

## Překlad textu z „knížního“ formátu remixovaného vydání

### *Jethro Tull* *Minstrel in the Gallery* *40. výročí – La Grande Édition*

#### MONTE CARLO V CELÝ PARÁDĚ

*Na jaře 1975 se Jethro Tull přesunuli do Monte Carla v Monackém knížectví na Francouzské riviéře, aby zde nahráli Minstrel In The Gallery (Potulnej pěvec na ochozu). Ian Anderson, Martin Barre, Jeffrey Hammond-Hammond a Barriemore Barlow vyprávěli Martinu Webbovi celý příběh osmého studiového alba skupiny.*

**E**konomicky na tom Británie v sedmdesátých letech nebyla dobře. Slib, vyjádřený v písni JT Nothing Is Easy „uvidíš, že nakonec nebude tak zle“ se ukázal příliš optimistickým, a země trpěla pomalým růstem, vysokou inflací, rostoucí nezaměstnaností a průmyslovým neklidem, který vedl k nechvalně známému třídnímu pracovnímu týdnu. Základem zavedené ekonomické politiky se stal urputný daňový režim. V jeho rámci se horní sazba daně z příjmu dostala v roce 1974 na 83%, a zelené palouky Anglie se náhle nezdařily pracujícím lidem až tak příjemnými. Rockové hvězdy byly mezi prvními, které řešily požadavky berňáku přesunem do zahraničí.

Na radu svých finančních poradců požádali Jethro Tull v roce 1972, v době nahrávání na Chateau d'Hérouville ve Francii, o trvalý pobyt ve Švýcarsku. Ale stesk po domově byl silnější - spěchali na rodnou hroudu hned poté, co trvalý pobyt získali. Znovu čelit daním. Nicméně, práce v zahraničí stále měla své výhody. Jak si vzpomíná kytarista Martin Barre: „V zásadě jsme velice rádi na daních platili férovou část svého výdělku. Ale sazba byla uprostřed sedmdesátých let opravdu za trest. Přehnaná zejména pro lidi s vysokými výděly. Protože jsme se nikdy nekoketovali s žádným krácením daní, hledali jsme legální způsoby, jak zátěž minimalizovat.“

V roce 1974 se návrh na nahrávání v zahraničí opět oživil. Šlo o nápad, který Ian Anderson posunul o krok dál – umožnil kapele nahrávat kdekoliv a kdykoliv chtěla, aniž by se musela starat o studiové frekvence. Poté, co zaznamenal novátorský úspěch mobilního nahrávacího studia, postaveného skupinou Rolling Stones, objednal Anderson jedno také pro Jethro Tull. Tak ze zrodil Maison Rouge (Červený domek), navržený technikem Morgan Studios Pete Smithem pod dozorem dlouholetého tullího režiséra Robina Blacka. Osmiunový nákladní mercedes natřený na červeno obsahoval špičkové studiové zařízení, stejné, jaké jste mohli najít v kamenných studíích typu Morgan. Dalo se s ním jet kamkoli v Evropě, aby se Tull mohli utábořit a nahrávat tak dlouho, jak chtěli. Zároveň přitom mohli oficiálně žít v zahraničí.

Ian Anderson se při vzpomínce na jasně rudý nákladník usměje: „Vlastně jsem ho měl poměrně dlouho doma, což mi umožnilo míchat skladby a věnovat se post-produkční práci. Když začal můj syn James chodit do školky a ptali se tam dětí, co dělá jejich tatínek, jeho spolužáci říkali, že tatínek je právníkem, tatínek je účetním, investičním bankéřem atd. James přesně nevěděl, jak popsat práci svého otce, tak řekl, že 'jeho táta pracuje v nákladáku'. 'Á, takže tatínek je řidičem nákladáku? Hmmm, to je pěkné...', a okamžitě byl zařazen na úplné sociální dno třídy.“

Mobilní studio Maison Rouge bylo připraveno na počátku roku 1975 a umožnilo Tull se rozhodnout, kde nahrají dílo, které se mělo stát albem Minstrel In The Gallery. S ohledem na daňové dopady práce v Británii

si kapela vybrala Francouzskou Rivieru. Někdo jim řekl, že jsou volné prostory v domě, kde sídlí Radio Monte Carlo. Monte Carlo je jednou ze čtvrtí Monackého knížectví, malého nezávislého státu, které neuvaluje na své obyvatele žádnou daň z příjmu. Téměř dokonalý plán... „V letech 1975-76 jsme hodně pracovali v zahraničí tak jako tak,“ vysvětluje Anderson. „Takže od nahrávání venku, stejně jako od živého hraní po celém světě jsme očekávali snížení naší daňové zátěže. To ale nenastalo, a pořád nás vysávali dál.“

Budova Rádia Monte Carlo měla čtyři patra, ale pouze první dvě používalo rádio. Ve třetím poschodí se nacházela velká hala, jejíž jednu stěnu zdobila impozantní germánská dřevěná plastika. Protější stěně vévodila galerie, která vedla do mezaninového čtvrtého podlaží. Z haly a z galerie se natáhly tlusté kabely do nákladáku Maison Rouge, který stál na parkovišti dole. Předtím se ale musela udělat dílčí úprava domu. Pobavený Barrie Barlow k tomu říká: „Museli jsme přimět Rádio Monte Carlo, aby prorazili otvor ve stěně, na kabely do jedné z místností, kde jsme chtěli hrát. To byl husarský kousek!“ Spolu s techniky včetně Kennyho Wylieho a Davea Morrise, kteří sestavili vybavení, a s režiséry Robinem Blackem, Pete Smithem a Trevorem Whitem, kteří připravili mobilní studio, minstrelové Ian Anderson, Martin Barre, Jeffrey Hammond-Hammond a Barriemore Barlow stáli na galerii připraveni zkoušet a nahrávat. A užívat si legraci.

V pozdějších letech se Ian zmínil, že prvek legrace byl pojat zřejmě až příliš nadšeně. V roce 1979 řekl v rádiu BBC: „Protože jsme byli ve známém letovisku, i když mimo sezónu, nebyli všichni členové kapely vždy na místě v době zkoušky nebo v době nahrávání. Někteří chlapci se rádi opalovali, a na některých plážích tam byly mladé dámy s minimem oblečení. Takže kapela se chodila opalovat celkem často. Já jsem byl plně vytížen tvrdou prací a plnou aktivitou – psal jsem písně. Myslím, že ostatní to považovali spíše za dovolenou a jen částečně za nahrávací pobyt.“

Martin Barre to vidí jinak. „Jako kapela jsme se rozhodně neflákali. Po dobu, kterou jsme měli být ve studiu, jsme tvrdě pracovali. Ale náš vynucený exil byl poměrně náročný, byli jsme pryč od rodiny, od přátel a od domova, tak jsme se z toho snažili vytřískat maximum.“ A, aby to bylo fér, i Ian to potvrdil a pokračoval v rozhovoru z roku 1979 takto: „Jsem na ně trochu přísný, zlobil jsem taky. Půlku dne jsme nakonec vždycky hráli hloupé hry.“ Na to si vzpomíná i Martin: „Zdá se mi, že ty improvizované hry, které jsme hráli ve studiu, z valné většiny vymýšlel Ian, včetně šipek a badmintonových turnajů s drátem napříč místností, na kterém visely anglické noviny coby síť.“

Turnaje byly tak lité, že se kapela musela složit a koupit nové rakety jako náhradu za drahou soupravu z obchodu Harrods, kterou jim poslala manželka Barrieho Barlowa. Tu rozmlátili neopravitelným způsobem následkem svého hráčského vzrušení.

