

Technó – a jövő kultúrája

(legalábbis ami a közeljövőt illeti)*

W. J. Bockie és D. J. Fever

Elképzeltető olyan mozgalom, amely programszerűen küzd az alkohol, a heroin és az önpusztítás ellen, küzdelmének színtere pedig elsősorban a klubok kivilágított táncparkettje? Nem kell hozzá túl sok képzelőerő: a jelek szerint a '90-es évek végén ez a jelenség uralja. Neve: technó. Létrejöttét annak köszönheti, hogy bár az elmúlt évtized nem hozta vissza a '70-es évek ifjúsági kultúráját (mely a saját törvényei szerint fejlődött tovább, egyre inkább az alsó középosztály – a kisvállalkozók, McDonald's-os hivatalnokok és félvilági luxusra aspiráló bűnözők – szórakozásává vált), a diszkós-rockos-szimfonikus inspirációt elég váratlanul mégis a magukénak kezdték elismerni a civilizációellenes, nonkonformista, egalitárius nézeteket valló csoportok, akik a primitív folklór és a pszichédélikus szerek iránt érdeklődtek. És íme, előállt az első olyan alakzat, amelyre eredményesen alkalmazható az agyonhasznált posztmodernizmus terminus. Ezt az alakzatot ma technokultúra néven ismerjük.

1988-ban a brit fiatalság péntek délutánonként a nagyvárosokból tömegesen a környékbeli kisebb településekre vagy ipari körzetekbe kezdett kiáramlani. Ezek az utazások egy-két napig tartottak. A közbeeső idő alatt pedig ezek találkoztak elhagyott szerelőcsarnokokban, raktárépületekben, vagy egyszerűen a szabad ég alatt az úgynevezett *rave partikon*, hogy megszabaduljanak az egész heti stressztől és frusztrációtól a reggelig tartó táncos tömegrendezvényeken. A tíz-egynéhány órás szeánszok idején a hangárok belső terét stroboszkópok és lézeres berendezések fényei világítják meg, és rögtönzött színpadain tűnnek fel a modern rockzene eljövendő csillagai. Ezek az előadók – Stone Roses, Happy Mondays, Inspiral Carpets, Jesus and Mary Chain, The Charlatans vagy az amerikai dready-playboy, Lenny Kravitz (hogy csak a legismertebbeket említsük) – másoktól elég jól megkülönböztethető zenét játszottak, amely stílusában az amerikai rockzene pszichédélikus hullámához állt legközelebb a Flower Power és a Haight Ashberry of San Francisco szabadcsapatának idejéből.

A tengerentúlon az élőben előadott zenék árnyékában 1988-tól a chicagói és detroiti kis kiadóknál kezdenek megjelenni az erősen elektronikus, programozott tánczenei újítások. A chicagói irányzat 1988-ra rendkívül népszerűvé válik, és a rave-mozgalom kezdi felváltva használni a house elnevezést, illetve annak brit változatát, az acid house-t. Nemsokára az ifjúság nyelvében a rave szó az aciddal rokon stílusú zenékhez kapcsolódó mindenféle „tömegőrület” szinonimájaként állandósul.

* Megjelent *Techno – Kultura przyszołci* címen lengyelül 1995-ben (*Brulion*, 27: 99–127).

A rave- és acid house-megmozdulások legnagyobb sztárja nem valamilyen zenei előadó, hanem egy jelentéktelen kis tableta, az ecstasy volt. Ez az új, kultusszal övezett pszichédélikus szer, melynek hatóanyaga a szerencsندیóból kivonható MDMA nevű alkaloid, villámgyorsan túlszárnyalta az LSD népszerűségét (amely, ha nem tűnt is el a partikról, a marihuánához hasonlóan visszaszorult a második sorba), mint ahogyan a klasszikus, egészségre ártalmas serkentőket is (kokain és az amfetaminok). Az acid house-mozgalom grafikus szimbóluma a *Smiley* lett, ez a '70-es évek lomtárából előásott ikonogram, mely valamikor a *Keep smiling!* jelszóval együtt volt divatban. Az acid-mozgalom főbb központjai London és Manchester-Madchester lettek, híruk pedig villámgyorsan eljutott az öreg kontinensre, és rövidesen partikra igyekvő autók ezrei torlódtak össze az Amsterdam, Lyon és Hamburg környéki országutakon.

Amint a rave-parti jelensége kezdett járványszerű méreteket ölteni, az angol sajtó megkongatta a vészharangot. A *The Sun*-ban megjelent „The Evil Face of Acid House” című írás és a nyomában meginduló cikksorozat után a Thatcher-kormány meghirdette e nemkívánatos jelenség ellen tervezett hadjáratát. Húszezer fontig terjedő pénzbírságot, fél év kiszabható börtönbüntetést és a felszerelések elkobzását helyezte kilátásba a rave-típusú rendezvények szervezéséért és a rendezvényeken való részvételért. Ürügyül, a nyilvános kábítószer-élvezet mellett, az a tény szolgált, hogy az illegális rendezvények szervezői kijátszották az adótörvényeket (az ilyen rendezvények többségére igencsak olcsón lehetett bejutni). 1990 júniusában látványos rajtaütést hajtottak végre a Norbur nevű településen tartott „*Watch this space*” mottójú partin, ami 230 ember letartóztatásával és további 700 bíróság elé állításával végződött. Az acid house körüli, immár hisztéria méreteit öltő események megkoronázásaként megtiltották a rádióadók számára az acid szójátékot, a Burton's áruházlánc pedig beszüntette a Smileyval díszített trikók árusítását, és jelentős mértékben szigorították a nagy befogadóképességű, lakatlan épületekben való gyülekezés szabályait. Az intézkedések azonban nem sokat értek, a ☺ arc az ingeken átváltozott ☹-ra, az acid house-mozgalom szűkebb keretek közé szorult vissza: klubokba és magánbirtokokra.

A táncter szűkebbé válása, és ami ezzel együtt jár, a részt vevő közönség számának csökkenése hatással volt az acidrendezvények jellegére is: az addigi rave-partikon fellépő zenészek többsége belátta, hogy nem kifizetődő a klubok közönsége előtt kamarakonzerteket adni, és felhasználva undergroundos hírnevüket, ambícióikkal a tömegmédia, a nagyszínpadok és a még nagyobb lemezgyártó cégek felé fordultak.

A '90-es évek házibulijain egyre inkább a már említett chicagói és detroiti stílus vált uralkodóvá, mely egy idő után komoly konkurenciává vált a jövő Music TV-sztárjai számára. Ez a muzsika a samplingtechnikára,¹ a szintetizátorprogramokra és a dobgépek egyhangú lüktetésére épült. Hamarosan kiderült, hogy a „technostílus” – merthogy ez az, amiről szó van – nem pusztán egy a soron következő zenei divatjelenségek közül. Rövid időn belül a „techno-culture” elnevezés a megelőző két év sajtójában X-generációként emlegetett emberek átlényegülésének kihívó jelszava lett. Az utóbbi néhány év során – egypár amatőr zenei stúdió kísérletezéseinek hatására – újjászületett technokultúra komoly alternatívát jelent az X-generáció két legfőbb irányzata, a fekete rap és a Seattle-ből útjára induló hippi-punk vonulat, a grunge számára.

¹ Szintetizátoros, illetve számítógépes zeneszerzői technika, melynek lényege a különböző hangszerek és hangfajták szólamaiból vett rövid „minták” (samples) egymással párhuzamos végtelenített lejátszása, ami többszámú repetitív zenét eredményez. (A szerk.)

