

## Překlad textu z knižního formátu remixovaného vydání

### KDYŽ SE TI JEŠTĚ NECHCE UMŘÍT, PAK NEJSI NIKDY STAREJ NA ROKENROL!

*Album „Na rokenrol už jsem starej, ale umřít se mi ještě nechce“ z roku 1976 bylo svým způsobem kuriozitou, protože vycházelo ze zcela jiného zastaveného hudebního projektu. **Martin Webb** pátral po původu alba, které přemostilo přechod Jethro Tull od progresivního rocku na začátku 70. let k folkrocku konce 70. let.*

Je počátek roku 1975 a JT přelétají nějakých 500 mil mezi dvěma městy USA v rámci svého dalšího únavného amerického turné. Flétnista a zpěvák Ian Anderson mudruje nad večerním vystoupením z předešlého dne – zdá se mu, že koncert nespĺňoval vysoké standardy skupiny („asi to byla moje chyba“). Počasí venku je děsivé, letadlem zmítá krutý vítr a bouřka. Ve zralém věku 27 let Ian unaveně přemítá, zda nezačíná být na rokenrol starý. Náhle se letadlo divoce zakymácí, a Andersonovi ihned vytane na mysl myšlenka: „Ale ještě se mi nechce umřít!“ A tak se zrodil název písně, název alba, a... námět na muzikál.

Výsledná píseň „*Na rokenrol už jsem starej, ale umřít se mi ještě nechce*“ se stala jedním z nejúspěšnějších opusů Jethro Tull. Ale dříve, než mohla vůbec uvažovat o jejím nahrání, musela skupina čelit celkem palčivému problému, že v nejbližší době bude muset skončit. Před nahráváním alba *Minstrel In the Gallery* oznámil Jeffrey Hammond Hammond, ten v černobíle pruhovaném obleku, s černobíle pruhovanou basovou kytarou a se zebrou na scéně, že skupinu na konci podzimního amerického turné roku 1975 opustí. Dal tím de facto devítiměsíční výpověď. Všechny pokusy ho přemluvit ke změně názoru ztroskotaly. Bubeník Barrie Barlow říká o basistově rozhodnutí: „Jeffrey chtěl následovat svou první lásku – malování, a žít si život po svém. Ale nikdy jsem necítil Jeffreyho odchod jako konečný, protože naše přátelství je věčné“.

I když JT prošli od svého založení v roce 1968 mnoha personálními změnami, od roku 1969 byl každý odchod v klidu vyřešen prostě hozením lana některému z bývalých členů The John Evan Bandu, kapely z Blackpoolu, ve které si své odehráli budoucí členové JT Ian Anderson, Glenn Cornick, John Evans, Jeffrey Hammond Hammond a Barriemore Barlow. Když tahle studnice vyschla, museli hledat jiný zdroj, odkud budou čerpat. Problémem bylo, jak říká IA, že „jediní dva basáci, se kterými jsem hrál jako s profesionálními muzikanty, byli Glenn Cornick a Jeffrey Hammond Hammond. Když Jeffrey ohlásil, že odchází, byli jsme totálně ztraceni, a nevěděli, co dělat – nenapadal nás nikdo jako náhrada“. Vhodné řešení bylo blízko, ale dotyčný byl údajně zadán. Na turné ze začátku roku 1975 předskakovala JT skupina Carmen, která byla, jak říká IA, inzerována jako „flamenco rock“ v době, kdy se přídomek „rock“ přidával ke kterémukoli hudebnímu žánru na světě. Jejich basákem byl Angličan, John Glascock, jehož hudební životopis zahrnoval jména jako The Gods, Toe Fat a Chicken Shack. Barrie Barlow na tuto šňůru vzpomíná rád. „Carmen byli skvělá kapela, a díky těm společným třinácti týdnům se oba bandy dobře poznaly. Často jsme spolu mluvili a chovali jsme k sobě vzájemný hudební respekt, přátelství a náklonnost. Mám na ty společné chvíle spoustu krásných vzpomínek.“

Neformální dotazy na Glascocka vedly ke zjištění, že je zcela oddán Carmen a jejich hudbě, a o žádné změně kapely neuvažuje. Takže JT byli zase tam, kde předtím. Nicméně, na konci roku bylo jasné, že špatné vedení skupiny vykolejilo Carmen z její akceschopnosti a s nemalým humbukem a zlou krví museli Carmen skončit. „Byla to ohromná tragédie, že se rozpadli,“ říká Barrie. Ale smůla jedné kapely je štěstím pro druhou, ve chvíli, kdy si Barrie s Johnem potvrdili, že Carmen je opravdu minulostí. JT ho znovu oslovili s nabídkou na náhradu basáka. „John sledoval koncert JT každý večer ze zákulisí, a naprosto je miloval“, říká Barrie, „takže když byl teď volný, byl nabídkou JT nadšen“.

John Glascock se ihned sžil s kolegy z JT – „byl již přítelem, a jeho přestup do JT byl hladký“, vzpomíná Barrie. „Byl vstřícný a milý, neměl v sobě ani zrno zloby, a zcela žil jen pro hudbu.“ Ian vzpomíná: „Dalo se s ním hudebně z fleku pracovat, protože měl technické schopnosti basového kytaristy, které Jeffrey neměl. Hrál podle sluchu, vůbec hudbu nečetl z not, ale rychle se učil. Když mu něco nešlo, zakousl se do toho a makal na tom, dokud to nedokázal.“

A také přinesl do kapely ještě další věci. „Jinou skvělou hodnotou Johna Glascocka byla jeho schopnost zpívat“, hodnotí Ian. „Vlastně byl docela dobrým zpěvákem, hlas měl položený trochu výše než já, což znamenalo, že mohl pokrýt harmonie ve věcech, které jsem sice nahrál, ale nezvládal je předvádět naživo. On je mohl na scéně zpívat, což upevnilo vokální obsah písní jako Too Old To Rock 'n' Roll a přidalo nám to nový prvek, se kterým jsme mohli počítat. Myslím, že za tu krátkou dobu, co byl John s nám, jsem jeho vokální schopnosti dostatečně nevyužíval. Měl jsem psát víc partů, do kterých bych býval mohl zahrnout jeho zpěv.“

Zmínka o tom, co přinesl John do kapely má i jiný aspekt. „John měl velmi milou povahu, stále se usmíval, a byl velice důvěřivý, veselý a vstřícný“, potvrzuje Ian. „Ale to byla taky trochu nevýhoda, protože to byla právě ta velká otevřenost k naprosto cizím lidem, která ho mohla přivést do situací a společnosti, které byly trochu pochybné. Byl v tomto ohledu naprostým opakem mne samého, a dost se lišil také od Jeffreye, Martina a Johna Evanse. Barrie byl také trochu společenštější, ale rozhodně si držel soukromí více, než John. John byl paříč. Na turné s tím nebyl problém, ale když nebyl na šňůře, měl tendenci ponocovat, co to dalo“. Bohužel John zemřel v roce 1979, ve věku pouhých 28 let na vrozenou srdeční vadu. „Chybí mi,“ říká Barrie, a stručnost tohoto sdělení jen podtrhuje jeho bolestivost.

