

## Géplélek: a techno története

*Oooh oooh Techno city  
Hope you enjoy your stay  
Welcome to Techno city  
You will never want to go away*

Cybotron, 'Techno City' (1984)

A gép 'lelke' mindig is zenénk részét képezte. A tranz a repetíció hozadéka, és mindenki a tranz állapotát keresi az életben...a szexben, az érzelmekben, az örömeinkben, mindenben...a gépek pedig egy abszolút tökéletes tranz előidézői.

Ralf Hütter, 1991, in Kraftwerk:  
*Man Machine and Music*, Pascal Bussy

'Mint egy segélykiáltás,' üvölti egy pánikba esett férfihang. Leáll az ütem, a táncosok viszont nem. Majd az Orbital visszaránt bennünket az örvénybe: Terry Riley robbanásszerű sample-jébe, a könyörtelen gépi ritmusba, fény és hang totális környezetébe. Megfeledekezünk fáradtságunk tényéről, az előttünk álló személyről, amint behatol személyes terünkbe csapkodó karjaival. Aztán, egyszer csak, ott termünk: bezárva a révületbe, egy magasabb energiamezőbe. Megtörténik, ahogy mondan szokták: fölemelkedünk, sok ezer magunkkal együtt.

A dél-londoni Brixton Academy mintegy 3500 főt képes befogadni. A század elején mór stílusban fölhúzott épület meglehetősen gyönyörűen fest, de nem könnyű felderíteni: az egymástól a Beastie Boys és a Pavement távolságára lévő csoportok eltűnnek az épület sötét, koszos sarkaiban. Ma este viszont csupa fehér fény és mozgás: a színpadon megannyi projektor, stroboszkóp és szárazjég, előtte pedig egy magasított táncparkettet állítottak föl. Fejünk fölött hatalmas, kifeszített fehér lepel: az alkóvok fényben úsznak, amiket lüktető gömböcskék képei szegélyeznek.

Az egész az Avalon Ballroomra emlékeztet, ahova 18 éves koromban akartam járni – annyi idősen, mint ami a mostani közönségre jellemző. Mit számít, hogy a szórakozók többsége jóval azután született, miután a san franciscói szcénának befellegzett: veszettül hajszolják az örökké tartó jelent. Ez itt a Techno, csupán hemzseg a pszichedelikus referenciáktól: ott van a fényshow-ban, a különféle divatokban (a beatniktől a rövid hajig és a 60-as évek végének hosszú hajáig); 'Feed Your Head' föliratot pólok (a Jefferson Airplane 'White Rabbit'-jének egyik sora), mindenütt jelen lévő, különféle drogok.

A mostani esemény neve Midi Circus: a londoni Megadog promóciós cég ambíciózus kísérlete a dance előadások működésbe hozására. Nyilvánvaló a ragyogó atmoszféra láttán, hogy nem sajnálták az időt és az energiát a részletek kidolgozásakor. A kiválasztott föllépők – Orb, Orbital, Aphex Twin – a Techno/psych crossover irányultság legérdekesebb alkotói, és ez a zenei irány már a korábban csak a rockkal kapcsolatba hozott területekre is betört: nagy közönséget vonzó eseményekre, zajos partikra, fesztiválokra. Itt ráakadhat az ember a Techno-primitívek ezredfordulós, félig az elektronikus zajokon, félig a földközpontú pogányságon alapuló szubkultúrájára.

Az Orbital a Londont körülölelő M25-ös autópályáról [orbital motorway] keresztelte el magát: ez mintegy három éve történt, amikor hatalmas rave partikat tartottak a főváros külső szegélye mentén. Akad néhány slágerük, második albumukat pedig most fejezték be. Ma este fejükön sisakkal állnak szintijeik mögött, szemük tájékán két fénysugár lövell ki a fejedőkből. Amikor a szárazjég és a

stroboszkópok a legnagyobb hatásokkal működnek, a *Csillagok háborúja* trolljaira emlékeztetnek, vagy – talán még zavarbaejtőbb módon – szénbányászokra. És ahogy kavarogni kezd körülöttünk a gépek zaja, engem is telibe talál. Indusztriális kizökkentés. Most, hogy Britannia nehéziparának jórészt vége, gyermekei ezen iparág megtapasztalását szimulálják saját szórakoztatásuk és át-élményülésük okán.

A zeneművészet eleinte a hang tisztaságát, áttetszőségét és édességét kereste és érte el. Később azonban különféle hangokat amalgamáltak, ápolgattak, hogy a fület lágy harmóniákkal dédelgessék. Ma a zene, mivel egyre bonyolultabbá válik, a legdiszónásabb, legkülönösebb és kíméletlenebb hangok amalgamációjára törekszik. Így kerülünk egyre közelebb a zaj-hanghoz.

Luigi Russolo, 'A zajok művészete' (1913)

Punk rock, new wave, and soul  
Pop music, salsa, rock & roll  
Calypso, reggae, rhythm and blues  
Master mix those number one blues.

G.L.O.B.E. and Whiz Kid, 'Play The Beat Mr DJ' (1983)

Idén a Techno ellepte Britanniát. A kezdetben a tánczene egyik sajátos formájára értett fogalom – minimális, elektronikus vágások, amiket a detroiti Derrick May, Juan Atkins és Kevin Saunderson kezdett el a 80-as évek közepén – ma már a pop mindenre ráhúzható, divatos frázisa: az idei év grunge-a. Amikor egy pofátlan europop lemez, mint a 2 Unlimited 'No Limit'-je – gondoljunk csak a Snap-re, a Black Boxra – vidáman rap-elgeti, hogy 'Techno Techno Techno Techno', rádöbben az ember: egy jelentős popjelenség mezejében él.