Rhythm is rhythm

A technó elnevezés zenei stílusra vonatkoztatva először a *The Sun* hasábjain tűnt fel egy recenzióban, amit a *Gambit and the Associates* című underground képregényről írtak. Ez a képregény tulajdonképpen grafikai illusztráció volt a detroiti fekete bőrű experimentális zenész, Derrick May 20 cm-es single-jéhez. Mayt a mai napig e zenei műfaj legnagyobb előfutáraként és klasszikusaként tartja számon a technó művelőinek többsége. A technozene Miles Davise – ahogy a sajtó hangzatosan elkeresztelte – két stúdióbeli kollégájával, Kevin Saundersonnal és Juan Atkinsonnal elsőként figyeltek fel arra, hogy a társastánc szinkópáiból való kijózanítás legalkalmasabb eszköze a '70-es évek diszkó-funk zenéjének nehézkes, egyhangú 4/4-es metrumba. Ha elfogadjuk, hogy a tánc az ősi kultúrákban mint megtisztító transzélmény van jelen, és nem pusztán rutinszerű vonaglás és alkalom a tetszelgésre – gondolkodott hangosan May –, akkor meg kell teremteni mai alkalmazásának alapjait is. May az olyan fehér együttesek, mint a Kraftwerk, a New Order és a Yellow iránti tagadhatatlan lelkesedése ellenére is megvetően elutasította a számítógépes elektronika és a gitárzene összekapcsolására történt európai kísérletezéseket (az akkor világszerte nagyon divatos brit-belga *new beat* irányzat kereteit értve ezen), és egy, az instrumentális érzelmességtől megtisztított, szinte kizárólag a samplekrekre és szintetizátorokra épülő új előadásmódot szorgalmazott helyette. Rhythm is rhythm – ezzel a tautologikus formulával foglalta össze May zenéjének szellemiségét, és ez a meghatározás hamarosan rátapadt az egész detroiti irányzatra.

Derrick May komputeres-lézeres elgondolása tökéletesen egybevágott a kor szellemével. A tánczenének ez a May által kínált új, „aszketikus” formája széles körű visszhangra talált a kultúrának akkoriban minden szintjén dühöngő, a posztmodern gondolkodás által rájuk kényszerített eklekticizmusba és félmegoldásokba belefáradt euro-amerikai zenészek körében. Hamarosan Detroit vált az inspirációra éhes rave-es „elektromos bárdok” zarándokhelyévé. A zajos tetszésnyilvánítást nem igazán kedvelő May mester nyers bánásmódjának köszönhetően azonban csak azok nyertek bebocsátást közeli munkatársai körébe, akiknek volt valami érdekes a tarsolyukban (a kipenderítettek között találták magukat például a Factory – Madchester város legnagyobb rave lemezkiadó cége – tulajdonosai is). A kevés kiválasztott pedig a saját szakállára kísérletezni kezdett, és a zenei világ hamarosan értesült a technozene jövődjének klasszikusainak: az Altern 8 (Nexus 21), 808 State, vagy az LFO együttesek létezéséről. A korai '90-es évek Detroitja határozta meg a technozene terjesztési modelljét is, a kis földalatti kiadók hálózatát, melyet a Submerge „kartell” fog össze. Detroit máig sem vesztett a technó ósházájának fényéből, valami olyasmit jelent a DJ-k számára, mint Las Vegas a világ hívatásos póker- és amatőr szerencsejátékosainak.

A DJ átveszi az irányítást

Miért pont a DJ-k számára? – kérdezi a figyelmes olvasó. Mert a technó a DJ-k zenéje (az angol *disc jockey* rövidítéséből). Ezt az egyszerű elnevezést találták ki maguknak ennek a zenének a művelői (Derrick May nyomán), talán ilyen módon nyilvánítva ki közömbös viszonyukat az olyan kifejezésekhez, mint a „zenész”, „zene”, „szerző” stb. A név pedig mindmáig megmaradt. Hogy mit csinál egy techno-DJ? Többé-kevésbé ugyanazt,

mint egy nem techno-DJ: számokat játszik le az ilyen jellegű rendezvényeken szórakozni vágyóknak. A klasszikus DJ-ktől mégis elsősorban abban különböznek, hogy nemcsak profi módon lejátszzák az idegen számokat, hanem – s talán ez a legfontosabb – ún. *live act*eket mutatnak be saját alkotómunkájuk gyümölcseként. Előzőleg stúdióban rögzített, aztán a helyszínen „azon frissiben” hozzákevert különböző elemekkel (effektek) színezik a zenét. A szólóban vagy csoportosan, együttesekben tevékenykedő techno-DJ-k stúdióban is rögzítik munkájukat, és kiadják lemezeken – a zenén kívül azonban nem túl szoros a kapcsolatuk a közönséggel. Egyre gyakrabban helyettesítik őket ezen a téren segítők, az ún. MC-k – „ceremóniamesterek” (*Masters of Ceremony*) –, akik a mikrofonnál produkálják magukat, kommentálják a zenét, a buli történéseit, egyszerűen ők játsszák a főszerepet. Az MC rendszerint nem tagja a technozenekarnak, hanem (saját, szabad akaratából) társul valamely klubhoz, rádió- vagy televízióállomáshoz. Az újabb és újabb DJ-k és MC-k együttműködése garantálja az üzleti mozgást, és kizárja a rutin kockázatát. Manapság a legismertebb MC-k népszerűsége nem marad el a legismertebb helyi DJ-ké mögött.

Hangmintázás mágikus hurokban

Akik elfogadják a technót, úgy vélekednek, hogy az az egyenlő esélyek kultúrája. A technó egalitarizmusa nemcsak a táncparketten megvalósuló egyenjogúságban nyilvánul meg, hanem mindenekelőtt abban, hogy a technozene készítése nem kötődik professzionális stúdiókhoz – tökéletesen elegendő hozzá egy lakás és egy viszonylag egyszerű berendezés, amely néhány ezer dollárért beszerezhető. Hagyományos hangszerek (a mikrofonon kívül) gyakorlatilag nem is használatosak. Nincs szükség sem különleges paraméterekkel rendelkező erősítőberendezésekre, sem bonyolult keverőpultokra vagy soksávú magnókra.

A technozenét, úgy, ahogy van – a szerzők stílusától és ízlésétől függetlenül – gépek és automaták segítségével generálják. A technoid instrumentárium alapja általában néhány számítógép. Hozzájuk csatlakozik egy keverő, egy sequencer vagy számítógépes sequencerprogram, sampler, szintetizátorok, dob gép és esetleg még valamilyen mikrofon, illetve 2–3 mágneses meghajtású lemezjátszó.

A sequencer, az a berendezés, amellyel a technó kiegészítette a hagyományos stúdiók keverőasztalát, létezik különálló készülék és számítógépes program formájában is. A technó „előállítóinak” körében az Atari márkájú számítógépek használata a legáltalánosabb, a legnépszerűbb sequencerprogramok pedig a Cubase és a C-Lab (a Macintosh-komputerek jelenleg drága stúdióberendezések, lassan konkurensükké válik az Amiga, és a zenei szoftverek dolgában eddig hátul kullogó IBM szédületes gyorsasággal hozza be lemaradását). A sequencer olyan berendezés, mely számítógépes „midi” rendszeren keresztül irányítja a teljes technoid hangszerarzenált (dobgépet, szintetizátorokat és a samplert, amelyről később még lesz szó), meghatározza, hogy e berendezések melyik és hány bemeneti hangcsatornája jusson el a keverőbe. Következik a keverő: szabályozza a hang akusztikai minőségét (hangerő, magas és mély tónusok), majd továbbítja a hangot a hangfalakhoz, illetve – ha házi stúdióban folyik a dolog – egy olcsó számítógépes magnetofonba: a DAT-ba (Digital-Audio Tape). A DAT által így módon számítógépes szalagra rögzített felvételt már csak el kell vinni egy lemezcéhez (vagy alapítani egy saját céget), és várni az eredményt.

A technozei műhelyek alapvető eljárás módja a samplingtechnika (*sample*: minta). A hangminták összekeverése hasonlóan történik, mint a képek egymásra montírozása számítógépes szkennel segítségével. A samplernek nevezett számítógépes berendezéssel (a legolcsóbb körülbelül annyiba kerül, mint egy rendes bicikli) a zenész a hallható világ tetszőleges fragmentumát (akár negyedórányit is) képes nagy pontossággal kiszűrni. Ezek általában más zeneművekből vett mikroidézetek vagy mikrofonnal felvett zajok a civilizációból, illetve a természetből.

