



EVOKACE

Petr Ferenc:
HUDBA, KTERÁ SI NEŘÍKÁ
KRAUTROCK

V O L V O X G L O B A T O R



EVOKACE

Petr Ferenc

HUDBA, KTERÁ SI NEŘÍKÁ

KRAUTROCK

Petr Ferenc

HUDBA, KTERÁ SI NEŘÍKÁ KRAUTROCK

ISBN 978-80-7207-957-5

Copyright © Petr Ferenc, 2012

Redakce Michal Hrubý, Petr Ferenc

Elektronická kniha purehtml.cz

Vydalo nakladatelství & vydavatelství VOLVOX GLOBATOR

Štítného 17, 130 00 Praha 3

www.volvox.cz jako

43. svazek edice Evokace

celkově jako 980. publikaci

Obálka s použitím fotografie od Spoon Records

Marcela Strejčková – Nomzamo

Vydání první

Praha 2012

Adresa knihkupectví

VOLVOX GLOBATOR:

Štítného 16, 130 00

Praha 3 – Žižkov

BEAT

RADIO

Classic Rock

Poděkování

Vít Houška a Petr Zenkl za to, že knihu iniciovali. Milan Guštar, Matěj Kratochvíl, Petr Studený a Karel Veselý za revizi. Milan Guštar navíc za všechna upřesnění a připomínky týkající se syntetizérů a dalších elektrofonů. Miroslav Drozd za překlady z francouzštiny. Sandra Podmore, Kurt Graupner, Michael Rother a Conpanie za poskytnutí fotografií. A konečně Hanka + Honza + Otto + Odin Roše za rodinnou pohodu. Hanka navíc mimo jiné za pomoc při veršování.

Krautrock – život po životě

Byl to šílený koncert. Nejdřív Damo zpíval velice dramaticky, bylo to velice klidné, byl soustředěný. A najednou vyskočil jako samuraj, popadl mikrofon do rukou a zaječel na diváky. Diváci šíleně znervózněli, začali do sebe mlátit, nastala rvačka a skoro všichni odešli. Zůstali tam jenom skalní fanoušci, třicet Němců, třicet Američanů, naprosto nadšených, a zbytek koncertu jsme hráli jenom pro ně. Byla to krása, moc dobrý koncert. [¹]

Holger Czukay (Can)

Na začátku fungovaly jenom zpěvy. Lidi čekali a my jsme se museli rozhodnout, co dělat. Naštěstí v roce 1968 vynalezli barevnou televizi, a protože jsem nechtěl jít na pódium, prohlásil jsem, že budu vystupovat, jedině pokud budou barevné televize, aspoň pět. V osm bylo jasné, že se nic nestane, tak jsme ty televize otočili do publika a nechali lidi dívat na Tagesschau v barvě. Tak ten koncert – nebo happening – začal. Pak nás napadlo, nejspíš Zappiho, že bysme celý koncert mohli odzpívat. Trošku jsme si v zákulisí zazkoušeli, vylezli a snažili se odzpívat koncert. Každý si broukal vlastní part. Zároveň jsme se snažili vyloudit nějaký zvuk z nástrojů. Nic. Tak jsme vysvětlili publiku, že jsme plánovali nové zvukové pojetí, ale neměli jsme dost času na přípravu. Uwe a já jsme ten den asi v pět jeli do obchodáku a koupili asi tisíc metrů kabelu; a Kurt – a většina z nás – jsme od té doby pájeli jak zjednaní, stejně ale nebylo dost času. Poprosili jsme lidi, aby si zašli do blízkého baru. (...) Řekli jsme, zajděte si tam, zajděte si někam jinam a přijďte asi za dvě hodiny. Možná jsme je do toho baru museli poslat dvakrát, to už si nepamatuju. Ale nakonec

začalo všechno fungovat, my jsme začali hrát a byla to hudba. Byla to opravdová hudba. Pak se to zase začalo kazit, nevím proč. V sále byly obrovské varhany a mě napadlo, že bych tam chtěl mít stěnu z prázdných plechovek, bílých jako ty varhanní píšťaly – a že bysme ji na konci koncertu zničili. Ale znáte Zappiho – zničil ji hned na začátku. Nemohl to vydržet. Chtěl slyšet, jak to bude znít. [2]

Hans-Joachim Irmeler (Faust)

Pokud nemáme nápad, nevíme zkrátka, co hrát. A někdy se snažíme hrát i v téhle náladě, pak stroje hrají samy a my posloucháme, co chtějí říct. A někdy hrají velice hezké segmenty! A my je necháme hrát a... někdy dokonce odejdeme ze studia a jdeme do kina, a když se vrátíme, pořád to hraje. My jsme se mezitím změnili, protože jsme dělali něco jiného, viděli film nebo tak něco, a pak se vrátíme a někdy takhle něco objevíme. Opravdu, někdy pracujeme tímhle způsobem. Tak, že nevíme, co hrajeme a jenom... posloucháme. [3]

Ralf Hütter (Kraftwerk)

Změnilo se to, že dneska opravdu dostanu svůj honorář. Když jsem začal koncertovat, často tahle věc vůbec nebyla jasná. Scéna byla strašně zpolitizovaná – to už si dneska vůbec neumíte představit. Došlo to tak daleko, že mi několik promotérů před hraním řeklo: „Ted’ vpustíme lidi, ale nikdo z nich nebude platit vstupné, protože nevidíme důvod proč. A na honorář můžeš zapomenout. Ale prosím tě, mohl bys svůj set odehrát dvakrát, přišlo víc lidí, než jsme čekali!“ Vzpomínám si, že jsme s Tangerine Dream jednou hráli v Alte Oper ve Frankfurtu nad Mohanem. Přidal se k nám konceptuální umělec Bernard Höke. Höke metal do

publika syrové maso a my jsme tenhle event doprovázeli. Byl to pro něj jakýsi happening, že lidi budou mít svoje večerní šaty úplně od masa a krve. Potom jsme šli do pokladny, protože jsme tehdy žili opravdu z ruky do huby – honorář pokryl akorát půjčení auta a benzin. Tak jsme si ten honorář chtěli vzít, a ukázalo se, že zrovna někdo pokladnu ukradl. A protože to všichni brali tak strašně politicky, řekli nám: „Bud’te v klidu! Ti lidi, co tu kasu ukradli, ty peníze potřebovali mnohem víc než vy.“ Ryzí socialismus, haha. [4]

Klaus Schulze

Citované výroky a vzpomínky patří k několika slavným v bohaté, mnohdy přikrášlené historii krautrocku – legendárního hnutí vzešlého z vzednutí tvůrčích sil, které zasáhlo německé rockové hudebníky na přelomu šedesátých a sedmdesátých let minulého století. Alespoň zpětně se nám krautrock takhle může jevit, uplynulý čas z něj totiž učinil poněkud amébovitě elastickou a unikavou záležitost.

Fanoušek toho „méně obvyklého“ v oblasti populární hudby nemá pochybnosti. Krautrock, to jsou Can, Tangerine Dream, Faust, Kraftwerk, NEU!, tedy německé kapely, které dokázaly nepodlehnout všepohlcujícímu vlivu britského a amerického rocku, vydaly se vlastní cestou zvukového objevitelství a z hájemství experimentů přinesly sladké plody hudební revoluce. Jistě, něco pravdy na tom je, každá vágní definice ale jako mucholapka přitahuje neodbytně bzučící otázky, námitky a připomínky. Tak například – je slovo krautrock označením scény, hudebního žánru nebo platí obě možnosti – či snad ani jedna?

Nejde jen o marginální jev na německé bigbítové scéně, jejíž drtivá většina měla úplně jiné starosti než experimenty a sonické průzkumnictví? Jaký je důvod házet Faust a Kraftwerk do jednoho stylového pytle? A co označení „kosmische Musik“, které bylo tak často používáno jako synonymum krautrocku?

A ono magické slovo „krautrock“ samotné? Není německé, a tudíž je nelze překládat jako sukni ze zelí... Pochází z angličtiny a znamená německý rock. Kraut je totiž v angličtině lehce hanlivým označením pro příslušníka německého národa – něco jako skopčák nebo fricek. A rock je zkratka bigbít.

Název, který jsem si pro tuto knihu vybral, je možná poněkud překvapivý. Mám pro něj ale dva důvody. Za prvé, slovo krautrock se nevykořenitelně vžilo. Za druhé (proto ten zápor v názvu knihy), mnoho protagonistů a legend tohoto „žánru“ či „scény“ – uvozovky jsou namístě – se při vyslovení tohoto výrazu v souvislosti se svou osobou a tvorbou dosti ošívá.

Velmi důležité: NEJSME krautrocková kapela. [⁵]

John Weinzierl (Amon Düül II)

Krautrock mi nezní dobře. Kluster / Cluster s ním nikdy neměli nic společného. [⁶]

Hans-Joachim Roedelius (Kluster / Cluster)

S kategoriemi je vždycky potíž. My jsme se v první řadě považovali za

rockovou kapelu, za psychedelický rock. Nikdy jsme tomu neříkali „krautrock“. Francouzština má hezké označení, „musique planante“, což znamená „hudbu sfér“. Ale možná je to prostě experimentální rocková hudba. [⁷]

Lutz Ulbrich (Agitation Free)

Tohle slovo nikdy nepoužíváme. V Německu ten termín nikdo nezná. Nejíme kyselé zelí. Prostě to neexistuje. Pokud to v Německu najdete, bylo to tam přineseno zvenčí. [⁸]

Ralf Hütter (Kraftwerk)

Němečtí hudebníci označovaní za představitele krautrocku z tohoto označení nejsou nijak nadšeni. Pověstným odpůrcem termínu je Klaus D. Müller, dlouholetý spolupracovník, manažer a producent Klause Schulzeho. Internetový magazín *Perfect Sound Forever* z jeho textů a e-mailů na téma „krautrock neexistuje“ v červnu 1997 sestavil článek *The Real Krautrock Story*. [⁹] Müller bagatelizuje existenci jakékoli „scény“, natož hudebního žánru a zdůrazňuje, že skupiny, které dnes za krautrockové považujeme, spolu po hudební stránce mnohdy neměly nic společného a často šlo o vyložené okrajové tvůrce na samé spodní hranici komerčního úspěchu či rovnou pod ní. Vskutku, sháníte-li se po kategorii „krautrock“ v německých obchodech a na vinylových burzách, obvykle vás prodejci odkážou k deskám označeným Deutschrock, kde mezi záplavou Puhdys a Grobschnitt, jejichž díla vycházela ve statisícových nákladech, občas vykoukne osamělé LP Kraftwerk. Ti, kteří na pultu svého stánku mají bednu s magickým slovem

„krautrock“, prodávají patřičně oceněné desky především sběratelům z řad cizinců. Prohlídka kategorie „vše za euro“ je zlatým dolem pro milovníky pozdních tvůrčích období Tangerine Dream a Klause Schulzeho.

Müller uvádí, že v Německu na konci šedesátých a v první polovině sedmdesátých let existovala celá řada skupin, které se snažily kopírovat angloamerické vzory a příliš jim to nešlo, Birth Control, Lucifer's Friend, Franz K., Chris Braun Band, Eloy, Karthago, Epsilon, Gift, Grobschnitt, Hardcake Special, Hölderlin, Ihre Kinder, Jane, Kin Ping Meh, Lilac Angels, Metropolis, Missus Beastly, Mythos, Nine Days Wonder, Novalis, Panther, Parzival, Pell Mell, Randy Pie, Release Music Orchestra, Sameti, Sahara, Satin Whale, Scorpions, Sixty Nine, Thirsty Moon, Harlis, Ramses, Streetmark, Breakfast, Triumvirat, Wallenstein, Wind, Bastard, Blonker, Bröselmaschine, Bullfrog, Checkpoint Charlie, City, Condor, Dirty Dogs, Düseberg, Epitaph, Gate, Harlis, Highway, Anyone's Daughter, Message, To Be, Lady, Bakmak, Caro, Michels, Mass, Munju atd., aby bylo jasné, že krautrock skutečně nebyl horečkou, která zachvátila celé Německo.

V tom s ním nemohu nesouhlasit, zároveň si ale uvědomuji Müllerovu demagogii a skrytý cíl. Onen cíl je zřejmý – propagace díla Müllerova chlebodárcе Klause Schulzeho, které ale, domnívám se, podobné berličky nepotřebuje. Müllerova demagogie je pro českého čtenáře s povědomím o historii rocku ve vlastní zemi rovněž neudržitelná, natolik připomíná argumentaci bolševických kulturních a vládních orgánů snažících se o vytvoření dojmu neexistence jiné než oficiálně schválené rockové scény.



Deutschrock

Co si tedy s žánrovou kategorií krautrocku počít? Troufám si tvrdit, že tento původně žertovný, snad i posměšný a nikterak přesně definovaný termín se ukázal být stejně platným jako podobná, kdysi hanlivá označení impresionismus či fauvismus. „Donatello au milieu des fauves!“ (Donatello mezi šelmami!) zvolal kritik Louis Vauxceulles, když na Podzimním salonu v roce 1905 spatřil v jednom sále „díla několika umělců známých jen málokomu: díla Derainova, Matissova,

Rouaultova, Vlaminckova, Manguinova, Puyho, Valtatova; díla tak těžko vysvětlitelná a tak hýřící barvami, že jejich soustředění dopadlo jako nějaká veselá provokace“. [¹⁰] Oním Donatellem pan Vauxceulles narážel na „donatellovsky cítěnou bronzovou plastiku dítěte, kterou tu vystavil sochař Albert Marque. A podobně jako tomu bylo s impresionisty, ujalo se rychle i toto ironické pojmenování – fauvismus byl pokřtěn. Pouze pokřtěn, protože ve skutečnosti se zrodil mnohem dříve.“ [¹¹]

A podobně uznávají existenci krautrocku i někteří jeho protagonisté. Jean-Hervé Péron ze skupiny Faust na vystoupení v londýnském sále Amersham Arms v roce 2008 uvádí klasické faustovské číslo nazvané (pozor!) ‚Krautrock‘ slovy: „Tuhle hudbu jste pojmenovali vy, lidi. A teď je z toho akademický termín.“ [¹²] Dvanáctiminutová studiová verze této skladby uvádí album *Faust IV* vydané poprvé britskou značkou Virgin v roce 1973, to znamená, že tehdy již onen termín existoval a byl natolik zavedený, že Faust vyprovokoval k reakci. O vznik slova „krautrock“ se na začátku sedmdesátých let postaral patrně britský hudební tisk a svou roli přitom možná sehrál i název skladby ‚Mama Düül und ihre Sauerkrautband spielt auf‘ z alba skupiny Amon Düül *Psychedelic Underground*. To poprvé vyšlo v roce 1969 na značce Metronome.

I samotní Faust se ale od termínu krautrock také po jistou dobu distancovali. „Když lidi v Anglii začali mluvit o krautrocku, mysleli jsme si, že si dělají srandu... když slyšíte tu takzvanou ‚renesanci krautrocku‘, tak mám dojem, že všechno, co jsme udělali, bylo k ničemu,“ [¹³] prohlásili v britském hudebním měsíčníku *The Wire*. Nabízí se otázka, může-li styl, který neexistuje, zažít renesanci?

„Nakonec jsme tomu začali říkat ‚krautrock‘, protože to slovo obsahovalo dvě věci, které jsme nebyli,“ vysvětluje faustovský Hans-

Joachim Irmeler. „Když jsme jeli do Anglie nebo na jih Francie, lidi mluvili o krautech a mysleli tím generaci Němců, kteří tam přišli před námi. My jsme se od toho chtěli úplně distancovat a zrovna tak jsme odmítali mít cokoli do činění s prefabrikovanými rockovými formami. Takže krautrock byla ironie, bylo to všechno to, co jsme nebyli a proti čemu jsme stáli.“ [14]

David Stubbs v úvodu sborníku *Krautrock – Cosmic Rock And Its Legacy* poukazuje na skutečnost, že termín krautrock byl připlácnut na experimentální německé rockové hnutí konce šedesátých a začátku sedmdesátých let britským hudebním tiskem. Šlo o výraz „povýšené blahosklonnosti angloamerického rockového establishmentu, který považoval za zábavnou samotnou skutečnost, že zmíněné kapely jsou německé, a nedokázal si představit, že příslušníci tohoto poraženého národa se svým nemuzikálním jazykem plným umlautů a lámanými pokusy o převzetí rockových móresů jsou s to jakkoli výrazně obohatit populární hudbu.“ [15]

Tento údiv ale nebyl exkluzivně britskou záležitostí. „Německo se zdá být jedinou zemí na kontinentu, která dokáže opravdu originálním způsobem obohatit to, čemu říkáme rocková hudba,“ píše Philippe Paringaux v únorovém čísle francouzského časopisu *Rock & Folk* v recenzi debutového alba Faust. „Hlavní příčinou tohoto německého fenoménu je velmi pravděpodobně skutečnost, že tyto skupiny – které nejsou britské ani americké a VĚDÍ to – sledují rock tak, jak je hrán v zemích svého původu, s určitou mírou odstupu a snaží se, seč mohou, vyhnout se všem pokusům reprodukovat ‚feeling‘, který jim nemůže být vlastní; díky tomu zavrhnou většinu hudebních prvků, které jsou nositeli tohoto feelingu, a nepřejímají z amerického a britského rocku víc než pouhý stav mysli. O prvky své hudby se starají sami a díky tomu se dostávají o notný kus dál.“ [16]

Můj přístup k termínu krautrock při práci na této knize je syntézou přístupů Müllerova a Paringauxova. Klaus D. Müller, jakkoli je jeho argumentace účelová, správně podotýká, že západoněmecká státní příslušnost ještě nic neznamená a že skupiny, které si posluchači postupem času zvykli označovat za představitele krautrocku či kosmische Musik, opravdu často působily na okraji zájmu německého publika, mnohé z nich ale brzy dosáhly větší popularity v jiných evropských zemích nebo ve Velké Británii. Příkladem budiž sláva Kraftwerk ve Francii či zvýšení popularity Tangerine Dream po podpisu smlouvy s britským vydavatelstvím Virgin Records.

Michel Faber ve sborníku *Krautrock – Cosmic Rock And Its Legacy* přímo uvádí, že Němce krautrock příliš nezajímá a že jedním z důvodů je i urážlivost termínu, „jako byste chtěli Francouze nalákat na žabožroutrock a Vietnamce na ťamanrock“. [¹⁷] Poté ve svém textu s údivem konstatuje, že Němci mají rádi všechny ostatní druhy hudby a „vůbec se nezajímají o skupiny, které my považujeme za tak úžasné“. [¹⁸] Problém je samozřejmě ve slově „my“ a jemu podobných. Hudebník a spisovatel Julian Cope ve své knize *Krautrock sampler* zase vypráví o tom, jak za jeho mladých let „všichni“ poslouchali třetí LP skupiny Faust. „Moje parta“ ale zkrátka není „celý svět“, což v své knize *Digital Gothic* brilantně vystihl Paul Stump, když napsal, že sedmimístné počty prodaných alb Tangerine Dream nejsou žádný zázrak, vzpomeneme-li si na nevýraznou americkou poprockovou skupinu Hootie & The Blowfish, která na to v roce 1994 nepotřebovala více než stovku titulů, ale jen své debutové album, [¹⁹] jenž se stalo patnáctým nejprodávanějším albem všech dob v USA a získalo šestnáctinásobnou platinu. [²⁰] Ve světle takových čísel je ale za underground možné považovat drtivou většinu rockové hudby.

Paringauxova charakteristika doplňuje to, co Klaus D. Müller záměrně vypouští a bagatelizuje. Samozřejmě, že každý německý rocker znal

britský a americký rock. Ten tehdy v západním světě znal doslova každý mladý člověk a rockové horečky neodolala ani železná opona. Peringaux ve svém textu správně pojmenovává to, co z německého rocku přelomu šedesátých a sedmdesátých let přežilo: množství realizovaných možností, jak pojmout hudbu angloamerické provenience jinak. Jak jinak? Například s nádechem romantismu, ohlasy živé kultury Výmarské republiky, využitím možností elektronické hudby, která v Německu vznikla po druhé světové válce.