Személyes tapasztalataimat jelenlegi körülményeim színezik: az állandó utazgatás, főleg kocsival. A Techno tökéletes zene az utazáshoz, a sebességről szól: a repetitív ritmusok, minimál melódiák és szerkezeti modulációk hibátlanul illeszkednek a nagy sebességű utazás kínálta, állandóan változó perspektívához. Másként fogalmazva, a pezsgő elektronikus hangok nagyon is precízen reprodukálják az egyre nagyobb mértékben, nyughatatlanul áramló elektronikus információ előállítására kényszerített szinapszisek energiáját.

Ha létezik középponti gondolat a Technóban, akkor az az ember és gép közötti harmónia. Juan Atkins ezt a következőképpen fogalmazza meg, 'A dolgot úgy kell szemlélni, hogy a Techno technológikus. Attitűd, ami futurisztikus hangzású zene készítésére irányul: valami, amit eddig még nem csináltak.' Mindez többnyire közhelyként húzódik meg a huszadik századi avantgarde művészeti formák mögött – ennek korai zenei példái többek között Russolo 1913-as *A zajok művészete* című manifesztuma és a húszas évek balettjai Erik Satie (*Relâche*) és George Antheil (*Ballet mécanique*) tollából. Russolo számos gondolata előlegezi meg a ma Technóját szinte mindenben, kivéve a most kapható fémárukat, mint amilyen nem zenei instrumentumokat használt 1914-es kompozíciójában, az *Egy város ébredésében*.

A háború utáni popkultúra alapja a technológia, illetve annak használata a tömegtermelésben és fogyasztásban. A jelen zenei technológiája vitathatatlanul a korlátlan, tömeges reprodukciót favorizálja, ami éppenséggel az egyik oka annak, amiért a zeneipar (a copyright feyverével élve) folyamatos utóvédharcokat folytat a szabad elérhetőség ellen. Gondoljunk csak a 'Házi magnószalagok megölik a zenét' matricákra, a felvételre alkalmas eszközök megnövelt árára (kétkazettás dekk, DAT), a samplerek és a jogtulajdonosok közötti bírósági csatározásokra.

Az etikai vonatkozások nyilvánvalóak – könnyen érthető James Brown fölháborodása, hiszen nem jelölt ritmusai és üvöltései jórészt a mai fekete zene alapjai –, ám legjobb esetben a jelen új digitális vagy integrált analóg és digitális technológiája stimulálhatja gondolatok kölcsönhatását,

az igazi információcserét. Európa és Amerika legtöbb stúdiójában hamarosan megtalálható lesz a sampler és a CD-állvány: alapvető elektronikus könyvtár a Kraftwerk, James Brown, a Led Zeppelin műveiből – korunk hangbankja.

Az első hallható rapszámban, Grandmaster Flash 'Wheels of Steel'-jében 1981-ből a Queen, Blondie, The Sugarhill Gang, The Fusions Five, Sequence és Spoonie Gee összekuporgatásáról, scratch-eléséről volt szó – de mi a sampling, ha nem digitalizált scratch-elés? Ha a rap inkább amerikai jelenség, a techno inkább Európában áll össze, amint a producerek és a zenészek bekapcsolódnak a káprázató sebességű párbeszédbe.

Synthetic electronic sounds  
Industrial rhythms all around  
Musique non-stop  
Tecno pop

Kraftwerk, 'Techno Pop' (1988)

A Kraftwerk a jó öreg európai avantgarde és a jelen euroamerikai popkultúrája között átívelő hídon áll. Számos generációbeli társukkal egyetemben Florian Schneidert és Ralf Hüttert is egy tiszta lappal ajándékozták meg a háború utáni Németországban. Hütter elmondása szerint 'Amikor nekifogtunk, sokszerűen hatott, némaság. Hol állunk? A semmiben. Nem léteztek atya-figurák, nem létezett folyamatosság a szórakoztatás hagyományában. Az 50-es és a 60-as években minden amerikanizálódott, mindent a fogyasztói magatartás irányába tereltek el. Aztán egyszer csak a 68-as események részesei lettünk, hirtelen lehetőségekkel szembesültünk, majd belevágtunk a német ipari hangzás néhány formájának megalapozásába.'

A 60-as évek végén egy összehangolt kísérlet zajlott le a sajátosan német populáris zene megteremtésére. A Fluxus (La Monte Young és Tony Conrad rendszeresen ellátogattak Németországba akkoriban) és az anglo-amerikai pszichedelia felszabadító hatására az olyan együttesek, mint a Can és az Amon Düül németül kezdtek el énekelni – az első lépés a pop angol-amerikai központúságával szemben. A jelenség egy másik szegmense is sajátosan európainak bizonyult: a Fluxushoz hasonlóan számos elektronikus komponista, mint Pierre Schaeffer és Karlheinz Stockhausen, a nem zenei instrumentumok használata során újra átélték Russolo elragadtatottságát.

A klasszikus képzettségű Hütter és Schneider elkerülték kortársaik túlzásait, akárcsak a gitár-basszus-dob formációt. Korai felvételeik csupa hosszú, szomorkás, elektronikus darab, gyakran tűnnek föl bennük egyszerű, klasszikus melódiák, zajok, ipari hangzások – zenéjük elválaszthatatlan a mindennapok hangjaitól. Mindez a megjelenítés határozott elképzelésével párosult (az első három albumon az együttes logója egy hangosbeszélő volt), ami az imázsalkotási folyamat és a zene minden aspektusa fölötti ellenőrzés felé tett átfogó lépések egyik állomásának számított: ráadásul 1973-74-ben az együttes fölépítette saját stúdióját, a Kling Klangot.

