ittak, hatalmas pénzeket buliztak el. A lányok bőrszínük alapján sokkal megosztottabbak voltak, igazi club-babykként csillogtak. Mintha az E-fogyasztás is hanyatlott volna, a hívők inkább jointot szívtak. Egyesek szerint új divat teremtődött, a táncoló fergeteg nem dekadens tömeg többé, a drum & bass apokaliptikus vízióját és hangzását optimizmus váltotta fel. Túloztak: a dobbasszust egyrészt nem szorította háttérbe a speed garage, másrészt utóbbi, igaz, nagyon trendi volt, de egetverő zenei minőséget bizony egyáltalán nem produkált... Harmadrészt: a jungle-hatást első hallásra ki lehetett mutatni.

Az irányzat további jellemzői: kemény, dübörgő reggae basszusok, csattogó ritmusok, samplingezés. DJ-centrikus: leggyakrabban nem a kompozíció speed garage, hanem a mód, ahogy az adott lemezlovas játssza (+8-as pitch, a rewind előszeretettel történő alkalmazása, stb.). Karl "Tuff Enuff" Brown szerint: "Meghallgattuk, mit csináltak az amerikaiak, majd az angol fülek számára elfogadhatóvá idomítottuk. Azok a kegyetlenül gyors, pattogó groove-ok! Todd Edwards, Roger Sanchez, Masters At Work...

Összeválogattuk a megfelelő elemeket, és megalkottuk a saját garage-unkat. Én UK garage-nak hívom.” Nevesebb brit számok: *Things Are Never* (The Operator And Baffled), *Jump To It* (DJ Omar & Tim Deluxe), *Sweet Sensation* (Pee Kay), de később világszerte születtek hasonló kompozíciók, így a német Mousse T-től, vagy az amerikai [Armand Van Helden](#)től, az ő remixe található [Goldie Digital](#) maxiján is. Talán a legizgalmasabb speed garage darab... Van Helden az általa produkált zenét gangsta garage-nak hívta. Telitalálat az elnevezés, természetesen nem alvilági figurákra, hanem az amerikai gangsta rap-re utal. Még akkor is igaz, ha a londoni DJ, Frances James szerint “... ez nem gengszter-szcéna. Gyorsan fejlődő, tiszta Londonhang.”

Amilyen gyorsan fejlődött, olyan gyorsan felejtettük el...

Techno

A techno a közhiedelem szerint **Detroit**ből indult el. Az elnevezést valóban **Juan Atkins** találta ki, de bármelyik ottani DJ, producer bevallja, büszkén hangoztatja, mennyire hatott rá a **Kraftwerk** zenéje. A stílus – földrajzilag – a rockkal ellentétes pályát futott be: Európában találták ki, az Egyesült Államokban fejlesztették a tökélyig, onnan “importálták vissza”, elsősorban Nagy Britanniába, de a kontinens több országában (főként Németországban) is osztatlan népszerűségnek örvendett sokáig. Érdekes, hogy – ellentétben a **house**-szal – nem Ibizán, hanem Belgiumon és Hollandián (a new beaten, “új ütemen”) keresztül tört be az angol nagyvárosokba. Az elterjedt vélekedéssel szemben, nem az egész dance-zenére, hanem annak egy irányzatára vonatkozik. Tipikus posztindusztriális jelenség, az információs és a káosz-kor szülötte, annak a világnak a láttelepe, melyben a hagyományos ipari formákat háttérbe szorította a számítógépes technológia. Nem véletlen, hogy a futószalag-termelés leáldozása után elnéptelenedő és sivár Detroitból indult újra: a gépek, a robotok válaszoltak a tegnapnak, emberi agy és mesterséges intelligencia szimbiózisát ünnepelték. Nem olyan fékeveszetten frivol, mint a house, mélyebb, filozofikusabb, mesterségesebb, időtlenebb. Technikailag azzal jellemezhető, hogy általában idegenkedik a hangminták használatától. A melódia-rétegek egymásra rakódnak, lassan és rendkívül monoton ritmusban fejlődnek, basszusvonalakkal, vagy nélkülük. A stúdiók

kisebb komputerlaboratóriumra emlékeztetnek, szintetizátorok, analóg és digitális hangszerek sokaságával. Az acid-hangzást a [Roland TB-303](#) adja, a house-os dobhangokért a [Roland TR-909](#) a felelős. A bpm-eket tekintve általában 120 és 150 között mozog, de Németországban nem ritkák a 150 feletti ütemek.