Vraťme se do roku 1975. Ian Anderson tehdy řekl New Musical Expressu, že plány na nové, zatím bezejmenné album zahrnují „nahrání osmnácti nových písní, z nichž bude vybráno nejlepších deset nebo dvanáct. Všechny písně jsou o lidech z různých oblastí života: stárnoucí rocková hvězda, žena v domácnosti, umělec, atd. ...“ Prvních pár písní, včetně skladeb Commercial Traveller, The Checquered Flag, Advertising Man (jen základ skladby), Salamander's Rag Time a Too Old... - poslední dvě uvedené s Maddy Prior ze Steeleye Span jako zpěvačkou doprovodných vokálů – bylo nahráno v Morgan Studios v Bruselu ve dnech 19.-20. listopadu.

V prosinci se kapela spolu s dlouholetým hudebním aranžérem Davidem (nyní Dee) Palmerem přesunula do Montreaux ve Švýcarsku, aby pokračovala v psaní a zkoušení dalších písní pro nové album JT. V roce 1994 Palmer vysvětloval ve fanzinu AND svou roli u JT v té době. „Můj vklad do skupiny jako skladatele a tvůrce byl jen doplňkem k práci Iana Andersona. Chci říci, že Ian je Jethro Tull. Každý, kdo si myslí něco jiného, ať přijde, a já mu dám šest ran kriketovou palicí. S Ianem jsem si velice rozuměl, při povídání i v hudbě. A samozřejmě jsem byl značně angažován i s Too Old..., kdy jsme spolu pracovali dlouhé hodiny jako tým. Na omeletu potřebujete vejce a žár, a my jsme měli ideální ingredience. Byl tady Ianův nekonečný proud kreativních nápadů, a já jsem byl schopen dodat ten rozměr, o který možná Ian neměl zájem, ale předpokládal, že ho budu umět rozvinout já“.

V Montreaux Anderson dokončil finální mix písně Too Old..., nahrané v Bruselu. Bylo právě výsledkem jeho „obnoveného seznámení“ s písní, co odstartovalo nápad sepsání muzikálu o hlavní osobě tohoto songu. Základní příběh starého rockera tkvěl v tom, že tak dlouho lnul ke svému stylu a zájmům z mládí, až se díky

cyklicky se opakující povaze módy stal novým současným hrdinou. „U mě to nebylo nějakou nostalgií z mé minulosti nebo z někdejší módy“, říká Ian. „Bylo to jen takový trik, jak prostřednictvím staromódní postavy komentovat moderní dobu.“

Jednou u snídaně v Montreaux Palace Hotelu se Palmer zmínil, že zná někoho jménem Ray Lomas, a ten je navlas podobný tomu chlápku z písně *Too Old...*, se svojí neochotou změnit svůj rokenrolový styl života z padesátých let. „Říkal jsem si, že Ray Lomas je ideální jméno,“ vzpomíná Anderson. „Opravdový Ray Lomas neměl problém, aby použili jeho jméno, a tak jsme začali mezi zkouškami kapely vážně pracovat na tomto paralelním projektu.“

Anderson psal písně k zamýšlenému muzikálu, a jako o představiteli uvažoval o Adamu Faithovi. „Nikdy jsem nebyl fanda rokenrolu,“ říká Ian. „Už jako mladík jsem ho považoval za příliš stereotypní, repetitivně, a, upřímně, nudný. A raná britská populární hudba byla pouhou imitací amerického rokenrolu – Cliff Richard se jasně stylizoval do Elvise Presleyho a Adam Faith byl zjevně ovlivněn Buddym Hollym. A už tehdy v těch raných časech, než se stal Cliff národním bohatstvím, byl jakýmsi hodným chlapcem, zatímco Adam Faith měl, jak se zdálo, proti němu trochu syrovější projev, byl tak trochu drsňák. Ze stejného důvodu jsem dával přednost Rolling Stones před Beatles. Vždy mě to více táhlo k Adamu Faithovi. A v sedmdesátých letech měl Faith také výhodu, že už byl uznávaným hercem i zpěvákem.“

Palmer říká: „Na začátku show měl Adam přijet na motorce středovou uličkou nějakého divadla ve West Endu a dorazit na scénu po lávce, vedoucí přes orchestřiště! Víte, tak vypadají zpočátku vaše sny, ale v realitě tam samozřejmě nemohl být běžící motor, museli by ho přitáhnout na závěsu, nebo něco takového.“

Ten muzikál se na pódium nikdy nedostal, a to ze dvou důvodů. Diskrétně se sondovalo, zda by byl Adam Faith k dispozici, a bohužel se zjistilo, že už zkouší na hru Stephena Poliakoffa *City Sugar*. Navíc, když ztráta uvažovaného hlavního hrdiny vzala Andersonovi značně vítr z plachet, shledal, že muzikálový byznis bude asi složitější, než předpokládal. „Upřímně řečeno“, říká, „byl to velice naivní a polovičatý nápad, a začalo se to ukazovat poměrně brzy – psát muzikál bylo asi tak snadné, jako psát filmový scénář k *A Passion Play!* Čím více jsem se do toho nořil, tím více jsem si uvědomoval, že na to nemám ani nervy, ani sílu. Bylo jasné, že se to bude kolosálně složitě dávat dohromady.“

Filozofuje dál o nerealizaci muzikálu: „Vezmete-li si něco jako současnou west-endovou show *Sunny Afternoon*, která využívá hudbu The Kinks, její síla spočívá ve velkém počtu široce známých hitů. Kolem oblíbených písniček se dá něco postavit a vetkat mezi ně příběh. Ale my jsme začínali od nuly, se zbrusu novou muzikou, kterou nikdo neznal, vyprávějící příběh, který byl tak trochu ezoterický, a se spoustou postav. Takže si nemyslím, že by to někdy mělo úspěch. Jsem si celkem jist, že by to střední proud neoslovilo.“

Anderson však investoval do projektu dost energie a shledal, že má kolem tuctu písní, původně určených pro muzikál, z čehož asi polovina měla být i na skupinovém albu. Ty albové byly „tak trochu těžké, trochu jako *Minstrel in the Gallery*, ale ještě intenzivnější, zatímco materiál na muzikál byl na rozdíl od toho odlehčenější.“ Takže v důsledku kolektivního rozhodnutí byla opuštěna většina „skupinových“ písní, včetně těch, které byly natočeny v Bruselu, a bylo rozhodnuto jako základ alba použít ty „muzikálové“. Album *Too Old...* bylo nahráno v lednu 1976. Stejně jako u *Minstrela* půl roku předtím využila i teď kapela studio Radio Monte Carlo v Monaku s mobilním studiem Maison Rouge strategicky umístěným na parkovišti venku. U kormidla byl znovu režisér Robin Black. S prací již odvedenou v Montreaux bylo převádění písní na pásku vcelku snadnou záležitostí, nicméně určité překážky se objevily. Například u písně *Pied Piper* se na chvíli

dostal Palmer s Andersonem do slepé uličky, ale nakonec Ian přišel s řešením v podobě úvodní fráze *„If you think Ray blew it, there was nothing to it“*, která byla brilantní. IA má podle Palmera opravdu velký talent.