A sampler+sequencer összeállítás a technozenében általában kiegészül a régi többsávú magnóknak egy mai változatával, amely azonban összehasonlíthatatlanul jobb adottságokkal rendelkezik. A samplerbe bemenő hangokat tehát sokféle átalakításnak lehet alávetni: meg lehet változtatni az akusztikájukat (visszhangosság, echo stb.), hangzásukat (hangszín, kompresszió stb.), fel is lehet gyorsítani, vagy éppúgy lelassítani (a hangmagasság megtartásával), vagy a hangmagasságot változtatni úgy, hogy az eredmény végül már semmiben sem hasonlít az eredeti jelre. A sampler lehetővé teszi a választott hangzó részletek multiplikációját. A technozenében legelterjedtebb sampling-funkció a *loop* (hurok), mely végtelen sokszor játssza le ugyanazt a zenei részletet, úgy, mint amikor ugrik a tú a lemezjátszón.

A loop technoid körökben kultikus szó. Több mint a sampler egyik számítógépes effektje a sok közül: a hanganyag szerveződésének elve, és egyúttal az emberi tudat alapvető reakciójának képlete is, mellyel az az „összehurkolt” zenére reagál.

A preparált és preparálatlan hangszegmentumok egyaránt előállíthatóak már a komponálás során egy hagyományos klaviatúrán. A sampler képes minden egyes bemenő hangot tetszés szerint átalakítani. Ha tehát egy előre elkészített samplingprogramot összekapcsolunk egy samplingimprovizációval, egy csettintés alapján egész koncertet csinálhatunk „csettintésszólóra” és „csettintő szimfonikus zenekarra”. A sampler előnyei közé tartoznak a szintetizátorhoz képest határtalan hangzásbeli lehetőségei, azaz a megmintázott hang modifikációját kísérő előreláthatatlansági tényezők.

All you need is dub

A sampling – a technozene alapja – mint önálló kompozíciós technika azoknak a dubbinggal (az angol *double*: „megkettőz”-ből) folytatott kísérleteknek a kései eredménye, melyek a hatvanas évek második felében váltak divatosá. Komoly szerepet játszottak ebben a Beatles megaslágerei: a *Strawberry fields*, az *All you need is love* vagy az *I'm the Walrus*. Brian Epstein volt az, aki ezeket a nem túlzottan komplikált dalokat a stúdióban egymásba átfolyó hangképzettársításokból álló, zenei pop-art kollázsokká átalakította, ami oda vezetett, hogy világszerte rockzenekarok százaai kezdték szerzeményeiket konyhai zajokkal, sirályvívijogással, motorbőgéssel, masírozó csapatok és híres zeneszámok hangfoszlányaival tarkítani.

Az akkoriban dubbingot és speciális effektet használó zenészek között kezdtek feltűnedezni olyanok, akik többet láttak ebben az ötletben tetszetős dekorációnál. A '70-es évek közepéig kellett azonban várni, hogy megjelenjen az a zenei irányzat, amely egyenrangúnak tekintette a hagyományos hangszereket és a szalagra rögzített hangokat. A punk után, az industrial köréből kerültek ki a rock and rollnak azok az első képviselői, akik kellőképpen értékelték John Cage és más, már az '50-es, '60-as években hangszalaggal kísérletező avantgárd művészek hermetikus kísérleteinek je-

lentőségét. Az industrial „kihívása” a hallgató ellen irányuló erőszak sajátos aktusa volt: a nagy világvárosok által szétzilált idegrendszer kezelése pszichoaktív ritmusok és egyenest a valóságból merített legsokkálóbb hangképzettársítások segítségével.

Másik fontos lépés, amely a szalaggal való játékkal kapcsolatos, az úgynevezett dub, a hetvenes években a reggae-zenén belül kialakult irányzat. Az ebben a körben működő zenészek (illetve olyan híres hangmérnökök, mint King Tubby és Lee „Scratch” Perry) új iskolát teremtettek a stúdióbeli keverés terén: bizonyos kiválasztott hangcsatornákat megterheltek súlyos visszhangokkal és echókkal, még jobban feldúsították a zenei montázst, és bevezették a dubbingolt részletek multiplikációját.

A számítógépes samplerek megjelenése a '80-as évek közepén lehetővé tette a dubbing hívei számára, hogy megspórolják a hangok lemezről szalagra, és egyik szalagról a másikra való átmásolásának fárasztó műveleteit. Ez a mára archaikussá vált stúdiótechnika az utóbbi néhány év zenéjében azonban eléggé sajátos reflexre talált a dubbing területén. Ez a visszahatás a scratching, egy manuális trükktechnika, melyet a feketerap-zene (különösen elektromos-samplinges változata, az ún. hip-hop) virtuózai találtak ki és uralnak, és ami semmi másból nem áll, mint a világon a legegyszerűbb játszadózásból a lemezejátszó korongján fekvő lemezzel. A scratchinget sikerrel alkalmazzák a techno-DJ-k is (különösen a később tárgyalandó jungle és breakbeat stílusokban), a scratchelésre alkalmas lemezejátszók – leggyakrabban 2–3 mágneses meghajtású Technics – pedig harcállásaik nélkülözhetetlen elemei. Az utóbbi időben egyre nagyobb népszerűségnek örvendenek azok a speciális berendezések, melyeket először egy Dee-Jay Grandmaster Flash művésznéven ismertté vált úriember vetett be: egy előre gyártott asztal, melybe két professzionális lemezejátszó és egy kis keverő van beépítve.

Az anonimitás poétikája

A samplingtechnika polgárjogot nyert napjaink könnyűzenéjének minden területén, de egyedül a technó választotta alapvető kifejezőeszközzéül. Éppen ebből a „polgárjogból” származtak a problémák is. Azzal a perrel kezdődtek, melyet az ABBA együttes tagjai indítottak a szerzői jogok megsértése címén a skót The Jams nevű csapat ellen a Dancing Queen című sláger részleteinek jogtalan „samplingelése” miatt. A The Jams, a sampling és a fehér hip-hop zene úttörője a pert elvesztette, és kénytelen volt megsemmisíteni az egész lemezfelvételt az inkriminált részlettel együtt. Az együttes tagjai nemsokkal ezután felvették a KLF nevet – a Copyright Liberation Front rövidítéséből –, és kampányt indítottak a sampling legalizálásának érdekében, úgy érvelve, hogy az nem köznapi értelemben vett plágium, hanem kölcsönzés annak művészi értelmében. Vagyis a sample-botrány egy módja annak, hogy pénzt csikarjanak ki azok a lehangyalt egykori csillagok, akik nem tudják elviselni a gondolatot, hogy az ő sikertelenségükből valaki más a maga számára sikert képes kovácsolni. A KLF által elindított hadjáratban sokan csak a '80-as évek végi „kisebbségi hisztéria” kevésbé jelentős epizódját látták, amikor pl. fennhangon jogi kiváltságokat kezdtek követelni maguknak a diszkriminált nők, a fehértől eltérő színűek, a homoszexuálisok stb. Az itt csak röviden vázolt történet azonban érdekes fényben tünteti fel a technó körében mozgó emberek gondolkodásmódját, mivel ők éppen a név nélkül való tevékenykedés elvét vallották.

A hangmintázás a technozenében nem a nagykorú posztmodernistákat jellemző tudatos idézetkezelési stratégia ifi megfelelője, azon elgondolásból, hogy már úgyis min-

dent kitaláltak, tehát csak keverni lehet, és megtervezni a mixtúrát. Az anonimitás a technó esetében inkább a tradicionális rock and roll kultúrának és a show-business mechanizmusának egyre nyilvánvalóbban behódoló sztárkultusznak szóló kihívás. Úgy tűnik, a technóelőadók ebben a dologban az avantgárd hanyatló időszakának művészi tapasztalatait tartották szem előtt, amikor a legkülönbözőbb ötletek születtek, hogy aláássák a galériák, múzeumok, biennálék, triennálék és más olyan formációk tekintélyét, melyek a műalkotások üzleti szempontú rangsorolását szolgálják (e harcok közül sokan, mint pl. a festő Jean Dubuffet, a „művészetet ingyért” mozgalom fő szószólója, vagy David Burren, a szeriális grafika kezdeményezője a cél érdekében fölládozták nevéket és vagyonukat is).