Nicméně kapela se ani trochu nesnažila o integraci do místní komunity. Co se týče rozlohy je Monako druhou nejmenší zemí na světě (po Vatikánu), a je velmi hustě obydleno. Obyvateli jsou často boháči, kteří využívají zdejší daňové výhody, nebo se prostě draze rekreují. Jak řekl Barrie, dávali nahlédnout do života a her extrémně majetných ve světě hojnosti. Ian pak řekl časopisu Sounds v roce 1975 toto: „Dělalo se mi špatně, když jsem ráno vstal, a koukal na všechny ty lidi, jak leží na pláži ve své úžasné marnivosti. Většina z nich je opravdu ošklivá, fyzicky groteskní; ženské nehezké a muži obscénní. A nedělají nic. V těchto situacích zuřím, protože já mám tolik práce.“ Martin Barre napůl souhlasí: „Nikommu z nás se nelíbily excesy v Monte Carlu, ti přihřátí lidé – ale my ostatní jsme se jim jen smáli a dělali si z nich legraci. Nedá se říct, že jsme si to tam neužívali.“

Barrie Barlow sdělil podrobnosti o každodenním životě v knížectví. „Pronajal jsem si s rodinou horní polovinu domu na svahu kopce v Eze, středověké vesnici poblíž silnice z Nice do Monaka. Ian se Shonou obsadili přízemí. Zbytek kapely s Robinem Blackem bydlel v hotelu Holiday Inn na pobřeží. Rád vzpomínám

na každodenní jízdu na své Kawasaki 125 pobřežní cestou z Eze sur Mer do Monaka.“ Ian Anderson si tyto cesty také pamatuje. „V době nahrávání Minstrela a později i Too Old... jsme de facto bydleli hned za Monakem. Barrie a já jsme měli motorky, a jezdili jsme z bydlíště do města podél pobřeží. Jeffrey byl někde blíž ve městě, jezdil na mopedu. John a Martin měli moderní sportovní vozy. Bylo to období, kdy jsme si takřka denně uvědomovali, že nejsme na rodné hroudě, i když zpočátku se nám ten nápad zdál lákavým a romantickým. Zkoušeli jsme tam právě i v době konání závodů Monte Carlo Grand Prix a sledovali je na vlastní oči. A vlastně i část naší každodenní trasy z podnájmu do studia představovala úsek závodní dráhy Grand Prix. Vzpomínám, jak jsme projížděli celý okruh na mopedu, abychom zjistili, jaké to je. Tím jsme zaznamenali patrně nejpomalejší čas okruhu v dějinách Monte Carla, protože v úsecích do kopce člověk musel dokonce šlapat!“

Jeffreyho taky chytil bacil závodního okruhu Grand Prix. „Protože jsme v průběhu nahrávání bydleli v hotelu“, směje se, „poradili nám, že bychom mohli těch deset minut do studia jezdit na dvou kolech. Protože jsem nikdy neměl kolo, byl jsem postaven před novou výzvou s lehkými obavami. Šli jsme si tedy každý něco vypůjčit, a v mém případě to byl moped. To byla další potíž, protože v tu dobu jsem neuměl řídit. Musím říci, že jsem do toho skočil po hlavě. Po několika nahrávacích seancích jsem už jezdil zpátky ze studia jako nic. Trať zahrnovala i část okruhu Grand Prix. Bral jsem jednu ostrou serpentinu příliš rychle, smýknul jsem se na stranu vozovky, a skončil jsem v horizontální poloze kousek od nóbl pouliční kavárny. Pobavení zazobaní monačané se ani nehnuli. Já jsem se vyhrabal zpátky na nohy, oprášil si svůj hodobóžový ohoz a trochu ospale s úsměvem dál pokračoval v cestě. Později ten večer, abych si dodal kuráže, vydal jsem se na projížďku po pobřežní cestě, i když už u hotelu jsem měl kolizi s celkem nově vypadajícím Mercedesem.“ Není divu, že Jeffrey už má své mopedové dny za sebou. „Teď už umím řídit, a mé jediné nehody představuje několik nízkých zídek, které mi při couvání neuhnuly z cesty.“

Zatímco Thick As A Brick a A Passion Play byly opusy o jedné skladbě, a War Child byl návratem ke konvenčnější délce písní, pak kompozice na Minstrelovi kolísají mezi 36-ti vteřinovou Grace a téměř 17-ti minutovou suitou Baker St. Muse o pěti částích. Přestože Anderson již jako obvykle předem načrtl obrysy nového materiálu ve volných chvílích v hotelovém pokoji na turné, tentokrát nečekaně odjel 12. prosince z Anglie a pronajal si na měsíc domek v losangeleském kaňonu výhradně za tím účelem, aby dokončil psaní nového alba (Ian nikdy nebyl tím, kdo by přihazoval do krbu vánoční polena, seděl v křesle a potichu usrkával ze sklenice svařeného vína – naopak vzpomíná, jak trávil Štědrý den propagačními návštěvami v rozhlasových stanicích). Po Vánocích se k němu v LA připojil David (nyní Dee) Palmer (-ová), a dále spolu pracovali na aranžích písní. „Zazpíval jsem některé texty“, vysvětluje Ian, „a povídám, proč by tady nemohla cella zahrát tohle, a smyčce zase tamto. A David přinášel své vlastní drobné nápady a ozdůbky. Opíral se při tom o dané melodie, a jisté věci v nich harmonizoval.“

„Někdy jsem překvapen, když to album poslouchám, a zjišťuji, kolik smyčcové hudby na něm je,“ přemítá Ian. „Ale bylo to velmi spontánní. U jiných alb byly možná smyčcové aranže vytvořeny dříve, než jsem píseň nahrál. Na druhou stranu někdy už byla skladba nahraná, a pak jsme si teprve sedli a zpracovávali orchestrální linky. Ale u Minstrela nebyly smyčcové party jen tak doplněny, byl tam vždy záměr, aby byly smysluplnou součástí konečného tvaru písně. Bylo s nimi počítáno, už když jsme připravovali základní aranže.“

Aranže, které napsal Anderson s Palmerem, předpokládaly využití celého orchestru, který by skupinu doprovázel. Ale počáteční nahrávky s místním orchestrem z Monte Carla, řízeným Palmerem, se ukázaly jako katastrofální. Andersonovy vzpomínky jsou již mlhavé, nicméně režisér Pete Smith si dobře pamatuje, že Ian byl „zčásti zklamán a zčásti lehce pobaven“, když místní interpreti klasické hudby zápasili s udržením

rytmu neznámé rockové hudby. Ian vzpomíná na ten chaos a matně si ho vybavuje. „Každý dirigent orchestru má problém s tím, že různé kultury po celém světě různě reagují na pohyb taktovky. Mnohé orchestry jsou vždy dlouho pozadu za pohybem dirigenta. Je nepsaným pravidlem, že britské nebo americké orchestry mají snahu hrát tzv. „na taktovku“ a ctít první dobu taktu. Čím ale jdeme více na východ Evropy nebo do Ruska, tím více zůstávají pozadu. Takže se velmi často zdá, že první doba taktu je hrána až na další předtaktí dirigentovy taktovky - následují ji se zpožděním. A tak práce s orchestry z různých částí světa představuje nutnost změny vlastního myšlení – musíte splynout spíše vy s nimi, než očekávat, že celý orchestr se vzdá svého celoživotního návyku. Takže i ve studiu je velmi těžkým úkolem dosáhnout toho, aby orchestr hrál v taktu. Myslím, že to se právě stalo v Monte Carlu.“

Řešením bylo znovu pozvat pár starých přátel. Jako prvním volali Patricku Hallingovi, který hrál housle už na War Childu. Dalším krokem bylo zapojit dívčí smyčcové kvarteto, které strávilo s Jethro Tull předchozích sedm měsíců na turné. Liz Edwardsová, Bridget Procterová a Rita Eddowesová hrály housle, a Kathy Thulbornová byla cellistkou. Dívky se divily, k čemu sehrané kvarteto potřebuje Pata Hallinga, ale nakonec s jeho rolí organizátora smyčcové sekce souhlasily.