Ve světle pozdějších vyjádření Andersona, že se necítil v Monaku dobře, a jeho názoru, že „tam šlo o příliš chtěnou snahu vyhnout se daním“, může se zpětně zdát překvapivým, že se vůbec vrátili na místo, které občas zkoušelo trpělivost muzikantů vůči místním obyvatelům a vůči sobě navzájem. Anderson vysvětluje: „Kromě jiného tam šlo o znalost prostředí. Nebylo to nutně o krácení daní – i když tento aspekt hrál jistou roli v době našeho prvního pobytu. Někdo nám poradil, ať minimalizujeme daně tím, že budeme nahrávat v cizině. Nejmenším zlem bylo Monte Carlo. Nebylo to pro mě bůhvíjak příjemné místo, ale bylo to pár měsíců po Minstrelovi, takže jsme věděli, do čeho jdeme... Dalo se jet i jinam, do Francie, do Švýcarska, kamkoli, kde bylo studio a kam se zároveň dalo dovézt mobilní studio. A spousta kapel do míst typu Montreaux jela pracovat, a před námi i po nás také na zámek Chateau d'Hérouville poblíž Paříže. Případně se přesunuly do nějaké vily na jihu Francie, například Rolling Stones, a nahrávali tam s mobilním studiem. Nicméně, nevím jak ostatní, ale nakonec jsme tímto přesunem na daních nijak nezískali, protože jsme nakonec stejně platili všechny daně v Británii. Nakonec jsme prostě klopili a snažili jsme se to zlehčit, protože konec konců to nebyla žádná výhoda jezdit takovou dálku a snažit se vyhýbat daním, když všichni ostatní je platit měli. Vždycky říkám, OK, je k vzteku tak tvrdě makat a vydělat si kupu peněz, a pak ti z nich pořádný kus seberou; ale hele, koukněte, kolik vám ještě zbylo. Snažte se užít si to, že jste daňoví poplatníci. Lidi, které to opravdu zasáhne, jsou na žebříčku níže pod námi, pro ně je zaplacená daň zásadní částí jejich výdělku. Ale lidi typu rockových kapel, filmových herců a ruských oligarchů by se měli snažit mít měli dobrý pocit z toho, že jim stačí to, co jim po zdanění zbyde, a že přispívají společnosti stejně, jako ostatní. V kapele jsme ale spolu tyhle věci ani politické názory nikdy neřešili, protože by nás to mohlo snadno rozdělit. Nikdy jsem se nikoho ve skupině neptal, ani tehdy, ani teď, koho volil, pokud vůbec volil. To fakt nechci vědět, protože by to s velkou pravděpodobností nastartovalo hádky“.

Album *Too Old...* vyšlo v Británii 23. dubna a umístilo se na překvapivě neuspokojivém místě č. 25; v Americe si vedlo o něco lépe po vydání dne 17. května, dosáhlo na 14. místo. Rozkládací obal, navržený Michaellem Farrellem, obsahoval komiksový obrázek starého rockera na první straně (ukazoval gesto s pěstí – obrázek byl v některých katolických zemích shledán urážlivým – vznikly tedy jeho sběratelské variace). Na zadní straně byli vyjmenováni umělci a otištěny texty, a v prostředku byl dvoustránkový komiks s příběhem Raye Lomase. To, že starý rocker nesl více, než jen hrubé rysy flétnisty skupiny nebylo náhodou, jak Ian vysvětluje: „Dal jsem návrháři kresbu, na které jsem zpodobnil hlavní postavu, která tak nějak vypadala jako já, ale byla trochu víc oholená. Jasně si vzpomínám, kde jsem to kreslil a za jakých okolností. On pak obrázek upravil do trochu více graficky komiksového stylu, aby to pasovalo k obsahu ve středu obalu.“

Vytvoření středového komiksu bylo zadáno tehdy málo známému Dave Gibbonsovi – nyní je z něj jeden ze světově nejproslulejších kreslířů komiksů. „Ústředním námětem komiksu jsem byl já“, vybavuje si Anderson. „Dal jsem návrháři jasnou představu o některých prvcích příběhu, ale myslím si, že kromě nutnosti zahrnout do textu bublin názvy skladeb měl výtvarník dost volnou ruku.“ Komiks byl vlastně zkrácenou verzí odloženého muzikálu – série zážitků beznadějně staromódního Raye Lomase, který se nakonec málem zabije při motocyklové havárii. Ve finále je propuštěn z nemocnice a zjišťuje, že kolotoč módy se přetočil do bodu, kdy nová rokenrolová kapela Spoke Norton and the Wheelies oděná v kůži vrátila jeho styl zpátky do kursu, a že on se stal novým hrdinou mladých rockerů.“

Kapele bylo nyní devět let a měla na účtě stejný počet alb. To neměl Ian Anderson starost, že název alba příliš nahrává kritikům? „Ano, jasně,“ říká škodolibě. „Ale to byla právě ta sranda. Bylo to něco jako rudý hadr na býka: No tak, poslechněte si, co na to máte říct!“

Ve skutečnosti, i když album sklidilo v hudebním tisku smíšené ohlasy, se kritikové se obecně vyhnuli pokušení tvrdit to, co se v názvu nabízelo. V Británii Tony Stewart z *New Musical Expressu* spokojeně konstatoval návrat Tull zpět do formy, zahájený již *War Childem* a následovaný *Minstrelem*, po předchozí „katastrofě“ v podobě *A Passion Play*. Napsal, že i toto album má nejen lyrickou ale i hudební hloubku... v zásadě s výbornými melodiemi.“ Nicméně, Chris Welch z *Melody Makeru* (nechvalně známý svou recenzí *A Passion Play*) lamentoval, že „s ním to naprosto nehnulo“, což bylo uvedeno tučným titulkem „Tull – žádný záblesk světla“. A Phil Sutcliffe ze *Sounds* pod titulkem „Starý koncept tě možná položí“ spekuoval takto: „Mám pocit, že ta historka z komiksu na obalu je vlastním dobrovolným omezením“. Za velkou louží David McGee z *Rolling Stone* nabídl podobný názor. „Andersonova skladatelská technická zdatnost zůstává nezměněna. Album překypuje dech beroucími hudebními pasážemi. Ale měl by se držet hudby, protože rozhodně není vypravěčem.“