Hogy el ne térjünk a tárgytól olyan irányba, vajon művészet-e a technó (ez nem az a kérdés, amely a legkevésbé is foglalkoztatná a „technokratát”), érdemes hangsúlyoznunk, hogy a technó névtelensége nem tiltja meg senkinek, hogy pénzt keressen vagy saját nevére lépjen fel. Ugyanúgy azonban, mint a hackerek világában, ezekben a körökben is a jó modorhoz tartozik a művésznevek – a lehetőségekhez mérten akár többnek is – használata. Szinte minden technoegyüttes neve csak egy a sok beceneve közül. Így például az említett KLF együttes készített lemezeket mint The Jams, Disco 2000, Timelords, és mint Space. Richard James, egy másik kultikus előadó Nagy-Britanniából fellép mint Aphex Twin, Universal Indicator, AFX, Dice Man, Caustic Window, Polygon Window és így tovább, és így tovább.

A csoportok rendszerint kapcsolatban állnak egy-egy kiadóval, ahol a lemezeket fölveszik, vagyis a technónak is megvannak a maga sajátos kereskedelmi szokásai. A piac az piac, mondják a technozenészek, arról szó nincs, hogy fel kellene számolni – inkább lassacskán átalakítani. Hogy hogyan? Úgy, hogy miután a kiadók olcsók, sok van belőlük, sőt egyre több, nem kell lehorgonyozni egyik vagy másik mellett, hanem ugyanazért az árért válogatni lehet köztük, mint a használtruha-üzletben. És pontosan így tesznek a technozene előadói.

Anonim a popkultúra zöreijéből, egyhangú, pszichoaktív ritmusokból és takarékosan kezelt szintetizátorhangokból kevert zene is. Komoly nehézségekbe ütközik, ha valaki tudni akarja, mi az, amit hallgat. Az inkább élő előadásra szánt technozene lemezen legalább 30 előadót felvonultató antológiák formájában jelenik meg, és csak a borító alapos tanulmányozása teszi lehetővé, hogy megállapítsuk, melyik együttes melyik zene előállítója. Ezenkívül olyan mennyiségű név forog, hogy csak az tud eligazodni köztük, aki ennek kinyomozásával tölti ráérő idejének jó részét. Ha például a beszélgetés során felmerül témaként a grunge, a dilettáns is rögtön sorolja: Alice in Chains, Soundgarden, Nirvana, Pearl Jam, Rage stb. stb. De ha a technó a kérdés: ...The Orb! – percnyi hallgatás –, KLF!, vagy: Altern 8. Ennyi. Temérdek név, sztárok alig. A táncparketten sincsenek sztárok, a rendkívül intenzív fényeffektusok közepette bárki annak érezheti magát.

Vissza a „primitívhez”!

Itt az ideje, hogy megvilágítsuk, miről szól igazából a technokultúra. Roppant egyszerű, és a vajtfüllűek számára bizonyára igen banálisan is hangzik. Tehát a technó a soron következő próbálkozás azoknak a viszonyoknak az újraképzésére, melyek egy primitív törzs tagjainak bensőséges viszonyára emlékeztetnek. Egyesek azt a szimpatikus szokást találták ki, hogy bizonyos időközönként összegyűlnek, és serkentőanyagok hatása

alatt (melyekről később még lesz szó) együtt táncolnak a ledöngölt földön kivilágos ki-
virradtig. A technokultúra igyekszik kihasználni az alkalmat, talán az utolsót a krisztu-
si időkben, hogy saját szemével győződjön meg arról, mit csinálnak a vademberek,
hogy olyan kevésbé esnek áldozatául a stressznek. Ha anélkül vesszük szemügyre a tech-
nót, hogy szubtilitásaiba tévednénk, úgy tűnhet, az semmi más, mint a keresztény-tu-
dományos civilizáció démonával folytatott kultúrtörténeti háború hagyományának egy
következő láncszeme. Bizonyos, hogy nem könnyű a technót a romantikával, az avant-
gárdal, vagy még inkább a '60-as évek mozgalmaival összehasonlítani – jóval szeré-
nyebb mozgalom ez azoknál, kevesebb megváltói aspirációval; talán még nem is moz-
galom, csak divat. És mégis...

A romantikusok az egzaltációt hívták segítségül, az avantgárd művészei a képzelet-
tel végzett kísérletezés által vették fel a harcot a civilizáció démona ellen, a freudisták
exorcizálták a tudatot, a kontesztátorok szétszaggatták szüleik fehérneműt, a feminis-
ták melltartót égettek, a punkok eltörölték a jövőt, a New Age hívei az üvegházhatás
mérséklődését és a jó szándékot igyekeztek kimedítálni a lelkekből. A technó hitvallói
pedig a transz általi megtisztulásra fogadnak. Ezt a transzot úgy igyekeznek elérni,
hogy megváltoztatják a világot elárasztó technika legújabb vívmányainak, a lézerek,
komputereknek, bio- és nanotechnológiának a felhasználási módját. A technodiszko-
tékákban a száz-kétszáz bpm-es tempóban (a technomű egyik legfontosabb paraméte-
re a „percenkénti leütések” – az angol: beats per minute = bpm – kötelező száma) vib-
ráló tömegben ott nyüzsögnek mind a fentebb említett irányzatok specialistái, a transz-
ban összekötve a dilettánsokkal, kiberpunkokkal, különcökkel és novíciusokkal. A tech-
nó mindenkinek ugyanarról szól: *Nem gondolkodni! Jól érezni magunkat együtt! Létre-
hozni magunk számára egy virtuális ficakot és platonikusán élvezkedni!* Amiről szó van:
gyors és hatékony, ideológiai gesztusokat nem igénylő lerázása a túlnyomásnak és az
információs túlterheltség okozta stressznek. Sok más egyéb mellett, amiről itt most in-
kább nem ejtünk szót.

De álljunk csak meg egy kicsit, és térjünk vissza a részletekhez!

Az analóg imádata és a digitális elutasítása

Mi van még a sequenceren és a sampleren kívül? Dobgép és szintetizátor. Különösen
az előbbi, ugyanis – ahogy már említettük – a technó alapja a ritmus. Mivel pedig,
amint megtanul valaki ütősöknél játszani, rögtön megnyilvánul hajlama a variációra,
célszerűbb a dobost lecserélni egy programozható automatára. Ilyenfajta automaták
ezerszámra akadnak, de a technozenészek csak néhány típushoz nyúlnak (pl. a Roland
TR 808-as és 909-es). A választék nem túl nagy, mert ennek a néhány tízezer elektro-
mos hangszerezen játszó zenész által megtalált mély és karakterisztikus hangzásnak a
reprodukálása nagyon nehéz feladat elé állítja a zenei berendezések egyre újabb gene-
rációinak gyártóit. Akár a biológiai evolúció esetében, a természetnek időbe és sok-sok
próbálkozásába telik, hogy létrehozza az élőlényeknek azt az értelmes fajtát, amely az-
tán kitart évezredekig. A technóban használatos ütőhangszerek különleges hangzása
pedig az afrikai ütősökhöz való hasonlatosságuknak köszönhető. A legfontosabb a
dobverő lüktetése (bass drum), lehetőleg olyan tempóban, hogy annyira felgyorsítsa a
szívverést, amennyire az az epileptikus és transzállapotban szokott lenni. Hasonló a
helyzet a szintetizátorokkal is, mint a dobgépekkel. Roland TB 303-as, MC 202-es, és

SH 101-es, a Moog, az Oberheim és a Korg cég monofon modulátorai, mindenféle fu-
ra zajgenerátor, lehetőleg ezüst vagy arany színben. Tulajdonképpen csak ezek a gépek
játszanak szerepet. Ezek a modellek nem térnek el egymástól különösebben sem áruk,
sem programozási lehetőségeik tekintetében, kizárólag csak hangzásukban. Ugyanúgy,
ahogy a régi zene előadóinak körében többre tartanak egy tizenennyolcadik századi lan-
tot, mint egy új hangszert maximálisan felszerelt paraméterekkel, a technozenészek
körében is egyre magasabb áron kelnek el a régi hangszerek! Azzal a különbséggel,
hogy egy régi hangszer ebben az esetben legfeljebb harminc évvel ezelőtti modell. Kü-
lönösen kényesek ezen a téren az acid technó nevű irányzat (lásd később) képviselői.
Ezeknek a zenészeknek kutatásaikban egészen az „arany '60-as évekig” kellett vissza-
nyúlniuk, hogy megtalálják a nekik megfelelő, új „hangzássavanyítót”.