Smyčcová sekce byla se studiovou prací spokojena. Bridget k tomu říká: „Nepamatuji si, co jsem si o tom myslela tehdy. Ale když dnes album poslouchám, mám za to, že jsme předvedli dobrý výkon! Smyčce dávají cosi navíc té eklektické směsici, zejména na jemných skladbách jako je Requiem. Celá věc byla Ianem odborně nahrána a skupina představovala Jethro Tull na jejich imaginativním vrcholu.“

Anderson kvarteto hodnotí také pozitivně. „Myslím, že smyčce na Minstrelvi fungují lépe, než na jakémkoli jiném albu. Hráči uměli poslouchat a plnit pokyny, a to na albu bylo obzvlášť znát. Využití orchestru bylo inteligentní; někdy pouze dekorativní, někdy hráli základní sólové linky, jindy to zase byly pouze lehké strukturální věci. A většinou hned na druhý pokus to bylo v kapse“.

Ke konci nahrávání, stále za přítomnosti smyčcových hráčů, navštívili studio v Monte Carlu zástupci BBC Radia, aby zde nahráli živou seanci, která byla nakonec vysílána 5. října 1975 jako část programu Sounds On Sunday (Nedělní zvuky). Remixované pásky byly zařazeny i do tohoto souboru (je třeba říci, že pro rádio byly nahrány pouze tři skladby; zřejmě neúmyslně BBC zařadilo do říjnového vysílání i albovou verzi Requiem). Ian Anderson si na tyto seance už moc nevzpomíná, ale říká, že pro návštěvu BBC měli připraveno spoustu původních doprovodných nahrávek a mixů, nicméně při pozdějším poslechu připouští, že byly patrně pro seance s BBC nahrány znovu. Je tam slyšet odlišné nástroje, jak hrají odlišné verze. S odstupem času je zřejmé, že nám dalo spoustu práce opakovaně znovu nahrát album, které jsme právě dokončili.“

Neminstrelovskou skladbou, hranou pro BBC, byl evidentně nevyhnutelný Aqualung. Po čtyřiceti letech není Anderson výsledkem příliš nadšen. „Šlo o děsně, až nechutně pomalou verzi. Nejsem si jist, proč tomu tak bylo. Trochu si pamatuji, že tehdy byla v kapele jakási snaha dělat věci opravdu pomalu a těžkopádně. Barriemu trochu zamotal hlavu Artie Tripp (*perkusionista Franka Zappy a později také Captaina Beefhearta, pozn. překl.*) a Captain Beefheart, takže všechno bylo v-á-ž-n-ě p-o-m-a-l-é. A ne jen na té seanci s BBC; slyšel jsem jiné živé nahrávky Aqualungu, které jsou tak pomalé – ale i jiné, které naopak buší v divokém rytmu.“

Zmínka o Captainu Beefheartovi připomněla Jeffreyemu jinou historku. „Je dobře zdokumentováno, že jsem se vždy v kapele považoval za nehudebníka. Pod nátlakem bych připustil jedinou realistickou analogii, tedy že jsem zvukově nejnižší hrajícím členem orchestru. Někde jsem přesto četl, že když jsme byli na turné s Beefheartem, měl prý zájem mě angažovat do své kapely...“

V polovině června 1975 bylo album *Minstrel In The Gallery* kompletní. Ale zatímco jeho hudební obsah byl neoddiskutovatelný, vzpomínky na místo a čas nahrávání v minulosti vedly Iana Andersona ke konstatování, že kapele tehdy k dokonalosti cosi chybělo a něco v ní skřípalo. V úvodu ke knize *Jethro Tull - Kompletní texty* z roku 1993 se vyjádřil takto: „Myslím si, že kapela v té době trpěla. Spousta věcí s v ní začala rozpadat. Skupina, i když hrála přiměřeně dobře, postrádala skutečnou harmonii.“

O dvě dekády později hovoří Anderson o neshodách v kapele konkrétněji: „No, potkává to skupiny kdekoliv a kdykoliv na světě. Vždycky se najde někdo, kdo se vymyká ať pitím, drogami, nebo hudebním vkusem. Ale asi by bylo fér říci, že Jethro Tull jako kapela začali procházet obdobími neshod už od roku 1973. Vždy to byl nějaký druh 'momentů'. Mám za to, že pokud byla ve skupině doba skutečné harmonie, pak to bylo v letech 1976/1977, když jsme nahrávali *Songs From The Wood*. To bylo v Londýně v Morgan Studios, a umožnilo nám to chodit každý den do práce z domova. Pro všechny to byla taková usedlejší forma existence, příznivější k rodinnému životu. Takže se zdálo, že si odpočineme od toho napětí, které bylo evidentní v období, kdy jsme byli na cestách, stále v pohybu a žili z toho, co bylo v kufru. Tedy v Monaku nešlo o nějaký hrozný čas, ale rozhodně tam byl určitý tlak, zejména proto, že jsme byli mimo domov.“

Jeffrey Hammond-Hammond je s ním zajedno: „Je pravdou, že skupina představovala kolektivně i individuálně partu kočovných trubadúrů, kteří trávili čas prací, zkoušením a dočasným životem ve Švýcarsku ještě předtím, než nahrávali v Monaku. I když já jsem byl součástí kapely jen po čtyři roky, i ty dozajista přispěly k tomu, že moje okolnosti života a vztahů nebyly zrovna usedlými. Mohu říci, že tento styl života se musel podepsat na směsici pocitů v Monte Carlu každého z nás.“

Nicméně Martin Barre se trochu víc brání: „Doba v Monte Carlu byla bezva legrace. Ale jinak to ani nemohlo být. Museli jsme prodat svá auta, své baráky, nechat doma rodiny – udělal by to někdo jen kvůli práci? Nikdo není tak materialistický. Já bych takový nikdy nemohl být. Člověk z toho musel dostat to nejlepší. Musel si to užít. Nás pět, ocitnuvších se uprostřed neznáma bez přátel a bez rodiny – co jsme měli jako dělat? Člověk si musí uspořádat styl takový styl života, který ho dělá snesitelným. Já jsem si to fakt užíval – neříkám, že totálně – ale našel jsem způsob, jak se s tím v pohodě srovnat.“

Barrie Barlow také vzpomíná na Monako pozitivně. „Jo, jasně, krásné dny. Manželky, přítelkyně a mé malé děti s radostí trávily čas na sluníčku, zatímco my jsme pracovali na tvorbě nového alba. Poctivě přiznávám, že tahle doba byla dalším příkladem, jak jsme uměli žít a pracovat těsněji pospolu, a že se to projevilo i v hudbě. Sdílení zkušeností, život a jízda. Společně...!“