Ugyanezen időszak alatt a Kraftwerk vásárolt egy Moog szintetizátort, ami lehetővé tette számukra, hogy egy dobgép energiáit hasznosítsák terjedelmes elektronikus darabjaikban. Ennek első gyümölcse az 'Autobahn', egy 22 perces utazás az autópályán az indítómotor zajaitól a hűtés enyhén zúgó hangjáiig. Az 'Autobahn' vágott változata tízbe került az amerikai slágerlistán 1975-ben: egyébként nem ez volt az első szinti sláger, a dicsőség Gershon Kingsley 'Popcorn'-jéé, amit a Hot Butter stúdiózenekar adott elő, ráadásul önmagában sem számított tökéletes újdonságnak.

Az áttörést az 1977-es *Trans-Europe Express* hozta meg: ismét a sebesség, az utazás, a páneurópaiság témája került elő. Az album középpontjában egy vonatutat szimuláló 13 perces szekvencia áll: fémsíneken kattogó fémkerekek, erősödő, majd elhaló vonatfűtő, csikorgó vagonok, végül pedig a megálló vonat fémes sikoltása. Ha ez nem volt elég meghökentő, akkor ott az 1978-as *Man Machine*, ami még tovább fejlesztette egy nemzetközi nyelv, az ember és gép közötti szintézis gondolatát.

E két lemez hatása – illetve az egyre inkább elhatalmasodó számítógépes technológiára koncentráló 1981-es *Computer Worldé* – szinte leírhatatlan. Angliában a punk belső fejleményeként a szinti csapatok egy új generációja emelkedett föl: a Throbbing Gristle, a Cabaret Voltaire, a the Normal mind brutális noise bandákként kezdtek, akik számára az entrópia és a pusztulás a technológia ugyanolyan fontos aspektusai, mint a fejlődés, ám 1976-79 között mindegyikük továbbállt az ipari táncritmusok területére.

Az elektronikus tánczene gondolata 1977-től folyamatosan ott lógott a levegőben. A diszkók számára készített amerikai lemezek, mint a 'Trans-Europe Express' és a 'The Robots', egybeestek Giorgio Moroder Donna Summernek írt számaival, főként említendő az 'I Feel Love', és komoly hatást gyakoroltak Patrick Cowley a Sylvester számára csinált késő hetvenes évekbeli munkáira: a 'You Make Me Feel Might Real' és a 'Stars' számokkal útjára indult a homoszexuális diszkó. 1982-es halála előtt Cowley elkészítette saját szinti diszkólemezeit, a disztópiás *Mind Warpot*.

Sokkal meglepőbb a Kraftwerk azonnali hatása a fekete tánczenére. Afrika Bambaataa erről így beszél David Toop *Rap Attack*-jében: 'Nem hinném, hogy egyáltalán tisztában lettek volna azzal, micsoda óriásokká nőttek a fekete tömegek szemében, amikor 1977-ben előjöttek a „Trans-Europe Express”-szel. Amikor megjelent, úgy véltem, ez minden idők egyik legjobb és legkülönösebb albuma, amit valaha hallottam.'

1981-ben Bambaataa és a the Soulsonic Force (Arthur Baker producerrel a hátuk mögött) a 'Planet Rock'-kal tisztelegtek nekik, amiben a 'Numbers' ritmusára rátették a 'Trans-Europe Express' dallamát. E folyamat során megszületett az elektro, a rap pedig túllépett sugarhilles korszakán.

A Techno Lázadók, akár fölismerik, akár nem, a Harmadik Hullám ügynökei. Nem eltűnnek, hanem megsokszorozódnak az elkövetkezendő években. Ugyanúgy részei a civilizáció következő szintre ugrásának, mint misszióink a Vénuszra, szenzációs számítógépeink, biológiai fölfedezéseink vagy az óceán mélyének föltárása.

Alvin Toffler, *A Harmadik Hullám* (1980)

A zene profécia: a zenei stílusok és a zene gazdasági szervezetsége megelőzi a társadalom maradékát, mert a zene fölfedezi – sokkal nagyobb sebességgel, mint arra az anyagi valóság képes – a lehetőségek teljes skáláját egy adott kód keretein belül. Hallhatóvá teszi az új világot, amelyik fokozatosan válik láthatóvá.

Jacques Attali, *Zaj* (1977)

A zenei elképzelések folyamatában az avantgarde-tól a pop felé, a feketétől a fehér felé és vissza, könnyű megfeledezni róla, hogy a feketék – akik Angliában bizonyára rengeteg ember számára olyan értékek hordozói, mint a lélek vagy az autenticitás – legalább annyira, ha nem jobban képesek a technológizáló és futurista magatartásformák vállalására, mint a fehérek. Működésbe lép a leplezett rasszizmus. Ha fekete koncepciókról és fekete futurizmusról akarunk hallani, nem kell messzebb mennünk a 70-es évek közepének Parliafunkadelicment Thangjénél a maga P-Funk nyelvezetével és földönkívüli látogatásaival.

