

RAVE! AZYK



ИЛЮСТРОВАЛА
ЮЛИАНА ЯКУБОВСКАЯ

„Copak je možné vystihnout šílenství uběhlého desetiletí jen pomocí faktů a jmen? Četné publikace zasvěcené taneční hudbě a oslavující klubové DJe a promotéry, jak se ukázalo, nejsou schopné hodnověrně popsat tento jev“ [...] Protože opravdový příběh neleží v nějakých mytických poznámkách, v nějakých fíglech, vymyšlených dýdžeji nebo hvězdami pop music, nýbrž v pocitech lidí, kteří přežili tento chaos, tuto absurditu, tuto psychózu.“

Sarah Champion, z předmluvy
k antologii Disco Biscuits

RAVE!
JAZZYK

„ILUSTROVALA“
YULIANA YAKUBOVSKAYA

OBSAH

1 část INTRO

Původ rave kultury.....	8
Rave spiritualita.....	10
Vliv disco hudby.....	13

2 část POPULARIZACE EDM

Britská expanze.....	19
Kraftwerk: hudbu dělají stroje.....	23
Protorave: Severní Soul.....	26

3 část HOUSE VÍRA

Acid House.....	29
Chemie.....	34
Smajlík, Fanzine, Sampler.....	40

4. část 'RAVE POLITIKA'

Vzlet Rave scény.....	45
Promotéři a hvězdy.....	48
Piráti a konformisté.....	51

5. část 'KONEC TRADIČNÍ RAVE KULTURY'

Castlemorton Common Festival.....	54
Post-rave experimentální éra.....	59
Závěr.....	62



část 1

INTRO

'PŮVOD RAVE KULTURY,
'RAVE SPIRITUALITA,
'VLIV DISCO HUDBY'

Původ Rave kultury.

Dnes je těžké najít člověka, který by ani jednou nebyl na rave party. Tento formát večírků se značně podepsal na historii 90. let a dnes i nadále udržuje pozice u evropských undergroundových hnutí. Někteří se domnívají, že tyto akce vyčerpaly samy sebe, protože se nestihly zavčas stát mainstreamem, jiní naopak považují tento jev za jeden z nejlepších projevů Old School. Od ilegálních klubů a opuštěných skladišť po otevřená pole – rave, jak se zdá, stihl se ukázat všude a vůbec prošel mnoha mutacemi. Když teď slyšíme říkat „rave“, máme na mysli hromadné komerční akce s elektronickou hudbou, populárními DJs, psychodeliky a non stop tančením. Kupodivu to všechno je velmi vzdálené od původní koncepce rave, která navazuje na londýnskou bohémskou společnost, následně pak na acid house party.

První začátky a faktický vznik rave jako samostatného směru v kultuře pocházejí z londýnské čtvrtě Soho v dalekých 50. letech. Milovníci nespoutané zábavy často pořádali divoké bohémské večírky pro relativně úzký kruh návštěvníků, kterým se začalo říkat rave. Na prvních ravech pařili nezbytně za populárních v té době jazzu a rock'n'rollu. V roce 1958 Buddy Holly nahrál hit Rave On, ve kterém se odkazoval na pocit šílenství a touhu po tom, aby nikdy neskončil. V 60. letech rave vyšel za rámky úzké bohémské společnosti. Každý večírek, kde se scházelo větší množství mladých lidí, začali nazývat rave. Ve stejné době začaly vznikat podklady pro „klasický“ rave, který se objevil o něco později. Pojem získal druhý význam – crescendo na konci hudební skladby, kde

tempo začíná zrychlovat a nabírat na intenzitě. Právě takovou nakonec bude elektronická hudba rave večírků 80. let. V roce 1967 v Roundhouse, známé londýnské koncertní síni, kde v různých dobách vystupovali Led Zeppelin, Rolling Stone, David Bowie a jiní hudebníci, se uskutečnila akce s názvem Million Volt Light and Sound Rave, zasvěcená elektronické hudbě a světelným show. Speciálně pro tuto událost The Beatles nahráli experimentální skladbu, hudební koláž Carnival of Light, která nakonec nebyla zařazena do žádného z alb kapely. Z důvodu rychlých změn britské pop kultury od módních období 1963 – 1966 k časům hippy 1967, později tento pojem ztratil popularitu a přestal se používat.

Rave jako hromadný kulturní jev je možné zkoumat počínaje 80. lety dvacátého století. Ve smutně proslulém Zákonu o kriminální justici a veřejném pořádku 1994 směřovaném proti klubové taneční kultuře, britská vláda definovala rave, s ohledem na kancelářský styl, více méně odpovídajícím realitě způsobem, takto: „Zvuky plně nebo ve značné míře se charakterizují řadou opakujících se rytmických úderů“. Ale zákaz na „rytmické údery“ samozřejmě nezabral - taneční horečka přelomu 80.-90. není jen krátkodobý módní závan a výtržnictví, které se dá lehce omezit zásahem policie a legislativních opatření. Rozvíjející se směry elektronické taneční hudby dnes zní nejen z ilegálních nočních klubů, ale také na koncertech na stadionech, z radia a televize, v pozadí v restauracích a obchodních centrech; jinými slovy je všude.



RAVE SPIRITUALITA

„V rave kultuře vidím nejvíce evoluční vědomé formy spirituality. Je to místo, kde se veda, technologie, globální kultura a mládež setkávají podobně jako při nějakém pohanském rituálu.“

Douglas Rushkoff

Skutečný koncept rave není nový – je starý jako život sám. Rave jsou na jisté úrovni srovnatelné s ceremoniemi Amerických Indiánů.... kde hudba je klíčem k přesunu něčí mysli do jedinečného emotivního a psychologického stavu. Toto je základem rave kultury. Je to spirituální kultura, která se zaměřuje na změnu stavu vědomí, která je zapříčiněna hudbou, a v mnoha případech také drogami. Je to znovobjevení hudby jako spirituálního prostředku. Terence McKenna je zmíněn v písni Re:Evolution, jak říká že «důraz na fyziologicky kompatibilní rytmy v hudbě a rave kultuře je znovobjevením umění přírodní magie s hudbou, která je správně pochopena. Hlavně preklusivní hudba může skutečně změnit neurologické stavy v obrovské skupině lidí, kteří ji vnímají. Ti lidé vytvářejí telepatickou komunitu – svazek, který bude pravděpodobně dost silný nato, aby pronikl mezi mainstreamovou společností. (The Shaman Re:Evolution)

Rave scéna užívá technologických prostředků k znovuvytvoření starobylých rituálu, ve kterých tančení bylo provozováno jako duchovní věc. Je to spojení starobylé víry s prostředky dnešního moderního světa. Není to kultura, která popírá kde jsme jako společnost nyní, ale spíše

užívá toho, co máme, k přesunutí někam jinam. Toto je podstatou «vibrací», tak často používaného slova v raverských kruzích. Při tančení na extrémně hlasité rytmy se stovkami dalších lidí je patrná jakási energie.

Rave party jsou sdílená zkušenost. Smysl pro jednotu se často vyvíjí mezi ravery, jejichž personální krédo, rasa, pohlaví, vek, sexuální orientace a vše další, na co naše společnost klade důraz, je odsouváno jednoduše do pozadí. Na rave můžete dosáhnout magického stavu. Když každý tančí, zažíváte pocit kolektivního organismu. Myslím si, že lidé, kteří toto zažili, od té doby vidí svět jinak. Svět není vytvořen pro individuality soupeřící o moc, ale je to spíše taková jedna chvějící se věc.

Rave kultura je navždy kulturou pohanství a uvedeno do maxima, hédonismu. Je to náboženství založené na sdílených zážitcích. Individuální víry jsou integrovány do větší, jednotné experience. Mnoho rave letáčku užívá náboženské a pohanské symboly. Osvícení je běžným tématem, stejně tak jako láska a něha. Je to pocit zrušení dogmatu ve prospěch karmy. Ty můžeš mít tvá pravidla a tvé modlitby, my máme toto.

Další často omílanou frází je v prostředí ravy slovo PLUR, který je zkratkou pro Mír, Lásku, Jednotu a Respekt. Jeho původ je nejasný, mnoho lidí tvrdí, že o tom mluvil Frankie Bones na jednom ze svých Stormravu. Presto je to nyní běžný žargon mezi ravery. PLUR jsou 4 základní pilíře rave scény. V mnoha smyslech, PLUR je dogmatem, ve které raveři věří. Je to víra v to, že pro jednu noc může být vytvořena společnost, která nefunguje stejným způsobem, tak jako naše běžná kultura. Je to víra, že pro mír a lásku stojí za ten pokus vrátit se do společnosti, která se běžně zdá od těchto hodnot oproštěná. Je to určité jakási kultura úniku. Je to únik z běžné společnosti do utopického světa alespoň na několik hodin. Je to a kreaace prostoru, kde láska a štěstí existují a mají cenu nadevše, nejsouc přitom omezeny zákony nebo pravidly neštěstí, které nalezneme v běžné každodenní realitě. Realita uvnitř rave

neexistuje. Za kulturou únikového myšlení je kultura založená na naději. Jádrem tohoto jiného světa je znalost, že je to pouze dočasně jiný svět. Víím, že zítra budu pracovat na domácím úkolu, a v pondělí že půjdu do práce nebo do školy, ale právě teď budu «pařit». Je zde kladen důraz na zaměření energie, na myšlenku, že to, co se děje na rave, pozitivně ovlivňuje všechnu energii planety. PLUR je také heslem často viděným na něčem, co se za rave scénou ukrývá.