No, víte, Barrie měl výhodu, že mohl mít s sebou svou rodinu. „Někdy byl člověk opuštěný,“ připouští naopak Martin. „Neměli jsme tam přátele, jen kapelu. A dělali jsme to pro peníze, abychom vydělali více peněz a platili méně daní. Takže nás není třeba litovat. Ale vybrali jsme si život právě tam, takže jsme se s tím museli poprat, a převrátit negativní věci v pozitiva. A to jsme udělali. Měl jsem pěkné auto. Jezdíl jsem přes Alpy a ze sterea mi hrál Beethoven, to jsem miloval. Bylo tam krásně, a já jsem využíval to, co mne obklopovalo. Nechtěl jsem se uzavírat před okolím, ignorovat ty hory a jezera, chtěl jsem je zahrnout do života. A s Jeffreyem, Barriem, a Johnem jsme se velice dobře snášeli, drandili jsme po okolí na svých mopedech. Užívali jsme si to. Jedli jsme senzační jídla, a čerpali to nejlepší ze situace, která sama o sobě byla velmi nepřírozená. Nicméně jsme se chovali slušně, byli jsme v pozici cizinců. Člověk si nemohl jen tak pomyslet 'jsem tu jen na práci a tím to končí'. Proč bych měl někde rok jen pracovat a být nešťastný? Ale kapela se snášela dobře, a já si vůbec nevybavuji žádné větší třenice. To jenom Ian to bral velice, velice vážně.“

Ian tam byl nerad, on nemá rád pláže nebo lidi, sedící na plážích. Opravdu v Monaku nesnášel tenhle druh lidí. Ale bylo jen na něm, jak se rozhodně, on to dělat nemusel. Bylo to jeho vlastní rozhodnutí, že šel sám do studia na celé hodiny, i když bylo venku krásně. A nikdo ho neodsuzoval, protože si to vybral sám. Když se na to ale podívám zpětně, tak asi Monako bylo špatná volba, protože Ian si měl uvědomit, že se v takovém prostředí nebude cítit dobře.“

Poslední slovo hodnocení lokace nahrávání bude mít Ian Anderson. „Nebylo to samotné Monako, které jsem nesnášel, nebo se před ním schovával. To, co mě opravdu štvalo, bylo okolí plné sebevědomé a samolibé snahy vyhnout se daním. Ale rezort samotný byl snesitelný – dost podobný pozlátkovému Blackpoolu, akorát bez té napůl decentní a napůl hrozná věže.“

Než se album mohlo vydat, zbývala ještě maličkost – vymyslet obal. Výsledkem byla přední strana, založená na grafice Josepha Nashe z 19. století „Kratochvíle dvanáctého večera ve Velkém sále, Haddon Hall, Derbyshire“. Jsou na ní jacísi minstrelové na balkóně nad hlavní halou. Na zadní straně je fotka pěti členů Jethro Tull na galerii ve studiu v Monte Carlu nad hlavní halou.

Ian Anderson vzpomíná a šklebí se při tom: „Myslím, že ten obrázek jsem nenašel já, ale patrně umělecké oddělení Chrysalis Records. Pamatuji si, že byla jistá debata, co dát na přední stranu, a co na zadní. Nechtěl jsem, aby to bylo příliš vyumělkované a historizující, ale ani prostředí radia Monte Carlo, ani Monako jako takové se zrovna jaksi nehodily. Takže bychom se bývali museli kvůli focení přesunout na nějaký blízký opevněný hrad, nebo někde najít nějaký trubadúrský balkón, abychom mohli parodovat středověký život ve stylu Ritchie Blackmora. To by pravděpodobně byla ještě větší chyba. Takže jsme nakonec skončili u uměleckého dílka, které představovala historická grafika, a u fotky na zadní straně, kde byl jen snímek kapely a k němu připojené údaje k albu.“

Ian pokračuje ve svém nespokojeném hodnocení. „Celkem často se při tvorbě obalu stává, že máte pocit, že už je pohromadě pár ingrediencí, ale nejste si zcela jisti, co z toho vyleze. Existuje několik obalů k albům, včetně Minstrela a jeho předchůdce WarChildu, kde nebylo do poslední minuty zřejmé, co bude na přední straně a co na zadní. Na obal alba potřebujete něco pádného a přesvědčivého. U prvního alba, This Was, došlo k celkem velké odchylce, byl zvolen přední obal, zbavený veškerého textu. Island Records se tehdy velice zlobili kvůli nápadu, že bychom měli mít přední obal alba, kde nebude jméno kapely ani název alba! To porušovalo všechna psaná pravidla – i když si myslím, že jsme je porušili ještě více s Thick As A Brick. Ale musíte přece mít ústřední obrazový motiv nebo téma, a ne něco, co bude roztaženo po celé stránce. V tomto smyslu je obal Minstrela selháním. Dokonce si myslím, že je to jeden z nejhorších obalů Jethro Tull vůbec. A je to moje chyba, protože jsem mu nevěnoval patřičnou pozornost. Bylo by mnohem lepší, kdybychom nebyli tolik spěchali.“

Ke konci srpna vyšel singl Minstrel In The Gallery / Summerday Sands, album následovalo první týden v září. Fandové, kteří si koupili singl, byli tak trochu zaskočení při poslechu alba mluveným úvodem první skladby alba, několika takty akustické kytary a zdouhavou pasáží Martina Barrého na elektrickou kytaru, které předcházely známému brejku na kravský zvonec. Ten totiž odstartoval zkrácenou sedmipalcovou verzi na singlu. Album se umístilo na 7. místě v amerických žebříčkách, ale celkem zklamáním bylo jen těsné dosažení první dvacítky žebříčku britského.

Také ohlasy v tisku byly smíšené, i když vcelku pozitivní. Titulek k recenzi Harryho Dochertyho v Melody Makeru hlásal, že „Minstrel Tull přináší nádech svěžího vzduchu“ a dále informoval, že „Minstrel je prostě nejdůležitější album, které Tull za poslední tři roky vytvořili.“ Barbara Charone ze Sounds souhlasila. „Je to jejich nejlepší album od Thick As A Brick“, říká, a uzavírá, že „s Minstrelem Ian Anderson znovu zaujímá svůj

hrdinský postoj.“ Na druhé straně NME zakrývá svou zjevnou zmatenost prohlášením, že „otázkou je, kdo poslouchá?“, zatímco Rolling Stone prohlásil, že „tullí alžbětinské boogie znamená jen málo, a přináší ještě méně.“

Zajímavé je konstatování Robina Denselowa v The Guardian - „Ian Anderson natočil cosi, co je opravdu nenápadným, velice sebezpytným sólovým albem.“ Tenhle názor sdíleli i jiní kritikové, a také mnoho fanoušků. Ale zatímco introspektivnost struktur některých písní byla patrně výsledkem Ianova času, stráveného v osamění ve studiu, kde si léčil svůj vztek z prostředí Monte Carla, ostatní muzikanti nesouhlasí s charakteristikou desky jako 'sólového alba'.