Derrick May egyik nyilatkozata szerint a Techno 'pont olyan, mint Detroit, teljes tévedés. Mint George Clinton és a Kraftwerk ugyanabba a liftbe dugva.' Juan Atkins erről így beszél: 'Mindig is imádtam a zenét. Minden tettemre hatás van a tudatalatti. A 70-es években a Parliament Funkadelic nagyon érdekelt; visszamenne egészen 1969-ig olyan lemezeket csináltak, mint a *Maggot Brain* vagy az *America Eats Its Young*. Ám ha tudni akarod az okát, hogy ez miért pont Detroitban kezdődött, akkor az Electrifyin' Mojo nevű DJ-t kell keresni: minden éjjel öt órát kapott mindenféle zenei korlátozás nélkül. Az ő buliján hallottam először Kraftwerket.'

1981-ben Atkins összeállt Washtenaw Community College-beli diáktársával, a vietnami veterán Richard Davies-szel, aki úgy döntött, egyszerűen csak 3070-nek hívja magát. 'Rendkívül izolálódott

ember volt,' meséli Atkins. 'Az egyik első Roland szekvencer, a Roland MSK 100 volt meg neki. Éppen azon ügyeskedtem, hogy kerítsek egy basszistát, egy gitárost, egy dobost, és majd lemezeket csinálunk; de ott vibrálnak ezek az egők, így nagyon nehéz konzisztens gondolatokhoz jutni. Ezért elektronikus zenét akartam írni, de azt gondoltam, ehhez kell egy számítógépes programozó. Kiderült, nem is olyan bonyolult, mint ahogy hittem. Az első albumunk az „Alleys of Your Mind” volt. 15000 példány kelt el belőle helyileg.'

Atkins és 3070 a Cybotron nevet adták maguknak. E futurisztikus név egybecseng azon gondolatokkal, amiket a sci-fiből, a P-Funktól, a Kraftwerk-től és Alvin Toffler *A Harmadik Hullám* című írásából vetek át. 'Mindig is rajongtunk a futurizmusért. Egész rakásnyi ötletet gyűjtöttünk össze a Cybotron kapcsán: egy teljes Techno szótárt, egy átfogó koncepciót, aminek a Grid nevet adtuk. Olyasmi volt, mint egy videójáték, különböző szinteken lehetett beelérni.' 1984-85-re megszületett minden idők néhány legkiemelkedőbb elektronikus lemeze saját házi stúdiójukban, az Ypsilantiban: kemény, túlvilági, mégis meleg darabok, mint a 'Clear', az 'R-9' és a stíluselindító szám, a 'Techno City'.

A Kraftwerkhez hasonlóan a Cybotron is a technológia, a nagyváros, a sebesség iránti vonzódást ünnepelte a tisztán elektronikus eszközök és hangok használatával. Az egyik utolsó albumuk, a 'Night Drive' emlékezetes részlete az intim, csábító tónusban megszólaló testetlen hang, amint egy gyors éjjeli utazás részleteit susogja vissza – mindez a visszafordíthatatlan ipari pusztulás háttérével szemben. Az 1967 júniusi zavargások után Detroit – ahogy ezt Ze'ev Chafets a *Devil's Night*ban leírta – 'egyetlen generáció alatt módos, fehér ipari óriásból szegénység sújtotta fekete metropolisszá lett.' Miközben a jómódúak tovább éltek életüket a gazdag, fehér külvárosokban, a belváros az elapadó források miatt többnyire rothadásra ítéltetett.

Sokszor hangsúlyozták már Detroit elátkozott helyzetét – és valóban, számos hasonló környezet akad Angliában, London egyes részein, Manchesterben, Sheffieldben, ami akár meg is magyarázhatja a Techno népszerűségét ezeken a helyeken –, de Atkins továbbra is optimista; Detroit helyzete tekinthető akár valami plusznak is, mondja Atkins. 'Rendben, tényleg csak tizenöt perc eljutni a városközpont egyik szélétől a másikig, és a bevásárlóközpont ablakait bedeszkázták, de ez itt a központ. Amikor az új technológia betört, Detroit összeomlott mint ipari város, de Detroit Techno City. Egyre jobb állapotba kerül, egyre jobban magához tér.'

1985-ben 3070 kiszállt Vietnam miatti tartós károsodása miatt, Atkins pedig összeállt régi, Belleville High-beli diáktársaival, Derrick May-jel és Kevin Saundersonnal. Ők hárman együtt és külön is készítettek felvételeket számos név alatt: Model 500 (Atkins), Reese (Saunderson), Mayday, R-Tyme, Rhythm is Rhythm (May). Ami a lemezcsinálást illeti, hasonló beállítottság jellemezte őket – a legújabb számítógépes technológiák használata anélkül, hogy ráhagynák a gépet, hadd csináljon helyettük mindent –, illetve az elszántság környezetük túlhaladására, amit May így fogalmazott meg, 'Nem tehetünk egyebet, minthogy előre tekintünk.'

A trió lemezeit Detroit térségében a Transmaat és a KMS kiadókon keresztül adta ki: jó pár ezek közül, 'No UFO's', 'Strings of Life', 'Rock to the Beat' és a 'When He Used To Play' hasonló tempójú, úgy 120 bpm körüli, és csupasz, túlvilági hangok jellemzik – amelyek azonban, paradox módon, intenzív érzelmeket közvetítenek. Ezek a lemezek – ma már Európában is újra megjelentek a *Retro Techno Detroit Definitive* vagy a *Model 500: Classics* kompilációkon – legalább olyan jók, ha nem jobbak voltak, mint a New Yorkból vagy éppen Chicagóból érkező anyagok, Detroit izolált volta miatt azonban csak kevesen hallottak róluk akkoriban az Államokban. A brit szórakoztatókra várt, hogy megfelelő helyre tegye őket a dance kultúra fő áramában.