Ve většině kapitol této knihy se tedy zabývám umělci, které lze pro vlastnosti jejich tvorby označit za solitéry. Mnozí z nich pracovali v izolaci svých studií, moje označení ale souvisí výhradně s výsledky jejich hudebního snažení. Tito tvůrci často říkají, že v Německu neexistovala žádná scéna (natož krautrocková), jejich tvrzení je však třeba brát s rezervou. Na příkladu Zodiak Free Arts Lab, klubu, z jehož prostředí vzešly skupiny Cluster a Tangerine Dream a sólisté Conrad Schnitzler a Klaus Schulze, či na příkladu personálního propojení Amon Düül II a Popol Vuh uvidíme, že to, čemu se říká „scéna“, tedy vzájemná interakce skupin, hudebníků, vydavatelů a promotérů, v Německu konce šedesátých let existovala. V Západním Berlíně, městě obklopeném zdí a 108 333 čtverečními kilometry Německé demokratické republiky, navíc k setkání spřízněných tvůrců myslí snad ani nemohlo nedocházet.

Zbývá zastavit se na chvíli u termínu „kosmische Musik“, který je často používán jako synonymum slova krautrock či označení méně bigbítové a spíše elektronické oblasti německé neakademické avantgardy. Kosmische Musik bylo jméno vydavatelství založeného producentem Rolfem-Ulrichem Kaiserem, o němž podrobněji píší v kapitole 10. Proč by psychedelická hudba s příměsí elektroniky ale měla být „kosmická“? Domnívám se, že důvodem je právě využití elektronických zvuků a hudebních nástrojů, které na konci šedesátých a

začátku sedmdesátých let zdaleka nebyly samozřejmé a posluchači je často znali především ze sci-fi snímků typu *Forbidden Planet*. Další příčiny jsou společenské – vlna rozšiřování vědomí pomocí drog i seznamování se s posvátnou východní hudbou obracející se k „všehomíru“.



Dvě z mnoha podob elektronické hudby

Proč zrovna Německo? Zčásti proto, že prohrálo druhou světovou válku. V poválečném Německu rozděleném Spojenci na sféry vlivu a na dva státy panovala zvláštní atmosféra. Ruiny zničených měst byly adekvátní kulisou ruinám lidských životů. Obrovský státní aparát Třetí říše zaměstnával statisíce lidí, kteří s sebou nyní, pokud válku přežili, vláčeli svou minulost jako kouli u nohy. Německé děti narozené během a po válce se svých otců neptaly, co dělali za války a před ní, tato debata si vyžádala narození další generace. Všudypřítomný pocit viny a prohry v kombinaci s naprostým zničením země byly silným impulsem pro to, aby první poválečná generace umělců měla pocit, že nemůže než začít od nuly.

Jednou z prvních vlaštovek nového přístupu k hudbě byl vznik elektronické vážné hudby v kolínském studiu německého rozhlasu, kde své první experimenty s tónovými generátory a magnetofonovým pásem podnikal Karlheinz Stockhausen, jehož osobnost v šedesátých letech do Německa na koncerty, přednášky a prázdninové kurzy v Darmstadtu přitáhla všechny důležité představitele soudobé kompozice, nové a elektronické hudby.

Důležité byly i nehudební impulsy. V roce 1961 se v Německu jako civilní zaměstnanec armády Spojených států objevil George Maciunas, vůdčí duch hnutí Fluxus spojujícího výtvarné umění i hudbu s akcí, happeningem, konceptuálním myšlením a požadavkem žít uměním a považovat za ně veškerou svou činnost. Na dvoudenní přehlídce Festum-Fluxorum-Fluxus, která se v roce 1963 uskutečnila v Düsseldorfu, vystoupilo nebo předvedlo svá díla dvacet umělců, mezi nimi La Monte Young, Yoko Ono, Brion Gysin a Joseph Beuys. [²¹]

Přehlídka musela být vysoce inspirativní už proto, že mladí němečtí adepti umění neměli „žádné otcovské figury,“ jak prohlásili členové Kraftwerk. Bubeník Harald Grosskopf (člen Ash Ra Tempel, Ashra, Wallenstein, Cosmic Jokers a spolupracovník Klause Schulzeho) tuto myšlenku rozvedl v rozhovoru s Gregem Allenem. „Hudba v Německu – mluvím o mladé hudební scéně mezi lety 1945 a koncem šedesátých let – byla výrazně ovlivněna psychologickými a politickými okolnostmi. Druhá světová válka poznamenala několik mladých německých generací a radikálně změnila jejich vztah k vlastním kulturním a hudebním kořenům. Rozdělila společnost na dvě velké části. Myslím tím symbolicky, v rámci skutečného rozdělení země trvajících do roku 1989, kdy padla Zed'. ‚Obklíčená‘ (ve skutečnosti zachránivší se!) generace nacistů odmítala všechny osvěžující kulturní vlivy ‚zvenčí‘ a usilovně se snažila udržet si svou dřívější totožnost. To byla generace mých rodičů. Na druhé straně mladí Němci vše, co přicházelo ‚zvenčí‘,

doslova hltali – moderní angloamerickou hudbu (bigbandový jazz, rock'n'roll) a filmy a zavrhovali vlastní tradice. Tradice = nacismus = s tím nechceme mít nic společného. Celá země jakoby strnula. Staří říkali: „My jsme nic nevěděli!“ nebo „My to nechceme slyšet!“ nebo „To už stačí!“ Veškerá německá administrativní, právní, policejní a vzdělávací struktura byla stále ovládána nacisty. Změnu přinesly na konci šedesátých let studentské nepokoje namířené proti tomuto systému. Ale hudbě se tato změna vyhnula. Mladí lidé stále nenáviděli vlastní tradice. Jen hrstka lidí začala vytvářet původní hudbu za použití nejdokonalejší techniky. Tangerine Dream, Ash Ra Tempel v Berlíně, Popol Vuh v Mnichově, NEU!, Kraftwerk (ti nejúspěšnější!!!) a Harmonia v Düsseldorfu (západ). Východní Německo bylo na dlouho mimo hru.“ [22]

Ke Grosskopfovou výkladu zbývá doplnit, že motivací oné „hrstky lidí vytvářející původní hudbu“ nebylo vždycky jen úplné osvobození od rockového vlivu. Jiní tvůrci, za všechny jmenuji Can a Faust, rock naopak považovali za ideální, protože univerzálně srozumitelné médium, a tudíž dokonalou platformu pro další hudebně-zvukové experimenty.

Jisté je, že když Kraftwerk v roce 1974 německy zazpívali ódu na dálnice, které tak vášnivě budoval Adolf Hitler, byl to v poválečných kulturních dějinách země významný milník. Jsme z Německa, jeho prostředí nás inspiruje a nehodláme před svou identitou již déle strkat hlavu do písku, sdělovali světu. Nebyli sami. Klaus Schulze za hradbou syntetizérů křísil svět wagnerovské monumentality a ke slovu se stále častěji dostávaly ohlasy meziválečné avantgardy, bující kultury Výmarské republiky i romantismu s jeho kultem individuality.



Američané v Německu

Angloamerický rock znějící všude, kde byla americká vojenská posádka (tedy téměř všude), totiž přestával stačit – hloubavější tvůrci a posluchači v Západním Německu se jej nasytili a začali pociťovat potřebu původního uměleckého výrazu. Není divu, německá města, zejména Hamburk, se stala umělým rájem, v němž anglické kapely hrávaly dovolenkujícím americkým vojákům. V klubech hamburské vykřičené čtvrti kolem bulváru Reeperbahn si na celonočních koncertech brousili ostruhy Beatles, později třeba Ritchie Blackmore. O úrovni repertoáru, který vyžadovali vojáci a mariňáci jako doprovod k popíjení a dovádění s děvčaty, si není radno činit přehnané iluze.

První skupina, o níž se často hovoří jako o předchůdcích krautrocku, ale byla složena z pěti amerických GIs. Říkali si Monks a ve shodě se svým názvem si holili tonzury, vystupovali v černém a pěstovali image tvrděáků. Jejich album *Black Monk Time* vydané v roce 1966 se pyšní nesmlouvavým garážovým zvukem, v němž kromě kytar a bicích slyšíme varhany a bendžo nahrazující doprovodnou kytaru. Monks se v devadesátých letech stali kultem a obnovili činnost, s přímým vlivem

jejich hudby na krautrock a kosmische Musik je to ale složitější. Přece jen patřili do první beatové generace, zatímco první adepti krautrocku pokukovali spíš po tvůrcích, kteří rock ozvlášťovali psychedelickými či jazzovými prvky, například po Franku Zappovi, The Nice, The Doors, Jimim Hendrixovi a o něco později po Pink Floyd.

Druhá polovina šedesátých let byla v západní Evropě bouřlivým obdobím a Západní Německo nebylo výjimkou. Oficiální politika Spolkové republiky stála na pilířích konzervativních hodnot a budování ekonomiky, což vyvolalo reakci především na půdě univerzit, jež se staly „sídlem radikálního myšlení, které chtělo strhnout propast mezi západním a východním blokem,“ [²³] jak shrnuje Karel Veselý. Radikální levice se v západním Německu mobilizovala především po vraždě vůdce studentského hnutí Rudiho Dutcheka a teroristických akcích Frakce Rudé armády (RAF).

Alternativní umění kráčelo ruku v ruce s alternativními způsoby života. I když většina německých hudebních experimentátorů akce RAF neschvalovala, slovo revoluce znělo i z jejich úst stejně často jako volání po změně životního stylu. Poválečné Německo bylo a na některých místech, například v Berlíně nebo v Porúří, dodnes zůstává ideálním místem pro zakládání komunit, squatting a otvírání bezpočtu klubů a galerií v alternativních prostorách.

Na závěr shrnutí a několik slov k obsahu této knihy. Krautrock (kosmische Musik) nebyl jednolitou scénou co do společné ideologie a úzké provázanosti jednotlivých aktérů, jeho představitele často spojovala jen doba a místo – tedy přelom šedesátých a sedmdesátých let a poválečné Německo se všemi ze situace vyplývajícími traumaty a

úsilím o autentickou uměleckou reakci na ně. O to snadněji se pojmy krautrock a kosmische Musik nafukují či naopak vyprazdňují; nejde ani tak o škatulku jako o gumový pytel, který už už hrozí prasknout, k čemuž ale nakonec nikdy nedojde. Množství autorů, fanoušků a sběratelů do tohoto pytle velkorysým mávnutím ruky smetou každého západoněmeckého rockera, který v sedmdesátých letech měl kapelu. Takže se posluchačská obec může těšit ze zatím nevysychajících zásob „obskurních krautrockových legend“, zapomenutých klenotů a další – jak tomu často je – veteše.

Na objevování neznámých klenotů obrovského světa hudby není nic špatného, mnohé z těchto klenotů jsou ale průměrnými a provinčními rockovými kapelami své doby: se zrakem upřeným do Británie drhnou tu nejkonzumnější směs hard rocku, psychedelie a jazzu, kterou v té době hrál opravdu kdekdo, a ze všeho nejvíc si půjčují od Genesis, Jethro Tull, Hawkwind a dalších hvězd. Příkladem mohou být berlínští Birth Control z „Müllerova seznamu“. O podobných skupinách se v této knize téměř nedočtete.

Důvodem není má averze vůči „v mezích zákona“ progresivnímu hardrocku. Zmíněné skupiny ale estetiku rockové a elektronické hudby nijak neobohatily a spokojovaly se s imitací úspěšných formulí, zatímco jejich krajané – někdy doslova na dohled – měnili, byť třeba vskrytu, tvář pop music. Chci se zde zkrátka věnovat především těm několika jménům, která vytvořila něco, co v rocku a populární elektronické hudbě dříve nebylo a co dodnes, mnohdy až v rámci „života po životě“, celosvětově rezonuje v hudbě stovek a tisíců inspirovaných. Chci se věnovat těm, díky kterým se o krautrocku (či kosmische Musik) může mluvit jako o specifickém jevu, jako o – byť vágně definovaném – žánru.

Kraftwerk obrátili tvář popu k možnostem elektronické hudby. Tangerine Dream a Cluster se podíleli na zrodu ambientu. Klaus

Schulze představil modelovou roli „maestra tvořícího syntetizérové symfonie“. NEU! výrazně ovlivnili postpunk. Can zrealizovali zásnuby rocku s minimalismem a etnickými vlivy. Popol Vuh organicky smísili proudy západní a východní duchovní hudby. Manuel Göttsching během jediné hodinové nahrávací session vytvořil předlohu house music. Faust naznačili možnosti industriální hudby. Amon Düül emancipovali hudební rituály nehudebníků. Conrad Schnitzler předjímal strategie nezávislých vydavatelství kazet a CDR a estetiky/politiky do-it-yourself. Dílo těch několika německých skupin a umělců, kteří zatoužili pojmout anglofonní populární hudbu a rock po svém, tedy zanechalo stopy na nejvyšších příčkách hitparád i ve strategiích podzemních zvukových guerill.

PS:

Co člověk, to jiný posluchačský vkus a můj výběr umělců i preferovaných alb je samozřejmě subjektivní, i když se ve výsledku do značné míry shoduje s výběrem jiných autorů, kteří již o krautrocku psali. První skupinu profilů tvůrců představených v této knize tvoří ti, kteří působili nebo dodnes působí na poli rocku. Následují představitelé elektronické hudby a nakonec alespoň stručně ti, v jejichž díle slyšíme vliv new age a world music.

Na konci každé kapitoly je vypsána základní diskografie umělců, o nichž v kapitole píše, tedy řadová a některá koncertní alba a v některých případech důležité kompilace. Leckde ale bylo třeba vynechávat. Počet „podomácku“ vydaných titulů Conrada Schnitzlera dosahuje téměř tisícovky; chybí i desítky koncertních kazet, které v devadesátých letech šířili Faust, a opulentní série koncertních záznamů Tangerine Dream známá pod souhrnným názvem *Tangerine Tree*.

A konečně, cílem této knihy je především vzbudit zájem o hudbu, která je mezi českými posluchači a hudebníky, domnívám se, neprávem

opomíjena. Je pochopitelné, že na pokusy v duchu Tangerine Dream nebyli naši amatérští (ve smyslu shánění obživy, nikoliv kreativního potenciálu) hudebníci nikdy dostatečně při penězích, v oblasti rocku ale česká podzemní a alternativní scéna čerpala inspiraci především od Velvet Underground, Franka Zappy, Residents a hnutí Rock v opozici a o dění v Německu se příliš nezajímala. Nešlo zde o informační bariéru: byla-li legendární, policií rozháněná pražská burza schopna vypustit mezi fanoušky alba Captaina Beefhearta, Residents, Tuxedomoon a News From Babel (nejsem pamětník burzy, proto zmiňuji tituly, které se při sběratelské „výměně generací“ posléze ocitly v mém majetku), neměli představovat problém ani Can a Faust. Tvůrčí sémě, které by ovlivnilo obraz českého nezávislého rocku, v tuzemských zkušebnách a sklepech tyto německé skupiny ale nezapustily.

Při psaní této knihy jsem se snažil čerpat z co nejširšího spektra materiálů a pracovat především s citacemi samotných hudebníků a dalších pamětníků. Lidská paměť a autocenzura samozřejmě způsobují, že i tyto relativně spolehlivé zdroje nejsou spolehlivé stoprocentně. Ukázkovým příkladem cenzury vlastní minulosti jsou jednání a výroky vedoucích členů Kraftwerk či již zmíněného Klause D. Müllera.

Nekladu si v této knize za cíl rozhodovat spory hudebníků táhnoucí se mnohdy celá desetiletí, ale chci představit tyto hudebníky jako umělce hodné pozoru a obdivu. Hudba je úžasná v tom, že je ze všech umění tím nejabstraktnějším, a já budu rád, když vás moje kniha inspiruje k průzkumu jejich díla, případně ve vás vzbudí chuť si znovu a „novýma ušima“ poslechnout ty desky, které již znáte.

Seznam odkazů:

1. Julian Cope: *Krautrock sampler – One Head's Guide To The Great Kosmische Musik – 1968 Onwards*, str. 54. 1996, Head Heritage, Velká Británie.↵
2. Faust: *The Wiimme Years 1970–73*. ReR Megacorp, 2000, str. 20.↵
3. Rozhovor Tommyho Vance s Ralfem Hütterem, BBC Radio 1, květen 1981. http://www.technopop-archive.com/interview_121.php↵
4. *Klaus Schulze Talks About Picture Music*. In: *Klaus Schulze – Picture Music*. Revisited Records + SPV, 2005.↵
5. Jason Gross: *Amon Duul II – John Weinzierl interview*. Perfect Sound Forever, srpen 2008. <http://www.furious.com/perfect/amonduulII.html>↵
6. Z online rozhovoru s členy skupiny Kosmische Musik Group, 5. dubna 2003. <http://kosmische.fortunecity.com/roedeliusinterview.html>↵
7. Michael Freerix: *Music Was Our Adventure*. Perfect Sound Forever, říjen 2007. <http://www.furious.com/perfect/agitationfree.html>↵
8. Jason Gross: *Amon Duul II – John Weinzierl interview*. Perfect Sound Forever, srpen 2008. <http://www.furious.com/perfect/amonduulII.html>↵
9. Klaus D. Müller: *The Real Krautrock Story*. Perfect Sound Forever, červen 1997. <http://www.furious.com/perfect/krautrock.html>↵
10. Raymond Cogniat: *Fauvismus*. In: *Dějiny umění sv. 9*, str. 99. ed. José Pijoan. Přel. Miloslava Neumannová. 1983, Odeon, Praha.↵

11. Ibid.↵
12. http://www.youtube.com/watch?v=G3YA_jR6qn0↵
13. <http://www.thewire.co.uk/articles/112/>↵
14. David Keenan: *Faust: Kings of the Stone Age*. The Wire 229, březn 2003.↵
15. David Stubbs: Introduction. In: Krautrock – *Cosmic Rock And Its Legacy*, ed. Nikolaos Kotsopoulos, str. 4. 2009, Black Dog Publishing, Londýn.↵
16. Převzato z *Faust* Pages: <http://faust-pages.com/publications/paringaux.rockandfolk.clear.html>.↵
17. Michel Faber: *Im Glück*. In: Krautrock – *Cosmic Rock And Its Legacy*, ed. Nikolaos Kotsopoulos, str. 40. 2009, Black Dog Publishing, Londýn.↵
18. Ibid.↵
19. Paul Stump: *Digital Gothic – A Critical Discography Of Tangerine Dream*, str. 11. 1997, SAF Publishing, Wembley.↵
20. http://en.wikipedia.org/wiki/Hootie_%26_the_Blowfish↵
21. Ken Hollings: *Background Radiation – The West German Republic Tunes In To The Cosmos*. In: Krautrock – *Cosmic Rock And Its Legacy*, ed. Nikolaos Kotsopoulos, str. 24. 2009, Black Dog Publishing, Londýn.↵
22. Greg Allen: *Klaus Schulze – Electronic Music Legend*, str. 19. 2008, Trafford, Victoria, Kanada.↵
23. Karel Veselý: *Z Berlína až do vesmíru – Klaus Schulze a berlínská škola elektronické hudby*. HIS Voice 5/2009, str. 13.↵

Kapitola 1

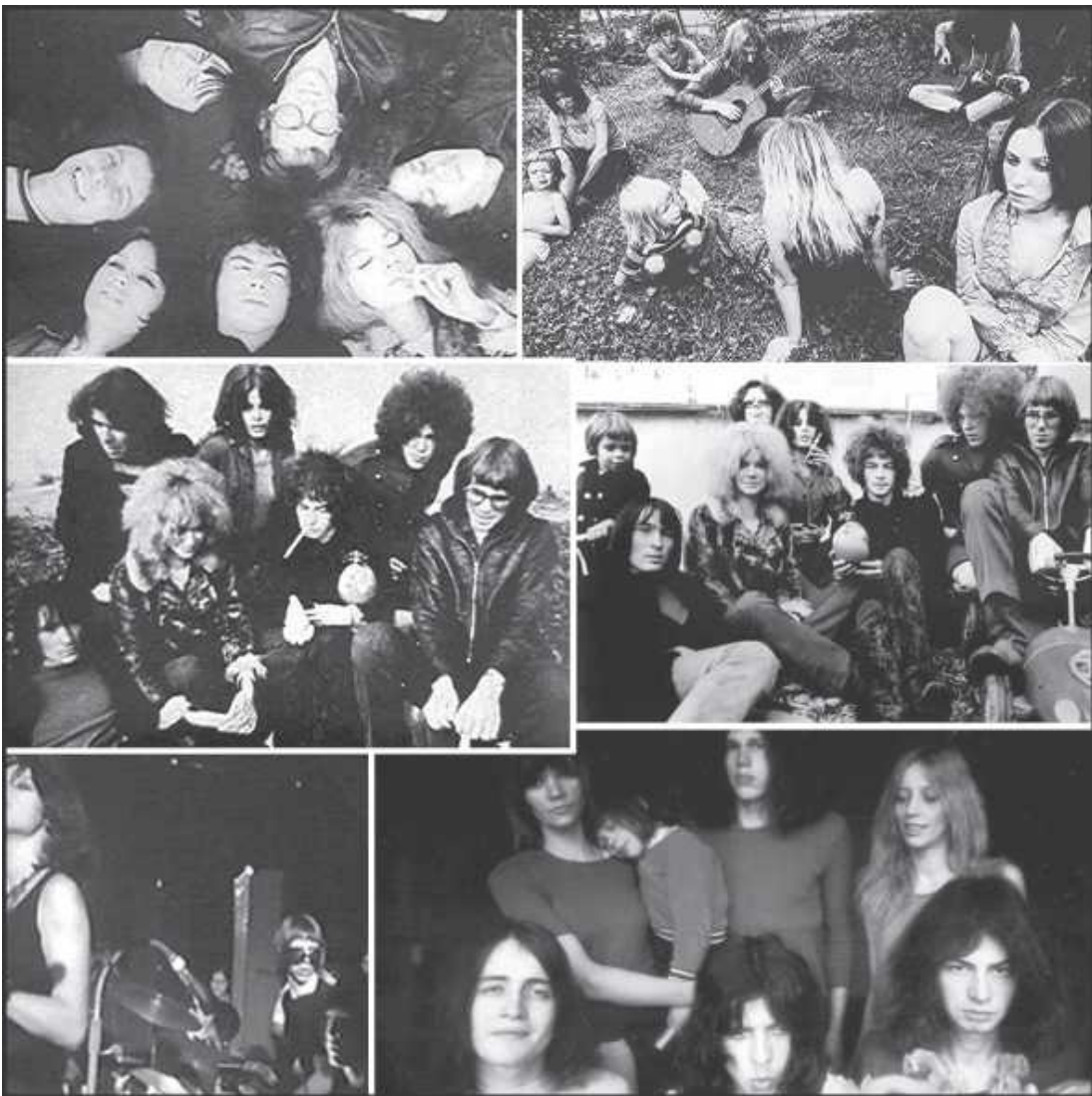
Psychedeličtí i političtí

AMON DÜÜL, AMON DÜÜL II, GURU GURU, FLOH DE COLOGNE

Převážná část této knihy pojednává o tvůrcích, kteří byli bytostně přesvědčeni o tom, že hranice rockové hudby jsou od toho, aby se překračovaly, či aby kreativní proces probíhal co nejdále od nich. Čtenář by mohl získat dojem, že oblast populární a neakademické experimentální hudby, o které píší, tedy krautrock a kosmische Musik, byla obrovskou líhní talentů, které zavrhlý angloamerický mainstreamový bigbít i domácí Schlager a na poli rockové a elektronické avantgardy daly vzniknout samým převratným a novátorským hudebním dílům, jež svět buďto okamžitě pochopil a docenil, nebo jednou jistě docení a patřičně oslaví. Tak tomu samozřejmě nebylo.