A technozenészek körében az új technológiának csak akkor van esélye az elfogad-
tatásra, ha az a régi lehetőségeit fejleszti tovább, nem csorbítva annak sajátos erénye-
it. A távolságtartás az újdonságokkal szemben nemcsak a „régiságok” iránti elő-
szeretethez nyilvánul meg, hanem legalább annyira a kompaktlemeztől való idegenke-
désben is. A számítógépes hangrögzítést és -átalakítást szükséges rosszként kezelik, és
olyankor használják, amikor a régi technika nem megbízható – például a hang samp-
lerrel való megmunkálásában (a zenészeknek ma már CD-n kiadott hatalmas „samp-
lingikon”-kollekciók állnak rendelkezésükre, melyek a számítógépes formatervezők ál-
tal használtak, előrajzolt, grafikai mintakészletekre emlékeztetnek), vagy a felvételek ke-
reskedelmi terjesztésében.

A műértő technozenei gyűjtemények többnyire azonban analóg rendszerű felvéte-
lekből állnak. A stúdióban, a diszkókban, a koncerteken a DJ-k legszívesebben vinille-
mezekkel dolgoznak. Ez a furcsa konzervativizmus onnan ered, hogy az analóg hang-
rögzítés – ami szó szerint analóg formája a hangok leképezésének – sokkal tökélete-
sebb, mint a számítógépes-digitális hangrögzítés. A hang digitalizációja „megnyirbál-
ja” például az ún. harmonikus tónusokat és a szintűgy a technozenében lényeges, a már
nem hallható infrahangokhoz közeli (de tudat alatt érzékelhető), nagyon alacsony
frekvenciájú hangok tartományát. A technozenében, melynek alapja a cizellált hang-
zás, ilyenfajta rezignáció elfogadhatatlan. Az Iridial Disc (egy ismert technozenei le-
mezkiadó) által elterjesztett népszerű szlogen: *Analog adored, digital deplored*, vagy az
egyik jelentős londoni lemezkiadó neve: *Save The Vinyl!* (Óvd a vinylt!) a technostílus
nonkonformizmusáról árulkodik.

Ecstasytabletta és energiatál

A technó körén kívül állók számára ez a fajta muzsika tompa, mechanikus, lélektelen
dübörgés. Hogy lehet ezt hallgatni? – ez a kérdés hangzik el leggyakrabban a rock and
roll szakértőinek szájából, akik mintegy véletlenül, de mindig tömegesen térferegnek
a technopartikon, és unott pofával szürcsölik sörüket a bárpultnál. Nemrégén még az
ő bulijaik vonzották a legtöbb fiatal lányt, és a fintorgó másodrendűek szerepét azok a
még elmaradottabb rock and roll-hívők játszották, akik az AC/DC-t és a The Cultot ré-
szesítették előnyben a Primusszal és a Body Counttal szemben. Az áthangolódás a ke-
mény rock and rollról a technó befogadására sokkalta nagyobb önmehtagadást igényel,
mint az átállás a Guns 'n Rosesről a Rage Against the Machine zenéjére. Ez az előbbi
váltás ugyanis együtt jár a narkotikum megváltoztatásának szükségével.

Rock'n roll is an alcohol – állítják a *hard core* technorajongók. Persze van ebben jó adag túlzás, hiszen a rock and roll ugyanúgy marihuána is, meg amfetamin, heroin, kokain, crack, barbiturát, pszilocibák és LSD. De az is igaz, hogy „néhány söröcske” mindig hozzájárul a rock and roll tudatállapot megalapozásához.

A technokultúrában az alkohol egyáltalán nem játszik szerepet. Se sör, se bor, se vodka, se konyak, se pezsgő. (Na, talán egy sör egyszer egy héten, hogy ne keveredjünk az ortodoxia gyanújába.) Az alkohol azonban általában véve nem elfogadott: elnehezíti, leveri az embert a lábáról, felkelti az agressziót, lelohasztja az erekciót, tompítja az érzékenységet, a „kemény férfi” szexista modelljét teremti meg. A technokultúra pedig az emberek közötti szimpátiára, szexuális harmóniára, a nemek egyenjogúsítására, az egészségre – bizonyos józan keretek között – és a valóságra való lehető legteljesebb szellemi nyitottságra épít.

A technóval kapcsolatban eléggé általánosan elterjedt vélekedéssel ellentétben, hívei nem kószolnak bele a stimuláns szerekbe – a kokainba és amfetaminba, vagy bármi más pszichotrópba, amelyek metabolikus függőséget okoznak, vagy túladagolásuk halálos lehet. Hozzáállásuk: *why not* – ám dekadencia nélkül és nem mindenáron.

Ami összeköti a két kultúrkört, a rock and rollt és a technoidot: a pszichedélikus szerek elég elterjedt használata, különösen a könnyű drognak számító marihuánáé és hasisé. A „technokraták”, nem úgy, mint a rock and rollért rajongó fiatalság, bizonyos distanciával kezelik az erős pszichedélikus szereket, hiszen tudatában vannak azok káros hatásaival. Tagadhatatlan, hogy a technománok többségének számláját LSD-vel, illetve gombával, vagyis meszkalinnal tett utazások terhelik, az általános preferencia azonban inkább a rafináltabb működésű drogok felé tolódik, melyeknek az ára is magasabb. Első számú szerré e körökben a már említett ecstasytabletta vált, mely többféle megjelenési formában és kémiai összetételben hozzáférhető minden magára valamit is adó technoklub foyérjában.

Már a nyolcvanas évek végén kezdte kiszorítani az alkoholt a technoklubokból az *energy drink* nevezetű folyadék. Ezek a teljes mértékben legális, dobozos vagy palackozott tápláló és serkentő italok minimális káros mellékhatással rendelkeznek, mégis hiába keresnénk őket a természetes táplálkozási szaküzletekben. A legnépszerűbb márkák ezek közül – a Pudray's, a Red Bull, a Paradise, a Flying Horse vagy a német XTC – mostanában már kaphatók (ha nem is túl nagy választékban) a legtöbb nyugati élelmiszerüzletben, valamivel nagyobb választékban az underground lemezboltokban, leginkább pedig a technozenét szolgáltató klubokban. Az energiatalok laboratóriumokban ásványi sókból, vitaminokból, mészből, taurinból (nem fehérjeépítő aminosav), tonizáló anyagokból összeállított, rafinált keverékek, melyeknek furcsa, csípős ízük van, ami a régi jó népi lengyelországbeli narancsleveket idézi az ember emlékezetébe. Az „energy drink business” Nyugaton egy egyre gyorsabban fejlődő iparág, a gyártó cégek pedig igen gyakran szponzorálják az egyre nagyobb technorendezvényeket. Ezeknek az italoknak az alapja nem az eddig említett anyagok valamelyike, hanem egy Dél-Amerika trópusi erdőiben vadon növény lán, a guarana növény (*Paullinia Cupana*) magvaiból készült kivonat, amelyet egy ideje ültetvényeken is termesztene, főleg Brazíliában és Venezuelában.