A ritmusoknál maradva, létezik *klub-techno* és *intelligens techno* megkülönböztetés. Ez így kicsit ostobán hangzik, lényege, hogy az előbbibe dinamikusabb, táncra szánt, az utóbbiba elsősorban elmélyült, otthoni hallgatásra készült kompozíciók tartoznak. Ami az éneket, a vokált illeti, általában ritka, amennyiben emberi hangot hallunk, használata minimális, valójában hangszerként-gépként funkcionál.

A techno a house mainstream-mé válására is reagált: míg a legtöbb klubban a house dívott, addig a free-partikon – a chill-out termek [ambientjét](#), [trip hopját](#), [drum & bass-ét](#) leszámítva – techno vagy [acid trance](#) szólt. Persze e stílus is kitermelte a maga sikerembereit: a három lemezjátszóval dolgozó [Carl Coxot](#), a francia [Laurent Garniert](#), a New Yorki illetőségű [Joey Beltram-et](#), vagy [Dave Clarke-ot](#). Népszerű még a kőkemény [Advent](#), az volt az élőben is remeklő Bandulu, s utódaik, a [Space DJ-k](#).

A stílus legizgalmasabb hajtása a minimál, a csupaszított hangok, csigaként bontakozó, repetitív ritmusok eksztatikussá váló folyam-muzsikái. Főbb képviselői: [Richie Hawtin](#) (aka Plastikman), [Maurizio](#) (Berlinből), [Robert Hood](#) (Detroitból). De a többi detroiti is szívesen jeleskedik minimálban, például Mad Mike (az Underground Resistance lelke és éltetője), [Kenny Larkin](#), vagy Sean Deason.

Néhány formáció a technót a poppal igyekezett összeházasítani. A kísérlet sikeresnek bizonyult, máig fantasztikusan jövedelmez. Számukra nyíltak meg elsőként Amerika kapui: [Prodigy](#), [Underworld](#), [Daft Punk](#)...

Mostanában divat a technót temetni. Tény, az 1996-97-es újjászületés (Steve Bicknell, [Neil Landstrumm](#), [Kari Lekebush](#), [Luke Slater](#), [Steve Stoll](#), [Christian Vogel](#)) után mind több az önisméltés, kevés az új tehetség, és a stílus London DJ-köreiből se túl népszerű, az egyetlen [Gayle San](#) játssza, ha hagyják. [Adam Beyer](#), [Rush](#), [Chris Liebing](#) – ők a jelenlegi nagymesterek...

Trance

Németország (nevezetesen Frankfurt) a szülőföld. A stílus Janus-arca már születésekor nyilvánvaló volt: a progresszív, kísérletező természetéről ismert (mára kissé megkopott) [Sven Väth](#) éppen Indiából visszatérve került a keleti miszticizmus bűvkörébe. Másrészt az európai [acid-house](#), s annak folytatása, a belga indíttatású new beat a kilencvenes évek elején már nagyon lecsengőben volt, egyszóval a táncművészet újító impulzusokra várt. (Indiai hatások: [Goa](#) szelleme máig él és virul, egyre több hívet toborozva magának...)

A bölcső mellett mindenestre nemcsak a neves frankfurti DJ / komponista, hanem mások is ([Cosmic Baby](#), stb.) bábáskodtak. A trance legnagyobb művészi sikereit mégse Németországban, hanem a brit szigeteken érte el, nevezetesen az [Underworld](#) korai – az 1993-as, Magyarországon kevésbé ismert *Dubnobasswithmyheadman* – albumával, vagy az [Eat Static](#), illetve az *Etnica* produkcióival, de említhetnénk a svéd [Robert Leiner](#) (The Source), és a philadelphiai [Brian Transeau](#) (BT) akkoriban készített kompozícióit is. Egy-egy számnak kifejezetten hagyományos zenei struktúrája van: intro, aztán a folyamatba mind több hangszer kapcsolódik be, a kulmináló pont pedig egyfajta eksztatikus, beavatási élményt ad. (Maga a *trance* szó is másodlagos tudati állapotot, önkívületet jelent. Valóság feletti létet, amikor a tételes vallások előtti civilizációk sámánjai – csodaszerek, különös elixírek,

főzetek segítségével – a természetfeletti hatalmakkal érintkeztek. A szélesebb körben elterjedt *technosámánizmus* kifejezés e jelenségre is utal...) A zene a **technónál** melodikusabb, atmoszférikusabb, és ezért könnyebben emészthető, a ritmusok kevésbé feszesek, bpm-ben mérve leggyakrabban 120 és 140 között mozognak. A hatás tagadhatatlanul kozmikus és pszichedelikus.