Německo bylo, podobně jako většina evropských zemí, v šedesátých letech zachváčeno rockovou horečkou, asi největší uměleckou revolucí dvacátého století, revolucí, která měla opravdu globální dopad na umění i hodnotové žebříčky milionů lidí. I v Německu tedy vznikly stovky, možná tisíce skupin, které se rockem chtěly zabývat. Větší část těchto skupin samozřejmě zanikla, aniž by se výrazněji prosadila. Některé z těch, jimž se povedlo upoutat na sebe pozornost vydavatelů, médií a veřejnosti, svou tvorbou prozkoumávaly nová zvukově kompoziční teritoria, jiné se přiřadily k rockovému mainstreamu a jeho vlnám určovaným děním v Británii a USA. Ze sledování cyklu Die Deutschrock Nacht německé televize WDR či z prolistování tehdejších hudebních časopisů je jasně patrné, že k anglicky mluvícím vzorům v

Německu vzhlížela naprostá většina německých rockových muzikantů. Několika zajímavými německými skupinami, které nikdy nepřekročily hranice rocku, ale působily v jejich rámci svěžím a neotřelým dojmem a bývají pravidelně zařazovány do kánonu vůdčích protagonistů krautrocku a kosmische Musik, se budu zabývat v této kapitole.



Koláž snímků Amon Düül přikládáná k obskurnímu výběru
Höllewärts Düül

Mezi 25. a 29. zářím 1968 proběhl v porúrsském Essenu dnes již legendární festival Internationale Essener Songtage, na jehož četných pódiích rozmístěných po celém městě mohli němečtí rockeři – i jazzmani, například budoucí legenda power free jazzu Peter Brötzmann – konfrontovat své umění s výkony skutečných „podzemních“ hvězd z Británie a USA. Koncertní program čítal něco přes čtyři desítky položek [¹] a největšími lákadly byli Alexis Korner, Mothers Of Invention, Fugs, Tim Buckley a David Peel. Z německých skupin spadajících do tématu této knihy vystoupili Tangerine Dream, Guru Guru, Floh De Cologne a dvě skupiny s téměř shodnými názvy – Amon Düül a Amon Düül II. (Mimo desítky dalších jmen se na festivalu představil i český Olympic.)

Mnichovský volný kolektiv Amon Düül, z nějž později vzešly další sestavy Amon Düül II a Amon Düül (UK), je jednou z nejoslavovanějších i nejproklínanějších krautrockových skupin, sestavou, která v posluchačích vzbouzí opravdu protichůdné názory. Rodištěm Amon Düül byla komunita jedenácti dospělých a dvou dětí, která jako své vyjadřovací prostředky používala nejružnější formy umění i sociální kritiky. Název skupiny, která při komunitě spontánně vznikla, je kombinací jména egyptského boha Amona s poněmčtělým slovem „dyyl“, které snad pochází z alba kanadské skupiny Tanjet. [²] Podle jiných zdrojů je toto slovo turecké, případně jde jen o zvukomalebnou hříčku.

Vedoucím proměnlivého souboru byl baskytarista Ulrich Leopold, bratr bubeníka Petera. Jádrem sestavy doplňoval kytarista Chris Karrer okouzlený free jazzem a poté Hendrixem, po jehož koncertu prý „šel domů a rozbil všechny svoje jazzové desky,“ [³] a rakouský zpěvák a kytarista Rainer Bauer. Tato čtveřice byla ad hoc doplňována dalšími

členy komunity, kteří převážně tloukli do bubínků, jak ukazuje nahrávka osmačtyřicetihodinové session, po níž se Amon Düül rozdělili na dvě skupiny. Chris Karrer toužil provozovat hudbu na profesionálnější úrovni a vymanit se z okruhu happeningů, demonstrací a svobody, v jejímž rámci může kdokoliv dělat jakýkoli kravál, a tak členové komunity, snad na návrh Petera Leopolda, vystoupili na „prvním undergroundovém festivalu“ Internationale Essener Songtage jako dvě skupiny: Amon Düül a Amon Düül II.

„Všichni směli dělat kravál,“ vzpomíná zpěvačka Amon Düül II, Mnichovanka Renate Knaupová, na niž Karrer narazil v Londýně, v článku Edwina Pounceyho otištěném v *The Wire*. „Znělo mi to tak hnusně, že jsem nebyla schopna slova. Pokud tohle byla jejich představa o hudbě, tak moje rozhodně ne. Taky jsem byla amatér, ale chtěla jsem do té kapely přinést něco nového. A taky tu byla určitá pravidla, která jste museli dodržovat, a když jste je porušili, museli jste jít před tribunál a vysvětlit těm zmrdům svoje jednání! Když jsem si chtěla koupit ponožky, musela jsem požádat ‚pokladníka‘ o peníze. Proto jsme se oddělili od Amon Düül (...); byli tak zažraní do těch politických sraček.“ [4]

Chris Karrer na stejném místě udává své důvody pro odchod: „Amon Düül (...) šli úplně proti imagi poloprofesionálního jazzového hudebníka, kterou jsme s Peterem Leopoldem přijali za svou. Opravdu mě udivilo, jakou cestou se rozhodl vydat Ulrich Leopold; pro mě to bylo jako poslouchat bandu amatérů. (...) S tou nahrávací session nemám nic společného.“ [5]

„Ta komunita se rozpadla po hádce, ke které došlo potom, co dostali nabídku nahrát první album,“ tvrdí v rozhovoru pro internetový magazín *Perfect Sound Forever* John Weinzierl, který byl sice podle svých slov sám součástí oné komunity, členem Amon Düül II se ale stal až později. „Do studia se dostavilo jen pár nehudebníků a

nahrávali, dokud je někdo nevyhodil, protože nahrávají nepoužitelné sračky – tak to alespoň označil producent. Pásky byly uloženy ve sklepě. Později, když jsme nahráli první album Amon Düül [II] *Phallus Dei*, ten bývalý producent zjistil, že se *Phallus Dei* výborně prodává. Chamtivost mu nedala, vynesl ty nepoužitelné pásky na světlo a kdykoliv jsme vydali album, on z těch pásek sestříhal taky album a vrhl je na trh, aby těžil z našeho úspěchu. Bohužel jsme tehdy byli příliš nezkušený na to, abychom to zastavili, takže teď máme hromadu hnoje vydanou pod názvem Amon Düül. Smutné je, že některým lidem se ty sračky líbí. Moje rada: všechna alba označená Amon Düül II jsou ta pravá. Proto jsme hudební sekci Amon Düül nazvali Amon Düül II. To je způsob, jak se dostat k jedinečnému původnímu materiálu.“ [6] Karrer a Weinzierl zkrátka značce Amon Düül opravdu nemohou přijít na jméno a Weinzierlův výrok je obzvlášť pikantní proto, že to byl právě on, kdo po rozchodu Amon Düül II pokračoval k nelibosti svých spoluhráčů v činnosti značky v Británii. Tato inkarnace se sice „pro pořádek“ zpětně nazývá Amon Düül (UK), na jejích albech ona závorka ale chybí a britská sestava se na nich prezentuje jako Amon Düül II i prostě Amon Düül.

Část plodů zmíněné osmačtyřicetihodinové nahrávací session spatřila světlo světa v roce 1969 na albu *Psychedelic Underground* vydaném značkou Metronome a později, snad opravdu ve vleku stoupající popularity Amon Düül II, [7] ještě na albech *Collapsing* a *Disaster*. Díky těmto nahrávkám se Amon Düül pro milovníky progresivního rocku stali představiteli toho nejhoršího, co z německého bigbitu vzešlo, „nejnenáviděnější krautrockovou skupinou,“ jak pobaveně zmiňuje například David Stubbs. [8] Dag Erik Asbjornsen ve své knize *Cosmic Dreams At Play* píše, že Amon Düül „prostřednictvím své hudby chtěli vyjádřit nejružnější drogové a životní zkušenosti. Soudě podle té hudby, vedli všichni pěkně vyšinuté životy! Typická skladba

Amon Düül (jak je známe z prvních dvou alb) se skládá z nesouvislého tápání, repetitivních kong, vzdálených a nenaladěných kytar a zpěvu (přesněji: řevu!) všech členů, jako by se jednalo o nějaký mystický rituál odehrávající se přímo ve studiu.“ [9]

Posloucháme-li ale ona alba, k nimž v roce 1984 přibylo ještě 2LP *Experimente*, ušima přivyklýma lo-fi improvizacím, noise rocku, psychedelii dohnané ad absurdum a intimním zvukovým rituálům myriád současných projektů z kategorie postnoise a hypnagogického popu, musí se nám jevit jako mistrovská. Nekonečné odsýpání primitivních riffů, ruchy a šumy okolí, zkreslený zvuk, v němž je tu a tam utopen zvuk rádia nebo hlasy, tvoří atmosféru dobře známou třeba všem sběratelům pirátských nahrávek Velvet Underground. Desky Amon Düül ignorují dramaturgii „inteligentních“ rockových alb a prezentují hrubě nastříhané výseky delšího celku, aniž by se snažily dostát nárokům, které milovníci hi-fi považují za nezpochybnitelné. „Bohužel,“ řekl by John Weinzierl, jsem jedním z těch, kdo je přesvědčen, že ona banda amatérů představila nadčasovější zvuk než Amon Düül II, kteří se po jedinečných začátcích nechali zlákat progresivitou britského stříhu, jenž nikdy neopouštěl okázalou virtuozitu a bluesový základ.

SLOVNÍ SPOJENÍ „HUDEBNÍ TVORBA NEHUDEBNÍKŮ“ sice, jak jsme se právě mohli přesvědčit, zní některým uším jako oxymoron, případně jako cosi zcela nepatřičného, ne-li neslušného, snad proto je ale tato tvorba pro jiné uši tak fascinující. Je v ní totiž hravost a spontaneita, kterou u profesionálů leckdy postrádáme. Sdělení, že nehudebník

nedokáže zahrát to, co hudebník, nás ničím nepřekvapí a bereme je jako samozřejmost, stejně platné sdělení, že hudebník nedokáže zahrát to, co nehudebník, už leckdo nepřijme. Ony zvuky, které jsou „nepatřičné“, v sobě ale nesou punc spontaneity a až dětské hravosti nedotčené nekonečnými hodinami v hudebce.

Český umělec Milan Knížák v rámci své skupiny Aktual rád vytvářel situace, kdy ukázněný projev kapely stál v kontrastu s neumětelskou spontaneitou. Protože tuto svou uměleckou strategii vysvětlil v několika textech a rozhovorech a protože Aktual byl činný přibližně ve stejnou dobu jako Amon Düül, využiji jej v této knize jako příkladu. „[Josef] Vereš (...) byl totální hudební analfabet,“ říká Knížák v interview s Jaroslavem Riedelem. „Neměl ani hudební vzdělání, ani cítění, ale obrovskou touhu. Dali jsme mu na skladbu ‚Koks‘ půltónovou harmoniku s vytrhaným vnitřkem. Tím, jak chtěl strašně moc něco vyjádřit, hrál tak neuvěřitelné skřeky v tak neuvěřitelném nerytmu, že k tomu kategorickému, dunícímu rytmu ‚Koksu‘ to bylo vynikající. Nikdo už to nikdy tak skvěle nezahraje. To setkání jasné disciplíny a totálního zmatení, silného pokusu bez jakékoli hudební kultury, bylo vynikající.“ [¹⁰] Kromě hravosti a zvukové neotřelosti má hudba nehudebníků také i společensko-politický rozměr. Hudební publicista Jiří Špičák ve svém textu Dekadence neumětelů v časopisu *HIS Voice* píše, že představa muzicírujícího nehudebníka „napadá základní (a významově pokroucenou) tezi, že ‚umělec musí něco umět‘. Figura umělce jako člověka, který sestupuje k obyčejným lidem buď s nabídkou artefaktu (...), nebo hlubokého duševního prožitku (hudební skladba), se stále víc rozpouští v extrémně demokratizujícím

principu – o tom, kdo bude umělec a bude jako umělec vnímán, nemusí rozhodovat míra talentu (nebo ono oblíbené mýtické „políbení múzou“), ale pouze vlastní aktivity konkrétního člověka.“ [11]



Litografie doprovázející box šesti EP Jeana Dubuffeta *Expériences Musicales*

Špičák ve svém článku zmiňuje hudební aktivity francouzského malíře Jeana Dubuffeta (1901–1985), autora slovního spojení *art brut* označujícího „syrové umění“ neškolených, diletantských malířů. Dubuffet ale v šedesátých letech dvacátého století učinil i několik pokusů na poli zvuku a tyto veselé i uširvoucí realizace nevznikly „jenom z touhy dát průchod (...) inspiracím, ale především z potřeby odsoudit unifikované a přeestetizované umění tehdejší doby.“ [12]

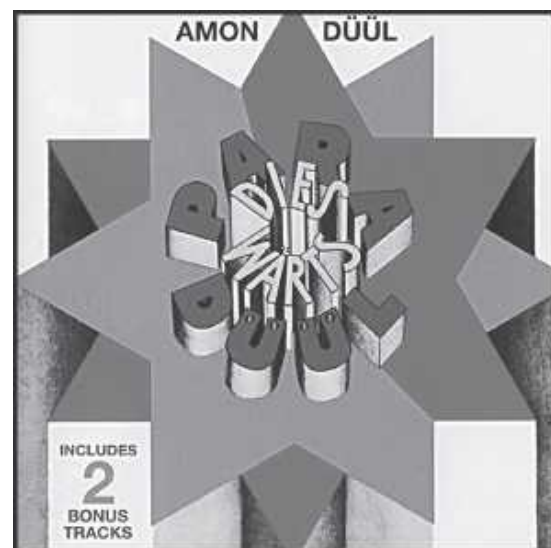
Umění vytvářené a propagované oficiálními institucemi a

nejsilnějšími hráči na komerčním trhu je totiž dokonale sterilní a svou zdánlivou neškodností a nekonfliktností na svých posluchačích páchá obrovský zločin: učí je pasivně přijímat, netázat se a netvořit mimo mantinely obecně přijímaného (ať už tyto mantinely mají podobu zrovna módního stylu pop music, nebo rigidních pravidel uměleckého vzdělávání utíkajícího se k bezpečně mrtvé klasice), pokud vůbec tvořit. Hudební publicista Matěj Kratochvíl v jiném čísle *HIS Voice* trefně hovoří „o přeprofesionalizování hudby a kultu trénovaných hudebních specialistů“. Většina populace podle něj „stále žije v dojmu, že když někdo na CD zpívá dokonale, oni musí být zticha.“ [13]

Naopak umění „bez glejtu“ často vzbouzí posměch a jeho výsledky samozřejmě mohou být a často bývají tristní. Úsilí o vyjádření navzdory pravidlům a obecně přijímaným klišé (občas i navzdory talentu) ale, když už nic jiného, svědčí o hledačském, zpytavém duchu a alespoň relativní názorové nezávislosti. Cosey Fanny Tutti, členka industriální legendy Throbbing Gristle, v nejednom rozhovoru zcela jasně deklarovala, že se ani po třiceti letech nenaučila jediný kytarový akord: nechce vyměnit pár grifů za svobodu. A Blixa Bargeld, frontman berlínských Einstürzende Neubauten, tvrdí: „Podle mě je spousta pop music negativní. Ne kvůli obsahu textů, protože ty nejsou tím, co definuje pozitivitu nebo negativitu hudby ... [Pop music] tak dokonale dodržuje zákony toho, jak tvořit hudbu a jak s hudbou pracovat, že nakonec přináší jediné sdělení a toto sdělení zní, že věci mají zůstat tak, jak zrovna jsou. Sdělení pop music spočívá jednoduše v tom, že vše je tak, jak to je, a není úniku, a

to je [podle mě] negativní. Za pozitivní považuji přesný opak a právě skutečnost, že nejsem schopen tento opak definovat přesně, jej činí o to hodnotnějším. Kdybych jej uměl definovat, pouze bych potvrzoval, že není úniku.“ [¹⁴]

Výjimkou v kánonu Amon Düül je album *Paradieswärts Düül* vydané v roce 1971 značkou Ohr. Bylo nahráno v prosinci předchozího roku a pyšní se překvapivě čistým, folkrockově zpěvným obsahem. Vzniklo později než ostatní tři nahrávky, ve stejné době, kdy Amon Düül II nahrávali své druhé album *Yeti*. Staré rány se stihly zacelit a tak si na *Yetim* zahráli tři členové Amon Düül – Ulrich Leopold, Rainer Bauer a Thomas Keyserling. Shrat a John Weinzierl z Amon Düül II na oplátku hostovali na *Paradieswärts Düül*.



Amon Düül vs. Amon Düül II

Vezměme ale příběh Amon Düül II popořádku. V roce 1968 si našli stálou scénu v mnichovském klubu PN a stali se atrakcí, která přitáhla diváky i pozornost vydavatelství Liberty. Na debutovém albu *Phallus Dei*, vydaném ve stejném roce jako *Psychedelic Underground* a *Collapsing*, sestavu skupiny tvoří Karrer, Knaupová, Peter Leopold, klávesista, výtvarník a fotograf Falk Ulrich Rogner, anglický baskytarista Dave Anderson, bubeník Dieter Serfas, kytarista John Weinzierl a perkusista a zpěvák Chris „Shrat“ Thiele.