Sokakkal egyetemben Neil Rushton is galvanizálta az évtized közepén Chicagóból újtárra induló elektronikus zene, amit a brit piacon sikeresen kodifikáltak a House kereskedelmi név alatt. Hasonló dolog zajlott le Chicagóban is, mint Detroitban: mindkét parton a zene fő sodorvonalától távol a DJ-k, például Frankie Knuckles és Marshall Jefferson, újjáélesztettek egy elfelejtett műfajt, a diszkót, majd hozzáigazították a homoszexuális klubok környezetéhez, mint amilyen a Warehouse.

Ennek eredménye egy tért ölelőbb elektronikus hangzású lemezhalom, ami olyan helyi kiadók segítségével jelent meg, mint a Trax és a DJ International: funkysabb és több benne a lélek, mint a Technóban, ám ugyanúgy futurisztikus. Amint House néven bevezették a brit piacra 1987 elején, azonnal népszerűvé nőtte ki magát a 'Love Can't Turn Around' és a 'Jack Your Body' című listavezető slágerek segítségével.

A House visszavonhatatlanul átírta a brit popzenét. Steve 'Silk' Hurley és Farley 'Jackmaster' Funk (Darryl Pandy diszkódíva közreműködésével) korai lemezeinek sikerei után a popzene tánczene lett, és – inkább többé, mint kevésbé – futurisztikus fekete tánczenévé egyúttal. Ezen lemezek nyilvánvaló egyszerűsége egybeesett a digitális technológia előretörésével, ami – Atkins szavaival élve – 'rettentő mennyiségű információ tárolásának lehetőségét adja meg egy kisebb helyen'. Az eredeti House lemezek sikere új irányvonalakat nyitott meg: Acid House – az érdes hangú Roland 303-mal –, amit az Italian House követett, és később a Belgian new beat lassabb, industriálisabb táncritmusai.

'Az Egyesült Királyság szereti fölfedezni a trendeket,' mondja Rushton. 'A média működési elve következtében a dance kultúrában minden olyan gyorsan történik. Nem nehéz kiszínezve találni valamit.' A House az angol pop ízlés azon fő áramába csusszant bele, ami jellemzően gyors, négyen a parketten típusú fekete tánczene, és a Tamlával kezdődött a 60-as évek elején (rengeteg angol első fekete zenei élménye). A hetvenes években a hatvanas évek közepének addig árnyékban lévő, Detroit környéki lemezei hírtelen életstílussá lettek, vallássá, aminek Dave Godin dance teoretikus a 'Northern Soul' nevet adta.

'Én mindig is egy Northern Soul freak voltam,' vallja Rushton. 'Amikor kijöttek az első Techno lemezek, a korai Model 500, Reese és Derrick May anyagok, ki akartam építeni a detroiti kapcsolatot. Fogtam egy reklámcédulát, és fölhívtam a Transmaatot; megkaptuk Derrick May-t, és terjeszteni kezdtük a lemezeit itt brit területen. Akkoriban Derrick egy rendkívül kezdetleges, analóg fölszerelésen rögzítette az anyagait: a „Nude Photo” például közvetlenül kazettára készült, és az volt a master szalag. Egy ilyen felszerelés használatakor a mixelést nagyon egyszerű szinten kell tartanod. Semmi overdub, nem lehet túl sok dolgot beletenni: ezért olyan ritkás.

Derrick megjelent egy táskányi kazettával, némelyiken még fölirat sem volt: olyan számok voltak köztük, amik ma már klasszikusok, mint a „Sinister” és a „Strings of Life”. Aztán Derrick összemerttetett minket Kevin Saundersonnal, és hirtelen rádöbentünk, hogy a lemezek hangzásában érezhető valami köhézió: összeállíthatnánk egy kiemelkedő színvonalú válogatást. A Virgin Records támogatásával elrepültünk Detroitba. Találkoztunk Derrickkel, Kevinnel, Juannal, majd elmentünk vacsorázni, próbáltunk kitalálni valami nevet.

Akkoriban mindent úgy hívtak: House, House, House. Mi a Motor City House Music névre gondoltunk, valami ilyesmire, de ők hárman továbbra is a Techno szót használták. Kimondatlanul is ott volt már a fejükben: nyelvezetük része lett.' Rushtonék csapata 12 számmal tért vissza Angliába, majd megjelent a *Techno! The New Dance School of Detroit* című albumon Detroit vízpart felőli, éjszakai képével a borítón. Eleinte azt hitték, ez is csak egy másik túlzás, de néhány hónap múlva Kevin Saunderson hatalmas sláger lett nálunk az Inner City popos 'Big Fun'-jával, a Techno pedig megragadt a köztudatban.

A jövőben mindenféle popzene egy kicsit közelebb hozza egymáshoz az embereket – homo vagy hetero, fekete vagy fehér, egy nép ugyanabban a sávban.

LFO, 'Intro' (1991)

A House óta a tánczene Európa szerte tapasztalható terjeszkedésében számos tényező játszik szerepet. Az első az amerikai lemezek kiváló minősége, legyen az swingbeat, rap, New York garage, House vagy Techno. Másodikként említendő az Acid House – az acid egy Chicagóból 1987-ben újtára induló terminus az ingadozó basszus és a trance-es hangok jelölésére – egybeesése

az Ecstasy nevű tudatágitó szer európai elterjedésével. Európában az Acid House jelentése Psychedelic House-ra módosult. Ez a drogos szubkultúra Britannia és a kontinens legnagyobb divatjává nőtte ki magát: az akár 5000 fős, 1988 után mindennaposnak számító találgák fontos áramkörei lettek a friss slágereknek.