Jak říká Jeffrey, „ano, opravdu se objevily názory, že se Minstrel blíží spíše sólovému albu, a je možné, že kvůli názvu v jednotném čísle se tento pohled nabízí. Tomu napovídá dokonce i verš „a já jsem kapela o jednom muži“ ze skladby Baker St. Muse. Ale já prostě vidím to album jako další z široké nabídky materiálu, který vytvořili Jethro Tull.“

Martin souhlasí, „pokud je výsledkem Ianovy práce album, které má spoustu akustických a téměř sólových písní, a to díky tomu, že na něm dělal místo toho, aby se věnoval oddechovým aktivitám, které rezort nabízel, pak je to skutečně tak. Domnívám se, že akustické písně na Minstrelovi jsou překrásné. Pokud se lidé ptají, zda lituji toho, že nehraji např. na Requiem, tak říkám ne, protože to je nádherná píseň. A stále ji mám rád, což je také důvod, proč jsem ji nahral na své sólové album Away With Words. Myslím, že Ian byl na Minstrelovi na svém muzikantském vrcholu. Možná hrálo svou roli i to, že byl naštvaný – ale to je jedno, když jde o tvorbu dobré hudby. Když jsi šťastný a skládáš, pak je to veselé; ale když jsi rozzlobený a vyvedený z míry, a výsledkem je skvělá muzika, pak to nelze zpochybňovat.“

A Ian sám to potvrzuje, „velká část Minstrela je velice naladěná na vlnu zpěváka – písničkáře s akustickou kytarou. Byl jsem si v tu dobu již jistější při své kytarové hře, takže je tam spousta akustické kytary. A plno materiálu je výsledkem toho, že jsem seděl ve studiu sám, zatímco ostatní kluci spali, nebo leželi na pláži, nebo dělali cokoli jiného. Poměrně často totiž ve studiu nemuseli být, když jsem dával dohromady převážně akustické skladby. Takže jde skutečně o album, které vzniklo z velké části díky zpěvácko - písničkářskému přístupu.“

Ale nelze podle něho zpochybnit, že Minstrel je řádné skupinové album, přičemž vyzdvihuje ostatní muzikanty za jejich příspěvky. „Myslím si, že na většině alba, pokud ne na celém, je zřejmá síla kapely jako celku. Rozhodně nejde o svého druhu sólové album. Opravdu jsem se z celého srdce snažil zapojit do písní i skupinu. Například píseň Minstrel In The Gallery zahrnuje poměrně dlouhou úvodní sekci Martina hraní částečně improvizovaného a částečně formalizovaného kytarového sóla, které hrál na pódiu. Tohle byl z velké části jeho kus, a kromě funkce producenta si napamatuji, že bych do něho vůbec zasahoval“.

Naopak se Ian sám na sebe zlobí, že se pevněji nedržel původních prostších aranžmá některých písní. „V mnoha případech, jako například u Cold Wind to Valhalla, skladba běží poměrně hladce, když tu najednou prásk, připojují se všichni. Tak nějak to ale zničí ten moment, který předcházela. Není to ale vina nikoho jiného, než má vlastní. Byl jsem to já, kdo řekl, dobrá, teď jdeme do skupinové části, tak pojďme na to opravdu nahlas, drze a agresivně. Ale je to tak divoké a tak zvukově vyhraněné, že to jaksi ztrácí jímavost předchozího verše a refrénu. Kdybych to dělal jako skladatel a producent nahrávky dneska znovu, udělal bych to jinak. Ale už je to tak, jak to je. Kapela udělala, co se po ní chtělo, a zahrála to tak, jak jsem tehdy cítil. Nicméně to podle mě nefunguje tak, jak by mělo. Občas si člověk uvědomí, že je ve hře trochu moc jeho samotného a málo ostatních kluků, a snaží se vymyslet něco k hraní i pro ně. Ale ani při nejlepší vůli to nemusí být vždycky pro píseň ta nejlepší umělecká volba. Většinou je to dobré, ale jsou případy, kdy se tam

toho děje moc. Myslím, že na Baker St. Muse jsou jistá místa, na kterých jsou trochu moc nahuštěné a komplikované aranže. Probíhá tam moc věcí najednou, a, upřímně řečeno, je tam navrstveno moc zvukových stop, přehršel sólových linek, které jsme tam zařadili v bezuzdném nadšení já i ostatní hudebníci. Místy je to celkem přepřácané.“

Jednou z výhod vydání souboru k 40. výročí je skutečnost, že edice mohla být revidována a ošetřena. „Naštěstí nový mix Stevena Wilsona, jak se zdá, získal mnohem větší vřelost a průzračnost, aniž by se přitom změnila základní skladba stereo mixu a bez větších změn proporcí jednotlivých nástrojů“, říká Ian.

Tehdy v roce 1975 způsobil do značné míry akustický charakter alba trochu problém, když se přiblížilo živé hraní. Nakonec v živém setu figurovala pouze titulní skladba. Martin si na to dilema vzpomíná: „Myslím, že v pozdějších letech jsme hráli instrumentální část písně Black Satin Dancer. Já jsem také hrál pár let instrumentální verzi Requiem. Ale v té době jsme měli velká, hlasitá rock'n'rollová představení, a většina skladeb z Minstrela by prostě naživo nefungovala.“ Ve hře byla také pódiové prezentace, jak vysvětluje Ian Anderson: „Přemíra akustické muziky v písních by mě připoutala ke stoličce, kde bych brnkal na kytaru, a to by nebyl vizuálně příliš přitažlivý a dynamický výběr skladeb. Věci jako Cold Wind To Valhalla byly napsané v otevřeném ladění, které bylo velice těžké hrát. Takže třeba na tuhle skladbu jsme si živě nikdy netroufli. Dokonce i Baker St. Muse, což je skvělá suita různých hudebních témat, obsahuje svým způsobem příliš mnoho delikátního a náročného hraní. Jen si představte, kdybychom s tím vyrukovali v Americe – to by obecnostvo příliš nepotěšilo!“

Nicméně, přestože kapela chtěla převálcovat publikum rock'n'rollovou show, ponechala si ve svých službách smyčcové kvarteto, jeho platinové paruky atd. – šlo o rozhodnutí, které při zpětném pohledu mohlo být přehnané. „Bylo zábavné mít kvarteto na pódiu,“ vzpomíná Martin, „i když si vybavuji, že zvuk byl v té době základních monitorů a zesilovačů celkem drsný, a holky svou hru nemohly slyšet. V zásadě tam byly na to, aby pěkně vypadaly. Byla to pohledná děvčata, a ve svém vlastním prostředí také skvělé hráčky, ale v rockovém kontextu to moc nefungovalo. Byl to dobrý nápad, ale měl být patrně opuštěn na konci turné WarChild, a už neprotahován.“

Jeffrey má na kvarteto své vlastní vzpomínky: „Pár členů kapely bylo s hráčkami na smyčce obeznámeno lépe, než ostatní. Myslím, že na scéně dámy shledávaly život poněkud nelehkým, jelikož byly usazeny jen několik stop od mých basových reproduktorů. Překvapilo by mě, pokud by jejich sluch nebyl narušen stejně, jako byl můj. Musela to pro ně být velká výzva, aby se vůbec slyšely hrát, neřku-li hrát v taktu. Ale vždy jsem si užíval pohled na ně, jak nadskakují v rytmu basů, pulzujících skrze scénu a stoličky do jejich svíjejících se těl.“

Nejdříve bylo na řadě půltuctu vystoupení v Evropě, z čehož dva dny (5.-6.7.) v Paříži v místním Palais des Sports od té doby získaly nebývalý význam v dějinách Jethro Tull – a ne, že by si kterýkoliv z členů kapely nebo z techniků něco z toho jasně pamatoval.