Amon Düül II – Yeti

Chris Karrer se sice distancoval od hudebního směru, který razil kolektiv Ulricha Leopolda, na *Phallus Dei* ale slyšíme podobné manicky neúprosné repetice zkreslených kytar jako na *Psychedelic Underground*, i když rozdělené do kratších skladeb a ověčené několika ukázkami kytarové virtuozity. K už tak ohromující monumentalitě nahrávky přispívají německé texty a Shratův zpěv. Knaupová na nahrávce zpívá jen doprovodné vokály v podobě bezeslovného „ááá“, protože pro ni kapela neměla texty. Slova z jejích úst zazní pouze v ‚Henriette Krötenschwanz‘, kde dubluje Shratův zpěv. Titulní skladba

alba, nazvaného Penis Boha, zabírá celou druhou stranu LP a od kolážovité směsi kakofonních zvuků se postupně přelije v primitivní rock'n'rollový jam a freakoutovou bubnovačku, v níž naplno vyní potenciál dvou bubeníků a dvou hráčů na bonga – na perkuse zde hostuje Holger Trülzsch z Popol Vuh, na vibrafon Christian Burchard z „etnorockové“ skupiny Embryo. Již nikdy nezněli Amon Düül II tak nekompromisně jako na *Phallus Dei*.

V roce 1970 skupině vychází již zmíněné dvojalbum *Yeti* s ikonickou fotografií Chmurného žence na obalu. Podle Juliana Copea je oním mužem Shrat [¹⁵], autor snímku Falk Rogner ale tvrdí, že na obrázku třímá kosu Wolfgang Krischke, zvukař „konkurenčních“ Amon Düül. „Pár měsíců poté byl nalezen umrzlý nedaleko domu svých rodičů; říkalo se, že si vzal LSD a usnul ve sněhu. Byl to můj a Renatin velmi dobrý kamarád a příslušník širšího okruhu Amon Düül. Když zemřel, řekl jsem si, že ta fotka by byla dokonalou vzpomínkou.“ [¹⁶]

Na *Yeti* se Amon Düül II vzdávají všeho, co je usvědčovalo z němectví, a svůj vysoce energický hudební koktejl míchají z bigbítu, orientálního drobení a jazzrockových názvuků. Dojde i na jejich největší hit ‚Archangels Thunderbird‘ z dílny Renate Knaupové, která svou kapelu na tři a půl minuty proměnila v uvěřitelnou imitaci Jefferson Airplane. Přílišné kytarové sólování, jakého se od té doby dopustily tisíce hráčů na desetitisících alb, ale celek rozmělnuje a improvizované kusy tvořící celou druhou polovinu dvojalba jsou zajímavé pouze ve chvílích ztišení nebo narušení hierarchie sólista-doprovod. Díky tomu je závěrečná devítiminutovka ‚Sandoz In The Rain‘ s akustickými kytarami a bubínky tak příjemným a důstojným zakončením. „Poté, co jsme se proslavili,“ tvrdí Weinzierl, „jsme si řekli, že by nebylo špatné stříhnout si session s bývalými členy (...), prostě kvůli starým časům. Vyšla z toho ‚Sandoz In The Rain‘. Sandoz byla švýcarská společnost vyrábějící LSD a to byl asi důvod, proč jsme použili její název v písničce. Později

nás za to chtěli dát k soudu, ale my jsme jim řekli, že použití slova Sandoz bylo jenom ‚zvukomalebne‘... Samozřejmě tu pověst nemůžu potvrdit; při nahrávání té písničky jsme všichni frčeli na LSD...“ [¹⁷] Slovo Sandoz dává vzpomenout i na *Psychedelic Underground*, Weinzierlem nenáviděné první album „bandy amatérů“ Amon Düül, na němž má polovina z šesti skladeb v názvu slovo Sandosa použité jako jméno imaginární zahrady.

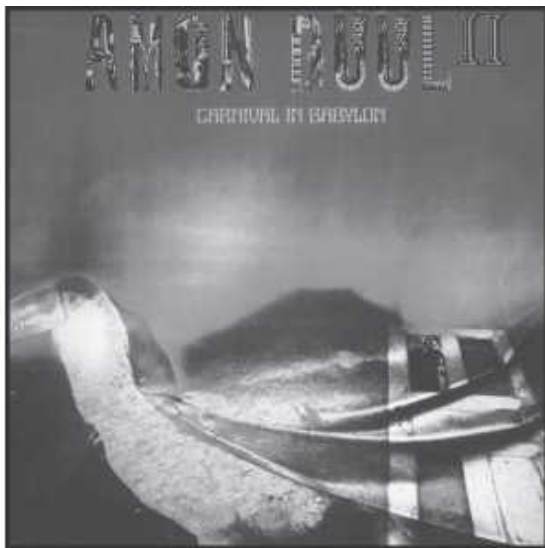
Nebýt bizarní náhody, možná by ale ‚Sandoz In The Rain‘ vůbec nevznikla. „Yeti mělo být normální album s nazkoušenými písničkami,“ vzpomíná Weinzierl na první nahrávání Amon Düül II ve studiu pyšnicím se šestnácti stopami. „Když jsme skončili a chtěli všechno smíchat, zvukař nám řekl, že všechno nahrál [do dvou stop], aby ukázal, jak je dobrý zvukař a že na dobrou nahrávku nepotřebuje šestnáct stop. Kapela chvíli zuřila a potom se rozhodla, že nové šestnáctistopé vybavení stejně použije a udělá dvojalbum. A tak jsme přidali dalších čtyřicet minut.“ [¹⁸]

Amon Düül II se v té době seznámili s nastupujícími britskými apoštoly zhuleneckého rocku Hawkwind, do jejichž řad jim utekl Dave Anderson, a těšili se oblibě Johna Peela i svého vydavatelského domu United Artists, který o něco dříve podepsal smlouvu i s Can a hodlal těžít z rivalry, jež mezi oběma německými skupinami údajně vznikla. V článku Edwina Pounceyho zmiňuje Chris Karrer společný koncert v Barceloně, kde se členové Can prý pokusili sabotovat koncert Amon Düül II tím, že podstrčili Weinzierlovi směr, po níž jej měly přepadnout nezvladatelné záchvaty kašle. „Vylezli jsme a hráli tak dobře, že po našem setu odešla většina publika domů. Z pěti tisíc lidí, kteří tam byli, zůstalo na Can jenom pět set.“ [¹⁹]

Druhé dvojalbum Amon Düül II vydané v roce 1970 neslo název *Tanz der Lemminge* a nahrála jej obměněná sestava, do níž přibyl hráč na

sitar Alois Gromer a americký klávesista Jimmy Jackson, který vlastnil svéráznou verzi Mellotronu, již mu postavil jakýsi neznámý génius. Stisknutí každé klávesy spouštělo pásek s nahrávkou příslušného tónu, v tomto případě nazpívaného sborem. Chris Karrer tvrdí, že šlo o „první nástroj tohoto druhu na světě“ [²⁰] a že jej Florian Fricke z Popol Vuh použil při nahrávání hudby pro film Wernera Herzoga *Aguirre: Hněv boží*. Jak je to s oním prvenstvím, těžko říci: první model Mellotronu byl postaven v roce 1963, [²¹] takže nelze zcela vyloučit, že Jacksonův nástroj mohl vzniknout o něco dříve. Vůbec první nástroj na magnetofonické bázi – *Chamberlin 100 – Rhythmate* – pochází ale již z roku 1948. [²²] Možná má ale Karrer na mysli Birotron, nástroj vyrobený kolem roku 1976, využívající kazety se smyčkami a fungující tedy na poněkud jiném principu než Mellotron. [²³]

Srovnáme-li *Tanz der Lemminge* s *Phallus Dei*, je rozdíl mezi oběma alby propastný; na tom novějším jsou Amon Düül II evidentně spokojeni s tím, že prorazili za hranice Německa, a bezesbytku a bezostyšně se přizpůsobují stylu britského progresivního rocku. „Byli jsme velice antiněmečtí. Nechtěli jsme být Němci, chtěli jsme být multikulturní,“ [²⁴] vysvětloval Karrer v roce 1996 a dokonale tak popsal problém, z něž se Amon Düül II podle mého názoru již nevymanili. Až směšně vážné a „umělecké“ album *Tanz der Lemminge* se skládá z několika mnohadílných „suit“, je z velké části orientálně akustické a je na něm snad opravdu vše – až na tvrdohlavě prosazovanou uměleckou vizi. *Tanec lumíků* je jedním slovem kompromis.

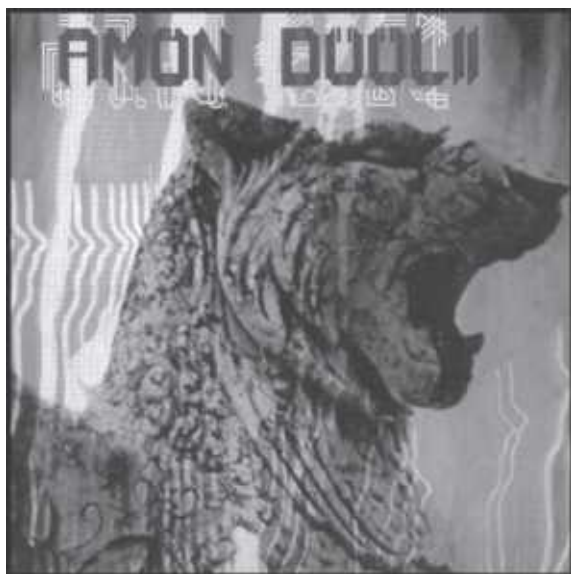


Na cestě k písním: Tanze der Lemminge a Carnival In Babylon

Jeho následník, LP *Carnival In Babylon*, vsadilo na písničky a výrazně kratší stopáž, znělo ale, jako by se Amon Düül II vezli na opožděném chvostu britské psychedelie šedesátých let. Ve stejném roce jako tohle album vyšel i majstrštyk konkurenčních Can *Tago Mago* či debutové album Faust, dvě z mnoha nahrávek, jejichž tvůrci již nechtěli vzpomínat na pestrý psychedelický galimatyáš šesté dekády. *Carnival In Babylon* nepostrádá svěží momenty, rok 1968 byl ale minulostí.

Julian Cope se domnívá, že skupina poté, co se rozhodla vydat písňovou cestou, začala ztrácet směr; měla prý najednou tolik materiálu od tolika autorů, že zkrátka nevěděla, jak se v něm zorientovat. „V roce 1972 se ‚klasická‘ sestava vydala na turné a doufala, že získá objektivní pohled na situaci, v níž se skupina nachází. Hráli jen staré kusy z prvních tří alb, která britské publikum stejně znalo nejlépe, a turné bylo ohromně úspěšné. United Artists poté vydali průměrné, laciné koncertní LP *Live In London* (ve skutečnosti nahrané v croydonském klubu Greyhound) prodávané za 1 libru a 99 pencí, jehož improvizace a spacerockové kusy s obširnými názvy vcelku nijak

nesouvisely s düülovským písničkářstvím té doby. Pro mladého fanouška to byly zamotané časy a dobře si vzpomínám, že jsem vůbec netušil, za jakou položku z katalogu Amon Düül mám utratit své nepatrné finance. Příliš mnoho zlevněných desek na fanouškovskou hrdost nepůsobí zrovna blahodárně a z množství nabízených LP se točila hlava. Mezi červencem 1972 a srpnem 1973 si člověk mohl vybrat hned z pěti alb! Byly to *Wolf City*, znovuvydaný *Phallus Dei*, *Utopia*, *Live In London*... A potom, za pouhý měsíc, jim vyšla glampopová deska *Vive La Trance*! Bylo toho prostě moc.“ [25]



Amon Düül II – *Wolf City*

Alespoň někteří členové skupiny na tohle období přesto samozřejmě vzpomínají jako na období konjunktury. „Před *Live In London* jsme samozřejmě hráli po celé Evropě, dokonce i v tehdy uzavřeném východním bloku,“ zdůrazňuje svým typickým způsobem Weinzierl. „Byli jsme první německá kapela, která se prosadila mezinárodně. Chvilí trvalo, než si toho Němci všimli. Náš úspěch byl totiž větší v Anglii, Francii a dalších cizích zemích. Na začátku jsme hrávali v undergroundových klubech a na univerzitách. Když jsme se prosadili v

zahraničí, začali jsme být slavnější i v Německu. Doma nikdo není prorokem. Když jsme udělali *Live In London*, byla éra Roxy Music. Těžký underground ustoupil jiným žánrům. My jsme byli hosty Roxy Music v Greyhoundu v Croydonu, kde hráli svůj poslední evropský koncert před odjezdem na první americké turné a my jsme nahrávali *Live In London*. Vzpomínám si, že jsme si na tu akci pronajali od The Who jejich mobilní nahrávací studio Pye a bylo legrační, jak si stěžovali, že jsme moc nahlas. Nemohl jsem tomu uvěřit, protože The Who byli známí jako nejhlasitější kapela na světě a my si mysleli, že jejich technici budou na vysokou hlasitost zvyklí.“ [²⁶]

Již zmíněné *Wolf City* nesoucí se v podobném duchu jako *Carnival In Babylon* bylo podle Renate Knaupové „naše nejlepší album, ale po něm se něco změnilo“. [²⁷] Vskutku, poté, co v roce 1973 vyšlo LP *Vive La Trance* kráčející v duchu svých předchůdců, ale v mnohem zářivějším zvukovém hávu, skupina ukončila spolupráci s United Artists a podepsala smlouvu s Atlantic / Atco, kde se v roce 1974 uvedla nahrávkou *Hijack* navazující na glamrockovou fazonu *Vive La Trance*.



Amon Düül II na obalu své rockové opery *Made In Germany*

Mezitím ještě stihlo vyjít LP *Utopia*, původně dílo stejnojmenného vedlejšího projektu. Bylo nahráno zároveň s *Wolf City* a srdcem sestavy byl Lothar Meid, který na postu baskytaristy nahradil Andersona, Jimmy Jackson a producent, dechař a klávesista Olaf Kübler, kromě dalších hudebníků se na nahrávce ale objevili i Karrer, Knaupová a členové německé jazzové skupiny Passport. Pozdější reedice na obalu již nesenou název *Utopia*, ale Amon Düül II. S přihlédnutím ke zvuku nahrávky je to tak nejspíš v pořádku.

Období po změně vydavatelství popisuje Edwin Pouncey jako éru, kdy byla skupina ve vleku producenta Jürgena Korduletsche, který jí vnutil svou ideu „první německé rockové opery“ *Made In Germany* a pohřbil její zvuk pod lesy smyčců. [28] To je ale, domnívám se, zjednodušený pohled. To, že skupina takové zacházení dopustila, totiž především svědčí o její bezradnosti. Dvojalbum, na kterém uslyšíme i úryvky Hitlerových projevů, zní stejně strašlivě jako drtivá většina pokusů o spojení orchestrální klasiky s hard rockem a doposlouchat jej dá opravdu spoustu práce. Určitou úlevou jsou čtyři krátké kousky pro syntetizér z dílny Falka Ulricha Rognera, jejich půvab ale spočívá zejména v prosté skutečnosti, že znějí *jinak* než zbytek dvojalba. „Bylo pro mě důležité experimentovat a dělat tyhle věci,“ prohlásil Rogner. „Ty krátké elektronické věci, které jsem udělal pro *Made In Germany*, byly jako krátké filmy; dnes slýcháte techno a nejrůznější elektronický crossover, ale já tohle dělal před patnácti lety. Lothar by v té době na žádný [elektronický] přístroj nesáhl a Renate do něčeho takového odmítala zpívat. Já jsem v ateliéru ale vždycky poslouchal tenhle druh hudby: poslouchal jsem Suicide. *Made In Germany* byla ta vůbec nejhorší myšlenka, jaká vypadla z Jürgena Korduletsche a všichni v Amon Düül to věděli. Byla to doba, kdy začínali vládnout producenti.“ [29] Otázkou je, zda jejich vládu umožnila vydavatelská smlouva nebo neschopnost kapely ujasnit si další směřování. Těžko si při poslechu *Made In Germany* nevzpomenout na Karrera pohlížejícího spatra na jednu „bandu amatérů“. Teď, s hordou profesionálů v zádech, jistě triumfoval.

Amon Düül II se začali rozpadat. Renate Knaupová se vážněji ponořila do studia zpěvu a začala zpívat s newageovými Popol Vuh. „To, co jsem dělala s Amon Düül, bylo spontánní (...) a necvičila jsem. Florianova hudba vás, když ji zpíváte, úplně sjíždí; z té repetice lítáte. Vždycky seděl vedle mě a zpívali jsme spolu, dokud jsem to úplně nepochytila.

Získala jsem úplně novou představu o tom, co znamená zpívat.“ [³⁰]

Po třech podprůměrných eurorockových albech ozdobených hlasem sladkého německého „plážového hochy“ Stefana Zaunera za sebou Amon Düül II v roce 1981 zavřeli dveře posledním elpíčkem *Vortex*, na kterém se Karrer opět spojil s Knaupovou. Jeho zvuk, především nahalené bicí, byl ovlivněn dobou vzniku víc, než bylo zdrávo. Téměř okamžitě po rozchodu desetičlenné sestavy, která album nahrála a v níž nechyběli staří známí Karrer, Weinzierl, Peter Leopold, Meid a Rogner, zahájilo činnost nové seskupení nárokuje si název Amon Düül II.



Amon Düül II – *Nada Moonshine #*

Se skupinou, která nahrála *Phallus Dei*, tuto v Británii sídlící čtveřici spojovala jména Johna Weinzierla a Davea Andersona. Bubnoval Guy Evans z řad artrockových klasiků Van Der Graaf Generator, zpívala Julie Wareingová. První album britských Amon Düül II vyšlo již v roce 1982, další o rok později a obě se snažila vzbudit dojem „starých

nahrávek“ do té míry, že na svých obalech nesly fotografie „Karrera, Knaupové a Falka cca 1969.“ [³¹] V roce 1989 následovalo velice slušné LP *Fool Moon* – na němž tito Amon Düül (UK), jak se jim pro pořádek říká, přestali používat označení II a označili se prostě za Amon Düül – a místy téměř novovlnně garážová nahrávka *Die Lösung* obsahující písně zpívané textařem Hawkwind Robertem Calvertem. Členům starších sestav Amon Düül se Weinzierlovo a Andersonovo počínání samozřejmě příliš nezamlouvalo, u příležitosti Calvertova pohřbu v roce 1989 ale načas zakopali válečnou sekýru.

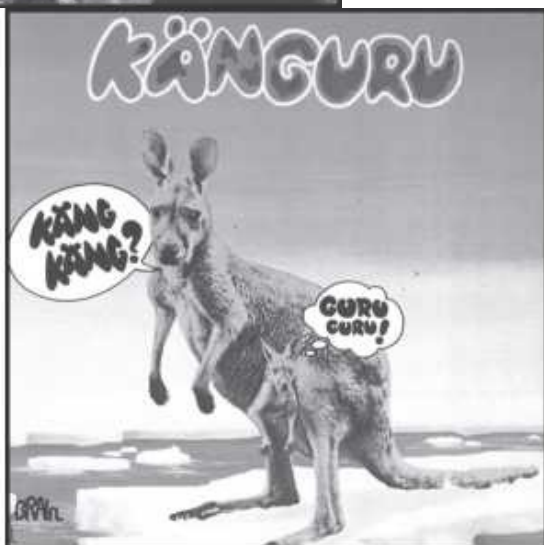
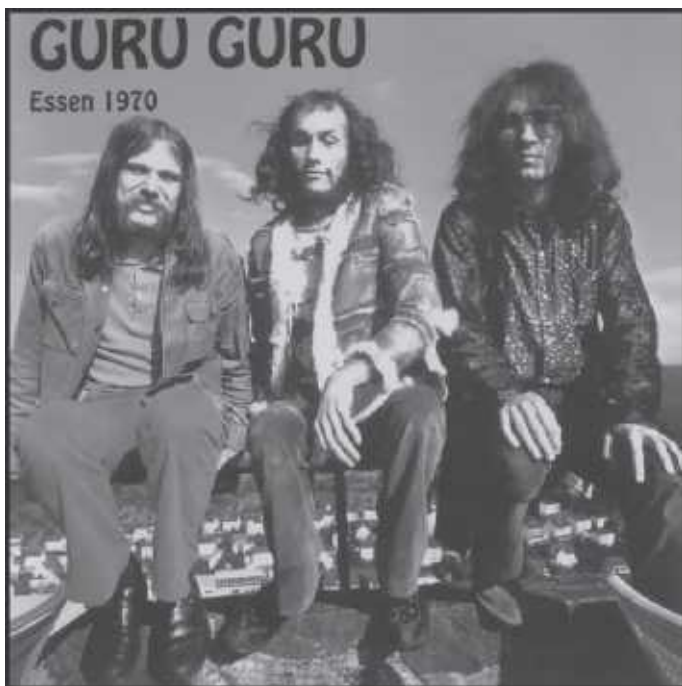
Definitivně se semkli o něco později, na začátku devadesátých let, kdy hrozilo, že název Amon Düül nebude moci používat nikdo z nich, ale „jistý německý podnikatel“. [³²] V roce 1995, několik let po vítězném soudním řízení, spatřilo světlo světa comebackové album *Nada Moonshine #* sestavy označené Amon Düül 2, v níž se setkáváme s Karrerem, Weinzierlem, Meidem, Knaupovou, Peterem Leopoldem a perkusistou, vokalistou a vtipálkem Janem Kahlertem. Je to překvapivě svěží album, na kterém se kromě vyloženě chytlavých refrénů dočkáme i elektronických rytmů a náznaků rapu.