E növénynek az emberi szemgolyóhoz megtévesztésig hasonlító fekete-fehér magvaiból készült kivonata emberemlékezet óta általánosan elterjedt az Amazóniában és környékén élő indián törzsek tradíciójában mint energizáló szer és afrodiziákum. A guarana magvai titokzatos, a tudomány által eddig nem vizsgált éterolajat tartalmaz-

nak, vagyis nagyon nagy mennyiségben (4–5%) guaranin-alkaloidokat, melyek a koffeinok csoportjához tartoznak, de szemben a kávémagvakból kinyert koffeinnel (0,3–2,5%), ezek nem hatnak izgatónak a gyomorra. A guarana az utóbbi évek világsikerére nyomán sokféle alakban megjelent a piacon, tabletták, szirupok, magőrlemények, csokoládé és joghurtok adalékaként. Az egyik legnépszerűbb energiatalt úgy is hívják, hogy Guarana, de bármelyik italból igyék is az ember a fent említettek közül, néhány csésze erős kávé hatásához hasonló feldobottságot fog érezni – a kávé palpitációs mellékhatásai nélkül. Vannak, akik azt állítják, hogy az energiatal nagyobb mennyiségben fogyasztva lassanként az amfetaminnal, sőt a kokainnal határos magasságokba emeli őket, de ezeket az újfajta „szeszes italokat” kedvelők többnyire határozottan a „soft” kategóriába sorolják. Mindemellett az energiatalokat nehéz volna úgy meghatározni, mint a Coca-Cola egy megújult változatát – az ár, amit ezért az élvezetért fizetni kell, kétségtelenül jóval magasabb, ahogy esetleges befolyása is erősebb a tudati működésekre. Nem ajánlott csak úgy éhgyomorral bedobni egy energiatalt – és ami a legfontosabb, nem illik alkohollal keverni. A gyakorlatban egyébként ritkaságszámba mennek az ilyen jellegű keverékek, az energiatal-ivók többsége úgy vélekedik ugyanis, hogy a Red Bull után az alkohol nemcsak hogy nem esik jól, de elszabadítja a kellemetlen „fent-lent” típusú szenzációkat is.

A narkotikum fajtája sok mindent elárul arról, ahogyan a technozenéhez közelítenek ezekben a körökben. Az ecstasyt, összekötve az energiatalokkal, szokatlan mértékben megnöveli a hallott ritmus vagy hangzás tagoltságát. Az ecstasyt fogyasztó ember elképesztően fogékony a hang anyagi tulajdonságaira: telítettségére, súlyára, mélységére és faktúrájára, egyszóval a hang minőségére. Ezek az emberek többsége számára normális lelkiállapotban homályos kategóriák, vagy éppenséggel nem jelentenek semmit. A technoheadek számára kevésbé fontos a melódia lineáris kifejlése, vagyis a harmónia: egy bonyolult futam, vagy néhány szubtilis akkord ízlelgetése nagymértékben az intellektuális analízisre és a mű folyamának emlékezetére apellál. A technó ezzel szemben a befogadás „itt és most”-jára épít, a zene „belsejében való létre”, nem pedig arra, hogy meghallgassuk és „elgondolkozzunk” rajta.

Hasonló, pszichedélikus elven működik a ritmus a technóban – az idegrendszer dinamikus komponenseként funkcionál, és csak másodsorban mint a zenemű „csomagolása” (ahogy az a jungle-stílusban jut szerephez – lásd később). A ritmusszekció szerepe a technozenében valamelyest a reggae-zenére emlékeztet. A különbség elsősorban az, hogy ez utóbbi esetében a lüktetés inkább vegetatív jellegű, egyfajta „szívmasszázs”, mely visszaállítja a természetes szívverést, a technoritmus viszont stimuláló ritmus (az itt később tárgyalandó ambient stílus kivételével), mely az emberi szervezetet felfokozott működésre készíti, és a stressztartalékok aktív kisléréséhez vezet.

A technozene főbb áramlatai

A technozenén belül mára több tucat műfajt különböztetünk meg, azokon belül pedig alfajokat, melyek befolyással vannak egymásra, inspirálják egymást, összefüggéseik bonyolult hálózatot alkotnak. E szöveg kedvéért megkíséreljük e háló összekuszált szálait négy gombolyagra föltekerni, tudatában annak, hogy eljárásunk kicsit olyan, mint láncfűrésszel tortát szeletelni. Az *első gombolyag*: a táncos-popos house-irányzat és

környéke; a *második*: a csípős, füstös, savas hard core és hard trance; a *harmadik*: az intellektuális undergroundos-ethnós ambient; a *negyedik*: a breakbeattól a jungle-ig, vagyis a technó legfeketébb válfaja.

House

Annak ellenére, hogy a technozene bölcsőjének Detroit számít, az első stílus, mely ezen belül világszerte visszhangot keltett (még 1987-ben), a chicagói *house* volt. Ebből a tulajdonképpeni „iskolából”, vagy még inkább irányzathoz nőtt ki Nagy-Britanniában a korábban említett rave parties-acid house jelenség. A house portájáról származik az első nagy technosláger is, a Pump up the volume a Maars nevű együttestől. A house – a mára leginkább elüzletiesedett technoirányzat – névjegye körülbelül ennyit mond: ha már nem lehet a kiűritett közhasználatú objektumokban rave-elni, akkor otthon vagy a magánklubokban kell csinálni. (House-nak hívják a legnépszerűbb chicagói technoklubot.) Sőt ugyanabban a házban – egy olcsó kis stúdióban – zenét is csinálhat az ember saját szórakoztatására. Derrick May szerepét a chicagói technós körökben Terry Todd, a fekete bőrű DJ és producer töltötte be, aki a maga korszakalkotó mixeit Chicagón kívül, a New York-i Long Island zenei stúdióinak egyikében készítette el.

A house az egyik legkönnyedebb táncos technostílusnak számít (a művek közepes tempójúak – 120–130 bpm), mely némely előadó esetében közel áll a hip-hophoz, vagy napjaink diszkózenéjének az angolszászok által dance-floornak nevezett irányához. Mondanivalójukban a house-művek inkább szexuális töltetűek, mintsem transzosak – az első zenei szintre legtöbbször benyomul a túlerotizált vokális sample-ben testet öltő csábító női alak, suttogások, sóhajok és nyögések formájában (igen gyakran származnak ezek a fragmentumok a '70-es, '80-as évek popzenei slágereiből). A szöveg általában csak néhány lakonikus varázsmondatra szorítkozik, ilyenekre, mint: que divina, vagy don't give up the fight, melyek elsősorban a tudatalattit veszik célba, és fogva tartják a mű időtartama alatt. A kölcsönzésnek ebben a „minimalista” módozatában is a technokultúrának a rock and roll dalok bőbeszédűségéhez való tipikusan ironikus viszonya tükröződik. Gyakori háttérmotívum a funkys wah-wah gitárszólam (ez az elköptatott effekt, mely Hendrix révén vált népszerűvé), emellett megjelennek a samplerhangok, a scratchelés, és határozott, de nem túl agresszív ritmusok a Roland cég TR 909-es és TR 808-as dobgépeiből.

A house-zenének is van néhány válfaja: a ma már inkább a pszichédélikus történelmhez tartozó acid house erősen kiemeli a hangszerszólamok kigyóvonalait, vidám vokáljaival és soul & western stílusú „pianoival” a happy house, a dobgépek nyújtotta lehetőségeket valamivel jobban kiaknázó és samplingelt ritmusokat is felhasználó breakbeat, vagy a legrafináltabb, meglepetésekkel és váratlan zenei képzetársításokkal teli progressive stílus, amely főleg az Államok nyugati partjának underground zenészei körében népszerű. A house végletekig leegyszerűsített, amerikai változata, melyet garage-nak hívnak, olyan kész, egymáshoz a megtévesztésig hasonló ritmikai és hangzásbeli alapokat hoz létre, melyekre a DJ-nek kell élőben rákevernie a valódi zenei tartalmat. A house kialakította a maga törzsi-folklór változatát is – a tribal stílus a világ legkülönbözőbb régióinak népzeneiből emel be vokális és instrumentális samplingeket (leginkább azonban az afrikai és arab népzeneiből, és ha lehet ilyet mondani, annak is udvari-szalón változatából).