A harmadik faktor a detroiti és chicagói lemezek megtévesztően egyszerű hangzása, illetve a digitális technológia térnyerése (a Roland 808-as), ami arra ösztönözte az európaiakat az évtized közepétől kezdve, hogy olcsón és saját maguk készítsék el lemezeiket, gyakran a saját stúdiójukban. A Kraftwerk a 81-es *Computer World* és a 86-os *Electric Café* között részben azért hallgatott, mert az együttes átépítette a Kling Klang stúdiót analógról digitálisra. Az eredmény nagyobb rugalmasság, nagyobb tárolási képesség és több szonikus lehetőség – ami létfontosságú egy olyan zenei területen, aminek a gazdaságát ennyire a gyors váltások és a verseny jellemzi.

A briteknél az áttörést a S'Express első helyes slágere, a 'Theme for S'Express' hozta meg 1988-ban – a régi utazás motívum játékos földolgozása Karen Finlay-vel. A Phuture 'Acid Tracks'-én az acid hangzás fejlődése a Roland 808-as eredménye – a zümmögő méhek hangját véletlenül fedezték föl egy, a boltból frissen vásárolt szintetizátoron. Az összepréselt, hajlított, oszcilláló zümmögések tartósnak bizonyultak az acid 1988-89-es előtörésekor: ennek volt egyik korai angol változata Baby Ford proto-hardcore-ja, az 'Ooochy Koochy Fuck You Baby Yeah Yeah'.

1990-re már olyan csillapíthatatlan igény mutatkozott egy új tánczene iránt, amit – Neil Rushton szavaival – 'a detroiti újítók már nem tudtak kielégíteni. Az ő érdemük az, hogy a brit és az európai kölykök megtanulták, hogyan kell Techno lemezt készíteni. Nem voltak olyan jók, de ugyanaz az energia áradt belőlük. Ráadásul 90-91-re érdekesebbre fordult a helyzet, mert három detroiti helyett hirtelen 23 is akadt, aki Technót csinált Belgiumban, Sheffieldben.'

A Beltram 'Energy Flash'-e – 1991 elején adta ki a belga R&S Records – határozta meg az új hangulatot. Az ember – gép esztétika egyik inherens vonása egyfajta brutalitás, ami egyenesen a futurista Marinetti macho pózolásaira vezethető vissza: még az érzelemdúsabb Model 500 lemezein is található olyan cím, mint például az 'Off to Battle'. Az egyenesen a pofádba basszussal, a fölgyorsított ipari ritmusokkal és az 'Ecstasy' suttogó énekhangjaival az 'Energy Flash' jelentette az átmenetet a Detroit Techno és a mai hardcore között – aminek esztétikáját örökre kijelölte a Human Resource 'Dominator'-ja:

I'm bigger and bolder and rougher and tougher  
In other words, sucker, there is no other  
I wanna kiss myself.

'Belgiumba minden hatás begyűrűzött,' mondja az R&S kiadó tulajdonosa, Renaat Vandepapeliere. 'Ott volt a new beat, egyfajta lelassult ipari zene: a Cabaret Voltaire és a Throbbing Gristle nagyon bejöttek Belgiumban. Aztán a Detroit Techno és az Acid House jelentkezett, majd az egész összekeveredett. Más Beltram anyagok, mint a 'Sub-Bass Experience' a maga érzékeny, pszichedelikus érezetével és rockos betéeteivel mutatta az utat más R&S kiadványok előtt, mint az Aphex Twin 'Analogue Bubblebath'-a, ami megint csak fordított egyet a Techno fejlődési irányán.

Angliában a Techno nem Londonban, nem is Manchesterben (akkoriban a várost az olyan rock illetve dance csapatok uralták, mint a Happy Mondays) ütötte föl a fejét, hanem Sheffieldben, ahol a 70-es években – a Cabaret Voltaire és a Human League fémjelezte – saját elektronikus zenei tér képződött. 'Sheffieldben nincsenek élő találkahelyek,' mondja a WARP kiadó társtulajdonosa, Rob Mitchell. 'A csapatba kerülés és a siker egyetlen útja dance lemezek készítése.

Az ipari környezet hatását gyakorol rád zeneíráskor. Az elektronikus zene releváns zene az ipari zörejek tudatküszöb alatt érvényesülő hatása miatt. Az ember körbejárja Sheffieldet, és az egész tele van a 60-as években épült rohadék betonépületekkel: aztán ott a Kanyon nevű terület, ahol ezek a hatalmas, fekete üzemek okádják magukból ki a füstöt, a robajokat. Hangzásuk nem

különösebben üt el a zenéjétől.' Ez hallható is a korai Cabaret Voltaire ipari anyagain, ilyen például a 78-as 'The Set Up' a maga mélyről jövő lüktetésével.

1989-ben a CV tagja, Richard Kirk a megújulás lehetőségeit kereste, mivel a 'Cabaret Voltaire akkoriban futott ki egy nagyobb cégnél, az EMI-nál, és mi épp nem dolgoztunk együtt. Rengeteg időt töltöttem klubokban és stúdiómunkával egy Parrot nevű DJ társaságában, akie a város legnagyobb éjszakai klubja, a Jive Turkey volt. Csináltunk egy lemezt Sweet Exorcist néven „Test One” címmel, hogy majd lejátszunk a klubban. Nagyon minimál anyag volt: működött egy WARP nevű bolt, ahol mindenki amerikai import lemezeket vásárolt, és ők kiadták. Mi pedig komolyan ebbe az irányba kezdtünk el haladni.'