Ve stejné sestavě skupina pokračuje dodnes, pouze Petera Leopolda, který v roce 2009 zemřel, nahradil Daniel Fichelscher, předtím dlouhodobý člen Popol Vuh. Poslední album skupiny, která se opět jmenuje Amon Düül II, má název *Bee As Such*, vzniklo v roce 2009, a i když se hovořilo o vydání na CD a DVD, je stále k dostání pouze jako download na webových stránkách kapely. Skupina věčně nespokojená s vlastní minulostí nahrávku propaguje jako „první album Amon Düül II po osmadvaceti letech“. [³³] Trefnější pointu tato historie snad ani nemůže mít.

Amon Düül II vskutku, snad s výjimkou debutu *Phallus Dei*, nepřišli s ničím, co by jejich tvorbu výrazněji odlišovalo od psychedelického

bigbítu britské provenience. Televizní záznamy ze sedmdesátých let navíc odhalují, že skupina svou stylizaci pevně, až eskapisticky ukotvila v estetice konce šedesátých let a barevných snů o San Franciscu. V době, kdy skupiny a hudebníci, o nichž píše v dalších kapitolách, zažívali svá nejinspirovanější tvůrčí období, byli Amon Düül II skupinou hrající na mainstreamovou jistotu. (Je zajímavé, s kolika členy této skupiny se setkáme v poslední kapitole této knihy věnované veskrze originální skupině Popol Vuh, která byla s Amon Düül II personálně spřízněna.)

O vlivu, jaký měly *obě* frakce Amon Düül na zvuk japonských Acid Mothers Temple, jejich krajanů Boredoms, Keijiho Haina a další představitele rocku Země vycházejícího slunce, by se ale daly psát obsáhlé stati. Japonskou scénu zde zmiňuji proto, že její protagonisté dokážou z bigbítu, který je pro ně exotickým, nikoliv bytostně vlastním hudebním žánrem, vykresat neuvěřitelnou energii, v níž se extrémní hlasitosti, délky i rychlosti setkávají s precizní, samozřejmou a neokázalou virtuozitou. Japonský rock je ve všem „víc“ než rock západní – umí být ostřejší, něžnější, pitoresknější i temnější. Představitelé krautrocku a kosmische Musik jsou – vedle hardrockových skupin a Velvet Underground – jednou z klíčových ingrediencí magie, jíž si japonský rock podmaňuje svět, a někteří protagonisté této knihy se v Japonsku těší větší popularitě než kdekoli jinde. (Všimněte si četnosti výskytu japonského vydavatelství Captain Trip Records v diskografiích pod každou kapitolou.)



Energií překypující power trio Guru Guru

Jedním z nich je bubeník Mani Neumeier, vedoucí skupiny Guru Guru. Pro Amon Düül II bylo vystoupení na essenském festivalu prvním, trio Guru Guru na tom co do počtu odehraných koncertů nebylo o moc lépe. Vzniklo v roce 1968 a u Ohr debutovalo v roce 1970 albem *UFO*

se žlutooranžovou obálkou, na níž je zrnitá silueta létajícího talíře, a se zvukem, v němž se drsný acid rock mísil s „mimozemským“ elektronickým kutilstvím a s jazzovou minulostí baskytaristy Uliho Trepteho i samotného Neumeiera, který podobně jako Jaki Liebezeit bubnoval s Globe Unity Orchestra a s Irene Schweitzerovou.

Guru Guru, kteří pod Neumeierovým vedením stále existují, prošli během své historie podle Davida Stubbse k roku 2002 nejméně „šestadvaceti různými sestavami“. [³⁴] Zpočátku žili v komunitě, do níž prý přizvali skupinu amerických Indiánů [³⁵] , a byli odhodláni „obejít se v hudbě i v životě bez vzorce A-B-A“. [³⁶]

„Záměrem bylo totální umění,“ říká Neumeier o koncertech skupiny. „Bok po boku ostatních cílů tam byl přítomen prvek grotesky a divadla. Samotný název Guru Guru byla narážka na Beatles – koncem šedesátých let měli svého osobního gurua. V některých písničkách jsme místo zpěvu používali hlasy zvířat. Byli jsme první rocková kapela, která si během koncertů nasazovala masky, během ‚Chicken Song‘ jsme na pódiu měli kuřata a byly tam i další provokace. V začátcích jsme si tu a tam těsně před začátkem koncertu vzali LSD a pak čekali, co se asi stane na pódiu.“ [³⁷] (Českému čtenáři mohou Neumeierovy akce připomenout pódiovou prezentaci Primitives Group a Plastic People Of The Universe, kteří s ptactvem na pódiu také měli své zkušenosti a kostýmy a líčení pro ně byly koncem šedesátých let samozřejmostí.)

Na albu *UFO* jsou kromě kytary, baskytary a bubnů, bubínků a gongů využity i kontaktní mikrofony, magnetofonové pásky a rádio. Již první strana LP je v porovnání s běžným územ rockových aranžmá pořádně „mimo“, skladby ‚UFO‘ a ‚Der LSD-Marsch‘, které zazní po obrácení desky, jdou ale ve směru noiseového rocku, jenž ignoruje formu, vyzývá bolestivě zkreslený zvuk všeho kromě bicích a propadá se do

nečekaných hlubin pokroucené něhy, ještě mnohem dál. Není divu, že se podle závěrečné z pěti skladeb pojmenovala japonská psychedelická skupina LSD March, a zrovna tak není divu, že jiný japonský milovník všeho krautrockového, kytarista Kawabata Makoto vedoucí proměnlivý kolektiv Acid Mothers Temple, s Neumeierem někdy kolem roku 2006 založil „filiálku“ Acid Mothers Guru Guru. Použití přebuzených a echovaných neartikulovaných výkřiků jako dalšího nástroje zase nemohlo nechat chladným Keijiho Haina.

„Asi před třemi roky jsem teprve zjistil, že v japonštině ‚guru guru‘ znamená ‚otáčet se‘, to jsem předtím nevěděl,“ dodává Neumeier. „Víte, že v tokijském Muzeu voskových figurín mám svou figurínu hned vedle světových celebrit?“ [³⁸] Japonci krautrock milují a mezi nimi i jeden z mecenášů zmíněného muzea, které se pyšní i vlastní verzí Mount Rushmore, na níž se ve společnosti Marilyn Monroe, Abrahama Lincolna a Brada Pitta skví podobizna kytaristy Manuela Göttschinga, o jehož sólových nahrávkách a skupinách Ash Ra Tempel a Ashra píše v kapitole 10.

Na dalších albech Neumeier a spol. rozvíjejí strategie ze svého debutu, což leckdy činí s větším důrazem na čistotu zvuku, instrumentální um či houpavější rytmy, nikdy ale nezabřednou do samoučelné exhibice, v níž se utopilo tolik nadějných power trií v čele s Cream. Guru Guru jsou vzácným příkladem legendy, jež se nikdy nevzdala mladické vervy a podvrtnosti, i když část jejího kouzla zmizela s odchodem pána drátů, šumů a frekvencí Trepteho, který se rozhodl zkusit to po svém a poté, co krátce zaskočil u Faust a NEU!, v roce 1975 založil skupinu Spacebox, jejímž středobodem bylo krátkovlnné rádio s věncem efektů. Eponymní debut z roku 1981 dokonale zapadá do kontextu postpunkové a novovlnné strohosti té doby.



Dvě z nesmlouvavě konceptuálních a společensky kritických alb Floh De Cologne

Další pozoruhodnou německou skupinou, která se v Essenu představila, byli Floh De Cologne. Vznikli v lednu 1966 jako soubor politického divadla angažujícího se v platformě mimoparlamentní opozice. Konfrontováni s politickým přístupem amerických undergroundových hvězd Mothers Of Invention a Fugs se, po vystoupení na International Essener Songtage, utvrdili ve správnosti svého směřování a téhož roku společně s folkovým zpěvákem a politickým aktivistou Dieterem Süverkrüpem připravili album *Vietnam* vydané na značce pläne.

Progresivní rock má v díle Floh De Cologne stejně významnou roli jako názvuky rozhlasových a divadelních her a voicebandová recitace. Televizní vystoupení skupiny občas vypadala poněkud bizarně – hudebníci byli obklopeni stejným počtem prkenně recitujících „agitátorů“, kteří, asi aby se nenudili během instrumentálních pasáží, byli vybaveni tamburínami nebo dřívky, na něž se snažili trefit těžkou dobu. Na albech ale zněli Floh De Cologne překvapivě a neotřele. Střídání hudebních žánrů, mezi něž se kromě rocku vměstnala i

lidovka a folk, s mluveným slovem a zvukovými efekty a kolážemi i téměř „plunderfonickými“ ready-mades místy působí jako dílo inspirovaného šíleného střihače. Není divu, že skupinu za svou inspiraci prohlásil Steven Stapleton, jeden z nejzajímavějších zvukových kolážistů a šéf skupiny Nurse With Wound.

Hned čtyři alba vydali Floh de Cologne na značce Ohr, jejíž vedoucí Rolf-Ulrich Kaiser snad ještě víc než jejich hudbu miloval jejich texty a odvahu provokovat. [³⁹] První album pro Kaisera, *Fließbandbabys Beat-Show*, si na pozadí řádně jedovatého bigbítu přerušovaného mluveným slovem střídá mimo jiné z kapitalistického budovatelského nadšení a hippies a na obalu přináší devatenáctibodový návod, jak být patřičně občansky aktivním. Svým přístupem k rockovým kliše jsou zde Floh De Cologne blízcí Franku Zappovi, postrádají ale jeho místy sebestřednou virtuozitu a z úderné jednoduchosti jejich hry je evidentní, že se v Essenu poučili zejména od Fugs, skupiny složené původně spíše z básníků než z hudebníků.

Živé dvojalbum *Lucky Streik* je opravdovým kabaretem, ve kterém se s každým číslem vystřídá i forma. Je zde doslova vše od večera poezie přes cirkus až po rockový i folkový koncert. Ideální syntézou starších rockových nahrávek, kabaretu a využití možností studia a nejlepším dílem skupiny je následující LP *Geyer-Symphonie* vydané u Ohr v roce 1974.

Floh De Cologne existovali až do roku 1983, což je na skupinu vzešlou ze sociálního neklidu šedesátých let překvapivě dlouhá doba. Až do konce své kariéry si udrželi skupinového ducha a nadhled nad světem popového pozlátka i rockové rebelie.

Amon Düül:

Psychedelic Underground (Metronome, 1969)
Collapsing (Metronome, 1969)
Paradieswärts Düül (Ohr, 1971)
Disaster / Lüüd Noma (BASF, 1972)
Experimente (Time Wind, 1984)

Amon Düül II:

Phallus Dei (Liberty, 1969)
Yeti (Liberty, 1970)
Tanz der Lemminge (Liberty, 1971)
Wolf City (United Artists Records, 1972)
Carnival In Babylon (United Artists Records, 1972)
Live In London (United Artists Records, 1973)
Vive La Trance (United Artists Records, 1973)
Hijack (Nova, 1974)
Made In Germany (Nova, 1975)
Pyragony X (Nova, 1976)
Almost Alive... (Nova, 1977)
Only Human (Strand, 1978)
Vortex (Telefunken, 1981)
Utopia (Telefunken, 1982)
BBC Radio 1 Live In Concert Plus (Windsong International, 1992)
Nada Moonshine # (Schneeball, 1995)
Live In Tokio (Captain Trip Records, 1996)
Eternal Flashback (Captain Trip Records, 1996)
Kobe (Reconstructions) (Captain Trip Records, 1996)
Flawless (Mystic Records, 1998)
Manana (Strange Fruit, 2000)
Bee As Such (Amon Düül II, download, 2009)

Amon Düül (UK):

Amon Düül II: Hawk Meets Penguin (Illuminated Records, 1982)

Amon Düül II: Meetings With Menmachines – Inglorious Heroes Of The Past... (Illuminated Records, 1983)

Amon Düül: Fool Moon (Demi Monde, 1989)

Amon Düül with special guest Robert Calvert: Die Lösung (Demi Monde, 1989)

Guru Guru:

UFO (Ohr, 1970)

Hinten (Ohr, 1971)

Känguru (Brain, 1972)

Guru Guru (Brain, 1973)

Don't Call Us – We Call You (Atlantic, 1973)

Dance Of The Flames (Atlantic, 1974)

Mani und seine Freunde (Atlantic, 1975)

Tango Fango (Brain, 1976)

Globetrotter (Brain, 1977)

Live (Brain, 1978)

Hey Du (Brain, 1979)

Mani In Germani (GeeBeeDee, 1981)

Guru Guru / Uli Trepte: Hot On Spot / Inbetween (United Dairies, 1985)

'88 (Casino Records, 1988)

Wah Wah (Think Progressive, 1995)

Moshi Moshi (Think Progressive, 1997)

30 Jahre Live (Captain Trip Records, Tokyo Tower Wax Museum, 1998)

2000 Gurus (Fünfundvierzig, 2000)

Essen 1970 (Garden Of Delights, 2002)
In The Guru Lounge (Revisited Records, 2005)
Wiesbaden 1972 (Garden Of Delights, 2007)
Psy (Trance-Music, 2008)
Live On Tour 2008 (Trance-Music, 2008)
Wiesbaden 1973 (Garden Of Delights, 2010)
Doublebind (Trance-Music, 2011)
Live In Bremen, 12 September 1971 (Lilith, 2012)

Spacebox:

Spacebox (Spacebox, 1981)
Kick Up (Spacebox, 1984)

Acid Mothers Guru Guru:

Psychedelic Navigator (Important Records, 2007)
Underdogg Express (Fünfundvierzig, Indigo, 2009)

Acid Mothers Temple SWR, Manitsatsu, Acid Mothers Guru Guru:
Guru Guru Fest 2010 (Chaotic Noise Recordings, 2010)

Floh De Cologne:

Floh De Cologne, Helen Vita, Sir Erwin: St. Pauli Nachrichten
(Porno Report, 1968)

Floh De Cologne & Dieter Süverkrüp: Vietnam (pläne, 1968)

Fließbandbabys Beat-Show (Ohr, 1970)
Rockoper Profitgeier (Ohr, 1971)
Lucky Streik (Ohr, 1973)
Geyer-Symphonie (Ohr, 1974)
Mumien (pläne, 1975)
Tilt (pläne, 1975)

Rotkäppchen (pläne, 1977)

Prima Freiheit (pläne, 1978)

Lieder Aus Der Rock-Oper Koslowsky (pläne, 1980)

Seznam odkazů:

1. [http://de.wikipedia.org/wiki/Internationale Essener Songtage](http://de.wikipedia.org/wiki/Internationale_Essener_Songtage)↵
2. http://en.wikipedia.org/wiki/Amon_D%C3%BC%C3%BCl↵
3. Edwin Pouncey: *Amon Düül II – Communing With Chaos*. The Wire, únor 1996. <http://www.thewire.co.uk/articles/60/?pageno=1>↵
4. Ibid.↵
5. Ibid.↵
6. Jason Gross: *Amon Duul II – John Weinzierl interview*. Perfect Sound Forever, srpen 2008. <http://www.furious.com/perfect/amonduulII.html>↵
7. Edwin Pouncey: *Amon Düül II – Communing With Chaos*. The Wire, únor 1996. <http://www.thewire.co.uk/articles/60/?pageno=1>↵
8. David Stubbs: *Amon Düül*. In: *Krautrock – Cosmic Rock And Its Legacy*, ed. Nikolaos Kotsopoulos, str. 54. 2009, Black Dog Publishing, Londýn.↵
9. In: *Amon Duul – Germany's Psychedelic Rockers*. <http://www.holeintheweb.com/drp/bhd/AmonDuul.htm>↵
10. *Chtěl jsem v Aktuálu mít divoký, barevný, disharmonický zvuk*. In: Milan Knížák: *Písňe kapely Aktual*, str. 22. 2003, Maťa, Praha.↵
11. Jiří Špičák: *Dekadence neumětelů*. HIS Voice 2/2012, str. 41↵
12. Ibid.↵
13. Matěj Kratochvíl, Petr Ferenc, Tomáš Procházka: *A budeme doufat, že nás nepostihne senilita... Jaké kvality má kvantita?* HIS Voice 4/2012, str. 4↵

14. Andrew Spencer: *Kopfarbeit or Theatre in your Head*. In: *Probleme und Perspektiven – H. M. Bath Symposion* (1998). 2000, Rodopi, Atlanta a Amsterdam.↵
15. Julian Cope: *Krautrock sampler – One Head's Guide To The Great Kosmische Musik – 1968 Onwards*, str. 54. 1996, Head Heritage, Velká Británie.↵
16. Edwin Pouncey: *Amon Düül II – Communing With Chaos*. The Wire, únor 1996. <http://www.thewire.co.uk/articles/60/?pageno=1>↵
17. Jason Gross: *Amon Duul II – John Weinzierl interview*. Perfect Sound Forever, srpen 2008. <http://www.furious.com/perfect/amonduulII.html>↵
18. Ibid.↵
19. Edwin Pouncey: *Amon Düül II – Communing With Chaos*. The Wire, únor 1996. <http://www.thewire.co.uk/articles/60/?pageno=1>↵
20. Ibid.↵
21. Milan Guštar: *Elektrofony. Historie, Principy, Souvislosti. Část I – elektromechanické nástroje*, str. 352. 2007, Uvnitř, Praha.↵
22. Milan Guštar: *Elektrofony. Historie, Principy, Souvislosti. Část I – elektromechanické nástroje*, str. 345. 2007, Uvnitř, Praha.↵
23. Milan Guštar, email z října 2012.↵
24. Edwin Pouncey: *Amon Düül II – Communing With Chaos*. The Wire, únor 1996. <http://www.thewire.co.uk/articles/60/?pageno=1>↵
25. Julian Cope: *Krautrock sampler – One Head's Guide To The Great Kosmische Musik – 1968 Onwards*, str. 66. 1996, Head Heritage,

Velká Británie.↵

26. Jason Gross: *Amon Duul II – John Weinzierl interview*. Perfect Sound Forever, srpen 2008.
<http://www.furious.com/perfect/amonduulII.html>↵
27. Edwin Pouncey: *Amon Düül II – Communing With Chaos*. The Wire, únor 1996. <http://www.thewire.co.uk/articles/60/?pageno=1>↵
28. Ibid.↵
29. Ibid.↵
30. Ibid.↵
31. Ibid.↵
32. Ibid.↵
33. <http://www.amonduul.de/main.html>↵
34. David Stubbs: *Guru Guru. In: Krautrock – Cosmic Rock And Its Legacy*, ed. Nikolaos Kotsopoulos, str. 54. 2009, Black Dog Publishing, Londýn.↵
35. Ibid.↵
36. Ibid.↵
37. Frank Gingeleit: *The Drumming Man – An Interview With Mani Neumeier of Guru Guru*. Aural Innovations 19, duben 2002.
<http://www.aural-innovations.com/issues/issue19/guruguru.html>↵
38. Ibid.↵
39. http://en.wikipedia.org/wiki/Floh_de_Cologne↵

Kapitola 2

„Ani jedna skladba CAN není dokončena...“ [¹]

Prvním krautrockovým albem, které jsem kdy slyšel, bylo *Delay 1968* – kolekce raných nahrávek kolínské skupiny Can vydaná v roce 1981 na kapelní značce Spoon. O Can jsem předtím pouze četl a cédéčko s reedicí *Delay 1968* si koupil naslepo v sanfranciském ráji zvaném Amoeba Music, obrovské kuželkářské hale přebudované na jeden z největších hudebních obchodů světa. Napravo od hlavní „avenue“ stály zdánlivě nekonečně dlouhé regály s novinkami, nalevo stejně opulentní second-hand.