Jelesebb képviselői más zenei tájakra kalandoztak, hírmondónak a kilencvenes évek közepére szinte csak Goa maradt – ha még egyáltalán köze volt a trance-hez... Az “ortodox” hívők felettébb vitatják. A pangás időszaka következett: A-kategóriából Z-szériába történő lemenet, ismétlődések, popularizálódás a bevásárló-központokban. A trance az elektronika perifériájára szorult.

A kilencvenes évek második felében támadt fel a tetszhalott, a dicsőség zenitjére az ezredforduló évében futott, főként **Global Underground** lemezlovasok (**Sasha, John Digweed, Anthony Pappa, Timo Maas**) ténykedésének köszönhetően. Állítólag ők már nem is trance-et játszanak, hanem valami mást, deep house és egyéb jegyekkel, még breakbeat-elemekkel is fűszerezve, melyet ütődött elmék *progresszív*nek neveztek el... Az euro-trance ágazat pedig népszerűbb, mint valaha, még a sarki fűszeresnél és az összes szupermarketben is andalít. Ultragiccs, például az agyonajnározott **Paul van Dyk**.

Konklúzió: az irányzat (divat ide, divat oda) újabb vérfrissítésre szorulna.

Trip hop

Az irányzat a nyolcvanas évek végén kezdte bontogatni szárnyait. A helyszín Bristol, ahol egyszerre volt jelen a helyi dancehall és a jamaicai underground zenei kultúra, ugyanakkor még éreztette hatását az amerikai hip hop. Ebben a tengerparti városkában tevékenykedett egy önmagát Wild Bunch-nak nevező, zenészekből, producerekből, rapperekből és lemezlovasokból álló baráti csoport. A kollektíva nyitottságára jellemző, hogy nem futbalszurkolói mentalitással álltak ki saját műfajuk mellett, hanem példaértékű toleranciával, türelmes kísérletezéssel és szinte határtalan kreativitással olvasztották egymásba kedvenc stílusjegyeiket, így válhattak egy új irányzat innovátoraivá. Azzá lett Bristol a trip hop-nak, ami Chicago a house-nak, vagy Detroit a technónak. Bristolból indult világhódító útjára a Massive Attack (majd később a zenekar körüli alkotógárdából kivált Tricky), a kiégett hangzásvilágú, szuicid felhangoktól sem mentes, az amerikai piacot magának mégiscsak megnyerő Portishead, a mai napig itt működik az egyik legfigyelemreméltóbb független kiadó, a Cup of Tea Records, ami olyan kiválóságok felvételeit publikálja, mint a Statik Sound System, a Purple Penguin, vagy Ratman.

A trip hop születésénél bábáskodó zenészek / DJ-k szinte kivétel nélkül mind fiatal, huszonéves előadók voltak. Zenéjükben az ősi amerikai hip hop, a dzsessz, a funk, a dub, az ambient jellemzői keverednek. A trip hop műfaji korlátai összehasonlíthatatlanul tágabbak, mint a house-é, vagy a

technóé, így sokkal nagyobb térhez juthat a kísérletező kedv és a kreativitás. A ritmusok melankolikusak, 110 bpm alattiak. Az irányzat előadói előszeretettel használnak fel régi dzsesszfelvételekből kimásolt hangmintákat. Ha egy trip hopot még sohasem hallott kívülálló számára nagyon leegyszerűsíténénk a dolgot, valahogy így foglalnánk össze: képzelj el egy lelassított, instrumentális hip hopot, zsíros, nehéz ütemmel – és innen az alkotónak bérlete van mindenhova, a határt csak a fantáziája szabja meg. Operálhat mély basszusokkal, amit megbolondíthat néhány földöntúli effekttel, samplinggal, esetleg alátehet egy ambient “szőnyeget”. Tetszése szerint társíthatja dzsessz vagy népzenei elemekkel, komolyzenei hangzásokkal. A herbalisták, akik addig kizárólag a lassú dub muzsikákra esküdtek, azonnal befogadták az új műfajt. A címkét az angol [Mixmag](#) magazin szakírói – hogy végre besorolhassák egy skatulyába ezeket az alkotásokat – a hallucinogén LSD hatása alatt tett utazás argó neve és a hip hop keresztezésével kreálták. Maguk az előadók nemigen kedvelik ezt az elnevezést, szívesebben alkalmazzák műveikre az absztrakt hip hop, a dope beats, esetenként a cool-out beats stílusmegjelöléseket. Hasonlóképpen a hip hophoz, a trip hop is igazi utcai műfajként kezdődött, így fontos szerephez jutott a trip hop lemezlovasok technikai tudása. A hőskorban a DJ kiállt a sarokra két lemezjátszóval meg egy keverővel, és nyomta a műsort. Saját felhasználásra egyedi bakelitlemezeket préseltettek, melyre kigyűjtötték a felhasználni kívánt mintákat. Ezután a lemezlovas mint egy humán sequencer / biosampler működött, amihez természetesen nagyon komoly felkészültségre volt szükség.