Spiritualita rave existuje v mnoha formách. Skupina nazvaná New Moon Collective v Kalifornii pořádá rave každou noc, když je měsíc v novu a staví společný oltář, ke kterému může každý, kdo na rave je, přispět. Rave spiritualita, jakkoliv existuje v mnoha formách (dokonce má své temné stránky), může být zjednodušeně shrnuta pod PLUR. Je to obecný pocit respektu k planete zemi, respektu k jiným lidem a respektu k sám sobě. Alespoň v tu jednu noc totálního blaha. Je to vstup do již existující společné vibrace. Je to vytvoření dočasného prostoru, kde jediným zákonem je láska a jediným kázáním hlasitá hudba.

VLIV DISCO HUDBY

Styl zrozený v ilegálních amerických klubech se spíše než hudba menšin, rasových a sexuálních, ve druhé polovině 70. let stal hromadným fenoménem. Prvky disca se objevují ve skladbách nejpopulárnějších a nejvlivnějších pop a rock interpretů v rozmezí od ABBA do The Rolling Stone. Některé skupiny, třeba Bee Gees, uznávané mistry sentimentálních hitů pro radiová vysílání, zcela se překvalifikovaly na disco kapely a zviditelnily se soundtrackem k filmu Horečka sobotní noci s tančícím Johnem Travoltou.

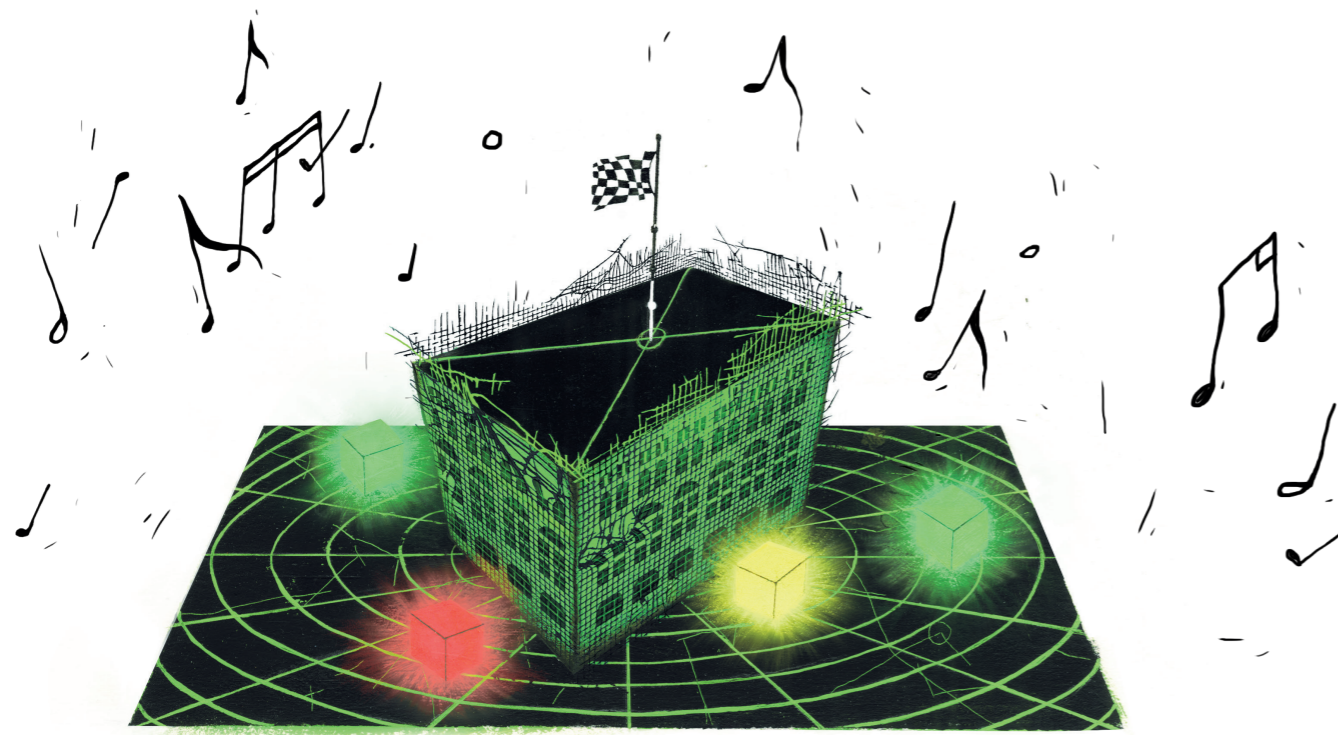


Nicméně Horečka jevila světu sterilní obraz disca adaptovaný pro široké publikum a zbavená spojení s undergroundem. Hudba, která zněla v klubech jako newyorský Paradise Garage, poutních centrech především gayů a Afroameričanů, byla jiná: drsnější, odvážnější, sexuálnější. A také více experimentovala: tak třeba v nahrávkách produkováných italským přestěhovalcem Giorgiem Moroderem, nádherné orchestrové party zděděné discem od soulu a jiných dřívějších odvětví afroamerické hudby, se nahrazovaly studeným elektronickým aranžmá a mechanickým bitem.

Nehledě na žhavý tanec Johna Travolty a na objevení se v disko prostředí celebrit světové úrovně, především Michaela Jacksona, ve společnosti přetrvávaly předsudky vůči těmto zvukům a scéně, která je porodila. 12. července 1979 na stadionu Chicago vůlí osudu ve stejném městě, kde se zanedlouho zrodil žánr tanečních stylů house, proběhla „noc zničení disca“ v rámci akce vyvolávající nepříjemnou asociaci s nacistickým rituálem spalování knih, za velkého shromáždění lidí nechali vybuchnout tisíce disco desek. Akce byla představována jako zcela hudební protest milovníků tradičního kytarového rocku proti módnímu tanečnímu „popiku“, nicméně rasistický a homofobní podtext se dal odhadnout bez větší námahy.

Chicagští DJové, kteří vymysleli house, pocházeli právě z disco scény. Do jisté doby v klubu Warehouse po nocích zněla povinná řada hitů disco značek jako třeba Salsoul Records. For most people, these were the places that acted as breeding grounds for the music that eventually came to be named after the Warehouse club in Chicago shortened to “House”. As Disco’s popularity began to fade the underground was beginning to develop a new style that was deeper, and rawer, but still designed to make people dance. It is today most famous for being what many consider to be the birthplace “house music” under its first musical director, DJ Frankie Knuckles. Frankie once said, “When we first opened in 1977, I was playing a lot of the East Coast records, the Philly stuff, Salsoul. By ‘80/81, when that stuff was all over with, I started working a lot of the soul that was coming out. I had to reconstruct the records to work for my dancefloor, to keep the dancefloor happy, as there was no dance music coming out! I’d take the existing songs, change the tempo, layer different bits of percussion over them, to make them more conducive for the dancefloor.” Frankie made it clear the “music” was the focus and as the club sound grew in popularity the crowd became much more diverse.