Ian Anderson vyvrací názory, že komiks na obalu odvádí od písní na albu pozornost, nebo zkresluje jejich povahu. S výjimkou titulní písně a *Pied Piper* se přímo nevztahují k Lomasově příběhu. V několika písních bylo zřejmé jejich přizpůsobení z původně „skupinových“. S omezením 45 minut na album muselo nastat jisté zjednodušení příběhu, původně zamýšleného pro muzikál. Ale písně nikdy neměly vyprávět příběh; jejich úkolem bylo jen ilustrovat určité momenty v čase. Myslím, že muzikálový příběh, převyprávěný v komiksu, nic nijak nezkrusluje. Když budete poslouchat třeba soundtrack k něčemu jako je *South Pacific*, aniž byste se zároveň dívali na film nebo na muzikál stejného jména, pak to také bude jen hrstka písní, které nutně nepředstavují celý příběh.“

Anderson také odmítá jakákoli obvinění, že album sedí na dvou židlích, že skrývá svůj muzikálový původ pod maskou rockového alba. „Dovedu si představit, že někteří lidé mohli cítit album jako trochu teatrální. Ale v době, kdy jsme se dostali k nahrávání většiny základních nahrávek a k vymýšlení obalu, už to bylo zcela album Jethro Tull, už to nemělo s muzikálem co dělat. Zůstalo jen jisté propojení příběhu v komiksu a odpovídající sled písní. Propojení písní bylo trochu chabé, ale nemyslím si, že by tam převažoval duch muzikálu. Album je tak dobré nebo tak špatné, jak jsou písně samotné.“

Ale dobrovolně se přiznává, že některé jeho vokální party byly částečně ovlivněny bohužel nedostupným Adamem Faithem. „Zpíval jsem tím afektovaným, britským způsobem. Osvojil jsem si tu a tam pár prvků z nářečí a ze způsobu použití některých slov. Ne na celém albu, ale malé náznaky slyšíte v refrénech písně *Too Old...*, *Pied Piper*, *Crazed Institution* atd. Od doby, kdy jsem začal psát písně, snažil jsem se většinou zpívat svým vlastním hlasem. Byly ale případy, kdy jsem přijímal roli postavy, zpívající v první osobě, kde jsem si mohl dovolit nějaký částečný přízvuk v dané části textu.“

Co se týče zbytku kapely – například Barrie Barlow byl s výsledkem vcelku spokojen, až na jednu zásadní výjimku. „Bez ohledu na Ianovy rozsáhlé skladatelské schopnosti je titulní píseň mou nejméně oblíbenou ze všech songů JT. To saxofonové sólo ke konci by lépe slušelo komiku Benny Hillovi! Ale vyjma této písně jsou na albu některé opravdu dobré skladby. Pokud bych hodnotil *Stand Up* 10ti body z 10, pak *Too Old...* by si zasloužil 6 bodů z 10. A bez titulní skladby dokonce 7 z 10!“

Po neobvykle dlouhé půlroční pauze bez turné zahájili JT šňůru 1. května 1976 na *Vorst National* v Bruselu v Belgii. Byla to premiéra Johna Glascocka živě v kapele. Ale doplnil ho ještě jeden debutant – David Palmer. Byl uveden jako „host“ a hrál na dodatečné klávesy v některých písních setu. Palmer byl mimo jeviště s kapelou od roku 1968 a Ian Anderson jeho start živého hraní vysvětluje: „Do té doby byla role Palmera celkem jasná – dělal hudební aranže k některým skladbám. Ale v době *Too Old* už začal chtít být něčím víc – chtěl být členem skupiny. Jeho šance vzrostly, když jsme se rozloučili s dámským smyčcovým

kvartetem. Nebylo praktické s nimi dál jezdit, neexistovala technologie na ozvučení houslí a cell, a pro děvčata to bylo utrpení, jak se snažila držet krok s rockovou kapelou. David prohlásil, že by mohl hrát ty orchestrální pasáže na klávesy on. Neznělo to jako smyčcový kvartet, ale na těch prvních syntetizérech se dal vyloudit zvuk, podobný smyčcovému nástroji.“ Barrie Barlow s tím tak docela nesouhlasí a nebere si servítky: „Byl to trapný pokus nahradit smyčcové kvarteto, které s námi jezdilo asi rok. Šlo o otravný tenký, kvilivý, takzvaně smyčcový zvuk. Připadal mi tak hrozný, že jsem si ho vypnul z odposlechů“.

Nicméně, i když měl premiéru jako „host“, Palmer se postupně vypracoval až na stálého člena kapely. Anderson k tomu říká: „V roce 1976 jsme ho všichni považovali za hostujícího muzikanta, který hrál na části materiálu, ale ne na všem. Ale on chtěl být na scéně stále – jako byste chtěli vy – nechtělo se mu pořád odbíhat tam a zpátky, chtěl být členem kapely, užívat si téhož uznání. V době Songs From the Wood a Heavy Horses už David hrál na většině nahrávek, takže dávalo smysl, aby se účastnil také celého koncertu. Ne jenom přehrávat orchestrální linky, které byly přednatočeny orchestrem, ale být druhým klávesistou, který bude hrát dodatečné klávesové party a harmonie, které doplní to, co hrál John Evans.“

Na pódiu Ian Anderson stále nosil svůj minstrelovský oděv s nechvalně známým vycpávaným poklopem, a John Evans byl také dobře známou figurou ve svém bílém obleku ve stylu Harpo Marxe. Úbor Martina Barre představovalo bílé judistické kimono, a také Barrie Barlow – s motocyklovými zrcátky zdobícími jeho bicí – byl jako vždy ve sportovním. Červený nátělník, šortky a pot. John Glascock dokazoval, že je sladěn se skupinou co do oblečení stejně jako v hudbě. Měl pestré květinové sako přes jasně rudou košili, červené kalhoty a švihácký šarlatový klobouk. A nevynecháme ani Davida Palmera – při jedné z písní se zjevoval oblečený za středověkého mnicha.

Ono bruselské vystoupení bylo prvním z 12 na evropské šňůře, ale, přestože nehráli v Británii od listopadu 1974, kapela svou domovinu opět mījela. Do vlasti se koncertovat vrátila až v únoru 1977, po 27 měsících.