Měl jsem štěstí, byla to láska na první poslech. Frenetické, k zalknutí repetitivní figury kytary, bubnů a varhan, nad nimi maniakální zpěv vycházející z evidentně černošského hrdla, zatímco doprovod byl přitom mimo vší pochybnost bílý, strohý a zcela *souluprostý*. „Umírající motýl,“ zněl jeden z neodbytných, stále se opakujících veršů první písně, jejíž zpěvák evidentně musel s několika slovy vystačit celých osm minut, a tak zkrátka dělal, co mohl. V té evidentně záměrné omezenosti prostředků dřímala neuvěřitelná síla. Žádné kudrlinky, žádné ostentativní efekty. To nebyla jen tak obyčejná kapela, ale dokonale fungující organismus. Naladit se na jeho úspornost bylo svůdně snadné, nesrozumitelné dvojverší v závěrečné skladbě ‚Little Star of Bethlehem‘ mi nakonec znělo div ne jako nebeský chorál: „Tichý neviditelný rozhovor, potkáme se na nádraží.“ „Když Can hrají soul, jsou neporazitelní,“ [²] řekl prý legendární producent a zvukař Conny Plank (1940–1987).

Navíc mě fascinoval dokonale banální název té kapely. Má to být

podstatné jméno „konzerva“ nebo sloveso „moci, umět, smět“? Takoví jako na *Delay 1968* nebyli Can pořád, jak jsem později zjistil.

Tohle byl pouze začátek... jejich tvorby i mého posluchačského dobrodružství.



Can – Delay 1968

Základní čtyřčlenná sestava Can rozhodně nepřipomínala typické adepty rockové hudby, tedy mládež, které je –náct nebo něco málo přes dvacet let. V roce 1968, kdy se Can dali dohromady v Kolíně nad Rýnem, měli tři ze čtyř klíčových členů za sebou třicítku. Baskytarista Holger Czukay se narodil v roce 1938 v Gdaňsku, po válce se jeho rodina přestěhovala do Západního Německa. Zájem o elektroniku jej od práce v opravně rádií postupně přivedl až na špici rockové a neakademické elektronické avantgardy. Mezitím to zkoušel s jazzem i akademickou avantgardou, jako žák Karlheinz Stockhausena se zúčastnil Mezinárodních prázdninových kurzů nové hudby v Darmstadtu a sám se nějaký čas živil vyučováním hudby.

Na soudobé vážné hudbě mu prý vadil nedostatek spontaneity, a tak se rozhodl pro krok směrem k rocku. „Během studií vážné hudby jsem se naučil spoustu věcí, a když potom začali Can, myslel jsem si, že vstupuji do nového světa. Dnes vidím mezi oběma těmito světy most, kontinuitu,“ [³] říká v knize *The Can Book*. Vystudoval serialismus, vyzkoušel si dirigování a poté se stal učitelem hudby v St. Gallenu. Tam mu jeho o deset let mladší student Michael Karoli pustil beatlesovskou ‚I Am The Walrus‘ ze soundtrackového LP *Magical Mystery Tour*, zdánlivě nonsensovou pecku, v níž z očí mrtvého pejska odkapává šodó a která je, je nasáklá hořkostí z britské společnosti a zkreslený zpěv se v ní potkává se smyčcovým aranžmá George Martina. „Nesmyslnost ‚I Am The Walrus‘ je ale všechno, jen ne výstřední,“ píše Ian MacDonald (mimochodem jeden z prvních britských propagátorů německého avantgardního rocku a autor série článků *Germany Calling*) v knize *Revoluce v hlavě*, [⁴] snad nejprínosnější knize věnované tvorbě Beatles. „Píseň sebedefinice, dosahující podoby manifestu, je obranou před zoufalstvím. Když [John Lennon ve Strawberry Fields Forever] zkonfrontoval své chlapecké dilema, zda je šílenec nebo génius, končí tu (...) závěrem, že jeho šílenství je pro něj opravdovější než represivní móresy bláznivého světa.“ Nevím, zda Can vznikli na základě jediné písně, ‚I Am The Walrus‘ je každopádně zářným příkladem toho, jak rockoví průkopníci změnili někdejší oddychovou hudbu pro teenagery v médium široce srozumitelných závažnějších společensko-uměleckých sdělení. A Julian Cope – a nejen on – bude v souvislosti s Can často skloňovat i jméno jiné novátorské skupiny, newyorských Velvet Underground.

U Stockhausena nestudoval a neditigoval jen Czukay, ale i o rok starší Irmin Schmidt, skladatel, kapelník a tvůrce filmové a divadelní hudby, který se druhé polovině šedesátých let v New York City seznámil se světem jiné než klasické hudby. Kromě tvorby minimalistů Steva

Reicha, La Monte Younga a Terryho Rileyho i s možnostmi rockové hudby. Ten výlet ho prý zkazil: „Než jsem tu kapelu založil, byl jsem skladatel vážné hudby a dirigent a klavírista hrající recitály,“ řekl v rozhovoru v roce 2004. „Hrál jsem spoustu soudobé hudby, ale i Brahmse, Chopina a Beethovena a vůbec všechno. A když jsme se dali dohromady, chtěl jsem udělat něco, v čem se spojí všechna současná hudba. Za soudobou hudbu se především v Evropě považovala vážná hudba, Boulez, Stockhausen a tihle všichni. Všechno jsem to studoval, studoval jsem u Stockhausena, ale o rockové hudbě, jakou dělali Sly Stone, James Brown a Velvet Underground, jako o soudobé nikdo nemluvil. A pak tu byl jazz a všechny tyhle prvky pro nás představovaly soudobou hudbu, byly nové. Svým způsobem byly mnohem novější než nová vážná hudba, která za ‚novou‘ prohlašovala sama sebe.“ [5]

Bubeník Jaki Liebezeit (1939) byl pro změnu jazzman vystupující pravidelně například s Lotharem Meidem a Olafem Küblerem, budoucími členy Amon Düül II. V letech 1961–1965 žil ve Španělsku, bubnoval v barcelonském klubu a objevoval latinské rytmy. Po návratu se stal členem Manfred Schoof Quintetu, jedné z významných skupin tehdejšího evropského jazzu. „Bylo to skvělé období free jazzu,“ vzpomínal později, „všichni chtěli zničit stará schémata, ale někteří hudebníci to dovedli do extrému a tím, že odmítli harmonie a jednoduché rytmy, zničili všechno. Nakonec jsem v té skupině nebyl šťastný.“ [6] Mnohem spokojenější byl při studiu etnické hudby. „Tihle hráči na tabla, kteří hraním jednoho rytmu vytvářejí obrovské napětí, to bylo něco, co jsem vždycky hledal.“ [7] Z koncertů Manfred Schoof Quintetu se Liebezeit znal s Irminem Schmidtem a vytvořili spolu hudbu k filmu *We Two*. Když mu Schmidt zavolał, že hledá bubeníka pro svou novou skupinu, nabídl mu Liebezeit své služby. Trojici třicátníků doplňoval kytarista – a Czukayův žák – Michael Karoli (1948–2001), mimo jiné také jazzman a od dětství

multiinstrumentalista hrající na housle, klavír i bendžo a hledající hudební *teorii všeho*. Pascal Bussy a Andy Hall píší, že se zabýval „planetárními rytmy a paralelami barev a tónů. Snažil se rozvíjet určité matematické vztahy, srovnával tóniku, subdominantu a dominantu se vzdáleností Země od Marsu, Jupiteru a Saturnu a snažil se pro svou hudbu najít slovní formuli.“ [8]

První sestavu skupiny Inner Space, již tito čtyři hráči a skladatelé založili, doplňoval flétnista a skladatel David C. Johnson. „Vůbec první nahrávka Can vznikla v červnu 1968 během našeho prvního koncertu, který se odehrál v rámci výstavy moderního umění na zámku Nörvenich nedaleko Kolína nad Rýnem,“ napsal Holger Czukay ve stručné historii Can pro *Perfect Sound Forever*. [9] „Jmenuje se Prehistoric Future a v roce 1984 vyšla na monokazetě u pařížského labelu Tago Mago [*jehož majitelem byl Pascal Bussy – pozn. autora*] v omezeném nákladu (2000 kusů). Nejdřív jsme si nahráli ukázky studentských bouří, které v roce 1968 zuřily v Paříži, a ty se staly důležitou součástí koncertu. A potom jsme měli to štěstí, že jsme si na zámku Nörvenich směli vybudovat vlastní studio. To studio sestávalo ze dvou stereomagnetofonů a asi čtyř mikrofonů. Jako nahrávací mixpult‘ sloužil zesilovač. Okamžitě jsme začali nahrávat hudbu k filmu jednoho mladého německého režiséra a díky této zkušenosti jsme se rozhodli stát rytmicky orientovanou ‚tvrdou‘ kapelou kombinovanou s etnologickými vlivy – alespoň někdy. A jak jsme se tak snažili napodobovat ‚primitivní zvuky‘, přišli jsme nakonec s cyklem *Ethnological Forgery Series* a nezastavili jsme se ani před imitováním japonského divadla no.“ Zmíněný cyklus tvoří nahrávky, které jsou pro Can netypické, například použitím neobvyklého instrumentáře, žánrovou citací apod. Se skladbou nazvanou ‚E.F.S. + číslo‘ se setkáme na nejednom albu Can, zejména na kompilacích „dříve nevydaného materiálu“, jako je *Unlimited Edition* nebo *The Lost Tapes*. „Stále se

vracející *Ethnological Forgery Series* byly předzvěstí nyní tolik rozbujelé horečky world music a kusy v ní prezentované byly tak očividně nepravé, že daly vzniknout novým žánrům, čímž chytře rozvíjely i rozostřovaly pochybné téma hudební turistiky,“ [¹⁰] píše se v únoru 1997 v nepodepsaném článku *Hiss'n'Listen*, který dílu Holgera Czukaye věnoval internetový magazín Bluefat. Na albu Can z roku 1979 se pod číslem ‚E.F.S. Nr. 99‘ skrývá coververze slavného Offenbachova kankánu z *Orfea v podsvětí*.

Vraťme se ze světa operety k free avantgardě. Záznam prvního koncertu ukazuje, že skupina je zatím na hony vzdálena své všeprostupující oddanosti rytmu a hledá si tvář prostřednictvím jamování, vrstvení hluků a občasného „pádu“ do garážově pojatého rockového slovníku. *Kazeta Prehistoric Future* je zkrátka poslechem pro nejoddanější fanoušky, sběratele a kompletisty. Díky neúnavným improvizacím se ale již brzy začaly dít pozoruhodné věci – skupina se postupně proměnila v již zmíněný šlapající organismus, který ze svého těla díky dlouhým jamům vypotil vše, co bylo zbytečné. Snad díky vážnohudebnímu prostředí, z něž vzešli, se Can vyznačovali neobyčejnou kázní a smyslem pro to, kdy nehrát nebo hrát méně. „Proč hraješ takový sračky? Musíš hrát monotónně,“ řekl prý během jazzového koncertu Liebezeitovi nějaký pošuk a Liebezeit na ta slova nikdy nezapomněl; poprvé totiž slyšel slovo „monotónně“ použité v pozitivním slova smyslu [¹¹] – jaký šok po jazzovém imperativu „nikdy neopakovat!“ I Schmidt a Czukay se vzdali všech kudrlinek. První z nich dokázal, když to skladba vyžadovala, nehrát vůbec, druhý našel cestu k jednoduchosti přes Liebezeitu. „Když jsme začínali s Can, Jaki se mě často ptal, proč hraju tak moc,“ vzpomíná Czukay. „Říkal mi, hraj jenom jeden tón, to stačí. Pro mě to bylo něco nového a já si říkal, jestli pouhý jeden tón opravdu stačí. Být jednoduchý pro mě byla úplně nová myšlenka a jednoduchost byla velice obtížná. A tak jsem se

stal velice jednoduchým baskytaristou. Nikdy jsem nechtěl být brilantním sólistou na basu. Považoval jsem svou hru za jakési shrnutí všeho, co dělali ostatní. Mým záměrem bylo nalézt basový tón ‚globálního zvuku‘. Když jsem udělal změnu, bylo to jen proto, abych naznačil nový směr. Ale vždycky jsem hrál jen nezbytné minimum. Někdy jsem chtěl dosáhnout toho, aby se basa účastnila pouze harmonicky. To by vám asi řekl každý baskytarista. Například v ‚Bel Air‘ má baskytara a ostatní hudebníci takový symfonický feeling. Miluju, když Can dosáhnou takového symfonického dojmu jako v ‚Bel Air‘. Stává se to, když se Micky a Irmin někam dostanou a já k tomu vytvořím kontrapunkt. To mám rád a Jack Bruce to skvěle dělal v Cream, když hráli živě. Opravdu našel kontrapunkt vůči Claptonovi.“ [12]

Když v srpnu 1968 přivedla Schmidtova manželka Hildegard, která je dodnes manažerkou Can, Malcolma Mooneyho, který sice nikdy předtím nezpíval, ale strhl všechny ostatní svou frenetickou bezprostředností, získala již tak neobvyklá skupina potřebný impuls a pořádně se do toho opřela. Mooney přišel i s názvem The Can, jímž bylo nahrazeno původní Inner Space. Později kapela o určitý člen přišla, podobně jako o chvíli dřív Pink Floyd.



Can – Monster Movie

Slovo *can* kromě „konzervy“ a „moci, umět, smět“ znamená „život“ i „duši“, japonské „kan“ zase „pocit“ a „emoci“. Schmidt jednou prohlásil, že jde o zkratku „Communism, Anarchism, Nihilism“ [¹³] , na obalu alba *Ege Bamyasi* z roku 1972 se ale skví konzerva jedlého ibišku neboli okry.

V listopadu 1968 vzniká jediná nahrávka šestičlenných Can, hudba k filmu *Kama Sutra*, jejíž část vyjde v Německu na singlu připsaném Irminu Schmidtovi a v roce 2009 na 2LP připsaném Irminu Schmidtovi & Inner Space Productions. O měsíc později, na samém konci roku 1968, odchází Johnson, jemuž se směřování skupiny začalo jevit příliš rockovým.

Debutové LP pětičlenných The Can se jmenovalo *Monster Movie* a vyšlo v roce 1969. Kapela měla potíže najít vydavatele pro zamýšlený debut *Prepared To Meet Thy Pnoom*, jehož část byla zveřejněna až na Delay 1968, pokračovala tedy v domácím nahrávání tak dlouho, dokud neměla dost materiálu na *Monster Movie*, jež považovala za komerčně

přístupnější a jež vyšlo nejprve namalé značce Music Factory, ještě téhož roku také i v Británii, Francii a Německu u United Artists / Liberty, amerického vydavatelství, které díky Gerhardu Augustinovi, někdejšímu spoluvůdci a moderátorovi pořadu *Beat Club*, začalo lovit potenciální zlaté rybky i v německých vodách. Losangeleské ústředí vydavatelství toho sice o německé rockové scéně moc nevědělo, díky Augustinovi, který podepsal smlouvy nejen s Can, ale i s Amon Düül II a Popol Vuh [¹⁴], se ale stalo důležitou líhni nových nahrávek krautrocku a kosmische Musik.

Monster Movie je první přesvědčivou demonstrací sil a originality skupiny a největším nářezem, který Can oficiálně vydali před zveřejněním „vykopávky“ *Delay 1968*. První vteřiny alba nám nedají nevzpomenout na Velvet Underground, valivá baskytara a kytara totiž znějí jako vědomá pocta písni ‚European Son‘ uzavírající vynikající velvetovský debut, legendární „banánové album“ *The Velvet Underground & Nico* vydané v roce 1967 u MGM/Verve. Julian Cope si, jak jsem již naznačil, ve svém *Krautrocksampleru* ve srovnávání Can a Velvetů (a vůbec ve srovnávání, nejdostupnější, i když občas zanášející zbrani rockového pisálka) doslova libuje, není to ale zcela od věci. Obě skupiny rozvíjejí dlouhé improvizace založené na velice přísné repetici. Obě kapely mají ve svých řadách hráče se zkušeností s vážnohudební avantgardou – Can hned tři, u Velvetů je to John Cale – i člena vnášejícího svěží závan naivismu: řvouna Malcolma Mooneyho, resp. bubenici Maureen Tuckerovou. A ta konzerva okry a plechovka Campbellovy polévky, tedy jeden z emblémů Andyho Warhola, který Velvety objevil a byl jim po nějaký čas manažerem a mesiášem... Ano, milovník zvuku raných Velvetů si oblíbí i zvuk raných Can. O významu a historii Velvet Underground se podrobněji rozepisují v příští kapitole.

Překvapení nad tím, jak se ‚Father Cannot Yell‘ – nahraná na druhý pokus během první zkoušky Can s Mooneym – podobá Velvetům, je ale

pouhou drobnou třesničkou na monumentálním dortu ojedinělého, syrového a přitom vynalézavého zvuku. Po ‚Father Cannot Yell‘ následuje mírnější, téměř soulová ‚Mary, Mary So Contrary‘ a nejdrsnější a nejpravověrnější bigbít v celé historii Can, ‚Outside My Door‘ – ta byla spolu s ‚Father Cannot Yell‘ v jiné verzi natočena již pro *Prepared To Meet Thy Pnoom*. Druhá strana elpíčka patří dvacetiminutové ‚You Doo Right‘, která byla sestříhána z šestihodinového jamu a která nejlépe naznačuje vývoj skladeb Can.

„První věc, kterou jsme nahráli, byla ‚Father Cannot Yell‘,“ vzpomíná Czukay. „Mysleli jsme spíš na zpomalený pohyb hroutících se budov než na to, jak se stát hrdiny svých nástrojů. Všechno bylo spontánně nahráno metodou ‚instantní kompozice‘. ‚You Doo Right‘ byla na tu dobu neobvykle dlouhá věc a její rytmus nepatřil do světa rock’n’rollu. Znělo to spíš jako elektrická divošská kapela s adekvátními dobovými nástroji.“ [¹⁵] „V případě ‚You Doo Right‘ se každý omezil téměř na nulu,“ říká Czukay na jiném místě. „Omezením vzniká spousta napětí. Každý z nás ukázal, že je hudebník, i když v jiných žánrech. A když se pak omezíte téměř na nulu a děláte jen to nejjednodušší, abyste našli to, co máte všichni společného, pak ucítíte sílu omezení. Každý dělal co nejméně a právě to vytvořilo sílu, kterou ten kus má. (...) Chtěli jsme udělat něco jednoduchého se spoustou repetice. Samozřejmě jsme věděli o myšlenkách Terryho Rileyho a dalších, ale o to nám nešlo. Spíš jsme mysleli na Velvet Underground. Byla to první skupina, kterou jsme slyšeli hrát s úplně novým přístupem k nástrojům. Měli velmi nekonvenční styl hry, magický styl. Repetice je jako stroj a my samozřejmě máme stroje rádi. Pokud si dokážete uvědomit život strojů, jste nepochybně mistr.“ [¹⁶]

Pokud jde o repetici, nemohli Can najít lepšího zpěváka než Malcolma Mooneyho, jenž si hudebně a rytmicky porozuměl především s Liebezeitem. Komu nestačí přesvědčivost *Monster Movie* a *Delay 1968*,

může najít další důkazy působivosti Mooneyho rytmických výkřiků na 3CD *The Lost Tapes*, platném appendixu k řadové diskografii Can, obsahujícím mimo jiné dříve nevydané mooneyovské skladby ‚Waiting For The Streetcar‘ a ‚Deadly Doris‘. Irmin Schmidt v bookletu píše, že „Malcolm strašně rád mátl lidi tím, že použil aktuální děj – někdo se jmenoval Doris, někdo čekal na taxíka – a opakoval několik slov týkajících se té události pořád dokola jako mantru a tak posedle, až to začalo být dočista děsivé“. [¹⁷] Na *Monster Movie* takových okamžiků mnoho nenajdeme, i tak je ale Czukayovo přirovnání zvuku Can k elektrické divošské kapele s adekvátními nástroji jedním z nejlepších možných shrnutí a doporučení alba i celé tvorby skupiny.

Ve stejné době jako *Monster Movie* vyšla i nahrávka *Canaxis 5*. Pod prvním, soukromým vydáním bylo podepsáno seskupení Technical Space Composer's Crew, pozdější reedice nesly název bez číslovky a jména Holgera Czukaye a Rolfa Dammerse, skladatele a malíře, s nímž se Czukay seznámil během studií u Stockhausena. Dvě dlouhé skladby jsou sestaveny z elektronických zvuků a nahrávek hudby z nejrozumnějších koutů světa (Tibetu, Vietnamu, Indie a Afriky) a jde o jakousi neobyčejně příjemnou poklidně plynoucí ambientní koláž, v níž Czukay začal rozvíjet svou metodu samplování. Zní současněji než *Monster Movie*; to už se elektronické hudbě stává, že zní „futuristicky“, zatímco bigbít jakoby stárne, přestože metoda používání zvuků zachycených v okolním světě či jejich generování jen a jen z útrob elektrických a elektronických zařízení je v hudbě přítomné o něco déle než kombinace elektrických kytar a bubnů.