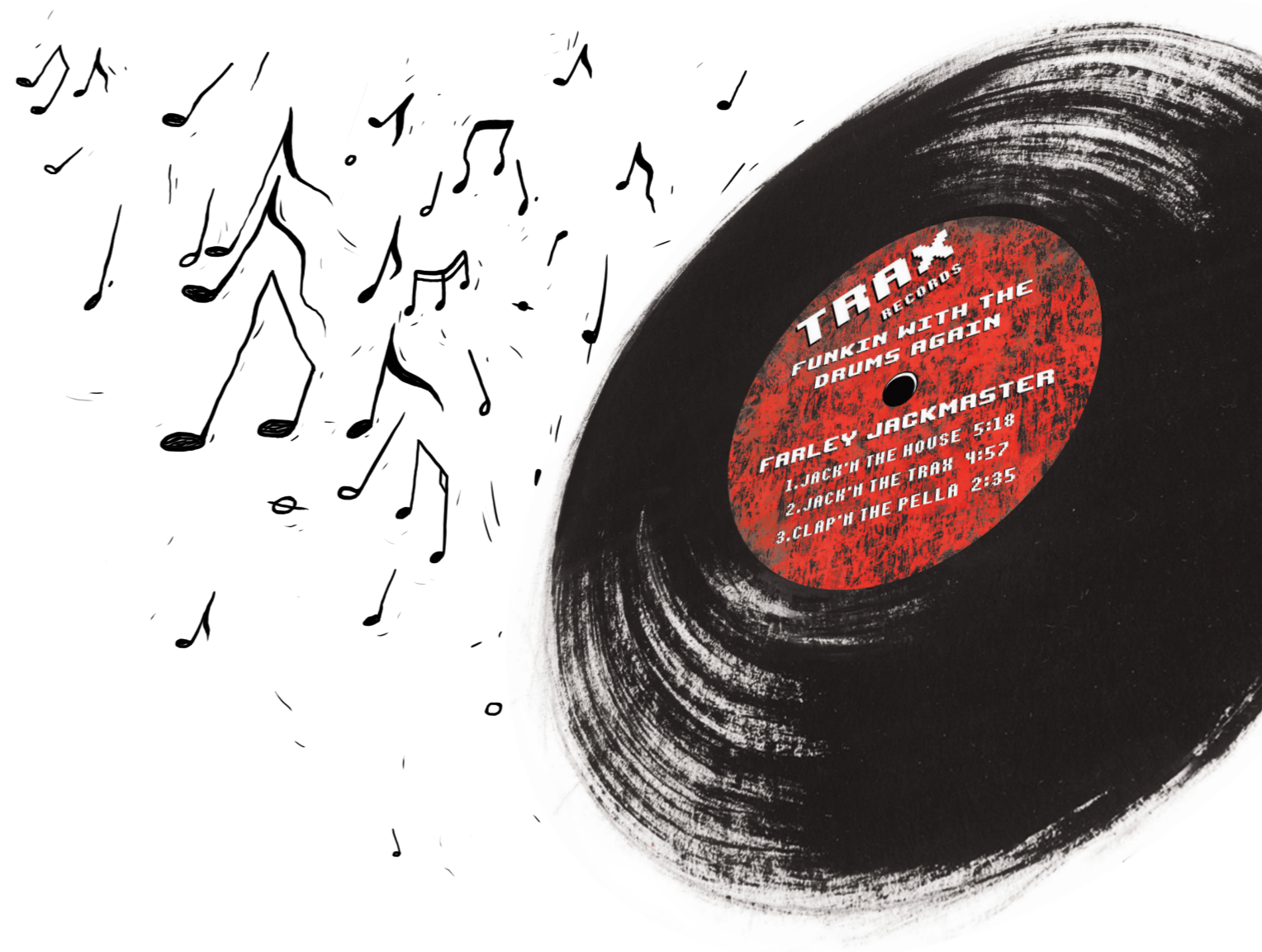




Od svých rodičů, disco a funku, se house lišil drsnějším zvukem a absencí přesné struktury. Pokud v základech disca ležela píseň, složená dle schématu sloka-refrén/dlouhá mezihra/sloka-refrén, naproti tomu house byl spíše instrumentální hudbou. Navíc absolutně postrádal typické pro disco okázalé housle a sborový zpěv. Tím pádem, pokud se zamyslíme, jediné co se v něm zachovalo od disca je jeho příznačný pulzující rytmus. V prvních house nahrávkách, těch, co v roce 1985 skládali pionýři tohoto hudebního směru Marshall Jefferson, Farley Jackmaster Funk a Larry Heard, se ještě dalo najít vokální prvky nebo dokonce plnohodnotný text zasvěcený tradičním disco tématům: lásce, sexu a tancům. Ale již na konci 70. let zpěv přestal plnit ve skladbách smyslový účel a technologie dovolily všelijak experimentovat se zdrojem: vystřihávat ze skladby oddělené fragmenty nebo hudební party, vzájemně je kombinovat, měnit tónbr a rychlost reprodukce hudby. „Jen jsme kradli cizí hudbu,“ vzpomínal později DJ „Jackmaster“ Funk. „Například, moje první EP Funkin' with the Drums není nic jiného, než

jeden z tracku MFSB (populární disco orchestr Filadelfie). Vystříhl jsem z ní basový part a naložil na něj něco svého. House je totéž co disco, jen se slabší bednou a to je všechno.“

V samotném Chicagu house dlouho zůstával jevem okrajové společnosti. Warehouse se orientoval hlavně na afroamerické publikum. Co se týče radia a distribuce desek situace nebyla lepší: house hráli jen na nezávislých stanicích a house studia jevíly sebou malé podniky absolutně odtržené od systému masové distribuce. Vrcholem snů house muzikanta bylo slyšet svou nahrávku na nějakém večírku v Warehouse, na to, že by dokázal vydělat hudbou na živobytí ani nepomýšlel. V té situaci house měl všechny šance navždy se zaseknout v chudých čtvrtích Chicaga. Naštěstí osud rozhodl jinak.



část 2

POPULARIZACE EDM

BRITSKÁ EXPANZE,
KRAFTWERK,
PROTORAVE: SEVERNÍ SOUL

BRITSKÁ EXPANZE

Dovídají, že za svůj vstup z podsvětí, house vděčí Angličanům. Do Anglie se dostaly sbírky house nahrávek Trax a Dû International a několik místních DJů z Manchesteru (mezi nimi Mike Pickering) se rozhodlo zaletět do Chicaga a podívat se na to co se tam doopravdy děje. V Chicagu Pickeringovi nabídli vystoupit v klubu Milk Bar, který se nacházel v severní části města. Mike zahrál celý set, který se skládal výlučně z house nahrávek. Na otázky nechápajícího publika, které si přišlo poslechnout anglický synthpop, Pickering klidně odpovídal: „To je přece vaše chicagská hudba!“ Tak takhle, pokud je možné věřit různým povídaním, se house po mnoha měsících přežívání v chudých jižních čtvrtích konečně dostal mezi publikum ze zámožnějšího severu.

Jiná nahrávka Farleyho „Jackmastera“ Love Can't Turn Around se dostala na desku The House Sound of Chicago Vol. 1. V roce 1986 byla vydána ve Velké Británii pod značkou Loundon Records díky úsilí kulturtrégera Peta Tonga. Na jaře roku 1987 do Anglie dorazila již celá delegace chicagských DJů, včetně Frankie Knucklese a Larry Hearda (přezdívky Mr Fingers a Fingers Inc.) a Marshalla Jeffersona, autora housové hymny Move Your Body, považované za první housovou nahrávku, na které byl použit klavír.

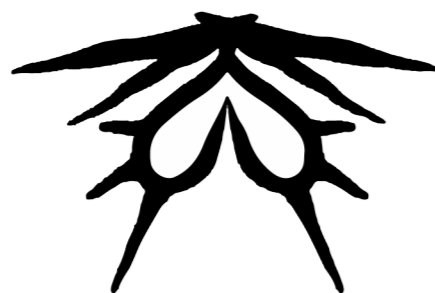


Mimo jiné, chicagští vyslanci navštívili manchesterský klub The Hacienda, místo síly tamního hudebního undergroundu. Historie klubu je spojena především se skupinou New Order a taktéž s manažerem Tonym Wilsonem a jeho vlivným nezávislým studiem Factory Records. Prostory pro klub Wilson s kamarády našli na Whutworth Street West – vylidněné ulici se špatnou reputací na výjezdu z centra. V té době Whutworth Street jevila sebou řadu opuštěných hangárů. Wilsonova volba padla na dům s číslem 51, který v minulém životě patřil společnosti, která se věnovala prodeji jachet. To byla temná, šedá budova, z dálky se podobající mnohopatrovému parkovišti. Interiér Hacienda upravili v industriálním stylu, což protiřečilo evropským klubovým standardům té doby. Po stranách sálu se tyčily objemné kovové sloupy natřené žlutou a černou barvou. Pravé křídlo bylo určeno pro scénu pro živá vystoupení; ve vzdáleném koutu sálu se nacházel bar. Ale srdcem klubu a jeho hlavní pozoruhodností byl samozřejmě tancpol. Od zbývající části sálu ho oddělovaly malé parkovací sloupky. Během představení hudbu organicky doplňovalo neobvyklé osvětlení, ze kterého se stala důležitá část večírku. Celkově se do Hacienda mohlo vejít přibližně půl druhého tisíce návštěvníků. V té době Tony Wilson a jeho přátelé se nacházeli pod vlivem situacionistických idejí, proto klub byl zamýšlen jako sdružení, které by mělo spojovat rovnoprávné členy a jako přirozené pokračování nahrávacího studia Factory, o čemž svědčila visící na vstupu tabulka FAC 51 THE HACIENDA, která připomínala pořadové číslo desky z katalogu Factory. Zodpovědným za hudbu a zároveň i za video a osvětlení byl určen Mike Pickering. V klubu ihned zavedli dvě železná pravidla: žádné mikrofony v kabině DJ a žádný dress code. Protože tento klub neměl důstojné konkurenty, každý pařmen s kapkou sebeúcty z těchto končin považoval za pravidlo pravidelně se v klubu ukázat.



Skupina New Order původem ze světa kytarového rocku (pod názvem Joy Division nahrála dvě epické desky temného a bouřlivého postpunku s Ianem Curtisem u mikrofonu) už dávno se zajímala o elektrotechniku – aktivně zařazovala syntezátory, samplery a drum-machine, vydávala své nahrávky na 12 palcových deskách a snažili se nahmatat poměr mezi zpívanou pop music a klubovým zněním. House byl další logickou zastávkou na jejich tvůrčí cestě, a vliv tohoto žánru je dobře patrný v albu Technique.

Nicméně, nehledě na pokrokovou hudbu, kapela zůstávala i nadále tradičně organizovanou skupinou, která byla zvyklá natáčet alba v plném formátu v režimu kolektivní tvorby. V únoru 1989 house už hřměl na tanečních parketech Velké Británie. Mnohem rychleji reagovali DJové samotáři: třeba stálý resident klubu The Hacienda Mike Pickering pro svůj projekt T-Coy (zkrátka výrazu „take care of yourself“, „dávej na sebe pozor“) nahrál na demo kazetu kompozici Cariño doslova pár týdnů po návštěvě amerických DJů v Manchesteru. K červnu 1987 nahrávka vyšla na vinylové desce. Piano house s citelným latino-americkým vlivem, Cariño svou hudební paletou se značně lišil od hudby, která zanedlouho začne znět v klubech. Historický význam skladby však je nezpochybnitelný. Zaprvé to je jedna z vůbec prvních housových nahrávek zapsaných ve Velké Británii. Zadruhé v jeho nerušených klavírových přelivech na pozadí dobrého rytmického obrazu již je cítit ta pozitivní, euforická atmosféra, která bude v začátcích odlišovat místní taneční hudbu. Nakonec, zatřetí příběh samotného Mika Pickeringa je zcela typický pro to místo a dobu.



· · KRAFTWERK · ·

Je třeba zmínit německý kvartet Kraftwerk skupina novátorů své doby, kteří silně ovlivnili stylistický a hudební vývoj skupiny New Order. To byla jedna z prvních kapel, která uskutečnila přechod od tradičních nástrojů k syntezátorům.

„Spolu s Kraftwerk se objevila hudba, která zněla stejně mechanicky jako montážní linka Ford. Měli melodii, která se nikdy neporouchala. Po albu Autobahn hudba už nikdy nebyla jako dřív.“

V roce 1974 kapela zveřejnila album Autobahn, ve kterém se odhalily možnosti syntezátorů úplně jiné úrovně. Téma kompozice – romantický výlet po německých silnicích, hymna automobilového průmyslu Německa, který je právem považován za nejpřednější v Evropě. Délka kompozice více, než 22 minuty, zabírala celou jednu stranu vinylové desky.