Ian k tomu poznamenává: „Jethro Tull dodnes nebyli ve Francii bůhvíjak úspěšní. Hraní v Paříži každých pár let - toho bylo až dost, obvykle v divadle Olympia, kde to bylo OK. Ale nikde jinde ve Francii nehráli Jethro Tull před vyprodanými sály, a někde ani pořádně nevěděli, kdo jsme. V polovině 70. let se tam Jethro Tull tak nějak stále vezli na vlně úspěšné instrumentálky Bourée, zkrátka proto, že měla francouzský název a představovala tradiční formu francouzského dvorního tance. Takže tento malý kousek dobré vůle nám umožnil hrát na místech, jako jsou Palais des Sports – ve víceúčelové aréně. Pamatuji si celkem jasně hraní v sydneyjské Opeře, v Royal Albert Hall, v Carnegie Hall, v Efezu v Turecku, protože na těchto místech hraje nikoli nutně kvůli skvělému zvuku nebo krásným šatnám, ale proto, že jsou nějakým způsobem



kultovní. Ale pokud se mě zeptáte na nějakou sportovní arénu, obzvláště pokud má plechovou střechu nebo chladicí zařízení na přípravu kluziště - tak ty mi v paměti zpravidla neutkví! A Paris Palais des Sports patří do této kategorie, a já si ta vystoupení moc nepamatuji.“

Význam této rutinní zastávky však vyzdvihuje zejména fakt, že 5. července bylo pařížské vystoupení nahráno a nafilmováno. Bohužel se ale obrazový záznam ztratil, a je možné, že byl zničen. Ve výroční kolekci je sice 8-minutový propagační film k písni *Minstrel In The Gallery*, ale ten, jak se ukázalo, byl natočen zvlášť druhého dne, kdy kapela využila prázdnou arénu.

Naštěstí zvukové pásky přežily. V tu dobu neměla kapela žádné plány ohledně živého alba – ale toto opomenutí bylo napraveno v tomto výročním vydání. Pásky renovoval a remixoval zpěvák a kytarista King Crimson Jakko Jakszyk. Umožnilo to m.j. posílit v mixu zvuk smyčcového kvarteta natolik, že ho lze konečně pořádně slyšet.

Tato pařížská show byla poslední, na které mohlo obecenstvo Jethro Tull slyšet houslistku Liz Edwardsovou, ať už pořádně či jinak. Obávala se ztráty zaměstnání v případě ukončení spolupráce s Tull a vrátila se k nezávislému studiovému hraní. Její následovnicí byla Regan Crowley, která po týdenním zkoušení doma v Portlandu v Oregonu poprvé hrála s Tull 24. července ve Vancouveru na začátku vyčerpávající kanadsko-americké šňůry, která se s jedinou přestávkou protáhla až do listopadu.

Bridget Procterová to v červenci také zabalila, krátce po začátku amerického turné, a byla nahrazena lotyšsko-americkou houslistkou jménem Eda. Regan Crowley se smíchem vzpomíná na hierarchii turné, na kterou s Edou narazily. „Na turné byl přísný společenský žebříček, s lanem na vrcholu, pak následoval zbytek kapely, a na konci byly doprovodné smyčce. Symbolicky to ilustrovalo pivo Löwenbräu, které bylo pouze pro lana.“ Ale živení byli dobře. „Jídlo mezi zkouškami a vystoupeními zajišťovala obávaná Martha Davidson, ostrůvek americké rozumnosti mezi námi - nervózními britskými typy bavičů.“ Kromě vzpomínek má Regan i jisté hmotné suvenýry ze svých turné s Jethro Tull. „Stále vlastním černé sametové šaty, ale už ne tu kudrnatou blond paruku. A někde mám velkou kovovou opaskovou sponu s americkým orlem, kterou jsme dostávali jako památku na turné.“

Konec roku 1975 znamenal také další odchod, tentokrát více seismických rozměrů. Jeffrey Hammond – Hammond, basista Tull od roku 1971, nakonec opustil loď poté, co své záměry oznámil kapele několik měsíců předem. „Opuštění kapely bylo pro mne stejným překvapením, jako pro všechny přítomné, když jsem náhle ze sebe vysypal svůj plán uprostřed pracovní porady v pařížském hotelovém pokoji,“ říká Jeffrey. „Rozhodně jsem o tom nepřemýšlel nijak dlouho předtím. Ale když jsem se vzpamatoval z šoku, zjistil jsem, že to bylo nejlepší řešení jak pro mě, tak pro kapelu. Skupina se zlepšila a já jsem si našel svou cestu v oblasti, kterou jsem potřeboval, což byl návrat k malování.“

Ian si to dobře pamatuje. „O tom, že odchází, jsme věděli už když jsme přišli do studia nahrávat Minstrela. Přemlouvali jsme ho, aby zůstal, a doufali, že nahrávání alba pomůže jeho rozhodnutí zviklat. Ale on když se pro něco rozhodne, tak na tom trvá. A vždycky říkal, že s námi bude jen pět let. Více méně to odpovídalo, a věděli jsme předem, že s námi nebude navěky. Počátkem roku 1975 s námi hrála kapela Carmen, takže už jsem někde vzadu v hlavě měl myšlenku, že by Jeffreyovou náhradou mohl být John Glascock. V době nahrávání Minstrela jsme patrně všichni pracovali s úvahou, že možná změni své mínění, ale on to samozřejmě neudělal.“ Přestože Jeffreyho oznámení bylo šokem jak pro něho, tak pro zbytek kapely, Martin Barre ho za tento krok obdivoval. „Jeffrey nebyl nikdy natolik muzikantem, aby chtěl rozvíjet svou pravou kariéru v hudbě, byl tam jen proto, aby to zažil. Vysloužil si své místo v kapele, protože byl skvělý showman a bavič. Hrál své basové party dobře, byl ke své práci zcela kvalifikován. Ale i když život v cizině

mohl znít jako parádní jízda, ve skutečnosti to byla nuda. Nechali jsme doma rodiny, a nebyly to šťastné časy. A on si jen řekl, tak jsem si to užil, vydělal jsem si spoustu peněz, a teď chci dělat jiné věci. Takže jeho rozhodnutí odejít v době, kdy byl úspěšný, bylo opravdu dobré. Ostatním se to nelíbilo, ale já osobně jsem měl za to, že učinil dobře, že dělá přesně to, co chce. My všichni ostatní jsme v tom jeli na dlouhou trať, a přijímali jsme spolu s dobrými časy i ty špatné, což znamenalo i velkou daňovou zátěž. Nedívali jsme se jen na rok dopředu, dívali jsme se tak na horizont pěti let. Já jsem chtěl pokračovat dál a hrát, protože šlo o mou kariéru. Ale Jeffrey se domníval, že ta jeho stejně není nic moc, protože neměl hudební kvalifikaci. Chtěl být malířem, tak ať se mu daří. Jeffrey je skvělý člověk, ke kterému necítím nic než lásku a respekt“.