A trip hop szcénán belül is témérdek sok kis független kiadó tevékenykedik, melyek nevét helyhiány miatt itt most lehetetlen lenne felsorolni. A teljesség igénye nélkül néhány (a már említetteken kívül) a fontosabbak közül: Pussyfoot Records, SSR, [Filter](#), [Wall Of Sound](#), Phat Vibes, Hard Hands, [WARP](#) (itt jelentek meg a korai [Sabres of Paradise](#), [Nightmares On Wax](#) és [Red Snapper](#) munkák, valamint a [Boards of Canada](#) albumai), továbbá a nagyobb kiadók trip hopra koncentráló összeállításai, mint például a [REACT Dope On Plastic](#) sorozata.

A zenekritikusok egybehangzó véleménye szerint 1995 volt a trip hop nemzetközi áttörésének az éve. Az áramlat előadói több rangos nemzetközi díjat nyertek, eladásai pedig jelentős mértékben növekedtek.

Érdekes, hogy a trip hop underground irányzat létére mennyire könnyen befogadható, megkedvelhető stílusirányzat azok számára is, akik először találkoznak vele.

Furcsa, de igaz: csakúgy, mint a hip hop esetében, ahol egy fehér New Yorki fiatalokból álló csoport (Beastie Boys) viszi a prímet, az underground trip hop legjelentősebb szakmai sikereit sem feketék, hanem egy japán, [DJ Krush](#) és egy fehér amerikai, [DJ Shadow](#) aratják. Mindketten igen sokat köszönhetnek [James Lavelle](#)-nek, a legendás Mo' Wax kiadó alapítójának, tulajdonosának. A címke azon kevesek közé tartozik, melyeknek nemhogy gyenge, de közepes kiadványa sem nagyon van, előadóit egyszerűen nem lehet figyelmen kívül hagyni ([Rob Dougan](#), La Funk Mob, [Air](#), Howie B., [Nightmares On Wax](#), stb.).

Általános tendencia volt a kilencvenes évek végén – és ez nemcsak James Lavelle kiadójánál, másoknál ugyanúgy tetten érhető –, hogy a trip hop közelített a társműfajokhoz (dub, [jungle](#), [drum & bass](#)) és vica versa. Mindenképpen említést kell tennünk a Coldcut zenekar tagjai által alapított [Ninja Tune](#) (Amerikában Ninja Tone) kiadóról. Ha lehet a nyitottságot fokozni, akkor elmondhatjuk: a Ninja Tune kiadói spektruma még szélesebb, mint a Mo' Wax-é. Itt található a [The Herbaliser](#)-t, [Funk](#) [Porcinit](#), a Coldcut saját projektjeit, [DJ Food](#)-ot és a [Headfunk](#)-ot, [Luke Vibert](#)-et, [DJ Vadim](#)ot, az [Up Bustle And Out](#) csoportot, a [London Funk Allstars](#)-t, a [9 Lazy 9](#)-t.