The album's title track, which is often regarded as one of Kraftwerk's masterpieces, proved to be of crucial importance for the development of electronic music. It is actually a suite of three tracks which merge smoothly into one another. The techno pop track Trans Europa Express is followed by the instrumental Metall auf Metall, which features ferocious metal percussion, and is concluded with the short outro Abzug (essentially the sound of a train departing). The 13 minute Trans Europa Express suite is based on relentless repetition, propelling the listener onward, emulating the velocity of train travel by marrying it with the constant forward

flow of beat-driven music. Extending the approach heard in *Autobahn*, this musical simulation of train travel exemplifies Kraftwerk's artistic aim to translate the industrial sounds of pulsating noise and metal clanging into a modern machine-based music. Tvůrčí činnost kolektivu natolik změnila scénu pop music, že Kraftwerku se ironicky začalo říkat The Beatles elektronické hudby a David Bowie otevřeně vyjadřoval svůj obdiv dusseldorfskou čtyřkou a nabízel jí spolupráci.

Kvartet také značně ovlivnil francouzský elektronický duet Daft Punk. Je to cítit z hudebních rytmů, ale také image Thomase Bangaltera a Guy-Manuele de Homem-Crista. Helmy, ve kterých vystupovali, dělali je podobnými na anonymní roboty. S tím, že členové Kraftwerk se vždy stranili světa, toto rozhodnutí Daft Punk se dá považovat za logický pokus o zvěčnění jejich odkazu.





PROTORAVE: SEVERNÍ SOUL

Ve druhé polovině 70. let Pickering byl významnou osobností tak zvaného severního soula – nejen hudebního stylu, ale spíše specifické anglické subkultury, vyznám působení které na formování rave scény často opomíjejí. V 70. a 80. letech do Anglie z USA dováželi SP desky s málo známou vydávanou malým nákladem afroamerickou pop music. Zde dostávala druhý život v klubech. Severní soul se také říkalo jak samotné hudbě a tak i jejím příznivcům. Typický příklad – příběh písně Tainted Love afroamerické soul zpěvačky Glorie Jones, která vyšla v roce 1964 a nebyla v USA nikterak zaznamenána. Deset let poté britský DJ Richard Stirling koupil singl Jonesové v prodejně použitých desek a začal zapojovat nahrávku do svých setů. Začátkem 80. let na jednom z večírků severního soula Tainted Love vyslechl Marc Almond a zatím ji triumfálně zazpíval se svým synthpop duetem Soft Cell.

Před vznikem house právě severní soul byl kolébkou velkého počtu DJů. V době jeho rozkvětu základním formátem komunikace umělce s publikem pořád ještě byl živý koncert. Nicméně uspořádat desítkám amerických zpěváků a zpěvaček britská turné nebylo možné z pochopitelných ekonomických a logistických důvodů. Proto návštěvníci klubů se postupně zvykali tančit pod hudební záznamy – nahrávky, které umělecky vybírali a střídali ve svých setech speciálně vyškolení lidé. Každý z nich měl svou pečlivě poskládanou kolekci zvukových lahůdek a přísně

ji chránil před konkurenty. Do širší praxe se dokonce dostalo zalepování značek desek bílým papírem, aby nikdo si nemohl objednat za oceánem stejný release. Jeho ozvěnou v době rave se staly anonymní 12 palcové desky s „bílým jablkem“ bez poznávacích znaků – tehdejší populární formát existence nové hudby za úsvitu rozvoje scény.

Mike Pickering byl částí právě této kultury a v house on, dle svých slov, uviděl druhý příchod severního soulu. Saundtrack byl jiný, ale sám proces se podobal: zahřáté zakázanými látkami extatické tance po celou noc, nezapomenutelné večírky, na které se tanečníci sjížděli z celého okolí, DJové jako svého druhu režiséři hromadného veselí, kteří mistrovsky budovali dramaturgii svých setů, dokonce specifický agrot srozumitelný jen pro ty, co jsou „na stejné vlně“. Pickering v roce 1986 zahodil elektron pop kapelu Quando a zcela se ponořil do nového poutavého příběhu, přičemž ve svém přerodu hudebníka elektronika nezůstal sám. Čtyřicátník Genesis P-Orridge ke konci 80. let, již hotová legenda britské experimentální hudby, účinkující v kapelách Throbbing Gristle a Psychic TV nezůstal lhostejným k novinkám ze světa klubové elektroniky. S housem se P-Orridge seznámil během turné v USA a po návratu do Anglie nahrál s Psychic TV několik alb stylizovaných pod sbírky nahrávek různých DJů. Jedna z nejzářivějších skladeb Psychic TV v tomto

stylu se nazývala Tune In. První část názvu je zřejmě odkaz ke kontrakulturnímu sloganu 1966, který se díky Timothy

Learymu stal heslem období hippy a psychologické rockové hudby: „Turn on, tune in, drop out“ – „Zapoj se, chytej vlnu, leť“. Druhá část ale odkazuje k celému historickému období.

Na obale desky poprvé se objevilo vytištěné nové slovní spojení: nešlo jen o house, ale o acid house.



část 3
HOUSE
VIVA
ACID HOUSE
CHEMIE
SMĚLÍK, FANZIN, SAMPLER

ACID HOUSE

Předpokládá se, že za samotný název acid house svět vděčí chicagskému duo Phuture. Zčásti je to pravda - jejich kompozice Acid Tracks vymyšlena v roce 1986 obecně se uznává jako první audio záznam v novém žánru. I když sami účastníci Phuture vymysleli pro své dílo jiný název In Your Mind. Když DJ Ron Hardy začal pravidelně pouštět nahrávku na svých večírcích Music Box, návštěvníci jí začali říkat „ten samý acid track od Rona“. Lidové pojmenování se vžilo a oficiálně nahrávka byla vydána pod titulkem Acid Tracks.

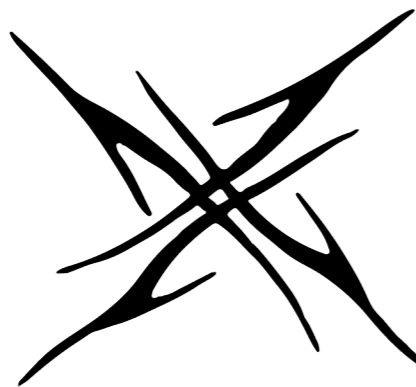
Žíravé, kyselinové, acidové znění skladeb, které si zamilovali chicagští pařmeni se objevilo, jak to bývá u velkých objevů, šťastnou náhodou. K dispozici členů Phuture kromě jiného byl také basový syntezátor Roland TB-303, určený dle zámyslu jeho tvůrců pro autodoprovod. Nástroj však propadl v prodeji a uprostřed osmdesátek již byl vyřazen z výroby. To znamená, že cena na něj byla velmi nízká. DJ Pierre z Phuture jeden kousek zakoupil za 40 dolarů. Namísto použití ke standardnímu účelu Perre v procesu jedné ze studiových zkoušek ho znenadání začal točit na různé strany páky nástroje vtom členové Phuture náhle uslyšeli ten čvachtavý hrdelní zvuk plný groove, který byl položen do základů Acid Tracks a pak i do mnoha jiných skladeb ve stylu acid house.

Anglické slovo acid však má i jiné konotace: v kontrakultuře 60. se tímto slovem třeba nazývali diethylamid kyseliny lysergové neboli LSD. Je to halucinogenní drogy populární mezi psychedelickými umělci a jejich fanoušky.



Není divu, že několik let po vydání Acid Tracks britská media zneklidněně pozorující úsilí místní acid house scény, ale neobeznámená s chicagskými pionýry tohoto směru, pevně spojila ve veřejném mínění jedno s druhým: prý, všechna ta hudby existuje výlučně jako doplněk k narkotickým zážitkům.

Mezi tím DJ Perre a jiní účastníci projektu Phuture nebrali ani drogy, dokonce ani nepili alkohol. Jejich příklad – zářivý důkaz toho, že acid house klidně může existovat ve střízlivé hlavě. Navíc hned po Acid Tracks s uvědoměním si asociací, které může vyvolat ten, připomeňme nevymyšlený jimi samotnými, titulek, Phuture nahráli a vydali protidrogovou nahrávku Your Only Friend (ve smyslu, že zneužívání kokainu přivádí k tomu, že se z něj stává tvůj jediný přítel). Nicméně zvrátit většinový názor už nebylo v jejich silách. Tím víc, že britská acid house scéna opravdu byla narkotiky nabitá, ale jejím palivem vůbec nebylo LSD.



Chemie

I když Mike Pickering nahrál možná první ve Velké Británii house nahrávku a také úspěšně obracel na house víru návštěvníky svých party v Hacienda club, londýnské publikum do jisté doby s opatrností pohlíželo na nový zvuk, občas i nevráživě. V roce 1987 britská klubová parta byla přísně segregována. V jedněch místech zněl jeden druh hudby, v jiných jiný, milovníci severního soulu se skoro nestřetávali s fanoušky sintypopu a nových romantiků, gayové s heterosexuály, přestěhovalci s původními obyvateli.

House stejně jako disco, ze kterého se zrodil, od začátku nesl v sobě inkluzivní poslání. V 1988 vyšla nová verze populární nahrávky Can You Feel It od Larryho Hearda (pod pseudonymem Fingers Inc.), ve které na originální instrumentální hudbu byl naložen procítěný projev jiného aktéra scény Chucka Robertse, text pohrával s homonymií slov „house“ jako obydlí a „house“ jako hudební styl.

Ale jak vrátit tu toleranci do společnosti, která na ni není připravena? Hudba zde byla bezmocná a na pomoc přišla chemie. V srpnu 1987 čtveřice britských DJů se rozhodla oslavit narozeniny jednoho z nich Paula Oakenfolda na španělském ostrově Ibiza, který odedávna je známý jako poutní místo pro rozmanitou neformální mládež. Zde se dostali na party, kterou pořádal DJ Alfredo Fiorito. Chicagský house zněl zde spolu s reggae, soulem, hiphopem a jinou hudbou. Ale audio zážitky nešly ve srovnání se zážitky jiného druhu: na Ibize Britové poprvé vyzkoušeli extázi – bílou tabletkou s látkou vědecky nazývanou methylenedioxyamfetamin, zkráceně MDMA.