Acid trance és hard core tekkkkkkno

Ahogy az egész technokultúra pszichédélikus háttéréhez sem férhet a leghalványabb kétség, úgy e zene különböző alműfajainak értékelésekor is számolnunk kell valami olyasmivel, mint a „savassági együttható”. Ha ez magasabb az átlagnál, akkor a meghatározandó előadó zenei stílusának nevéhez hozzájárul az acid előtag. Ennek megfelelően vannak acid trance, acid jungle, acid tribal vagy acid house felvételek is, melyek a maguk idején az Államokból importálva savas kigőzölgésű mocsárrá változtatták a brit rave-vidékeket.

Roppant egyszerű az az elv, amely alapján egy technofelvételt többé vagy kevésbé savasnak minősítünk. Gyakorlatilag minden egyetlen hangszer – a szintetizátor – felhasználásának mértékétől függ. Itt mindenekelőtt a Roland TB 303-as modelljéről van szó – egy ugyanolyan kultikus hangszerről a technokultúrában, mint a Hammond-orgonák a hippikorszak amerikai rockzenéjében. A háromszázhármas hangja a finoman fodrozódó vízben tükröződő napfényre emlékeztet – nagyon telt, mindamellett nem túl konkrét, opálos, szüntelenül vibráló. Tehát szálldos magában, mintha csak egy egyszerű kis dallamocska volna a szintetizátoron; az edzett, pszichédélikusan vájt fülekben viszont azon nyomban tekergőzni kezd, csúszni, mászni mindenfelé, mint az áldozatát körülfonó pítón.

Miután elsimult a brit acid house-hullám, 1992 táján a savas hangzás beleolvadt a kontinentális technóba, különösen pedig annak két jellegzetesen teuton áramlatába: a hard core-ba (kemény mag) és a trance-ba. Az előbbi a két említett stílus közül elsősorban Németországban és Hollandiában örvend nagy népszerűségnek, és egyáltalán semmi köze sincs ahhoz a hasonló elnevezésű posztpunk zenei irányzathoz, amely olyan együtteseken keresztül hívta fel az ifjúságot a kapitalizmus elleni harcra, mint a Dead Kennedy's, a DRI, a GBH, vagy az Adrenalin MOD. A hard core a technozenében körülbelül ugyanazt jelenti, mint a pornográfiában – a forma kiélezését a végletekig. Az olyan hard core technoegyüttesek zenészei, mint az Ilsa Gold, a BiochipC, a Speed Freak, a Chosen Few vagy a Tellurian, nem rejtegetnek semmi különösebb etikai üzenetet a zenéjükben. A hard core-vinilek és CD-k temetői-sátánista borítói nem hordoznak semmiféle ideológiai tartalmat, ezek kizárólag a zenéjük sokkoló voltára vonatkozó tréfás allúziók. Hogy elejét vegyék tevékenységük „emberellenes” minősítésének, a hard core-technósok demonstratív hangsúlyozzák kötődésüket a pozitív gondolkodáshoz, mely az egész technokultúrára jellemző; az egyetlen destruktív elem a lemezeiken az olykor bélyegző formájában megjelenő jelszó: *United gabbers against Nazism*. A technó – mint a fajok, nemek és kultúrák egyenjogúsítását propagáló kultúra – Adolf Hitler párthíveit nem invitálja meg a táncparketre.

A hard core technó (különösen pedig a gabber vagy gabba elnevezésű, leginkább felporgetett változata) dörgedelmes keveréket képez minden addigi gyorsasági rekordot megdöntő, őrült tempójával (nemritkán eléri a 200 fölötti dobbanást percenként), a hangzás faktúrájának (egyenletesen szédítő tempóban lüktető) sűrű, telt voltával és vágatózó, sűrűn összehurkolt vokális sample-jeivel: morajlás, jódlizás, szurkolók ordibálása a focimeccsen, Forma-1-es motorok bögése, trombiták, kürtök és fúziós gitárok hangja. Nyugodtan megkockáztathatjuk a kijelentést, hogy a nyugati ifjúsági zene sohasem ért el olyan sokkoló intenzitást, mint a hard core technóban. Azoknak, akiket felkészületlenül érnek ilyenfajta felvételek, leggyakrabban kellemetlenül felszökik a vérnyomásuk, és kénytelenek futólépésben elhagyni félbemaradt technobeavatásuk színhelyét.

A hard core DJ-k többsége a maga tevékenysége fölötti metaforikus patronátusnak

tekinti a brit posztindusztriális formáció, a GTO tevékenységét (készítettek felvételeket Greater Than One, Tricky Disco, Julie & John, Salami Brothers, techno Head, Church of Ecstasy néven is). Ugyanebből a forrásból eredeztetik magukat a másik, Németországban divó acidés irányzat, az ún. trance vagy hard trance zenészei is. Ez az irányzat valamivel lassabb tempójában, a hallgatóság valamivel magasabb átlagéletkorában, és mindenekelőtt számaik feszítettségének növekvő strukturáltságában különbözik a hard core-tól. Először megjelenik az atmoszferikus felvezetés (esetleg pusztá dob gép), amelyhez fokozatosan csatlakozik a többi hangszer, egyre nagyobb örvényt kavarnak, amely végül magával ragadja a legmesszebb táncolókat is, messzire, néha egészen a plafonig. A trance-DJ-k a zörejek keverésének kifinomult művészetében nagymértékben számolnak az olyan paraméterekkel, mint a pulzus, az agyhullámok és a légzéskontroll. Akiket ez a történet érdekel, körül kell nézniük kedvenc lemezboltjukban az olyan kiadók által jegyzett felvételek után, mint a Hard House, a Superstitions, a Nova Mute, az Eye Q vagy a Fire.

És még valami: ha valaki megkérdezné, mit akar jelenteni a technó szónak olykor felbukkanó, furcsa „tekno” átírása (olykor még több k-val), azt lehetne válaszolni, hogy minden valószínűség szerint a Japánból származó szupercsípős acidós technóról van szó. Amikor az MC bejelenti a buli elején: ma a kozmoszba repülünk 220 bpm sebességgel! – legyetek nyugodtak, mert nemsokára több mint két „k”-val fog rázkódni a testetek a hard core-ra!

Ambient

A technónak ez az irányzata bizonyos mértékig ellensúlya a többinek (az angol *ambient* – környező, körülvevő). Az ambient stílus ötletadójának Brian Enót tekintik, ő egyike azoknak, akik a legnagyobb befolyással voltak az elmúlt húsz év zenéjére. Általános felfogás szerint ő a modern elektronikus zene megalapítója. Közreműködése a különböző zenei vállalkozásokban (lemezfelvételei a Roxy Musickal, John Cale-lel, Nicóval, David Byrne-nel, Kevin Ayersszel, Robert Fripp-pel és másokkal) nagy hatású gondolatokhoz vezetett el Enót a komponálás területén. Az általa megálmodott *Zene liftre* vagy a *Zene légikötők számára* olyan finom zörejsztruktúrájú kísérletek, melyek azt tekintik feladatuknak, hogy pozitívan befolyásolják az emberek hangulatát, és felébrészik saját belső pszichoterápiás mechanizmusait úgy, hogy mindeközben ne vonják el a figyelmüket, és ne avatkozzanak bele a zenei műélvezetbe. Ezek a struktúrák, hogy teljesíthessék feladatukat, bizonyos mértékig álcázva kell legyenek, vagyis el kell fedni az embert körülvevő zajokkal, például amikor egy napsütötte, nyári délutánon sétál a nyüzsgő körúton. Innen nézve azt is gondolhatjuk, hogy az ambientzene az ember hangzó környezetének barátságos manipulációja.