O čtyřicet let později Andersona toto někdejší opomenutí Británie trochu vyvádí z míry: „No toto. Jsem dost překvapen zjištěním, že jsme v Británii nehráli ani v roce 1975, ani 1976. Tehdy byl v menežmentu skupiny stále celkem aktivním Terry Ellis, takže možná bylo tehdy nějakým záměrem, že se máme víc soustředit na Evropu a na USA a další země, a ne stále přehrávat britský trh, protože tam jsme začínali a vždycky dost hráli každý rok předtím. Ale žádné diskuse o plánování takové pauzy si opravdu nevybavuji.“ Terry Ellis k tomu v roce 2014 pro magazín AND řekl: „Patrně jsme se tehdy zavázali hrát v Americe. A ta je tak velká, že tam občas hrajete na místech, o kterých jste nikdy neslyšeli. Chcete pokrýt co největší plochu a přilákat co nejvíc lidí, protože si stále ještě budujete obecnost. Šokovalo by vás, kdybyste věděli, kolik městeček tam má basketbalovou halu pro 5 nebo 10 tisíc lidí. To znamená, že turné po Americe nebylo na měsíc, bylo na půl roku. A s přestávkami vám mohlo zabrat rok, než jste pokryli celou zemi...“

Nicméně, domácí absence možná vysvětluje, proč se Too Old... nedostalo v Británii do první dvacítky na albovém žebříčku, a zůstalo jediným albem Tull ze sedmdesátých let, které nezískalo Zlatou desku. A tak, aby viděli Tull, britští fandové museli usednout před televizi. 27. března se objevili v pořadu Supersonic, v hudební show, kterou režíroval Mike Mansfield.

Dnes se zdá, že Supersonic byl popový program, a je pravda, že takoví jako Alvin Stardust, The Bay City Rollers a David Essex tam byli pravidelně. Ale ve skutečnosti šlo o eklektičtější pořad, než napovídá paměť. Mezi méně „komerční“ hosty patřili například The Climax Blues Band, Osibisa nebo Roy Harper. Scéna vyhovovala i Ianovi Andersonovi, který tehdy řekl časopisu Sounds: „Je to už víc než pět let, co byli JT naposledy v britské televizi, a mé první dojmy po návratu do této země jsou takové, že průmysl a média dosáhly stejného cyklického stavu, v jakém byly před pěti nebo šesti lety. Shledávám spíše stagnující

situaci, a je to pro mě osobní výzva. Cítím, že asi nadešel čas, aby zbytky undergroundu pronikly do zavedených médií. Potěšilo mě, když jsem slyšel, že Mike Mansfield ze Supersonic chce naši skupinu do pořadu. Každý, kdo je ochoten nechat umělce dělat to, co dělají nejlépe, vytvoří potenciálně dobrou show. Četl jsem kritický ohlas na to, že chceme jít do Supersonic, ale kde jinde jste mohli vidět Gingera Bakera zahrát v televizi sólo na bicí“? Jethro Tull hráli v show Supersonic dvě písničky. V lednu 1976 vydala Chrysalis výběr JT poměrně záhadně nazvaný M.U. (zkratka „Musicians' Union“, tedy „Svaz hudebníků“), a vydala jejich největší hitový singl, Living In The Past. Tato píseň byla tedy jasnou volbou pro televizní show, následována nově vydaným singlem Too Old... s Ianem Andersonem zpívajícím na playback ve svém rockovém oděvu. Známým se stal moment, kdy měl Ian zpívat, a zrovna si zavdával z penty piva, což málem vyústilo v dávku pivního šampónu pro Martina Barre.

Zhruba ve stejnou dobu oznámila London Weekend TV plány na seriál letních poprockových speciálů, režirovaných supersoňáckým Mikem Mansfieldem. Měl to být konkureční pořad proti BBC, která vysílala olympijské hry z Montrealu. Jednotlivé díly měly představit The Electric Light Orchestra, The Hollies, Charlese Aznavoura a Lynsey De Paulovou, avšak zahajovat seriál měli Jethro Tull. V těch předsatelitních předkabelových dobách měla britská televize pouhé tři kanály (i když s regionálními variacemi). Takže to, že jeden z nich chtěl věnovat tři čtvrtě hodiny skupině, která byla rozhodně mimo střední proud, bylo celkem nevídané. Co je proboha mohlo přesvědčit? „No prostě to, že je to nic nestálo!“ směje se Ian. „Dodalo se jim to poté, co jsem zaplatil všechny náklady na natáčení. Nedalo se čekat, že by Mike Mansfield nebo London Weekend TV či Chrysalis Records hradili náklady, takže to bylo něco, na co jsem vsadil sám.“

Jednou z hlavních položek nákladů byla nutnost znovu natočit celé album. „Pojmout televizní show jako živé vystoupení by bylo nesmírně těžké ve smyslu soustředění na výkon před kamerami a vším ostatním, takže živé hraní bylo vyloučeno. Takže jediným řešením bylo zpívání na playback – ale protože podle pravidel Svazu hudebníků nešlo zpívat na playback originálních albových skladeb, museli jsme je přetočit. Víte, tehdy v éře pořadu Top Of The Pops bylo běžné prohazovat pásky. Prostě jsi šel, a udělal polovičatý pokus přetočit svůj hit, abys mohl prokázat Svazu hudebníků, že jsi byl ve studiu a přetočil to. A když došlo na vysílání, byla nahrávka potichu vyměněna za tu původní. Je možné, že by Svaz hudebníků nepostřehl, že jsme přetočení jen slíbili a že jsme jim dodali albovou nahrávku, ale nechtěli jsme to riskovat.“

Úkolu se zhostili 26. a 28. března v Morgan Studios v Londýně. Když obě verze Anderson po 40 letech poslouchá, slyší mezi nimi markantní rozdíly. „Slyšíš tam různé party bicích a různé kytarové linky. Jasně, i když to zní podobně a aranže jsou stejné, má to jinou podobu, jiné nastavení kytarových zesilovačů, linky, které v mixu jinak zní. Takže to byla rozhodně velice pozorně a seriózně nahraná verze.“

A to je ta nahrávka, kterou Steve Wilson posypal kouzelným práškem pro tenhle balíček. Pro tuto volbu měl velice praktický důvod – k remixování potřebuje Steven originální vícestopou nahrávku spíše, než hotovou výslednou pásku (master tape). Přitom původní vícestopé nahrávky skladeb Quiz Kid, Crazyed Institution, Salamander, Taxi Grab a Pied Piper z Monte Carla prostě nejsou k nalezení. Obrousily se jemné hřebeny, všechny kameny se nadzvedly a vrátily zpátky, byly marně nasazeny smečky čmouchacích psů. Jediným závěrem se zdá být, že pásky pohřbil Lord Lucan spolu se Shergarem (*humorná nadsázka s použitím jmen záhadně zmizelého britského šlechtice a záhadně zmizelého závodního koně - pozn. překl.*). Naštěstí, jak říká IA, přetočená nahrávka z Morgan Studios byla pořízena velice zodpovědně, a Wilson ji uměl znovu smíchat podle moderních poslechových standardů. Plus, samozřejmě, také pět albových nahrávek, které byly naštěstí nalezeny v archivech. A k tomu kompletní album původních mixů, které jsou zde zařazeny v původním mixu (flat transfer).