Příklad Phuture dokazuje, že pro projevy acid house jakýkoliv zakázaný doping absolutně není nezbytný, ale na formování britské taneční scény, toho grandiózního rave společenství, které vlastně udělalo tu hudbu opravdu hromadným jevem, MDMA zahrálo klíčovou úlohu. Na začátku extázi vyvolává pocit euforie, zmírňuje úzkost a provokuje nespoutanou sympatii k okolí. Díky tímto jeho vlastnostem někteří vědci dokonce lobovali jeho legalizaci pro použití v psychiatrii (zde je třeba poznamenat, že v tomto specifickém účinku také tkví nebezpečí MDMA, o čemž později vyprávěli mimo jiné také účastníci acid house scény: v honbě za neopakovatelnými zážitky lidé závislé na extázi začínají zvyšovat dávku nebo kombinovat tuto drogu s jinými látkami, což dříve nebo později může vést k nevratným následkům).



Pozdější činnost Oakenfolda a jeho kamarádů po návratu do Londýna sledovala jeden jediný cíl: reprodukovat v domácích podmínkách volný duch Ibize. Nedávný oslavenec pořádal večírky Future a Spectrum v klubu Heaven, jiný DJ a producent Nicky Holloway, který zažil letní dobrodružství společně s Oakenfoldem o něco později bude stát u zrodu rezidence Trip v klubu Astoria na Charing Cross Road. Třetí z nich Dammy Rampling společně s manželkou Jenni otevře zřejmě

hlavní londýnský klub acid house – Shoom. Název prostor měl za úkol zvukově napodobit a symbolizovat nástup účinku po požití extáze neboli jen ečka, jak se droze začalo říkat v rave prostředí. Unlike the club, where Oakenfold and his friends engaged in showy dancing orgies, this place was characterized by relative calmness, even certain kind of sophistication. The special atmosphere was accentuated by the presence of smoke and drugs. There, “you would have seen these faces looming at you out of the fog. It was like a sea of connected alienation” (Simon Reynolds). Because of the music, people and the atmosphere of love, peace, unity and tolerance, “Shoom” was considered a nucleus of rave culture. The fact is that the calmness and serenity encountered at this place were largely the result of limited membership. If everyone had been permitted access, the overall tone of the place would definitely have been very different.



' SMÁJLÍK, FANZIN, SAMPLER '

Logotypem dříve zmíněného klubu Shoom a také celé mladé rave kultury se stala usměvavá tvář na zářivém žlutém pozadí: hmatatelný obrázek pozitivních vibrací, které na prvních etapách vyzařovaly z acid house. Pozitivní atmosféry se dosahovalo pomocí správně zvoleného soundtracku a notné dávky milých tabletek. Pozorovatelé odjinud se s údivem dívali na to jak na acid house party se vzájemně družili ti, kdo ještě včera při setkání v pubu určitě by si vyměnili pár úderů do obličeje, včetně fanoušků různých fotbalových týmů. Po návratu z Londýna jen několik měsíců po nepříjemném zážitku Mike Pickering nemohl uvěřit svým očím: narvaný k prasknutí klub nadšeně tančil za znění jeho setu. Je dost možné, že mezi tanečnický byli dokonce chaves, kteří ještě nedávno žádali po něm „vysvětlit co to jím tu hraje“.

Mimo jiné, výrazná síla smajlíku ležela v jeho jednoduchosti: pro namalování takového loga na oblečení nebo na bílé obálce DJovy desky nebylo třeba používat speciální designéřské umění. Acid house vůbec kázal demokratizmus a jednoduchost v zacházení. Značkové oblečení, beze kterého nebylo možné si představit klubovou kulturu rave konce osmdesátek, bylo nehrazené pohodlným běžným oblečením. Na rozdíl od rockových koncertů, formát tanečních party, alespoň na začátku, nepředpokládal dělení na hvězdu a její fanoušky, kazatele a jeho následovníky. Zde si všichni byli rovní.



Rozkvetla kultura fanzinů, samodělných tištěných vydání. Jedním z nevlivnějších se stal *Boy's Own*, který se vydával v letech 1986 – 1992. Z listů fanoušků fotbalového klubu Chelsea se proměnil na opravdovou kroniku rave revoluce. V té době, když hlavní veřejná media a moderní módní časopisy se ze všech sil snažili zvládnout obrovské změny mládežnické kultury, které vládla hudba stylu house, *Boy's Own* vyprávěli o všem přesně tak jak to bylo doopravdy, především kvůli tomu, že do něj psali sami DJové, promotéři a návštěvníci klubů, kteří utvářeli rave hnutí. Skrz své studio *Boy's Own Recordings* a pak *Junior Boy's Own* zakladatelé fanzinu pomohli objevit takové umělce, jako jsou třeba *Underworld*, *X-Press 2* a *Chemical Brothers* a vydali jedny z nejzajímavějších house sbírek Británie devadesátých let.



Dělat hudbu začalo být také snadné: nebylo třeba umět dobře hrát na nástroje, tento cenzus byl zrušen ještě předešlou revolucí punk rocku, dokonce vůbec nebylo třeba na nějaké nástroje hrát. Sampler umožňoval slepovat nové nahrávky z nastříhaných fragmentů cizí hudby. A raný britský acid house, na rozdíl od chicagského, hojně používal tento postup, který se v USA spíše asocioval s hip hopem.

V nahrávce *Pump Up the Volume* od krátkodobého projektu *M.A.R.R.S.* je víc než 30 samplů, přičemž na jeden z nich hudebníci málem dojeli – producenti *Stock*, *Aitken* a *Waterman*, zástupci britské pop oligarchie 80. zaslechli v kompozici krátkou část fragmentu jedné ze svých písní a pohrozili soudním procesem. Tak či onak, vznik hitů založených na samplech jako třeba *Pump Up the Volume* od *M.A.R.R.S.*, *Beat Dis* od *Bomb the Bass* nebo *Theme from S'Express* od *S'Express* pomohlo vyřešit ožahavý problém prvních hous party, na kterých DJům jednoduše chyběla hudba. Vydavatel *Boy's Own* *Terry Farlie* vzpomínal, že když se ocitl v *Shoom* zároveň uslyšel z repráků *All You Need is Love* od *The Beatles* a *Where the Streets Have No Name* od *U2*.



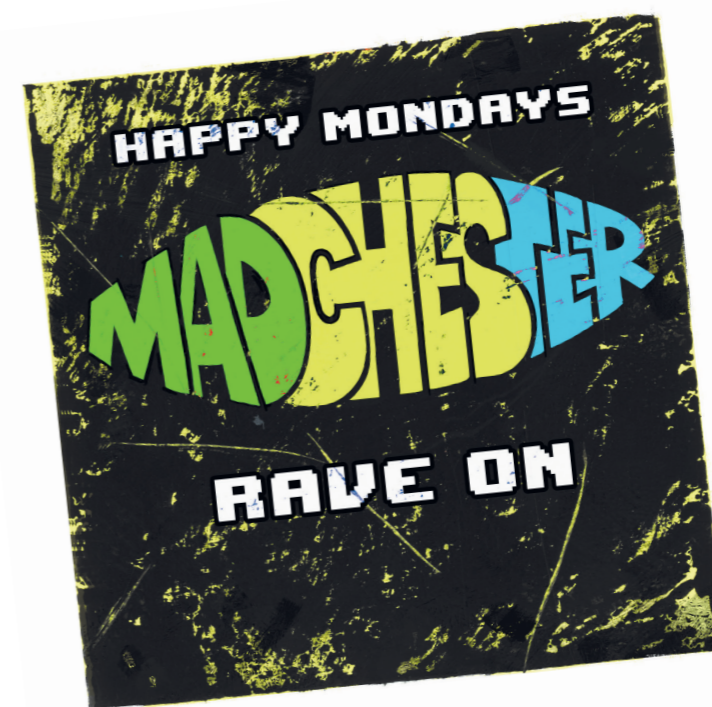
část 4

RAVE
POLITIKA

ROZKVĚT RAVE SCÉNY,
POŘADATELÉ,
PIRÁTI A KONFORMISTÉ

ROZKVĚT RAVE SCÉNY

Do vzniku místních britských acid house nahrávek scéna byla připravena k tomu, aby se uskutečnil vertikální vzlet, což se stalo v letech 1988-1989. Množství nových nahrávek rostlo geometrickou řadou a u vchodu do Shoom pravidelně vznikala tlačence – všichni kdo se chtěli dostat dovnitř, se jednoduše do klubu nemohli vejít. Acid house, který dávaly do etheru prakticky jen pirátské radiové stanice se dostal do rotace oficiálního rádia a televize. V populárním TV show Top of the Pops uvedli klip projektu D Mob na písničku We Call It Acid, zářný příklad extatického blbnutí z dob zrození rave – „šťastné“ smajlíky nemotorně tančí za zvuků dravového bitu.