Ha már a „természettől való kölcsönzés” szabadságáról van szó, az ambient stílus képviselői elsősorban az industrial körébe tartozó zenészek (Cabaret Voltaire, Throbbing Gristle, SPK, Soviet France, vagy a Residents) tapasztalatait hasznosítják. Az industrialistáktól – akik a „természet visszhangjait” rafinált kínzóeszközökként kezelik – eltérően az ambientzenészek igyekeznek kevésbé apodiktikusan eljárni és ezeket a hangokat semleges, nyugtató konszonánsok közé ágyazni. Jó pár ambient-DJ fellázadna annak sugalmazása ellen, hogy zenéjük az emberi élet kellemesebbé tételét szolgálja. Sok „nyugis” felvétel mögött rejlik ugyanis a hanganyag igencsak álnok manipulációja, mely a hallgatóság tudatalattijának kinyitását célozza, hogy aztán egy időre a démonok és angyalok lakta vidékekre száműzze.

Az egység a sokszínűségben – holizmus à la ambient – nem hasonlít a humanista szólamokkal és zenei tartalommal túlterhelt Music of New Age márkanévvel ellátott mixekre. Az emberi környezet zenével való benépesítésének ambientes válfaja inkább a klasszikus „minimalizált utalás” elvén alapul. Ezt a területet már a '60-as években kimerítően feltárták a minimalzenével kísérletező avantgárd művészek (Steve Reich, LaMonte Young, Philip Glass, Arvo Part), akik úgy tartották, hogy a valóság érverése csak a kifejezés legkisebb eszközeinek segítségével ragadható meg. A minimalistákhoz folyamodik Eno zenéjének legtöbb mai folytatója – a brit The Orb együttes például Steve Reich Electric Counterpoint című lemezének samplinges felhasználására vállalkozott. Szívesen nyúlnak az ambientesek ethno- és folklózi samplingekhez is (az ún. ethnoirányzat), de ebben válogatósabbak és sokoldalúbbak is, mint a tribal house-t játszó DJ-k. Éppen a The Orb és a korábban említett, már nem létező skót KLF a legismertebb ambient formációk, és a '90-es évek elején (otthoni körülmények között) felvett *Adventures beyond the Ultraworld* (The Orb), illetve *Chill out* vagy *Space* (KLF) című lemezeit tartják számon az új műfaj első teljesítményeiként. Talán furcsának tűnhet ebben a szituációban, hogy a nevet Woody Allen filmjéből merítő The Orb elutasítja, hogy az ambienthez sorolják, jobban kedveli a szerényebb és kevésbé konkrét „pszichedélikus zene” kategóriát. Nagy valószínűséggel ez abból fakad, hogy az ambient mára határozottan alternatív-underground jelleget nyert, és nagyon sok zenész vallja magát pszichedélikus ihletettségűnek ebből a körből. A Space Time Continuum nevű együttes például közösen készített lemezt az „új pszichedélikus guruval”, Terence McKennával, a DMT elnevezésű pszichotróp megtisztító hatását fölvető amerikai pszichoterapeutával. Az ambient olyan csillagainak lemezeit, mint a Voices of Kwan, a Psychick Warriors of Gaia, a System 7, az Eat Static vagy Mixmaster Morris, könnyebb megszerezni a nagy metropoliszok squatter- (házfoglalók lakta) negyedeiben, mint az elegáns lemezboltokban a legújabb Vangelis- és Andreas Vollenweider-produkciók között.

Általában a The Orb vezetőinek egyikét, Alex Pattersont tartják ma az úgynevezett „chill out room”-ok (lelülésre, lelassulásra szolgáló termek) hagyományá megteremtőjének – ezeket a kis szalonokat ambientzenével azért vezették be a technoklubok, hogy legyen egy hely, ahol a táncolók lábukat pihentethetik és beszélgethetnek, háttérben például az óceán morajával és a pározó bálnák énekével (az ambientzenét az óceán teremtetten – állítja Kim Cascone, a San Franciscó-i Silent Records nevű ambientkiadó vezetője).

Breakbeat és jungle

A technokultúrának viszonylag újabb, dinamikus irányzata a nagy-britanniai klubokat meghódító jungle, amely fellélegzést jelent mindazok számára, akiket korábban távol tartott ettől a zenétől az egyhangú 4/4-es ritmus, a kiemelt – egyesek számára fárasztó, másoknak transzos – lábdobbal (dup-dup-dup-dup és így tovább). A jungle (melyet egyebek mellett a Suburban Base, a Moving Shadow és a Knite Force kiadók támogatnak) a trance-es technó (150–160 bpm-es tempóval), a raggamuffin stílus (technoreggae) és az elektronikus hip-hop rap között elhelyezkedő hibrid stílus. A brit jungle többet merít a reggae-s klímából, míg amerikai változata inkább a *rapre* támaszkodik.

A jungle a ritmusok breakbeates programozási technikájára épít. Természetesen itt nem a jazzes, szinkópált ritmusokra kell gondolnunk, nem is invencióval teli, élő ütő-sökre, hanem a „fekete Afrika” természetes ritmusaitól inspirált, bizonyos szekvenci-

ákban ismétlődő (kvázitermészetes vagy hipertermészetes) bonyolult samplingmotívumokra, melyek a hallgatóságnál enyhe szédülést váltanak ki. A breakbeat kezdeményezői nagy-britanniai experimentális technozenekarok voltak: a Shut Up and Dance, a „korai” Prodigy, az Altern 8, az SL2, a Rebel MC vagy a Meat Beat Manifesto. A jungle-zene az Államokba is eljutott már, ott azonban több köze van a fekete raphez, mint a reggae-hez. A jungle maxi single-ök leggyakrabban vinillemezeken jelennek meg, olykor erősen korlátozott példányszámban.

A jungle-zene lényegét a következőképpen lehetne meghatározni: néhány intenzív (150–160 bpm) forró, ritmikus téma vagy váltja egymást, vagy szinkronban van egymásra véve, fölülről lefedve egy reggae-s vagy „fekás” „booyaka-booyaka” típusú sample-vel, alulról pedig megtámogatva egy nagyon mély „infrahangos” basszussal. Ebben a jungle vagy a tipikus „táncos-mulatós” reggae-stílusú basszusalapot használja, vagy a bass-drive elnevezésű effektet, amely mint egy ebéd utáni szunyókálást követő nyújtózkodás: fel-le úsztatja a hangokat. A jungle-nak ezek a mély tónusai igen gyakran csak a megfelelő „anyag” segítségével hallhatóak, a nem megfelelővel csak érezni lehet őket. Komoly kockázattal jár azonban a jungle jellegű vinillemezek másolása gyengébb minőségű berendezéseken, mivel az alacsony frekvenciájú hangok tönkreteszhetik a hangfalakat – némelyik, ezt a fajta zenét előnyben részesítő kiadó el is helyez egy figyelmeztetést a lemezein, hogy nem vállalnak felelősséget a zenei apparátusban ilyen módon keletkezett károkért (ez a téma megjelenik a jungle-zenei összeállítások címében is, pl. Break the Speaker Mix).

Különösnek tűnhet, de a jungle népszerűsége meglehetősen elutasító, olykor akár hisztérikus reakciókat váltott ki a technóval kapcsolatban álló klubok világában. Jellegzetes az a megnyilvánulás, amelyet az egyik krakkói diszkóban lehetett hallani a jungle premierjén. Azt kérték, hogy kapcsolják ki ezt a skizofrén zenét, mert ilyen széttördelt ritmusra egyáltalán nem lehet táncolni. Azoknak, akik meggyőződtek róla, hogy a technozene már nem fenyegethet semmi betegesebb és mániákusabb dologgal, mint a jungle, e kör legújabb német irányzatát, az ún. break core-t ajánlhatjuk, amely a villámgyors, 180/perces hard core tempót kapcsolja össze a jungle kitekert ritmusaiival és egy csomó, a popkultúra zenéjéből származó citátummal; stílusában olyan ez, mint Madonna és Vanilla Ice keresztezve a gargarizálás visszhangjával.

Lóky Tamás fordítása