Pořad byl filmován 7. dubna a vysílán 16. června. Televizní vysílání probíhalo v mono verzi, ale fandové v Londýně ho mohli poslouchat stereo na rozhlasové stanici Capital Radio v programu, který byl avizován jako první britské televizní a rozhlasové „simultánní vysílání“. Kromě kavárenské scény písně From A Deadbeat... byla kapela rozmístěna tak, jakoby vystupovala na pódiu. Bylo divné zpívat na playback v takovém rozestavení? „Bylo divné už to, že tam jsme“, šklebí se Barrie Barlow, dodnes nepřesvědčený, že šlo věrohodný podnik seriózní rockové kapely. Opravdu, i Ian Anderson se přiznává, že ani on „to neviděl do konce, a to z celkem jasných důvodů - je to celé tak trochu nesnesitelné“.

Nicméně, Barrie se nakonec přeci jen zasměje – to když si vzpomene na tu řádku různých výstředních kostýmů, které kapela oblékala ke každé písni. „John Evans měl na sobě jeden z mých letištních kostýmů. Hned vysvětlím, co to je. Když jsme byli na turné, já s Jeffreyem jsme se pokoušeli sehnat co nejbizarnější převleky. Propašovali jsme je na palubu letadla, a pak, těsně před přistáním, jsme zmizeli každý na jeden záchod a nasadili své nové ohozy, a vynořili jsme se v nich čistě pro zábavu zbytku kapely. Tyhle obleky nás taky občas zachránily před zablouděním na letištích. Konkrétně v Japonsku. Víte, někdy je na šňůře nuda...!“

Stejně jako v případě alba byly reakce tisku na televizní speciál smíšené. Titulek Melody Makeru hlásal „Velká chyba nudných Tull“. Ale při bližším přečtení se ukázalo, že se autorovi jen moc nelíbila hudba, a přiznal, že „produkce pořadu byla u rockového speciálu dosud jednou z nejlepších“, a také, že „Too Old... bylo příjemnou změnou oproti obvyklému předvídatelnému televiznímu odpadu.“ Jiný článek v NME zase tvrdil, že „Speciál Mika Mansfielda s Jethro Tull byl patrně dobrým příkladem, jak mohou nakonec fungovat videoalba“. A vezmeme-li v úvahu, že Steven Wilson nakonec musel remixovat právě znovu nahraný televizní soundtrack a nikoli původní album, je zajímavý komentář NME, a sice, že „největším překvapením show byl fakt, že hudba byla výrazně lepší, než na LP.“

Ale zpátky do Ameriky. Mnohá vystoupení byla na velkých pódiích, což se Andersonovi nelíbilo. „Byl to většinou Terry Ellis, kdo tlačil kapelu do větších a impozantnějších scén“, říká IA. Byla to věc, na které jsme se nemohli shodnout už od dob Thick As A Brick. Já jsem opravdu nechtěl hrát na stadionech a v arénách. Jsem příznivcem divadelních sálů. Mám rád prostory se stěnami, stropem a pohodlnými sedadly. Místa, ze kterých se můžete uprostřed noci vytrazit zadním vchodem do opuštěných ulic malého města, a jít pěšky do hotelu. To je pro mě něco velmi tradičního, a lze to zažít například v divadlech ve West Endu v Londýně. A také v jiných divadlech kdekoli na světě, kde si umělec sundá masku své role, a ze zadního vchodu již vyklouzne obyčejný člověk, rozdá pár autogramů, a pak mizí v noci na cestě do podnájmu nebo do hotelu, nebo kamkoli jinam. To je pro mě součástí té pochybné romantiky, spojené s profesí živého muzikanta. Nikdy jsem neměl rád ten tyjáter limuzín a akce velkých rozměrů. Opravdu jsem to neshledával vzrušujícím. Mnohem více mě bavilo stát po straně jeviště a čekat na svůj part. Hraní pro velké davy v umělých, nadreálných světech sportovních hal v sobě má něco neosobního. Ty haly nejsou dělané pro tenhle druh zábavy, a také jsou velice nepříjemné akusticky. Ale Terry vždy upřednostňoval věci větší, lepší, a za víc peněz, a hádám, že zkoušel, kam až to může dojít. Já jsem občas s rozpaky souhlasil. A bylo to opravdu jen v Americe; jinde jsme většinou hráli ve skromnějších sálech. Možná jsme vystupovali v nějakých víceúčelových zařízeních také v Evropě – frankfurtské hale, bernské aréně, curyšské sportovní hale atd. Ty se typově blížily Madison Square Garden, ale v takových jsme rozhodně nehráli vždycky. Plul jsem s proudem, protože to nebylo pokaždé. Ale myslím, že když jsme v roce 1976 dospěli k turné po stadionech, sami jsme se dost přecenili. Vzpomínám si, jak jsem před začátkem šňůry říkal Terryemu, že to je velká chyba, že nenaplníme fotbalové arény pro 50.000 – 60.000 lidí, a prázdná sedadla budou ostuda. Myslím, že Terry se snažil dokázat, že jsme jednou z největších kapel na světě, ale to jsme nebyli.“



Čím je větší scéna, tím jsou levná místa více vzdálena, a tím menší se hráči na pódiu zdají. Dneska jsou zpravidla velká videoplátna v každé větší aréně a na festivalech, ale tehdy v roce 1976 bylo využití takových pláten něco nového (vtipně byly překřtěny na *Tullavision*). Najali jsme externí filmovou společnost, a pár videokamer každý večer snímalo zejména detaily hudebníků. Účelem bylo, aby diváci viděli záběry scény na vlastní oči – přičemž živý přenos zvuku se přenášel k technikovi videa, aby snáze mixoval záběry kamery. Podmínky smlouvy mezi kapelou a filmaři přitom výslovně zakazovaly jakékoliv nahrávání filmu, který se promítal na plátno. Ale stalo se nevyhnutelné – na koncertě na floridském Tampa Stadium 31. července někdo tajně zmáčknul knoflíky, a záběry se tak dostaly pokoutně na pásek. Asi hodina této zachráněné stopáže se uvolnila na živý DVD výběr Jethro Tull z roku 2013 s názvem *Around The World Live*. Pragmatický IA akceptoval, že i přes nelegálnost a sporné okolnosti vzniku záběrů nahrávka zkrátka existuje a vlastně se stává poměrně ojedinělým vizuálním záznamem kapely z té doby.