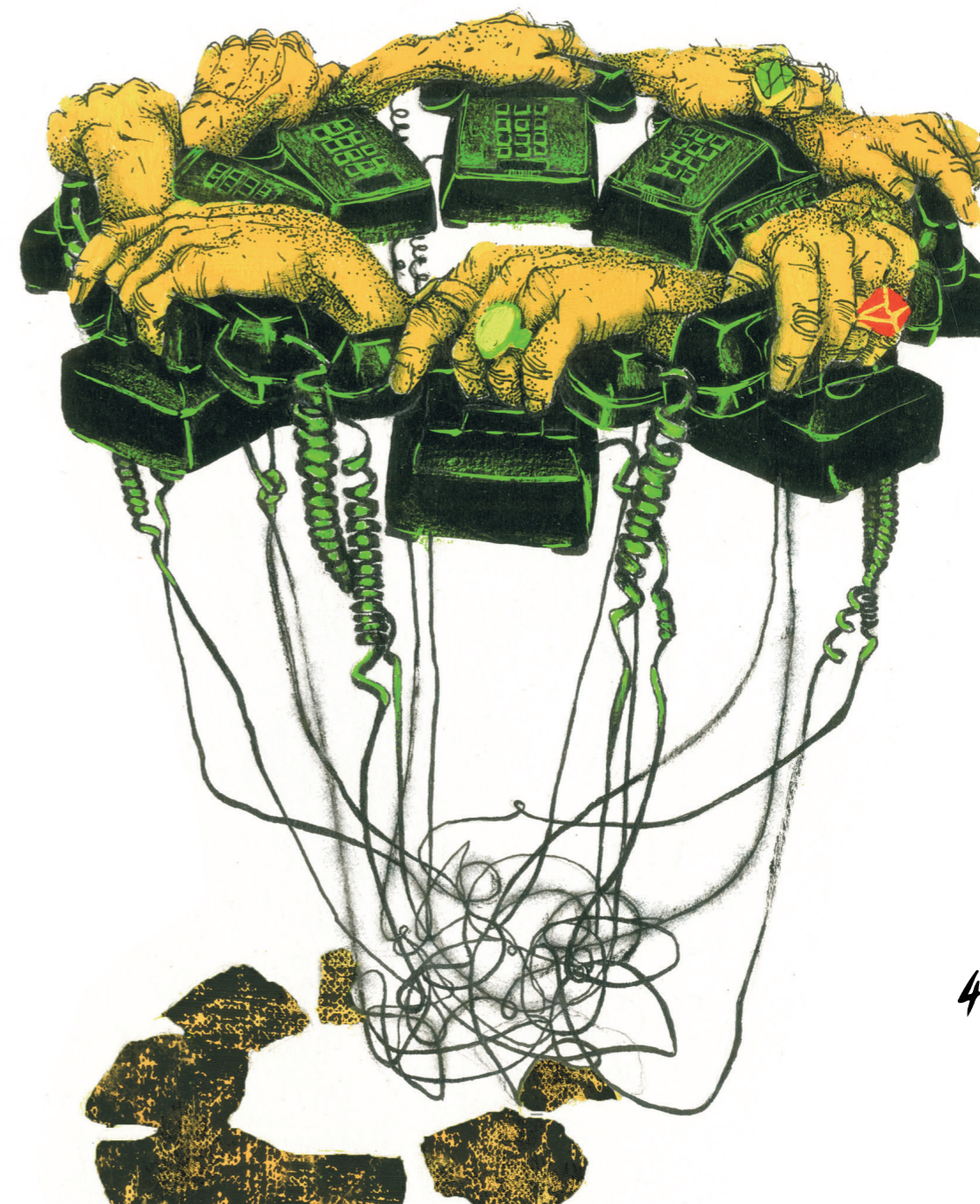
Největšího propojení rockové hudby a acid house se povedlo dosáhnout v Manchesteru, kde lokálnímu kulturnímu prostředí stále šéfovala kapela New Orders a klub Hacienda. Lídry hnutí, kterému na popud clipmakerů Factory Recordu se začalo říkat Madchester (mad - šílený), se staly ansambly Stone Roses a Happy Mondays. Častí Happy Mondays od prvních dnů byl člen, který nehrál ani na jednom nástroji, tanečník s přezdívkou (jejich debutové album se nazývalo Freaky Dancin' tj. Podivné tance). Ale pravým heslem celé scény se stal název jiného release Happy Mondays, čtyřpísničkového LP Madchester Rave On (manchesterský rave v plném proudu).

Metoda Happy Mondays – výrazný melodizmus, typický pro nejlepší vzory britské popové hudby od dob The Beatles, mohutný kytarový drive, autentický původ a to všechno na rytmickém základě acid house. Na ne lepších plněformatových albech skupiny jako Bummed a Pills 'n' Thrills and Ballyaches, monotónní hypnotický bit je z části živý, z části elektronický a je zřetelně vyveden v mixu do popředí. A aby bylo garantováno, že písně se dostanou na rave večírky, Happy Mondays udělali si pravidlo z toho, že objednávali remixy na svá díla u osobností taneční hudby, včetně samotného Paula Oakenfolda, který se navíc stal koproducentem desky Pills 'n' Thrills and Ballyaches.

Nejzářivějším svědectvím přiznání toho čeho dosáhla manchesterská scéna, se stala oficiální skladby ke světovému fotbalovému šampionátu 1990, kterou s právem patriarchy britské elektronické pop music složili New Order. I když náznak v refrénu E is for England byl natolik průzračným, že Fotbalová asociace Anglie zakázala kapele použít ten řádek jako titulky. Skladby dostala název World in Motion.

Zřejmě průměrný fotbalový stadion k roku 1990 by se mohl stát vhodným místem pro taneční party, protože počet zájemců o pravidelné návštěvy ravů šel na desítky tisíc. Z dusných klubů jako Shoom elektro-

nická hudba se přestěhovala na větší plochy. Od opuštěných průmyslových budov a hangárů ve městském prostředí do širokých louk a polí na venkově. Nicméně růst popularity hnutí acid house nebo rave, jak se mu častěji přezdívalo, sliboval hnutí nejen ekonomické a tvůrčí bonusy, ale také i těžké zkoušky jak vnější tak vnitřní.





POŘADATELÉ

vedle hudebníků a posluchačů, DJů a návštěvníků klubů důležitými účastníky procesu od roku 1988 se stali promotéři. Jestli Danny Rampling sám točil disky u pultu v Shoom, organizátory hromadných ravů často byli lidé, kteří neměli přímé napojení na hudební svět, jako například ten kdo stal za akcemi Apocalypse Now a Sunrise s jménem Tony Colston-Hayter. Jejich činnost byla diktována především ekonomickými zájmy – taneční hudba začala být brána jako prostor, kde se dalo dobře vydělat. They were no longer cultural enthusiasts interested in music, but underworld figures or entrepreneurs primarily interested in profit. “The spirit behind emergent organizations like Sunrise, Energy, World Dance, and Biology was an entrepreneurial audacity utterly in tune with the quick-killing spirit that fueled the economic boom of the late eighties” (Simon Reynolds).

Narůstající rozmach večírků neodvratně ředil tu hudebně chemickou jednotu, která dříve byla vlastní rave hnutí. Zakladatelé britského acid house si stěžovali na to, že v klubech se objevilo mnoho cizích lidí, tak zvaných acid teds. Fanzin Boy's Own vymyslel říkanku „better dead, than acid ted“ (je lepší umřít, než být acid tedom). Nemluvě o tom, že na klubové party pro 200 lidí všeobecná rovnost se zdá být dosažitelnou – DJ a tanečníci jsou na jedné vlně. Party pro několik tisíc lidí se už více podobá rockovému koncertu, když DJ velící hromadnému zástupu lidí jen stěží se dokáže ubránit pokušení proměnit se na hvězdu, kazatele nové víry. Konec osmdesátek byl epochou, když se ve Velké Británii objevili DJové superhvězdy a zároveň s tím zmizel demokrati- zmus raného acid house. To samozřejmě bylo v rozporu se základními

postuláty raného acid house a některé novoty od Colston-Haytera nena- cházely pochopení u veteránů hnutí: třeba pozvání televizního natáče- cího týmu na jeden z ravů, nebo ceny na lístky a celkově samotný vstup s lístky. Tony Colston-Hayter si byl jistý, že jakákoliv publicita je lepší, než žádná, ale iniciované jím vysílání udeřilo jak po samotném promo- térovi, tak po celé acid scéně. V pořadu, který ukázalo britské TV se zdě- šeně hovořilo o nekontrolovatelném požívání drog a o tom, že Spojené království ztrácí mladou generaci. BBC, které ještě nedávno s radostí ukazovalo v etheru We Call It Acid od D Mob, okamžitě zakázalo všechny nahrávky se slovíčkem „acid“ v názvu.



Společenská rezonance přivedla k tomu, že o taneční elektronickou hudbu se začali zajímat politici a policie. Rave opravdu porušovaly spoustu zákonů. Od protinarkotických, vždyť extáze byla zakázána ve Velké Británii od roku 1977, do těch, které předepisovaly klubům se zavírat ve dvě v noci. Ve Scotland yardu sestavili celé oddělení Pay Party Unit pro boj s nelegálními večírky.

Nehledě na problémy se státními orgány, kriminálními seskupeními a také novinovým humbukem ohledně „zkažené generace“, období 1988-1989 se zapsalo do historie jako druhé léto lásky. Děti prvního léta hippy v San Franciscu o dvě dekády dříve, kterým v době rave bylo kolem dvaceti, zažívaly podobné zkušenosti situačního hromadného slučování, tlačené tímtež hédonizmem a svobodou. Taneční hudba z větší části pořád ještě uchovávala typickou pro raný acid house euforickou náladu a ravy se pořádaly všude a pořád. Naštěstí běžná party nevyžadovala nic kromě tak zvaného soud systému – DJ a jeho pultu, zesilovače a páru repráků. Nejasné letáčky dělaly reklamu události a dávaly informaci, kterou si předávali mezi sebou návštěvníci klubů donucení se veselit inkognito.