TOUHA TVOŘIT „ELEKTRONICKOU“ HUDBU JE JEN O MÁLO

MLADŠÍ NEŽ MOŽNOST HUDBU REPRODUKOVAT. V roce 1878 si nechal Thomas Alva Edison patentovat svůj fonograf zaznamenávající zvuk na voskové válečky a svět hudby se nadobro změnil – najednou za ní nebylo třeba chodit do koncertních sálů, chrámů či prostě „k muzice“. Brian Eno prohlásil, že většina hudby, kterou posloucháme, je elektronická, protože ji posloucháme ze zařízení určených pro reprodukci. Enova možná provokativní poznámka (v níž se nepočítá s mechanicky poháněnými fonografy a nejstaršími typy gramofonů na kliku) se jen zdánlivě týká pouze poslechu. Díky záznamovým a reprodukčním zařízením postupně vzniklo odvětví hudební tvorby, které s živým provedení mnohdy vůbec nepočítá. Říká se mu elektronická hudba, elektroakustická hudba, ve Spojených státech tape music.

Skladatel, programátor, konstruktér hudebních nástrojů a publicista Milan Guštar v úvodu prvního dílu své knihy *Elektrofony – Historie, Principy, Souvislosti* vyjmenovává nejrůznější role elektřiny ve světě hudebních nástrojů. Elektřina může nástroje pohánět, sloužit ke zvyšování jejich hlasitosti, implikovat nové herní techniky. Díky elektřině mohou vzniknout úplně nové nástroje, často automatické, nebo modifikace stávajících a konečně efekty měnící zvuk nástrojů. [¹⁸]

Použití elektřiny v hudební tvorbě je ale ještě starší než vynález fonografu, gramofonu (které se zpočátku bez elektřiny obešly) a elektronické hudby. Mnozí tvůrci hudebních nástrojů samozřejmě toužili pracovat s nejnovějšími objevy na poli fyziky

a technologie a tak již v 18. století máme doloženy instrumenty pracující se statickou elektřinou – mutační orchestrion Prokopa Diviše a elektrostatickou zvonkohru, která ale sloužila k demonstraci elektrostatických jevů, nikoliv jako hudební nástroj. [¹⁹] V 19. století se objevují první nástroje využívající nějakým způsobem elektrický proud. Značná část těchto nástrojů ale byla spíše kuriozitami, na které byl přehráván běžný vážný i zábavný repertoár. Patrně nejznámějším příkladem dodnes používaný theremin ruského konstruktéra Leona Theremina (Lva Těrmena) vynalezený na přelomu desátých a dvacátých let minulého století. Jednalo se o nástroj ovládaný „bezkontaktně“ pohybem rukou v blízkosti antén ovlivňujících výšku a hlasitost tónu.

Stejně jako vznik nových nástrojů je ale pro vývoj elektronické hudby důležitá proměna vnímání hudby a vznik nových estetik. Hrát na theremin houslové party Čajkovského a dalších klasiků, jak činila nejslavnější thereministka Clara Rockmoreová, zavánělo estrádou a působilo poněkud nepatřičně. (Theremin se později na dlouhou dobu stal nepostradatelným instrumentem při vytváření soundtracků k hororům a sci-fi filmům.) Nové nástroje si žádaly novou hudební řeč, nový kontext, v němž by zněly přirozeně a nebyly imitací, ale naopak jedinou možností.

Po novém hudebním jazyku odrážejícím realitu urbánní, průmyslové společnosti pomocí nových zvuků a nástrojů, které byly v kontextu západní klasiky považovány za nehudební, toužili v první polovině dvacátého století představitelé

nejrůznějších avantgard. Klavírista a skladatel Ferruccio Busoni (1866–1924) v roce 1909 zveřejnil text *Nástin nové hudební estetiky*, ve kterém prohlásil, že vývoj hudby se zastavil díky rigidním kompozičním pravidlům a instrumentáři, a volal po nových důkladných experimentech a nových zvucích a technologiích. V roce 1913 vzniká manifest *Umění hluku* futuristy Luigiho Russola (1885–1947), který ve svém textu vyzýval k využití nejširšího spektra zvuků nalézajících se v okolním světě a zkonstruoval pro tyto účely i nové hudební nástroje *intonarumori*. Od třicátých let se zvukem netradičních hudebních nástrojů, jako byly sirény, rádia, gramofony či plechovky, experimentoval ne jeden skladatel, mezi nimi Erik Satie (1866–1925), Edgar Varese (1883–1965), Darius Milhaud (1892–1974), Paul Hindemith (1895–1963) a zejména John Cage (1912–1992) [²⁰], jenž ve své přednášce *Budoucnost hudby: Credo* z roku 1937 kritizuje thereministy, kteří cenzurují možnosti svého nástroje „a předkládají jen ty zvuky, o nichž se domnívají, že se budou publiku líbit. Zážitky nových zvuků jsou nám takto odpírány. Zvláštní vlastnosti elektrických nástrojů mohou přece umožnit vznik nových barev ovládním svrchních tónů (v protikladu k hlukům), u nichž je možno nastavit jakoukoliv frekvenci, hlasitost a trvání. (...) Nyní je reálné tvořit hudbu přímo, bez pomoci interpretů. Dá se uskutečnit jakýkoliv zvukový koncept ve slyšitelné oblasti. Kmitočet 280 Hz zaznamenaný na zvukové stopě představuje určitý zvuk, zatímco Beethoven reprodukováný na zvukové stopě padesátkrát za sekundu bude mít nejen jinou tónovou výšku, ale i zcela jinou zvukovou kvalitu. (...) Bude třeba založit centra experimentální hudby, kde budou k dispozici nové materiály,

oscilátory, gramofony, generátory, zařízení pro zesilování slabých zvuků, filmové záznamy atd. Skladatelé budou při práci používat prostředky dvacátého století, umožňující jim realizovat výsledky jejich práce. Organizace zvuku se bude užívat pro mimohudební účely (divadlo, tanec, rozhlas, film).“ [²¹]

Cageova slova možná zněla v roce 1937 utopicky, na konci druhé světové války se ale stala skutkem. Na přelomu čtyřicátých a padesátých let vznikla hudba realizovaná v nahrávacím studiu a existující jako zvukový záznam na gramofonové desce a později magnetofonovém pásu, hudba, která se opravdu obešla bez interpreta, která definitivně proměnila estetiku vážné kompozice a která o něco později, za vydatného přispění některých německých umělců zmíněných v této knize, navždy proměnila i tvář pop music. Zvukové vlny této hudby se šířily ze dvou epicenter: z Paříže a z Kolína nad Rýnem.

V roce 1942 přesvědčil v Paříži technik francouzského rozhlasu a televize RTF Pierre Schaeffer (1910–1995) vedení společnosti (z okruhu německých okupačních sil) o nutnosti začít se zabývat hudební akustikou a založit k tomuto účelu studio, jež by vedl. Netrvalo dlouho a měl k dispozici gramofony, rýcí zařízení na výrobu gramodesek, mikrofony, mixážní pult, archiv zvukových efektů a další cenné vybavení. Své první pokusy s manipulací zvuků prováděl pomocí mikrofonu a gramofonů, později si ale pořídil magnetofon, který byl praktičtější než gramofon a složité a nákladné rytí desek, z nichž některé měly

za účelem tvorby rytmů a repetič uzavřené drážky.

Schaeffer zjistil, že je možné měnit povahu důvěrně známých zvuků změnou jejich nasazení, průběhu a doznívání, a jal se experimentovat v oblasti manipulace obecných zvukových zdrojů (tj. terénních nahrávek) a repetice pomocí uzavřených drážek a magnetofonových smyček. V roce 1949 označil svou tvorbu nálepkou *konkrétní hudba* a o rok později ji poprvé představil veřejnosti, které se v koncertním sále dostalo přehrání Schaefferových skladeb a děl dalších dvou autorů z magnetofonového pásu. Až tehdy si prý Schaeffer uvědomil dalekosáhlé důsledky svých experimentů a po celý zbytek života se snažil „napravit prvotní hřích naivity“. [²²]

„Materiálem konkrétní hudby je zvuk ve stavu zrodu, jak nám ho poskytuje příroda, jak ho zachycují stroje a upravují vlastní manipulací,“ píše v programu prvního koncertu konkrétní hudby Serge Moreux. „Mezi těmito částicemi a jejich zmnožením není jiných vztahů, psychických či akustických, než ty, které platí v rozptýleném a jiskřivém vesmíru fyzikálním. Prostor naplněný konkrétní hudbou je prostor, v němž vládne stroj a jeho protějšek, svět vibrací, barev, objemů ještě neznámých našemu hudebnickému sluchu, které jsou ještě v zajetí mechanismů. (...) Byl kdysi středověk kamene: ztvárnili ho v sochy. Dnes je středověk vln: zachycují se zvukovým záznamem. Umělec nemá výběr jiné avantgardy. Mezi subtilní skladebnou hrou a návratem k zapomenutým anebo vyschlým pramenům může se moderní hudebník pokusit, podle výroku Pierra Schaeffera, nalézt průlom

v hradbách kolem hudby, jež nás občas obklopují jako tvrz.“ [²³]

V Kolíně nad Rýnem vznikla v roce 1951 ve studiu Northwestdeutscher Rundfunk, jehož vznik inicioval hudební kritik Herbert Eimert a fyzik Werner Meyer-Eppler, hudba označující se za *elektronickou*. [²⁴] „Technické vynálezy elektronického výzkumu, které sloužily vojenským účelům Třetí říše, se teď staly nezanedbatelným elementem vybavení studia elektronické hudby v Kolíně nad Rýnem. Začala se nová éra tam, kde dosud v nové hudbě byla pustina,“ [²⁵] píše Andrzej Chłopecki v eseji *Karlheinz Stockhausen – Pokus o panoramatický pohled*. V roce 1953 se k Eimertovi přidal skladatel Karlheinz Stockhausen (1928–2007), který okamžitě zavrhl použití hudebních nástrojů a jal se pracovat se zvuky, jaké dokáže vytvořit jen elektronické nástroje: tónové generátory, modulátory atd.

„Hudba vytvořená tímto způsobem odhaluje nový svět zvuků dosud nepoznaných,“ píše Herbert Eimert v roce 1957 ve stati *Elektronická hudba* otištěné v *Revue musicale*. „Nemá nic společného s elektrofonickou hudbou hudebních nástrojů průmyslově vyráběných a snadno ovladatelných, pomocí nichž lze napodobit tradiční zvukovou oblast prostředky elektronickými. (...) Elektronická hudba ve vlastním slova smyslu nemůže usilovat o to, aby nahrazovala nástroje orchestru, anebo napodobovala tradiční zvuky. Právě kritérium elektronické hudby se zakládá na skutečnosti, že lze vytvořit v této soustavě nového materiálu hudbu, kterou není možné realizovat na

klasických nástrojích. Dalo by se říci ve zcela obecné formulaci, která k ničemu nezavazuje, že elektronická hudba začíná tam, kde nástrojová hudba končí. Z hlediska dějin není náhodou, že nové prostředky elektronické přicházejí právě teď, kdy prostředky konstrukční jsou vystupňovány až k samým mezím možnosti. Jsou tedy bezpochyby skutečné styčné body, určité spojitosti mezi hudbou tradiční a elektronickou. Složité hodnoty, například rytmické, které už nemůže zahrát instrumentalista, mohou být bez obtíží udány jako hodnoty délkové, tj. v délkovém rozměru centimetrů. Je ovšem stejně důležité naučit se poznávat a ovládat imanentní zákony materiálu zvuků elektronických.“ [²⁶]

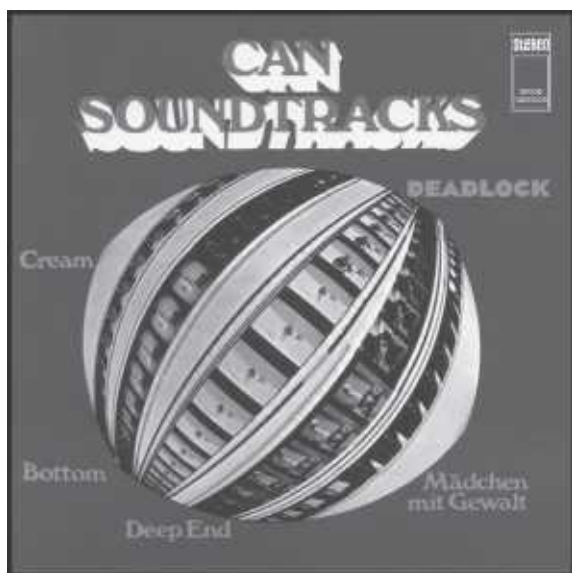
Stockhausen tedy stál na opačném břehu elektronické řeky než Schaeffer, ani jeden ale svou původně striktní pozici nedržel nijak dlouho. Eimert sice odsuzoval konkrétní hudbu jako parazitický diletantismus a nenáročné přeskupení známých akustických prvků, [²⁷] sám Stockhausen – jemuž je podle Alexe Rosse třeba „přiznat, že si nenechal nasadit na oči klapky Meyerovy-Epplerovy a Eimertovy puristické ideologie“ [²⁸] – ale v roce 1955 vytvořil jedno z nejdůležitějších děl veškeré elektronické hudby, skladbu ‚Gesang der Jünglinge‘ (Zpěv mládenců), vystavěnou z nahrávky mladého sboristy zpívajícího „Chvála Bohu!“, rozkouskované, vrstvené a míchané přesně v duchu konkrétní hudby. A v USA, kde vznik experimentálního nahrávacího studia na půdě Kolumbijské univerzity iniciovali Vladimír Ussachevsky (1911–1990) a Otto Luening (1900–1986), se od počátku hovořilo o „tape“ music a žádná vyhrocená

dualita se nepěstovala. [²⁹] Elektronická hudba ale nevznikala jen ve zmíněných centrech. Egyptský skladatel Halim El-Dabh (1921) nahrával v Káhiře „tape music“ na drátofon již v polovině čtyřicátých let, kanadský fyzik, skladatel a konstruktér nástrojů Hugh Le Caine s elektronickou hudbou začal přibližně o deset let později.

Počínaje vznikem těchto tří studií by se vývoj elektronické hudby dal číst mimo jiné jako cesta od pracného vytváření a stříhání zvukového materiálu za účelem vzniku magnetofonového pásu s hotovou kompozicí k možnosti vytvářet elektronické skladby přímo na pódiu a konečně možnost v reálném čase improvizovat pomocí dostatečně výkonných přenosných počítačů. K úplnému otevření bran elektronické improvizace došlo poměrně nedávno, na přelomu tisíciletí, kdy se slovník milovníka alternativní hudby rozšířil mimo jiné o termín „laptopová hudba“. Domnívám se, že tvůrci této hudby nepokračují ani tak v duchu *elektrofonické* hudby, jak ji vnímá Eimert, ale v duchu tape music, míchající, stříhající a zkreslující výchozí zvukový materiál přímo na koncertních pódiích.

Canaxis 5 a další alba Holgera Czukaye jsou jedněmi z prvních, která přenášejí estetiku tape music do světa populární hudby. Na jiných místech této knihy se ale samozřejmě setkáme i s představiteli elektrofonické hudby a s průniky elektrofonické hudby a tape music na poli vyznačeném rockem.

Debut *Can Monster Movie* navzdory svému jménu nemá se světem filmu nic společného, hned druhé album skupiny nás ale svým názvem informuje zcela přesně. Jmenuje se *Soundtracks*, vyšlo v roce 1970 a je na něm sedm skladeb „z pěti posledních filmů, k nimž Can nahráli hudbu,“ jak se píše na obalu. Tři tracky vznikly pro německodánský kvaziwestern Rolanda Klicka *Deadlock* a po jednom k snímkům *Cream* Leonidase Capitanose, *Mädchen... nur mit Gewalt* Rogera Fritze, britskoněmeckému poetickému dramatu Jerzyho Skolimowského *Deep End* a k německoitalskému sci-fi thrilleru Thomase Schamoniho *Bottom – Ein großer graublauer Vogel* o padouších odposlouchávacích, sledujících a nahrávajících celý svět pomocí ne vždy spolehlivé přenosové a záznamové techniky. Can zde hrají do magnetofonových smyček, které z mnoha hodin krátkovlnného rozhlasového vysílání sestavil Irmin Schmidt.



Can – Soundtracks

„Když se z Can v létě 1968 začala stávat hudební skupina, museli jsme okamžitě udělat hudbu k filmu, nebo lépe řečeno – museli jsme jednomu mladému německému režisérovi dodat hotovou filmovou hudbu," [³⁰] vzpomíná na svých internetových stránkách Czukay. „Pokud si vzpomínám, jmenoval se ten režisér Peter Schneider a film se pyšnil názvem *Agilock Blubbo*. Musím prohrabat archiv Can, protože v něm možná ještě pořád odpočívá zajímavý hudební kus, ve kterém jsem hrál Chopinovu klavírní skladbu na basu. Už to samo zní sdostatek šíleně a já se dnes táži sám sebe, jak se mi to povedlo. Poté Can udělali ještě hodně soundtracků, jednoduše proto, aby přežili, protože uživit se z prodeje desek a koncertů zatím nepřipadalo v úvahu. Zajímavé bylo, jak Can takový soundtrack nahrávali. Co bylo nejdůležitější: film viděl jenom jeden člověk a ten taky mluvil s režisérem o tom, co chce. Obvykle se tohoto úkolu díky svým zkušenostem zhostil Irmin Schmidt. Něco nám o tom filmu řekl, popsal nám scény svými slovy a nám z toho v hlavách vznikl tak fantastický svět, že nebylo těžké vytvořit pro svět filmu několik opravdu dobrých tracků.“

Poněkud nelichotivou verzi příběhu o tom, proč Can natočili hudbu k tolika filmům, má Chris Karrer z Amon Düül II: „Noví němečtí filmaři jako Wim Wenders a [Rainer Werner] Fassbinder chtěli hudbu ke svým filmům. Přišli za kapelami, jako byly Can a Amon Düül, a požádali nás, abychom něco složili. Všichni jsme se dohodli, že jim řekneme, že za hudbu požadujeme deset procent rozpočtu filmu, což bylo asi 20 000 marek. Ale Can řekli, že ať už se ostatní kapely dohodly na jakékoli ceně, oni to udělají levněji. Potom už nebyla žádná scéna a ani dneska není mezi kapelami žádná solidarita.“ [³¹] Karrerův komentář, jakkoliv v něm může být i řádně nabobtnalé zrnko pravdy, nicméně vyvolává několik otázek: o jakou zakázku přesně šlo,

kdo byly oslovené skupiny atd. (Kuriózní je i zmínka o „scéně“, tedy něčem, co Amon Düül II a většina hudebníků, o nichž v této knize píše, zlehčuje nebo rovnou popírá.)

Mimochodem, fanoušci Wima Wenderse jistě vědí, že Can nahráli hudbu k jeho *Alici ve městech*, uvedené v roce 1974. Tato hudba, podle *The Can Book* duet Karoliho kytary a Schmidtovy hry na struny klavíru [³²], nikdy nebyla oficiálně vydána, až v roce 2012 se na kompilaci *The Lost Tapes* objevila dvouminutová ukázka s příhodou o tom, že Wenders původně do svého snímku žádnou hudbu nechtěl a že jej o opaku a o tom, že hudbu nemůže udělat nikdo jiný než Can, přesvědčil střihač Peter Przygodda. „Za tři hodiny bylo hotovo,“ [³³] dodává Schmidt.

Vraťme se na přelom šesté a sedmé dekády. Ještě před vydáním *Soundtracks* došlo v řadách Can k personální změně. Malcolm Mooney, který trpěl psychickými problémy, během jednoho vystoupení zkolaboval. Podle *Krautrocksampleru* k tomu došlo během koncertu na zámku Nörvenich, kde o patro výš zároveň probíhala výstava. Publikum neustále přecházelo z jedné místnosti do druhé, a když to Mooney viděl, začal donekonečna opakovat slova „upstairs“ a „downstairs“. Neustal, ani když kapela dohrála, a vplul se svou mantrou do jejího druhého setu po přestávce. Nakonec padl vyčerpáním, což kapelu údajně nijak nerozházelo. Karoli prý dokonce prohlásil: „Bylo to docela hezké. Malcolm ztratil hlavu, což se občas stane. Atmosféra byla fakt dobrá.“ [³⁴] „Zasekl se v drážce Can,“ [³⁵] říkali jiní a ta slova zvonila podobným, příjemně udiveným obdivem. Zpěvák to ale asi viděl jinak, vyhledal psychiatrickou pomoc a v prosinci 1969 se vrátil do USA a s Can si znovu zapíval až za dvacet let.