Komoly trip hop szcénával rendelkezik Franciaország is. Itt tevékenykedik a fiatal kora ellenére évek óta a szakma élvonalához tartozó [DJ Cam](#) (első saját címkéje a [Street Jazz](#) volt, melynek nevét azóta [Inflamable Records](#)-ra változtatta), [Alex Gopher](#), Stéphane Malca, DJ Pedro, az előbb [Mighty Bop](#), később [La Funk Mob](#), majd [Motorbass](#), legutóbb pedig [Maffia Bass](#) névre hallgató csoport. Érdemes odafigyelni a [Mix-it](#) címke sorozatára, mely [What's Up](#) címmel jelenik meg, s a francia trip hop krémjét mutatja be. Ha a trip hop világsztárokkal akarunk találkozni, nem kell túl messzire utaznunk. Bécsben működik ugyanis a köztisztelőben álló producer és lemezlovas duó, [Peter Kruder](#) és [Richard Dorfmeister](#), akik DJ szettjeikben a trip hopot [drum & bass](#)-zel, [dub](#)-bal és [hip hoppal](#), valamint régi dzsesszfelvételekkel keverik, amivel elnyerték a kritikusok által sűrűn emlegetett "dope deck wizards" címet. Saját munkáikat, Dorfmeister és Rupert Huber [Tosca](#) álnéven készült közös dolgozatait, vagy Kruder [Peace](#)

Orchestra projektjének produkcioit többnyire a tulajdonukban álló címke, a **G-Stone Recordings** alatt jelentetik meg. A kettős először néhány közeli barátainak, az acid jazz-t játszó **Count Basic**-nek és a Sinnek készített remixet, ezek után kereste meg őket **William Orbit**, hogy keverjék újra a *Strange Cargo* című darabot, melyet a Warner a kilencvenes évek elején adott ki, s amivel a két osztrák robbantott. Azóta a legkomolyabb lemezcégektől és előadóktól kapnak folyamatosan remix felkéréseket, de ezek közül ma már csak azoknak tesznek eleget (Tricky, Alex Reece, **Bomb The Bass**, **David Holmes**, **United Future Organisation**), melyeknek szívesen kevernek újra. (A teljes nemzetközi zenei szaksajtó tárgyalta az esetet, amikor elutasították a U2 ajánlatát, de ugyanígy járt velük a Phantastischen Vier, Elvis Costello és Grace Jones is. Madonnának végül beadták a derekukat, de a kénytelen-kelletlen remix sem a rajongók, sem a kritika tetszését nem nyerte el.)

Felhasznált irodalom

Sarah Champion (szerk.): *Disco Biscuits (New Fiction from the Chemical Generation)*. Sceptre, London, 1997.

Matthew Collin: *Altered State (The Story of Ecstasy Culture and Acid House)*. Serpent's Tail, London, 1997.

Erik Davis: *TechGnosis (Myth, Magic and Mysticism in the Age of Information)*. Harmony Books, New York, 1998.

Kodwo Eshun: *More Brilliant than the Sun (Adventures in Sonic Fiction)*. Quarter Books, London, 1998.

Martin James: *State of Bass (Jungle: the Story so far)*. Boxtree, London, 1997.

Chris Kempster (szerk.): *History of House*. Sanctuary Publishing, London, 1996.

Rudy Rucker – R.U. Sirius – Queen Mu (szerk.): *Mondo 2000 (A User's Guide to the New Edge)*. Harper Perennial, New York, 1992.

Nicholas Saunders: *Ecstasy and the Dance Culture*. Magánkiadás, London, 1996.

Eric Tamm: *Brian Eno (His Music and the Vertical Color of Sound)*. Da Capo Press, New York, 1995.

David Toop: *Ocean of Sound (Aether Talk, Ambient Sound and Imaginary Worlds)*. Serpent's Tail, London, 1995.

Thom Holmes: *Electronic and Experimental Music (A History of New Technology)*. Taylor & Francis Inc., New York / London, 2008.

Valamint az ATM, a CODa, a Crash, a DJ, a Fringcore, a Groove, az i-D, a Jockey Slut, a Magic Feet, a Mixmag, a Mondo 2000, a Mute, a MUZIK, a Play, a Trax és a Wired folyóiratok, továbbá több száz megabyte online szakirodalom...

Techno, house, trance, jungle, ambient és a többi: egy új elektronikus világzenei stílus kialakulásának lehetünk a tanúi. Olyan világzenéé, mely a jövő társadalmának szinte kizárólagos nyelvéné válik. E könyv szereplői ennek az új világnak a hírnökei.

A Mennyek Kapui az elektronikus zene különböző hajtásainak történeti áttekintése, dokumentálása mellett a nemzetközi és a hazai szcéna meghatározó egyéniségeit, kiadóit mutatja be. Egyedülálló beavatást kínál az elmúlt évtized és napjaink ifjúsági kultúráját formáló stílusok – magyarul eddig nem tárgyalt – sokszínűségébe.

A szerzők – Kömlődi Ferenc és Pánczél Gábor – az irányzat ismert honi szaktekintélyei.