PIRÁTI A KONFORMISTE

✓ Šechno se změnilo na konci 1989. Následkem „morální paniky“ v médiích vláda přijala první antirave zákon – Zákon o zábavě. Pokuta za organizaci nelegálních večírků se zvýšila o 10 krát do 20 000 liber, v některých případech hrozilo vězení. V roce 1990 následoval Zákon o vysílání, který umožňoval vládním orgánům konfiskovat zařízení, včetně sbírek 12 palcových desek činitelů pirátského radia. Zároveň se jím nabídla legalizaci v nejlepších tradicích politiky cukru a biče. Někteří entuziasté s odporem zavrhli tuto nabídku. Londýnští DJové PJ a Smiley dokonce vydali pod pseudonymem Rum & Black nahrávku pod názvem Fuck the Legal Stations. Nicméně jiní populární radiové kanály, například, Kiss FM nebo Sunset, využily možnost vzdát se pirátství. Nakonec elektronická hudba po celý den a noc zněla v legálním etheru, ale samozřejmě už bez pozvánek na nelegální akce.

Příběh s radiovým vysíláním demonstruje stupňující se v 90. rozštěpení rave prostředí. Část umělců s radostí legalizovala svou existenci. Při tom se vyštěpila jiná idejní frakce, zástupci které viděli v elektronické hudbě a samotné filosofii rave nejen zábavu, ale nástroj pro boj za dodržování občanských prav (minimálně to) a změnu světa (jako maximální možné). A to už byl větší rozpor, než mezi „ortodoxními“ ravery a acid teds v 1987.

SP 23 – jeden z mnoha pseudonymů, které ve svých releasech používali DJové, kteří se spojili do systému Spiral Tribe. Výbojně kyselinové techno dokonce na úrovni zvuku mělo málo společného s milujícím život acid housem, jiným byl také smysl jeho hudební veřejné činnosti. V té době co Tony Colston-Hayter viděl idylické anglické krajinky jako



plochu pro realizaci svých nápadů v organizaci veřejného volného času, naproti tomu Spiral Tribe viděli v nich politický potenciál a brali je jako místa pro rozhodující bitvy mezi utiskovateli a utiskovanými – psal specialista na dějiny rave Matthew Collin ve své knize Altered State. „Oni věřili, že elektronická hudba je nový folk, že dává hlas kulturně utlačovaným, a aby ten hlas byl vyslyšen, je třeba tu hudbu hrát maximálně dlouho a s maximální silou.“ Rave jimi byli brány jako šamanské rituály, které díky novým technologiím, omamným látkám a nepřetržitému tanci dokážou vrátit městské mládeži ztracené spojení se zemi.

Ideologie Spiral Tribe a podobně myslících raverů byla podivným koktejlem z marxizmu, psychedelické filosofie a různého druhu konspiračních teorií. A při její realizaci členové soundsystému byli fanatičtí. Na venek se ničím nepodobali apologetům acid housu s jejich smajlíky a barevným oblečením. To byli drsní nakrátko ostříhaní muži v černém. Po dobu tří let popojížděli po státu s nelegálními vystoupeními, rádi vyvolávali konflikty s policií, doháněli k vyčerpání sebe a návštěvníky ravů nelítostně dlouhými a silnými sety.



část 5
KONEC
TRADITIONI
RAVE
KULTUR

CASLQMO.TON COMMON FESTIVAL
POST-RAVE EXPERIMENTÁLNÍ ÉRA
ZÁVĚR

'CASTLEMORTON' 'COMMON FESTIVAL'

Dro hlavní rave ve své historii Spiral Tribe použili infrastrukturu tak zvané travellers – adeptů post hippyové subkultury, která existovala v Anglii od 70. let. Její členové záměrně zvolili kočovný život – přemísťovali se po prostorech státu pěšky nebo na kolesech, pravidelně pořádali v různých malebných místech hudební festivaly zdarma. Travellerské akce zpravidla bývaly relativně málopočetné a nikomu zvláště nevadily, proto nehledě na pochybný právní status, policie do určité doby hleděla na ně skrz prsty. Než se objevila elektronika, na akcích převážně zněla hudba více méně navazující na psychodelický rock konce 60. Vše se změnilo v roce 1985, když travellers poprvé nenechali uspořádat jejich každoroční festival v den slunovratu okolo megalitického monumentu Stonehenge. Policie zastavila karavany travellerů na příjezdové cestě k Stonehengu a provedla bezprecedentní silovou akci, která skončila hromadným zatykáním a vešla do historie jako Bitva na bobovém poli.

Tím pádem k začátku 90. strategický svazek travellerů a raverů, rovným dílem trpících pod politickým útlakem, byl nevyhnutelný. A nejvýznamnějším výdobytkem tohoto svazku se stal festival Castlemorton Common, který proběhl v hrabství Worcestershire v květnu 1992. Dle různých počtů se na něm shromáždilo od 20 do 40 tisíc lidí. Neschopná předejít akci, policie se raději nevměšovala a omezila své působení na pouhé monitorování situace. Organizace proběhla přímo učebnicově

dle pravidel acid house – žádné vstupné, žádní DJové celebrity, absolutní rovnost a demokratizmus, informace se předávala přes pirátská radiová vysílání a jen mezi lidmi.

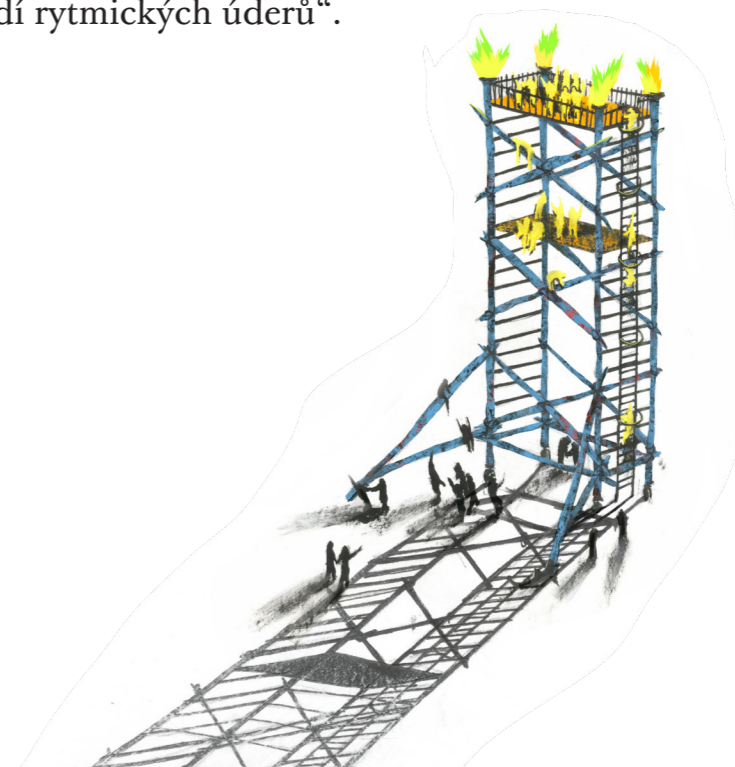
Castlemorton Common ve Velké Británii se pro generaci rave stal více než jen hudebním festivalem. Svým způsobem to byl grandiózní finálový akord epochy, vykřičník, kterým skončil příběh acid house v jeho původní fázi. Po Castlemortonu spontánní rave takového rozmachu se už více nepořádaly a veškerá síla britské státní mašinerie byla nasměrována na to, aby se předešlo jejich vzniku.

Hlavním následkem této činnosti se stal přijatý v listopadu 1994 Zákon o kriminální justici a veřejném pořádku (The Criminal Justice Act) dle kterého:

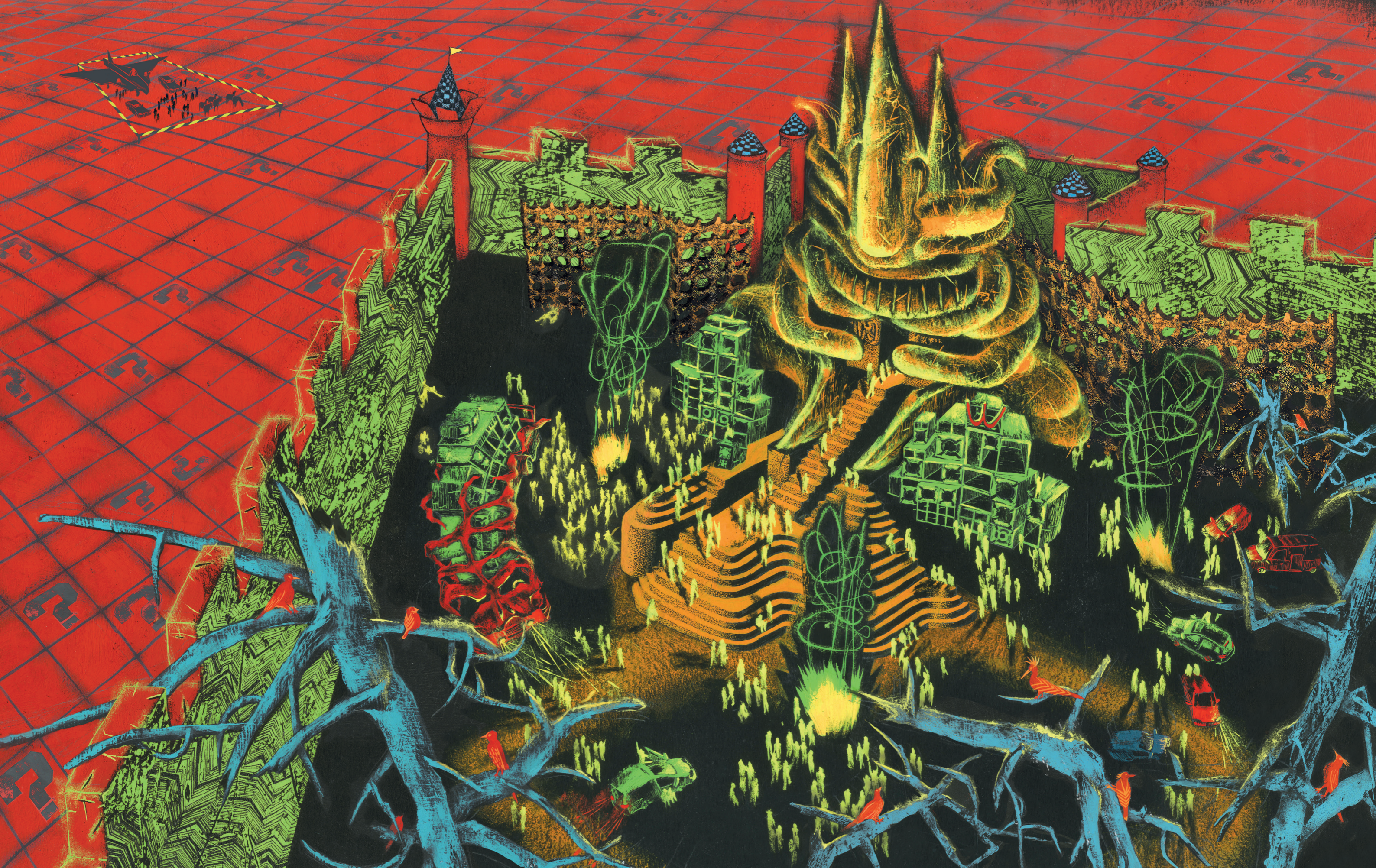
- hned několik přečinů se přesunulo z řady přestupků do řad trestních činů, především se to týkalo nezákonného vniknutí na teritorium v soukromém nebo veřejném vlastnictví a bylo směřováno hlavně proti nelegálním ravům, které se nejčastěji pořádaly v průmyslových zónách nebo na otevřeném prostoru;
- policie dostala právo omezovat jakákoliv shromáždění dvaceti a více lidí za účelem poslechu hudby;
- uvádělo se jaká to má být hudba. Nejvíce se to týkalo house, techna a celkově taneční hudby. Zde také figuroval citovaný výše výrok o „opakujícím se pořadí rytmických úderů“.