Jeffreyho poslední vystoupení se konalo 2. listopadu 1975 v Purdue University's Elliot Hall of Music ve West Lafayette v Indianě. „Jeho poslední koncert měl být ještě za nějakou dobu,“ říká Ian, „tak jsme ho plánovali. Díky tomu naše zebra na pódiu vypustila opravdové koňské koblihy místo tenisových míčků, které vždycky chytal a žongloval s nimi. A když jsme slezli s pódia, tak rituálně spálil svůj scénický oděv.“

Jeffrey se té vzpomínce směje. „Jo, to je pravda, někdo tam dal místo míčků koňské koblihy. Ale co, míčky jako míčky – i když si nejsem jist, co si mysleli lidé v publiku, kteří jich pár pochytili, když jsem je hodil do hlediště jako své poslední slovo. Ale zdá se, že historka s pálením šatů je asi smyšlená – nikdo se mých pódiových hadrů nechtěl dotknout; vlastně jsem žasnul, že se vůbec vracely z čistírny (kde bohužel nebyly často). Nemyslím si také, že by byly hořlavé, a domnívám se spíše, že někde v klidu zetlely.“

Téma svého odchodu uzavírá Jeffrey takto: „Ano, bylo to bolestné odloučení od blízkých přátel, se kterými jsem toho tolik sdílel. Ale věděl jsem, že z dlouhodobého pohledu naše přátelství potrvá dál.“

Hodnocení svého posledního alba Jeffrey pojal trochu záhadně. „Různé části písní jsou z mého pohledu vynikající, jako Black Satin Dancer, hlavní téma Minstrela In The Gallery, části Baker St. Muse. Zejména mám rád Requiem a One White Duck. A při nedávném poslechu mě zaujala také píseň Summerday Sands. Jednoduše jde o lanovy skladatelské schopnosti. Co se týče alb, na kterých jsem měl štěstí hrát by byl Minstrel těsně na třetím místě, hned za WarChildem. První by byly společně Thick As A Brick, Aqualung a Passion Play.“ Takže, třetí místo za dalšími čtyřmi z pěti, na kterých hrál...

Martin Barré považuje Minstrela za třetí nejlepší album z tvorby Jethro Tull. „Bylo velmi muzikální, velmi a skvěle melodické, opravdu silné písně. Další album, Too Old..., které jsme také nahráli v Monte Carlu, to nemělo stejnou váhu. Důvody nedokážu vysvětlit, ale myslím, že akustické písně Minstrela jsou nádherné. Nechci se opakovat, ale domnívám se, že Ian byl na Minstrelu na vrcholu své muzikantské formy.“

Jako vždy je autor těch překrásných melodických písní je spíše zdrženlivý. „Myslím, že jde o jedno z lepších alb“, říká Ian, „ale je tak nějak roztříštěné. A podobně, jako na Too Old... je na něm zachyceno pár vzpomínek na místo a čas nahrávání. Jsou tam určité prvky toho prostředí, což nejsou zrovna příjemné vzpomínky. Ale hudebně obsahuje celkem dobrý materiál.“

A tak konec roku 1975 uzavřel jednu z nejdelších kapitol dějin Jethro Tull. Pravděpodobně nejlepší sestava Anderson, Barre, Evan, Hammond-Hammond and Barlow, která byla spolu pět let, se rozpadla odchodem Hammonda – Hammonda. Ten odešel ze scény přátelsky, obrazně kolem v zákulisí čekajícího Johna Glascocka. Rok 1976 už byl na obzoru, a tak Jethro Tull jako instituce již existovali osm let a vydali stejný počet alb. Členům kapely bylo všem před třicítkou. Začínali už být na rock'n'roll staří? Sledujte nás dál...

## VYČAROVANÍ PÍSEŇ O LÁSCE A NENÁVISTI

(a také o velké spoustě dalších věcí...)

*Skladatel Ian Anderson odhaluje příběhy, které stály za každou ze skladeb Potulného pěvce na ochozu*

### Potulnej pěvec na ochozu

Název alba a titulní písně vznikl díky faktu, že ve studiu v Monte Carlu byla jakási mezaninová galerie nad hlavním sálem. Je vidět na fotografii na zadní straně obalu alba. Trávil jsem na ní spoustu času, když jsem pracoval na nahrávkách s akustickou kytarou a zpěvem, takže jsem byl „potulným pěvcem na galerii.“

Píseň je psána z osobního pohledu hráče na scéně, který se dívá na obecenstvo. Ale nerad bych, aby lidé brali doslova každý výraz textu a nemysleli si o mně, že jde o mé vlastní pocity nebo zážitky. Snažil jsem se o pojetí své postavy spíše v obecnější poloze, v roli „baviče“, ba dokonce možná trochu i v historických souvislostech. Jako u všeho, co člověk píše, používá jako základ jisté autenticity svou vlastní zkušenost, ale trochu to většinou přibarví. Rozhodně to není tak, že by doslova každé slovo bylo o mně – já jsem jen jakýmsi urychlujícím činitelem.

Vlastně si ani nepamatuji, kdy jsem tu píseň napsal, ale bylo by, myslím, velkou náhodou, kdybych jí napsal před odjezdem do Monte Carla. Takže to s velkou pravděpodobností bude píseň, která vznikla tam. Často, když máte pár písniček, a začínají k sobě pasovat, začnete hledat kouzelnou stuhu, kterou celý ten balíček svážete dohromady. A tehdy vás napadne věc, která obsáhne celé dílo. Takže je klidně možné, že Minstrel je jednou z těch posledních napsaných písní alba. Ale to bych jen hádal.

### Studenej vítr do Valhally

Text je založen na starověkém folklóru. V severské mytologii představuje Valhalla velkou posmrtnou halu zabitých, na kterou dohlížel bůh Odin. Před něho přiváděly Valkýry hrdinské bojovníky poté, co zemřeli. Myslím, že si vzpomínám, že když jsem psal tuhle píseň, měl jsem na mysli nějaké hrdiny moderního typu, takové, jako byl třeba první člověk na Měsíci Neil Armstrong. Z tohoto pohledu už nezbývá mnoho podobných lidí – třeba já bych takovou kuráž vůbec nenašel.

Vždycky mě fascinovala místa, jako je Norsko a Island, a daleký skotský sever. Vskutku cítím jakési spirituální propojení se severským světem. A zajímavé na tom je, že nejde jen o mě – můj syn James také miluje Island, a má tam nemovitost. Musíme mít něco v našich rodinných genech; se jménem typu Anderson je velká pravděpodobnost, že jsme severského kmenového původu.

### Tanečnice v černém saténu

Tohle je nestoudná píseň sexuálního siláctví, i když s velkou dávkou citlivosti. Jde nejdál, kam jsem se se mohl pustit ve fantaziích o sexy ženě v posteli s černým saténovým povlečením. Ale jde o čistou imaginaci – nevybavuji si, že bych kdy byl majitelem černého povlečení, nebo že bych v něm strávil noc, takže je to ode mne takový výmysl. Je to jako se vším – člověk smíchá osobní pocity s trochou fantazie. V tomto případě se obávám, že mé zážitky v legendárním světě rock'n'rollových výstředností nedosáhly obsahu této písně. Ale počítám, že kdybych se zeptal svého přítele Jimmyho Page, potvrdil by mi, zda to zní dost autenticky...

Obecně řečeno, byl bych rád, kdyby se mi byť 10% obsahu mých písní opravdu stalo – ale prostě to nejsem já. Jako skladatel jsem osobou, která si věci vymýšlí. Základ to může mít v něčem, co jsem zažil, nebo

o čem vím, nebo co zažil někdo jiný, koho znám. Ale to je jen začátek. Pozoruji věci kolem sebe, možná i vztahy jiných, ať už jsou něžnoučké, nebo naplněné hořkostí a zmarem. Nebo si o tom přečtu v časopise, či to vidím ve filmu. A z toho všeho čerpám, když píši hudbu a texty.

Myslím, že součástí půvabu profese spisovatele je, že si může vytvářet postavy a scénáře, se kterými nemá přímou zkušenost. Jsme připraveni akceptovat příběh, když se díváme na film, a nepředpokládáme, že scénárista hovoří o něčem, co se mu opravdu stalo. Ale protože spousta textů populární hudby je velice naivní a přichází se srdcem na dlaní, máme tendenci si myslet, že ta slova jsou založena na fňukání člověka, který nám formou jakéhosi graffiti otevírá své nitro. Je však jasné, že jsou někteří z nás trochu hlubokomyslnější a vynalézavější. A my pak, jak doufám, bereme lidi na malou procházku, která jim umožní o obsahu písně popřemýšlet a zařadit ji do svého vlastního kontextu.