A WARP a kilencvenes év közepén dobta piacra a 'Test One'-t, s az év végére két számuk is hűszba jutott a slágerlistán: az 'LFO' és a 'Tricky Disco'. Az anyag nem olyan brutális, mint a belga Techno: itt is akadnak csikorgós ipari hangok, de kevésbé minimalista, inkább játékos. 1991-ben újabb fordulatot vett a Techno története: megjelent a hardcore. 'Nekem nem tetszett a hardcore dolog,' mondja Mitchell. 'Túl egyszerű, érdes, agresszív. Rengeteg, kislemezen nem eladható szám érkezett hozzánk, ezért arra gondoltunk, összerakunk egy nagylemezt. Megvölt a cím, *Artificial Intelligence*, illetve a koncepció: „Az elmének szánt elektronikus zene, amit transzglobális elektronikus újítók hoztak létre, ők pedig bizonyítják, hogy a zene az egyetlen valódi univerzális nyelv.”'

A borítón számítógéppel készített kép: egy karosszékben hátradőlve robot relaxál, talán egy spanglibi elszívása után. Körülötte a padlón lemezek hevernek: az első WARP válogatás (LFO, Sweet Exorcist és mások), a Kraftwerk-től az *Autobahn* és a Pink Floyd *Dark Side of the Moon*ja. A zene lassabb ütemű, és távol áll a Detroit Techno funkys minimalizmusától: a Dice Man, az Orb és a Musicology számai nem egyebek, mint modern, a dance felé mutató pszichedelikus zenék.

Ezen az albumon tűnt föl az akkor 17 éves Richard James, aki legismertebb, Aphex Twin fedőneve alatt a többség által Ambient Technonak nevezett műfaj sztárjává nőtte ki magát (noha ez a név még nem végleges). Az *Artificial Intelligence* lemezzel egyidőben adta ki az R&S Aphex Twin *Selected Ambient Works 85-92* című anyagát, ami komoly tekintélyt vívott ki magának underground körökben az év végére. Minimalista, archetipizáló grafikájával – egy bumeráng forma mutációja – a lemez fölszámolta a határokat az Acid, a Techno, az Ambient és a Pszichedelia között. Egy új, primitív romanticizmus kereteit szabta meg.

Amikor végre ráakadtak Richard James-re, és végre interjú készítettek vele, egy olyan történettel állt elő, ami azóta mítosszá nőtte ki magát: a mostanra már 19 éves cornwalli diák hogyan rögzítette anyagait a zavarba ejtően sokféle álnév alatt – Aphex Twin, Polygon Window, Dice Man, Caustic Window, hogy csak néhányat említsünk; hogyan építette meg saját elektronikus gépeit előállítandó a lemezein hallható hangfalszaggató zajokat; hogyan tart már mintegy 20 fölött albumnál és készül továbbiakra. A WARP tripla CD-t szándékozik piacra dobni következő ambient gyűjteményéből egy képregény társaságában.

Az Aphex Twin sikere abban a pillanatban következett be, amikor Európában a Techno egyik szárnya az Ambience felé veszi az irányt. A lassuló ütem részben válasz a hardcore még mindig jelentős, munkásosztálybeli divatjára, ami rendszeresen dobja föl a slágerlistákra például az Altern-8 és a the Prodigy számaikat. Mindeközben ahogy a klubok világában a drogszála átáll az Ecstasyról az amfetaminszármazékokra, a hardcore úgy hagyja messze maga mögött a 'Dominátor' lineáris brutalitásait és jut el a horror szövegekhez, az őspunkra jellemző vokálokhoz és a fölgyorsított breakbeat varratmentes dystopiájához. Akár a gangsta rap: ijesztő, és az is akar lenni.

'A mai Techno lemezek kilencven százaléka egy bebaszott táncparkett számára készül,' mondja Renaat Vandepapeliere. 'Ezt látom a legtöbb klubban: semmi hangulat, semmi motiváció, agresszivitás – a drog lett az úr. A többség ezt még föl se fogta, de az igazán jó srácok, mint Derrick May, nem használnak drogot. A Techno új hangzásként indult, de ma már attitűd, ez pedig nem egyéb, mint lemezeket készíteni a drogokra állított embereknek. Létezik egy másik kategória is,



ahol azért készülnek lemezek, hogy minden idegszáladdal rájuk koncentrálj, mi pedig olyasmit próbálunk csinálni, ami kiállja az idő próbáját.'

'Úgy vélem, a 70-es évtized hasonlít a 90-es évekre,' véli Rob Mitchell. 'A zenében föllelhető hangulatok egyre inkább válaszok azzal szemben, ami most folyik: egy rendkívül agresszív perióduson vagyunk túl. Az eredeti Detroit Techno nagyon átgondolt: mostani anyagaink – Wild Planet, F. U. S. E. – megközelítőleg azonos szinten mozognak. A kezdethez képest az igazi változás az, hogy ez a zene 99 százalékban fehér lett, viszont a Techno egy művészibb szintre emelésének gondolata igazán érdekfeszítő dolog.'

Ha visszajöttök a 70-es évek, akkor annak is az eleje: 1970-71 köszön vissza az R&S/WARP hosszú hajú, lazán öltözött alkotóinál, mint az Aphex Twin, Source, C. J. Bolland; föllelhető címeikben ('Neuromancer', 'Aquadrive', 'Hedphelym'); utalások Terry Riley, a német romantikusok, Cluster és Klaus Schulze, sőt, Jean-Michel Jarre darabjaira. A hím billentyűvarázslók alapgondolata a Kraftwerk elektronikus experimentációjának kezdetére vezethető vissza, amikor a 70-es évek elején a rockban beköszöntött a progresszív korszak. A Technót a pszichedelia felé az olyan csapatok mozdították el, mint az Orbital; most pedig megérkeztünk a progresszív szakaszba.