54



55



Ochránci lidských prav pobuřovalo maximálně nejasné formulování dokumentu, ale tomu, aby zákon začal platit nezabránila ani kritika ani několik velkých demonstrací v Londýně. Na jedné z nich se ale odehrála historická událost – patetický text Chucka Robertse, ta známá hymna house, která kdysi byla použita v tracku Can You Feel It Larryho Hearda s ohlušující silou zazněla z repráků v samotném centru Londýna.

Nehledě na lokální vítězství, Zákon o kriminální justici a veřejném pořádku v celku byl bran rave partou jako ohromující porážka a jako důvod pro hněv a urážku. Vyjádřit tyto emoce bylo možné jen pomocí hudebních prostředků. Proto mnozí umělci zareagovali na přijetí antirave zákonu svěžími nahrávkami. Projekt Autechre – významní představitelé IDM směru dali do svého EP s výmluvným názvem Anti track Flutter, ze kterého záměrně vyloučili rytmická opakování: rytmická kresba se jen nepatrně mění od taktu k taktu, což poukazuje na to, že tato kompozice neporušuje stanovy Zákonu. Kapela The Prodigy, vycházející hvězda taneční elektronické hudby, kteří za nedlouho měli vyvést tuto hudbu na stadiony, společně s projektem Pop Will Eat Itself nahrála track Their Law, refrén kterého „fuck them and their law“ ani nepotřebuje překládat.

POST-RAVE EXPERIMENTÁLNÍ ERA

Rave hnutí začátkem devadesátých přestalo být jen londýnským fenoménem a stálo se mainstream proudem celého mládežnického undergroundu. Takové podniky jako třeba Fantazia, Universe, Raindance & Amnesia House v 1991-92 pořádaly hromadné ravey na polích a ve skladištích po celém státu. Na jedné takové party s názvem One Step Beyond se shromáždilo 30 000 lidí.

Mezi Orbital, Autechre a The Prodigy není skoro nic společného, pokud se nebudeme o samotném elektronickém znění. A to je příhodné: zmíněné výše ideologické vrstvení elektronické taneční scény na začátku 90. vedlo za sebou také vrstvení umělecké. Na základech acid house vyrostlo mnoho nových stylů elektronické hudby, každý ze kterých posvém rozvíjel jeho estetiku.

Tak například, hardcore, který ve svých začátcích hráli The Prodigy, doplnil house rytmus tak zvanými breakbeats, energickými drum filly a synkopami (občas pojem breakbeat se používal pro označení samotného stylu). Byla to vysilující tvrdá hudba pro klubové tančení a divokou zábavu, která vyžadovala bezpodmínečné fyzické vtažení do sebe.

Po odbourání jasného úderu na každou silnou dobu, hardcore se přerodil do jungle a dru mand bass, hudbu stejně tak rychlou a energickou, ale více ohebnou a tekoucí, s úchvatným nerovným pulsem a nízkofrekvenčními basy. Na začátku tato hudba byla prezentována dvěma různými styly, ty se později spojily do jednoho: z jedné strany se používalo



jemnější racionální zacházení s rytmem, na druhé straně stal emotivní přístup, hlas generace, kterou ovlivnily odpovídající tempo a barva.

Koncepci elektronické hudby pro poslouchání jako protiklad tanečnickým nahrávkám v klubech na začátku 90. prosazovali mnozí umělci, zvláště ti, komu se nezamlouvala euforie hardcore ravy. Mezi početnými pojmy nabízenými pro popis těchto zvuků, nakonec zvítězila varianta IDM neboli intelligent dance music (intelektuální taneční hudba). IDM jako žánr se zrodila na ilegálních večírcích po celé Británii, kde v té době taneční hudba se netěšila moc velké popularitě a centrem IDM se stalo nahrávací studio Warp Records. Tento štítek věšeli a pořad větší na absolutně odlišné nahrávky s jediným společným bodem - je třeba je poslouchat pozorně. Ze začátku tato hudba byla minimalistickou, méně experimentální a nazývala se Bleep Techno nebo Bleep'n'Bass. V celku IDM skladby mají složitou, nepředvídatelnou strukturu z množství analogových efektů a kyselinových zvuků.

Později během let 1990 – 2000 mozaika elektronické taneční hudby se více a více drolila. Jungle mutoval do garage, garage do twostep, twostep do dubstep. Všechny tyto styly se sami dělily na další podstyly, ale každý nevyhnutelně obsahoval v sobě více nebo méně patrnou vzpomínku na acid house. Nemluvě o odvětvích uvnitř samotného house, které také nerušeně existovaly dál. Young experimentalists produced beautiful and innovative sounds, which contributed to the development of music streams like “progressive house” and “trance.” The buzz word emerged from the rave scene, describing a new sound of house that broke away from its American roots. Progressive house was viewed by some as anti-rave as its popularity rose in English clubs while breakbeat hardcore flourished at raves. The label progressive house was often used interchangeably with trance in the early years.

As a result of this development, a firm dividing line between the toughness of hardcore and the ambience of electronic music was drawn. If anyone met the standards of electronic music, it was Richard James, also known as Aphex Twin. In 1992, James released the album called Selected Ambient Works. The booming trance music built upon a terrific tension combined with exhilaration. Highly predictable, trance music enabled the listener to prepare for the climax. Samotný název vyjadřuje jeho hlavní cíl: hypnotizovat a uvádět posluchače do transu.

„Jaký skvělý track! Když mi bylo pět, rodiče ho pořád pouštěli!“ – píšou dnes v komentářích k videím na YouTube. Není divu, že retro orientovaná pop kultura XXI století stále se věnující reprodukování a přehodnocování vlastní minulosti pořád má v hledáčku také taneční hudbu přelomu 1980-90. Následně po post-punk revival, neofolku a dalších nostalgických hudebních stylech vznikl také new rave – čilá euforická kytaroelektronická hudba inspirována madchestrem a acid house scénou jako celkem.





ZÁVĚR

Na konci 80. a na počátku 90. let rave kultura představovala významný subkulturní fenomén v Británii. Jelikož mladí lidé byli hybateli raveové kultury, starší generace to často považovaly za rezistentní a urážlivé. Kromě nepopíratelných kontrakulturních aspektů v podobě drog, nelegálního skladu a venkovních večírků však po týdnu monotónní dřiny vzbuzuje energii a smysl pro život mnoho mladých lidí. Například výše zmíněný „PLUR“ étos kultury rave, který usiluje o mír, lásku, jednotu a respekt, dále ilustruje, že člověk nemusí být příliš skeptický vůči povaze rave. Kromě toho se rave kultura může pyšnit zásadním příspěvkem do světa elektronické taneční hudby. Mnoho žánrů současné hudby, nejen v Británii, pochází z celku, který se kdysi nazýval „rave“. Dnes je scéna extrémně různorodá, ale původní žánry house a techno, i když jsou velmi upravené, stále fungují. Rave kultura je velmi založena na „běsnící“ komunitě, kterou tvoří přátelé. Přijali vztek žít a hledat únik z každodenních stereotypů. Co se týče protikulturního ducha rave, ten už není aktivní. V důsledku „zákona o trestním soudnictví“ z roku 1994 byly potlačeny nelegální svobodné večírky a festivaly a začaly dominovat komerční kluby, které tvořily vyspělou část hlavního proudu mládeže.

BAKALÁŘSKÁ PRÁCE: RAVNĚ JAZYK

AUTOR: JULIANA VAKUBOVSKAYA

VEDOUCÍ PRÁCE: PETRA SOUKUPOVÁ

LS. AK. ROK 2020/2021

3. ROČNÍK

FDULS ZČU

Plzeň 2021

BAKALÁŘSKÁ PRÁCE: RAVNĚ JAZYK

AUTOR: YULIANA YAKUBOVSKAYA

VEDOUcí PRÁCE: PETRA SOUKUPOVÁ

LS. AK. ROK 2020/2021

3. ROČNÍK

ADUIS ZČU