Přestože film byl zkreslen nadměrným množstvím detailních záběrů, dobře ukazuje hodnotu původního záměru – totiž aby velká část obecnstva nejen slyšela, ale také viděla, kdo je na pódiu. A viděli následující: Zpěvák a flétnista měl na sobě tentokrát bláznivý modrý oblek s červenožlutě žebrovanými náramenníky a aplikacemi na nohavicích, který, upřímně řečeno, byl tak trochu zvláštní. Nyní víme, že to byl přechod mezi trubadúrem a statkářem. Ian Anderson si souhlasně povzdechnul nad tímto krejčovským *faux pas*. „Je to o vývoji pódiového oblékání. Jdeš za někým, a řekneš, ušij mi pódiový ohoz, a on přijde s pár nápady, jen s hrubými náčrty. A ty na to celkem nejistě kývneš. Oni se zpravidla dostanou do skluzu, a ty to vždycky dostaneš den před začátkem turné, nebo dokonce až v den prvního vystoupení. To se nám stalo několikrát. Vezmeš to na sebe, a pomyslíš si, proboha, to je hrůza! A někdo další se tě snaží ujistit, a říká, ne, ne, na pódiu to bude vypadat dobře, víš, z té dálky...“

„Takže ano, bylo pár škaredých věcí, do kterých jsme se navlékli. Zkoušeli jsme prostě štěstí, a chtěli přijít s něčím jiným, než nosili ostatní. A ten modrý oblek nebyl zrovna z mých nejsvětějších momentů. Ale myslím, že v dějinách krejčovských pohrom třeba Mick Jagger, Elton John, Rod Stewart a pár dalších daleko předčí Jethro Tull. Jsem si jist, že se také ohlížejí, a pomyslí si, co mě sakra napadlo, že jsem to na sebe vzal? Aspoň doufám, že pomyslí – tedy já ano!“

Jedno z největších představení, hraných na tehdejší americké šňůře, proběhlo na newyorském Shea Stadium. Šlo o padesátitisícové vyprodané hlediště, navždy spojené s Beatles. Kultovní a nezapomenutelné? No rozhodně nezapomenutelné, ale z nesprávných důvodů. Toby Goldstein v časopise *Sounds* referoval: „Snad jen Deep Purple, kteří byli kdysi vyhodnoceni jako nehlasiťjší skupina na světě, mohli vyhrát bitvu proti dráze letiště LaGuardia, které se stadionem těsně sousedilo. Na vrcholu letecké dopravní špičky v pátek večer neměli Jethro Tull šanci.“ A počasí jim také nepřálo, což štválo nejen diváky, ale také kapelu, jak si vybavuje Barrie Barlow. „Přívalový déšť naplnil plátěné přístřešky nad scénou, a hrozilo, že galony vody zalijí nás a naše elektrické vybavení. Bylo to vážně děsivé, opravdu!“

A déšť nebyl jedinou tekutinou, která svrchu padala na hlavu a ramena Iana Andersona. „Čekal jsem se zbytkem kapely nahoře na rampě, která vedla dolů na basbalové hřiště stadionu. Byla mezi dvacetimetrovými stěnami, nad nimiž se nacházela sekce diváctva, které pískalo, troubilo, křičelo, a házelo petardy. Náhle mě zasáhl teplý lepkavý proud – myslel jsem, že je to pivo. Až při prvních neslyšných verších *Thick As A Brick* jsem si uvědomil podle pachu, který mě obklopoval, že tekutina, kterou mi nasákly vlasy, a která mi tekla po tváři, byla moč. Musel jsem odehrát celý koncert zmáčen močí jiného chlápka. Aspoň myslím, že to byl chlápek.“

Pokud si Shea Stadium u Iana Andersona vysloužilo horní příčku na seznamu nejhorších vystoupení vůbec, pak na rok 1976 má obecně celkem příjemné vzpomínky. „Jo, rád vzpomínám na ty roky, kdy jsme v průběhu dobu sedmdesátých lety přestávali být jen malou bluesovou kapelou. Snad jen koncem toho desetiletí začlo trochu růst napětí. Ale když v kapele začal hrát John Glascock, pak si vybavím ty seance na focení a další věci, a mé pocity jsou veskrze pozitivní. Celkem vzato ve skupině panoval duch celkem dobré spolupráce, který se v době Songs From The Wood ještě výrazně zlepšil.“

A co k albu Too Old... samotnému? Jak si stojí mezi ostatními počiny Jethro Tull? „Zařadil bych ho někam do středu, nebo těsně pod střed. A to hlavně z toho důvodu, že jde o zvláštní album, vytvořené zvláštním způsobem, s poměrně silným divadelním založením co se týče obsahu textu, postav, myšlenek a pojmů. Ano, některé písně jsou pro mne trochu moc teatrální, vyumělkované a nepřirozené. Zároveň musím říci, že píseň Too Old... se stala tak trochu hymnou fanoušků Jethro Tull po celém světě. Nešlo v žádném případě o naše komerčně nejúspěšnější album, ale tenhle konkrétní nápěv, jak se zdá, rezonoval v takové míře, která není daleko od Aqualungu, Locomotive Breath, Bourée a jiných oblíbených skladeb. Vypadá to, že si vysloužil pozornost a představitivost publika přesto, že zbytek alba nemusel být zrovna podle jejich vkusu. Co se týče stylu, album se možná příliš přiblížilo pop-rocku, bez toho bluesového základu, ve kterém je většina děl Jethro Tull zakotvena. Jde o zvláštní druh rock'n'rollu. Ale na jeho hraní jsme ještě nebyli staří“.

## **KÉŽ SLADKOU INSPIRACI NALEZNEŠ...**

Skladatel Ian Anderson odhaluje, co bylo inspirací ke každé z písní, které se dostaly na původní album Too Old..., a také k těm, které tam nebyly.

### **QUIZ KID (FANDA LUŠTĚNÍ)**

Lidé se mě příležitostně ptají, proč uvádělo původní album z roku 1976 název této písně se dvěma Z. Já říkám, že dvě Z jsou lepší, než jedno! Jde o takové to nehezké slovo, které se lépe píše tak, jak ho slyšíš – takže asi to byla legrace s těmi dvěma Z. Možná to taky byl překlep, a nyní v roce 2015 po 39 letech dotazů fandů jsme se rozhodli název změnit do tradičnější podoby.

Píseň samotná pochází z velice cynické reakce na nekonečné soutěžní programy, které vládly v sedmdesátých letech našim obrazovkám. Počínaje Hughie Greenem a jeho pořadem *Příležitost volá*, až po děsné kvízy, ve kterých se lidé dostali hodně daleko, a nakonec odešli s prázdnou. Byla to cynická hra s lidskými emocemi, a samozřejmě se dodnes nic nezměnilo. Je to stále stejné, ale s propracovanějším nastavením a složitějšími pravidly. A bylo to stejné i v Americe, takže i tam mohla píseň padnout na úrodnou půdu.

### **CRAZED INSTITUTION (POSEDLÁ SPOLEČNOST)**

Jde o můj útok na výstřelky části hudebního byznisu, ale s píše v obecné poloze, než proti někomu konkrétnímu. Šlo více méně o ten třpytivý hvězdný úspěch lidí, kteří dávali na odiv hmotné zisky a materiální kratochvíle, které se s úspěchem pojí.