Jako textař si myslím, že důležitou součástí psaní je ponechat posluchači trochu prostoru. Neodpovídat v textu na všechny otázky. Nechat ho, aby si sám do scénáře něco přidal a mohl pak o tom uvažovat ve světle svých vlastních zážitků, nebo samozřejmě i zážitků, kterých se mu ještě nedostalo.

## Requiem

Tohle není requiem ve smyslu něčího úmrtí, je to requiem o různých cestách po zániku milostného poměru, kdy ukládáme k odpočinku ducha nenaplněného vztahu. Ale opět – nejsem to já, a nemluví o konkrétní osobě. Je mi jasné, že spoustě umělců se něco přihodí, a oni hned cítí nutkání jít a napsat o tom; ale, jak říkám, já nejsem z těch. Rád o věcech nějaký čas popřemýšlím, vydestiluji je, a zbyde mi z ní trest na nějakou píseň. S velmi vzácnými výjimkami, jako byla píseň Budapest, obecně nepíši o věcech bezprostředně po daném osobním zážitku.

Takže *Requiem* není o něčem, co by se mi stalo den nebo týden předtím, je to mnohem více zobecněno. Asi je to takový souhrn různých rozchodů dvou lidí plus určitá imaginace k tomu. Já si rozhodně nepamatuji, že bych nějakému děvčeti říkal na Strandu v Londýně sbohem a hned nato skočil do černého taxíku.

Píseň vlastně začala žít svým životem jako mnohem delší kousek, s více slokami a s aranžmá, které zahrnovalo Johna Evanse, hrajícího na piano jakýsi bachovský sestupný sled tónů, ale ukázalo se, že by to šlo jen těžko nahrát. Zkoušeli jsme to, ale nějak to ve výsledku nefungovalo. Tak jsme tomu dali ještě jeden pokus se smyčcovým kvartetem, přičemž já jsem hrál na akustickou kytaru a zpíval jen pár veršů s upraveným textem, a trefili jsme to napoprvé. Podle mého sluchu jsme udělali dobře, že jsme zařadili na album z roku 1975 tuhle verzi, spíše než nevydaný úryvek, který skomíral až doteď v archivu. Posuďte sami.

## Jedna bílá kachna / $0^{10}$ = vůbec nic

Jde tu o záměrně vytvořený kontrast dvou různých písní, tedy trochu uhozeného, zamilovaného světa *Jedné bílé kachny* a jejího naprostého protějšku *Nula na desátou = vůbec nic*. Je to celkem cynický, temný a zlomyslný rozchod dvou lidí. *Jedna bílá kachna* je kouzelně jednoduchá a průzračná. Je to poměrně laciný popěvek, ale to je schválně – odkazuje to na ten líbivý svět středostavovského stereotypního domova z padesátých let. Anglická rodina, obývá se třemi porcelánovými kachnami na zdi. Snažil jsem se znovu si připomenout to prchavé zahanbení, které jsem pociťoval ve věku 8 či 9 let doma u našich. Aniž jsem jakkoli konkrétně tušil proč, tak nějak jsem věděl, že rodičům nebyla dána světaznalost či výrazně dobrý vkus. Ale je to v zásadě jemná zamilovaná píseň, která pak přechází do *Nuly na desátou = vůbec nic*. Ta k ni vytváří jakýsi protiklad – je jasně poplatná mým bluesovým kořenům a tomu agresivnějšímu folkovému textovému stylu ze šedesátých let typu Boba Dylana.

## Múza z Baker Street

Tohle je dobrý příklad, jak na věcích sedím a nechávám je klíčit, než je svěřím papíru. *Múzu z Baker Street* jsem napsal na základě svých vzpomínek a zkušeností z předcházejícího roku. Tehdy jsem bydlel ve čtvrti Marylebone v Londýně, hned vedle Baker Street. Nikdy jsem předtím v centru Londýna nežil, a trávil jsem hodně času procházkami po Baker Street tam a zpět, a nasával její obrazy a zvuky.

Mým záměrem už od začátku bylo napsat poměrně dlouhou suitu, s jistými prvky, které budou postupně přicházet z pohledu pozorovatele. A o tom přesně píseň pojednává, série malých vjemů na chodnících Baker Street a v jejím okolí – lidé, které potkáváš, věci, které vidíš.

## Modlitba před jídlem

Je úžasné, jak mnoho se toho dá říci čtyřmi řádky – nebo jak málo! Jsem si jist, že jde o vůbec nejkratší skladbu Jethro Tull. Má ale vlastní svým způsobem důkladně propracovanou dojemnost. Možná je to něco, co řeknete milované osobě v soukromí, nebo vám to jen proběhne hlavou jako osobní myšlenka spíše než něco nahlas vysloveného. Mohla by to být ranní myšlenka při probuzení, nebo naopak něco, co si pomyslíte těsně před usnutím. Svými krátkými řádky obsáhne průběh celého dne. A modlitba ve smyslu jejího tradičního pronesení před jídlem je prostým vyjádřením díků.

Ale stejným způsobem z textu můžete vyčíst určitou míru cynismu, když říkám, že nic v životě není zadarmo. Za všechno, co si bereme, musíme zároveň něco dát.

Píseň jsem nahrával na více pokusů, přičemž jsem slova kladl v trochu jiném pořadí. Když jsme s tím byli spokojeni, přidali jsme vrstvu smyčců a kovového cimbálku, a zařadili skladbu na album z roku 1975. Na druhém náhradním místě byl asi pokus č. 2, na kterém hraji jen já na akustickou kytaru a zpívám.

## Písky letního dne

Toto byla strana B singlu *Minstrel In The Gallery*. Jde o rozmarnou záležitost o dvou milencích na písku – patrně spíš v Devonu nebo Cornwallu, než na rozhodně neatraktivní pláži v Blackpoolu. Je to taková lehkovážná písnička. Poslouchal jsem ji za ty roky několikrát, a vždycky si na začátku pomyslím, jeďda, na tuhle jsem úplně zapomněl. Ta je pěkná, ta je okouzlující. A pak někde na konci skladby mě to začne nudit, je až moc sentimentální. Je poměrně příjemná, a svým způsobem humorná, ale nejsem to tak úplně já. Je až moc pozitivní, nikde nepomrkává žádný temný cynismus. To proto se mi zdá nudná.

## Tvrdohlavej anglickej generál

*Hard Headed English General* byl pracovní název melodie, kterou jsme nakonec přepracovali do skladby *Lick Your Fingers Clean*. Měl jsem pár řádek textu, a hráli jsme ji asi od roku 1972 do roku 1975 jako část své směsky při přídávku, jejímž základem bylo *Locomotive Breath*. A to včetně představení v Paříži v Paláci Sportu v roce 1975. Ale pokud vím, nikdy jsme se nedostali k tomu, abychom ji nahráli studiově.

V té době jsme celkem často zkoušeli věci zahrát nejdřívě živě na scéně, než je budeme nahrávat. A samozřejmě některé písně se pak až do studia nedostaly. Takže tohle je opravdický bonus pro vás – tenhle komplet je jediné místo, kde tuto věc můžete oficiálně slyšet (*viz disk 2, skladba 13, pozn. překl.*)... !

*Zapsal Martin Webb.*