Can s Damem Suzukim Foto: spoonrecords.com

Jeho náhradníkem se na kratičkou dobu stal další černý Američan, Lee Gates, a poté se na scéně zjevil japonský nomád Kenji „Damo“ Suzuki (1950). Historka o tom, jak se v kapele ocitl, patří k nejslavnějším konstantám krautrockové latiny; britský postpunkový věrozvěst Mark E. Smith tu příhodu se svou skupinou The Fall dokonce vtělil do písně ‚I Am Damo Suzuki‘ vydané v roce 1985 na albu *This Nation's Saving Grace*. Jednu verzi legendy najdete na začátku knihy, zde je druhá, opět Czukayova: „Objevil jsem ho, když zpíval nebo se spíš nahlas ‚modlil‘,“ vzpomíná baskytarista. „Seděl jsem s Jakim na zahrádce kavárny, když se přiblížil Damo. Řekl jsem Jakimu: ‚Tohle bude náš nový zpěvák.‘ Jaki: Jak můžeš něco takového říct, vždyť ho ani neznáš.‘ Vstal jsem ze židle, šel k Damovi a zeptal se, jestli má večer čas. Jsme experimentální rocková skupina a večer máme koncert – vyprodaný.

Damo řekl, že nic zvláštního nemá, tak proč by si nezazpíval. Bylo narváno a Damo začal broukat jako meditující mnich. Z ničeho nic se ale proměnil v bojujícího samuraje, obecenstvo bylo v šoku a skoro všichni opustili sál. Zůstalo tam asi třicet Američanů, kteří byli z toho, co slyší, úplně nadšení. Byl mezi nimi i hollywoodský herec David Niven, který si asi myslel, že se ocitl na nějakém příšerném happeningu. (...) První Damova nahrávka s Can byla ‚Don’t Turn The Light On, Leave Me Alone‘. Myslím, že vyjadřuje jeho tehdejší náladu.“ [³⁶]

Kromě ‚Don’t Turn The Light On, Leave Me Alone‘ s nezaměnitelným japonským zaměňováním hlásek r a l má Suzuki na *Soundtracks* ještě tři zpěvácké příležitosti. Jedna z nich, čtrnáctiminutová ‚Mother Sky‘ vytvořená pro film *Deep End*, je nejpamátnejším číslem alba: hypnotický groove s valivými bicími a psychedelickými varhanami ani na okamžik neztratí energii a je zdoben nádherně orientální vokální linkou. Nabízí se srovnání s ‚You Doo Right‘ – tu hnal kupředu manický Mooney, zde je obrovská energie Can podána mnohem elegantněji a Suzuki skladbou proplouvá s rafinovaně odtazitou elegancí kočky. Podle *The Can Book* jde o jednu z mála skladeb Can, která podle všech členů skupiny vyšla lépe ve studiu než na koncertě. [³⁷]

Malcolm Mooney se na vynikajících *Soundtracks* objeví dvakrát, v zoufalé rhythm’n’bluesové ‚Soul Desert‘ a jejím opaku, závěrečné baladě ‚She Brings The Rain‘, která si vystačí bez varhan a bicích a v níž ze snů rostou kouzelné houby.

S nástupem Dama Suzukiho v sobě Can objevili cit pro jemnost a exotiku. Mooney byl ranař, který skupinu nasměroval směrem k nekompromisním repetičím a neúnavné zarytosti, se Suzukim jako by tento nevybroušený drahokam kapela cizelovala. Czukay v lednu 1997 v rozhovoru s Richiem Unterbergerem nabídl následující srovnání

obou zpěváků: „S Malcolmem Mooneym jsme byli velice svěží. Malcolm byl úžasný rytmický talent. Lokomotiva. Byl to od začátku ten pravý zpěvák, protože právě v tom byla naše slabina. Sice jsme vytvářeli nějaké rytmy, ale nebyli jsme v tom moc pevní v kramflecích. Takže [jsme potřebovali] někoho, kdo by nás k rytům dotlačil a dodal nám přesvědčení, že to je to pravé. A to byl právě Malcolm Mooney, který se stal nedílnou součástí toho, co dělali ostatní muzikanti. Myslím, že to byl ten pravý zpěvák na pravém místě a v pravou dobu. Když z psychologických důvodů odešel, přišel Damo. Kapela už byla mnohem zkušenější. Damo to tak nehrotí. Je to jiný druh zpěváka, a proto kapela dosáhla takové stability. I Damo do ní perfektně zapadl.“ [38]



Can – Tago Mago

Nová podoba Can se přesvědčivě uvedla dvojalbumem *Tago Mago*, které se nahrávalo na konci roku 1970 a poprvé vyšlo v únoru 1971. Jeho vydání se poněkud zdrželo kvůli soudnímu sporu mezi bývalým manažerem skupiny Abim Ofraimem a Schmidtovou manželkou Hildegard, která se o vydavatelské, finanční a další záležitosti Can

starala od té doby. Jde o jedno z klasických děl experimentálního rocku, počín, který není s čím srovnávat a který je přesvědčivý a působivý díky své vlastní síle, nikoliv díky ramenům obrů. Czukay a spol. na něm dále rozvinuli a rozšířili svou metodu kolážování kapelních improvizací použitou poprvé již v „Little Star Of Bethlehem“; ke slovu se dostaly netradiční nástroje a zvuky a nerockové nálady. Podobnou magii s pásky prováděli snad jen tvůrci elektronické avantgardy a Miles Davis, který své revoluční dvojalbum *Bitches Brew* (1970) spolu s producentem Teem Macerem rovněž zčásti sestavil z nahrávek jednotlivých instrumentálních partů. Páskové experimenty Beatles v podobě několika smyček v „Tomorrow Never Knows“ a „Beig For The Benefit Of Mr. Kite“ či v podobě koláže „Revolution No. 9“ jsou ve srovnání s Milesem a Can nezávažnými, poměrně okatými excesy, které se vlastně nikdy nestaly organickou součástí bytostného jazyka liverpoolského čtyřlístku. Jediným, kdo v řadách Can proti neustálému nahrávání a střihání protestoval, byl Jaki Liebezeit. „Can od začátku zamýšleli vytvářet montáže z kousků a fragmentů,“ říká Schmidt v poznámce Iana Harrisona doprovázející *The Lost Tapes*. „Typický styl střihání – samotnou činnost prováděl Holger, každé drobné rozhodnutí jsme ale činili společně, Michael, já a Holger. Jaki tuhle práci nesnášel. Vždycky říkal, zahod'te to, dokážeme to zahrát znovu a líp!“ [³⁹]

„*Tago Mago* bylo druhé oficiální album Can a snažili jsme se na něm obsáhnout tajemný hudební svět od světla k temnotě a zpět,“ píše Czukay. [⁴⁰] „Neskládalo se jen z normálně nahrané hudby, poprvé jsme do něj začlenili „in-between-recordings“, což znamenalo, že hudebníci byli tajně nahráváni v pauzách, kdy se chystaly mikrofony a další náležitosti potřebné k nahrávání. V té době zbytek kapely jen tak hrál, aby utloukl čas a zbůhdarma nečekal, než se vyřeší technické problémy. A pro takové případy byl vždycky připraven jeden mikrofón a jeden magnetofon v pohotovostním režimu. Dohromady to jistě byla

psychedelická zkušenost, a dokonce i samotné studio se měnilo v něco nového například tím, že se dramaticky změnilo osvětlení.“

Album, které na rozdíl od svých předchůdců rozhodně nevyvolává iluzi, že bylo nahráno živě, je zahájeno svůdně táhlou ‚Paperhouse‘, jejíž jazzový groove se zničehonic promění v dynamičtější bigbít, Liebezeit ale Suzukiho šeptání i v tomto tempu doprovází tlumeně a s použitím úderů na ráfek. Lze říci, že na tomhle albu se bubeník Can vrátil ke svým jazzovým kořenům, aniž by opustil imperativ repetice a monotónnosti. Píseň zní jako dobře zkomponované, živě provedené rockové číslo, u nějž si netroufám tvrdit, zda dostalo svou finální podobu díky střihům a overdubbingu. Pokud ano, prozrazuje to na něj jen zvláštní mix, který ignoruje běžnou rockovou hierarchii hlasitých a tichých zvuků. Vše je tak nějak tlumené na úroveň Suzukiho zpěvu, i když tušíme, že zkreslená kytara a bubenická kolečka ve studiu musely znít po čertech nahlas. Suzuki je na albu vůbec decentně elegantní a svůdný a nelze se divit Julianu Copeovi, že jeho androgynní bytost a projev ve svém *Krautrockssampleru* popisuje téměř zamilovaně, používaje mimo jiné slovní spojení „náměsíčná sexualita“. [41]

Další píseň, další chytlavý groove. Bezprostředně – na dobu a bez pauzy – po ‚Paperhouse‘ přichází hravě táhlá zpívanka ‚Mushroom‘, v níž si Suzuki místy zakřičí, zatímco s doprovodem to ani nehne. První stranu (máte-li *Tago Mago* na vinylu; pokud vlastníte CD, vejde se všech sedm skladeb na jeden disk) uzavírá ‚Oh Yeah‘ uvedená výbuchem, jehož zvuk prý Schmidt vyloudil na varhany prohnáné efektem. Druhým náznakem houstnoucí atmosféry je v této příjemné písni zpěv puštěný pozpátku, jehož podivná melodie nádherně zapadá do šlapajícího doprovodu. Druhá strana 2LP patří osmnáctiminutovému kolosu ‚Halleluwah‘, v němž Liebezeit nápaditě opracovává jedinou, valivou rytmickou figuru.

První polovina dvojalbumu je jakousi přípravou na to, co přinese zbývající

trojice skladeb. Sedmnáctiminutová „Aumgn“ je zběsilou koláží elektronických zvuků, varhan, houslí a zkresleného hlasu (údajně Schmidtova [⁴²]) nesdělujícího žádný konkrétní text a asi tím nejdivočejším experimentem, jaký kapela na svých deskách podnikla: jednotlivé elementy totiž nejsou zkroceny formou písňe nebo alespoň dominantním rytmem a jakoby volně nacházejí svou logiku a vzájemnou provázanost. „Aumgn“, v níž nezpívá Suzuki, ale Schmidt, je výrazně cinematická skladba vzbouzející myriády vizuálních asociací a bezpochyby se jedná o skladbu, která z celého katalogu Can nejvýrazněji inspirovala industriální, noiseovou a psychedelickou elektronickou scénu přelomu sedmé a osmé dekády. Zrovna tak se v ní Can, jak píše Cope [⁴³] , nejvíce přibližují experimentům, s nimiž v roce 1969 začínali Organisation a Kluster.

Následující „Peking O“ začíná v podobném duchu psychedelického elektronického chaosu, po čase se v ní ale objeví frenetický rytmus automatického bubeníka, nad nímž probíhá zběsilý duel Suzukiho zpěvu se Schmidtovým klavírem. Zmírnění přijde až se závěrečnou „Bring Me Coffee Or Tea“, která posluchače navrátí do stavu, v jakém si lebedil během prvních dvou písni alba.

Tago Mago je majstrštyk, nekompromisní, virtuózní a v leccems nepřekonatelný. K odkazu Can se hlásil leckdo, třeba již zmíněný Mark E. Smith a John Lydon, který se jimi nechal inspirovat v Public Image Ltd., na vlastním hřišti ale kapela nenašla vyzyvatele. Nic takového jako neo-Can se v historii rocku nevyskytlo; Can na rozdíl od Beatles zkrátka nemají své Oasis.

Britský hudební tisk *Tago Mago* nadšeně přijal. Can v roce 1971 poprvé vystoupili ve Spojeném království a jejich koncertní itinerář povážlivě nabobtnal. Síla živých vystoupení skupiny si v ničem nezadala s jejím studiovým novátorstvím. Can si zakládali na tom, že hrají dlouhé sety, a upozorňovali na to i na plakátech. Nejdelší koncert

odehráli v lednu 1974 v Berlíně – začal v osm večer, skončil ve tři ráno a uprostřed byla přestávka. [⁴⁴]

Can na koncertech odmítali bezduše opakovat materiál ze svých studiových alb. Místo toho obvykle stanuli na pódiu, aniž by tušili, čím začnou. „Pro mě jsou koncerty Can stejně důležité jako naše desky,“ prohlašuje Michael Karoli v *The Can Book*. „Na desce jsme čtyři nebo pět lidí, kteří pracují a snaží se něco vytvořit. Na koncertě je to naopak, nemáme žádný deadline, což je lepší. Nikdy v životě jsem si nenacvičoval sólo a nikdy nevím, co budu hrát, dokud to nezahraju!“ [⁴⁵] „Kdyby naše desky zněly jako naše koncerty, lidi by na ty koncerty nechodili – všechno by to znali z desek,“ dodává Schmidt. „Největší rozdíl mezi našimi živými vystoupeními a nahrávkami představuje Jaki. (...) Nikdo naživo nehraje tak odlišně jako Jaki. Ve studiu vždycky hraje příšerně přesně a kultivovaně. Na scéně, zdá se, se víc odváže.“ [⁴⁶] „To má hodně co do činění s feelingem. Feeling přichází od obecenstva. Když se mi ti lidi líbí, tak do toho fakt řezu.“ [⁴⁷]

Damo Suzuki rezolutně prohlašuje, že podle něj „Can nebyli dobrá studiová kapela, naživo jsme hráli mnohem líp“. [⁴⁸]

Po vydání *Tago Mago* začali mít Can často vyprodáno. 3. února 1972 odehráli koncert zdarma v kolínské sportovní hale, kde s nimi na pódiu vystoupil i polykač ohňů a žonglér, jak můžeme vidět v padesátiminutovém sestřihu *Can Free Concert*, který natočil Peter Przygodda. Navzdory svému mnohdy extrémnímu a vyloženě agresivnímu přístupu k improvizaci skupinu nikdy neopustil smysl pro zlehčující humor. Schmidt a Czukay se vyžívali v opravdu bizarních oděvech, prvně jmenovaný s oblibou rozezníval klávesy pomocí „karate seků“, Damo Suzuki v sametovém červeném overalu vypadá v Przygodově filmu jako parodie Yoko Ono... a přesto ti, kdo Can na

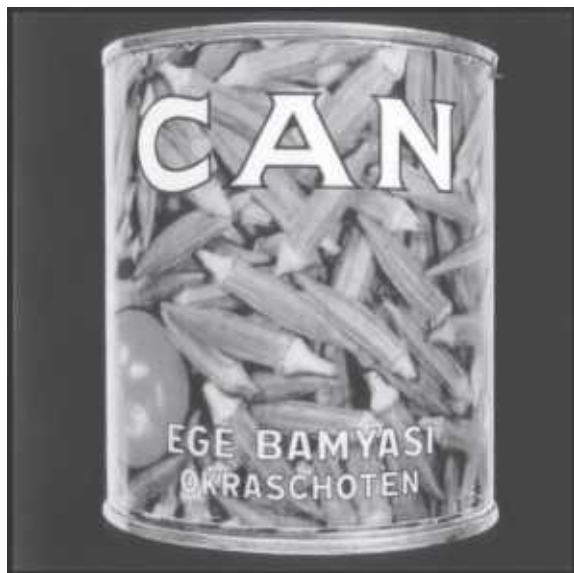
koncertech zažili, vzpomínají na jejich neopakovatelnou atmosféru. Pascal Bussy a Andy Hall v *The Can Book* popisují napjatou atmosféru vystoupení odehraného 18. února 1973 v londýnském Rainbow Theatre. „Začíná se potmě, publikum si povšimne stínů pohybujících se na pódiu, poté začne se zvyšující se intenzitou hrát automatický bubeník. Publikum se připojuje tleskáním, po patnácti minutách ale začíná být neklidné a ozývají se první nespokojené výkřiky. Bubnování ztichne a je nahrazeno Holgerem Czukayem hrajícím na tranzistorové rádio a Irminem Schmidtem hrajícím na klávesy. Postupně se rozžehnou světla a odhalí Dama Suzukiho stojícího bez hnutí v přední části pódia. Jeho vlasy po pás halí horní polovinu jeho těla i mikrofon. Trvá celých třicet minut, než se hudba vyvine v rozpoznatelný kus. Vládne magická a mystická atmosféra.“ [⁴⁹] Paul Alessandrini v časopisu *Rock & Folk* označí první francouzský koncert skupiny (natáčený a odvysílaný v televizním pořadu Pop 2) za „jeden z nejúžasnějších hudebních zážitků, jaké vám může nabídnout současná rocková skupina. Hudba je improvizovaná, elektroakustické melodie jsou divoké i okázalé, drásavé i vášnivé. Je to avantgarda v tom smyslu, že využívá všech zvukových možností, zároveň ale vyvolává fyzickou reakci, nutí vás k tanci.“ [⁵⁰]

Je zajímavé, že zrovna Can během své existence nevydali oficiální živé album. 25. srpna 1973 sice za tímto účelem zaznamenali svůj koncert v Edinburghu, shodou okolností poslední s Damem Suzukim, při zpětném poslechu ale zjistili, že na záznamu chybí kytara. Na další pokus již nedošlo. Irmin Schmidt v *The Can Book* vydané roku 1989 říká, že důvodem, „proč jsme nikdy nevydali ‚živé‘ album, je, že všechny naše desky jsou nahrány více či méně ‚živě‘ ve studiu. Pokud jde o opravdové ‚živé‘ album, jaksi jsme propásli příležitost, protože bylo období, kdy jsme měli určitý styl, a takové věci se nikdy nevracejí, obzvlášť ne po deseti, dvanácti letech. (...) V té době jsme nebyli dost objektivní, abychom to posoudili, a vždycky jsme si říkali, že to

dokážeme líp; ale nedokázali jsme to líp, dokázali jsme to jinak, měnili jsme se. A jinak neznamená ‚líp‘ ani ‚hůř‘, znamená to jinak a tím to hasne. V té době, 1972/73, jsme byli velice upřímní a neokázali, na pódiu to bylo velice spontánní. Nikdo si na pódiu ani na deskách nehrál na to, čím není. To bylo velice důležité. Zkompilovat ‚živé‘ album teď by byla neuvěřitelná práce. Museli bychom si poslechnout stovky hodin pásků, které máme, což je pro aktivní hudebníky nemožné. Navíc bychom se museli shodnout na výběru skladeb, což by taky bylo velice složité. Každému z nás by to zabralo tak šest měsíců. Máme hromadu ‚živých‘ kazet, jejichž zvuková kvalita sahá od špatné po výtečnou, ale nahrávali jsme si všechny koncerty. (...) Ano, to je hlavní problém možného ‚živého‘ alba; těch pět set hodin hudby, které nám tam leží a kterými bychom se museli prohrabat.“ [⁵¹] Nakonec Schmidt spolu s Karolim v roce 1999 sestavili průřezový živák Music (Live 1971–1977) vydaný samostatně i jako součást Can Boxu obohaceného o dvě videokazety. Výroční reedice Tago Mago z roku 2011 obsahuje bonusový disk *Live 1972* o třech skladbách. ‚Mushroom‘ je prodloužena na dvojnásobek (tj. 8 minut), ‚Halleluwah‘ zkrácena na polovinu (tj. 9 minut), původně tříminutová ‚Spoon‘ se roztáhne na půl hodiny.

Díky úspěchu singlu ‚Spoon‘, který mísil automatické a živé bicí, byl použit v titulcích německého seriálu *Das Messer*, se dostal do německé Top 10 a za několik měsíců se jej prodalo 200 000 kusů [⁵²] , si Can mohli dovolit zařídit nové studio – bývalé kino ve Weilerswistu (asi 20 km od Kolína nad Rýnem), v němž pracovali i žili a které nazvali Inner Space. Dvojice alb, již vydali v letech 1972 a 1973, tedy *Ege Bamyasi* a *Future Days*, rozvíjela vše, s čím přišli na *Tago Mago*, v odlehčenější, téměř ambientní formě, za což Can vděčili novému prostředí a jeho zvukovým kvalitám i tomu, že si díky ‚Spoon‘ mohli dopřát první dovolenou. Příkladem této změny budiž dvacetiminutová ‚Bel Air‘ z

Future Days, v níže jmenované se Can podle Czukaye „ukázali jako elektronická symfonická skupina předvádějící klidnou, i když chvílemi dramatickou krajinomalbu“. [⁵³]



Can – Ege Bamyasi



Can – Future Days