Nehéz megszabadulni attól a benyomástól, hogy az Ambient isteni ajándéknak bizonyult a zeneipar számára. A dance-gazdaság rettentő sikere számos problémát vont maga után, Rob Mitchell ezt a következőképpen látja: 'A művész iránti lojalitás a dance műfajban tulajdonképpen nem létezik; a lemez sokkal fontosabb alkotójánál. A dance hihetetlenül gyorsan változik; ez jó dolog, de nagyon nehéz karriereket kiépíteni a területen.' Az Ambient feltűnésével a zeneipar kezében van valami, ami által fölismeri és tudja, hogyan támogasson valakit: a definiálható fehér rockművész szemben a névtelen – gyakran fekete – albummal. Rádásul az Ambient Techno nagyon jól passzol a zeneipar legnyereségesebb árucikkéhez, a CD-hez.

Az Ambient terminus népszerűsítése Brian Eno nevéhez fűződik a 70-es évek végén. Az ütősök nélküli, finom tonalitású fölvételek, mint a *Music for Airports*, tökéletesen illeszkednek a CD formához, amikor az föltűnt a 80-as évek közepén. Az Ambient Techno és a hozzá kapcsolódó giccs, a New Age, azon egzotikus zenei experimentáció modern megfelelői, amit eredetileg az 50-es évek technológiáihoz való illeszkedés keltett életre. Ahogy a lemez tömeges terjesztése és a házi hi-fi elhozta nekünk a filmzenéket és Martin Dennyt, a CD és a Discman megajándékozott az Ambient Technoval.

Az Ambient is gellert kaphat, ám ez még nem történt meg. A cyberpunk, kompjúterjáték esztétika valahol mindig beleolvad a képernyőbe, viszont nem erőszakos. A műfaj velejárója a könnyed stílus és a detroiti forrásokra visszavezethető ritmikai fegyelem. A legjobb anyagokra – a Biosphere *Microgravity* és a Sandoz *Digital Lifeforms* című lemezei – szintén jellemző a detroiti albumok holisztikus spiritualizmusa. Richard Kirk (Sandoz) erről így nyilatkozik, 'Én nagyon régóta írok zenét. Ezek legtöbbje rendkívül hideg, agresszív, kopár. Itt az ideje valami olyasmit is csinálni, ami jó érzéssel tölt el, ami fölmelegít.'

A 27 éves norvég Geir Jensen (vagyis a Biosphere) anyaga, a *Microgravity* az ambient egyik csúcsa. A kilenc szám tökéletesen folyik össze egy 45 perces egésszé, miközben a szerző végig a gépesztétika utópisztikus, disztópiás erői között egyensúlyoz. A számok gyors és lassú, játékos és borzasztó, hold és nap közötti hullámzása azt a kényes egyensúlyt idézik meg, amelyikben élünk. Az album végén pedig a nehézipari zörejek és egy sziréna hangja beleolvadnak a pulzáló basszusba és az atmoszférikus effektékbe. Végül csak a szél hangja marad.

Van valami a légben, mondhatni objektivistikus  
Van valami a légben, olyan elektronikus.  
Van valami a légben, és ott van a légben, a légben.  
Van valami a légben, merő ostobaság.  
Van valami a légben, ami ellenállhatatlan  
Van valami a légben, és ott van a légben,  
És a légből ki nem vonható.

Schiffer-Spoliansky revü, *Es Liegt in der Luft* (1928)

Techno, meddig mehetsz? 'A legtöbb dolog úgy alakult, ahogy elterveztük,' mondja Juan Atkins, 'azt viszont senki sem tudta, milyen messzire vezethet ez. Senki sem gondolta, hogy mostanra globális dologgá fogja kinőni magát a kicsinyke Detroitból kiindulva.' 'Játszottunk Detroitban és Japánban, és megértettek bennünket,' véli Ralf Hütter. 'Ez a legragyogóbb dolog, ami történhet. Az elektronikus zene egyfajta világzene. Lehet, hogy eltart még néhány nemzedékig, de úgy gondolom, közeledik a globális falu kora.'

A számítógépes vírus elszabadult. Ma már a Techno lehetőségek paradoxonjaként jeleníti meg önmagát (és korlátok paradoxonjaként: ezek közül a legszembetűnőbb nemi jellegű; hol vannak a nők ebben a fiúk világában?) A Techno számos alakot öltve magára mutatja meg a technológia mélyén az érzelmeket, az információhoz jutásban a túlterhelést, a sebesség mélyén az entrópiát, a fejlődés mélyén a pusztulást, hogy a lelketlen tárgyak anyagi voltának mélyén ott lapulhat a spiritualizmus.

Mindezen feszültség a századforduló óta beleprogramozódott a művészetekbe és a kultúrába, és a század végére egy olyan forma jött létre, amely képes egységbe foglalni a millennium egyre csak terjeszkedő örvényét. A Technóval bármit megtehet az ember, és meg is fogja. Ahogy múltunk, jelenünk és jövőnk itt kavargat a szemünk előtt, és lábunk alól kezd kicsúszni a talaj, a Technóban inherensen gyökerező pozitívizmus továbbra is mutatja az utat. Juan Atkins szavaival élve: 'Nagyon optimista vagyok. Nagyon jó élni manapság.'

*Domokos Tamás fordítása*