Bylo by ale mylné se domnívat, že byla píseň inspirována například Eltonem Johnem. Před ním i po něm byla spousta lidí, kteří si rádi koupili pár věcí. Nutno říci, že v jeho případě to často nebyly věci pro něho samotného, ale pro jeho přátele. On si prostě užíval utrácení peněz, které vydělal, zatímco já jsem byl jen chlápek s těsně utaženým sporránem ze severní strany hranice. Nikdy jsem nebyl rozhozovač jen proto, že mám peníze. Vlastně když je máte, velice dobře si uvědomujete, jak těžko se vydělávají, a jaké máte štěstí, že jste je získali. Rozmařilé rozhazování se mi zdá trochu nezdrovňivé k lidem, kteří si koupili mou

desku, nebo zaplatili za lístky za koncert. Samozřejmě, můžete namítnout, že vrátíte peníze zpátky do systému, místo abyste je jen tak zamkli v bankovním sejfů. Takže je nakonec možné, že utrácení, mrhání a rozhazování peněz je ze sociálně ekonomického hlediska prospěšnější způsob vedení dobře zajištěného života. Ale mně se tehdy tahle cesta zdála marnotrantná, a z osobního pohledu tak nějak destruktivní. Tak jsem se do toho trochu obul.

Zmínil jsem v písni zlaté hodinky Piaget, protože mi je dal svatebním darem můj první tchán. Znal jsem trochu jejich název, a znělo to jako něco dost drahého. Ukázalo se, že jde o supertenké elegantní hodinky k obleku, které se nosí k drahým hadrům, a tak byly pro mne zcela mimo. Byla to věc, kterou bych se musel chlubit máváním zápěstí, s manžetovými knoflíčky a ve smokingu. Být zkrátka playboyem západního světa, nejlépe v jižní Francii, nebo tak něco. Rozhodně bych je nenosil při jízdě na motokrosové mašině po lesích. Takže jsem byl děsně nevděčný, a mé hodinky Piaget skončily v šuplíku, aby nebyly nikdy použity.

### **SALAMANDER (SALAMANDRA)**

Píseň Salamander je opravdu příjemná věc a také trochu rafinovaný a chytrý kousek hudby, s jistými celkem pozoruhodnými kytarovými party. Pro mě patrně jedna z nejlepších skladeb na albu.

Úvodní melodie vznikla, když jsem začal pracovat s otevřeným laděním někdy v roce 1975 nebo 1976. Experimentoval jsem, co se dá zahrát s otevřeným laděním – věci, které nezahraješ s konvenčními způsoby ladění kytar a naopak. Při otevřeném ladění se většina akordů nedá zpracovat, jsou příliš zjednodušené a dvojznačné (*otevřené ladění = kytara hraje hotový akord, aniž byste stiskli cokoli na hmatníku, pozn. překl.*). Samozřejmě, že jsem znal britské folkové kytaristy šedesátých let, a je jasné, že Roy Harper používal otevřené ladění, ale já jsem se k tomu dostal až nějakých deset let poté, co s tím začal Bert Jansch. To jsem se k jejich hře vrátil, a zkoumal, jak doho zvuku docilují. Roy Harper tomu říkal 'dropped D tuning', kdy snížíte horní dvě struny o dva půltóny, a snížíte dolní strunu E na D. To bylo nejběžnější, ale byla i jiná otevřená ladění. Uvedený přístup je ještě lépe patrný na nalezené instrumentální demo nahrávce, kterou jsem asi pořídil před napsáním textu.

Když jsem se zpožděním začal používat otevřené ladění, zjistil jsem, že musím na turné brát tři kytary. Nesnášel jsem totiž, když jsem se musel zabývat laděním na pódiu - lidé pískali a pokřikovali, a ty jsi neslyšel, co děláš. Ve folkovém klubu je to v pohodě, je tam stovka lidí a povídají si, když ladíš. Ale nejde to dělat v aréně s deseti tisíci diváky, kteří baží po tvé krvi, jakmile uděláš pauzu na přeladění. Takže stejně jako jsem vozil náhradní kytaru s koncertním laděním, začal jsem si brát i třetí kytaru s otevřeným laděním. Ale tahat se s těmi kytarami, plus s jednou či dvěma mandolínami, to už byla časem otrava.

Abych na chvíli odbočil, použil jsem otevřené ladění už na Fat Manovi, a to z jednoduchého důvodu – nevěděl jsem, jak se mandolína ladí. Takže jsem jen naladil něco, co dávalo malé půlakordy, a bylo to. Později jsem zjistil, že mandolína má být naladěna na E-A-D-G jako housle, a to umožní hrát celou řadu různých akordů. V Christmas Songu byla naladěna správně, ve Fat Manovi bylo otevřené ladění mnou vymyšlené. Pak jsem objevil bouzouki a podobné nástroje, kde se dalo také pracovat s různým laděním...

Co se týče textu Salamandry, jde jen o moment, kdy se snažím představit si dívku s přezdívkou Salamandra, a imaginárně flirtuji s takovým lehce exotickým stvořením, které jsem zahlédl v Kensingtonu, tedy v části Londýna, kde se skoro nevyskytují. Jasně, když to slyším teď, nemohu si nevzpomenout na Cherry Gillespieovou z tanečního souboru Pan's People, která tančila na tuto píseň v televizním speciálu London Weekend Television.

### **TAXI GRAB (SEBRAT TAXÍK)**

Tady se po dlouhé době objevuje harmonika – a zní doopravdy celkem dobře. Taxi Grab je taková skoro beefheartovská věc z pohledu části instrumentace a zvuku, a zkreslená harmonika, hraná přes zesilovač, k tomu perfektně sedí. Textově je velice přímočará – jde o klasickou chvilku s londýnským černým taxíkem.

### **FROM A DEAD BEAT TO AN OLD GREASER (OD BEATNIKA PO ZESTRÁRLOU MÁNIČKU)**

Některé písně na albu pro mne mají poměrně větší význam, než pro kohokoli jiného. Beatnik je toho dobrým příkladem, protože ty dvě postavy jsou archetypální sociální stereotypy z dob mého formování. Jednak beatnik, jinými slovy jakýsi příznivec a imitátor Jacka Kerouaca, téměř bezdomovec, fanoušek jazzu a poezie a podobných věcí. Ale vše je jen v jeho fantazii a ocitl se tak trochu na dně. A na druhé straně starý mánička, kterej jede v rokenrolu a v motorkách. Líbil se mi ten nápad trochu lehce neobvyklého setkání dvou nestejných povah, dvou nestejných sil, které v sobě navzájem zjišťují porušení jejich věrnosti určitému zájmu, jejich následování vytýčené cesty, a vzájemný respekt, přestože jejich hudební i jiný vkus je zcela odlišný. Je to taková tullí třiminutová verze Čekání na Godota.

### **BAD-EYED AND LOVELESS (ŠPATNĚ VIDÍ, A NIKOHO NEMÁ RÁDA)**

Tahle je ujetá. Je to taková lidovo – bluesová věc, kde jsem zase používal tu kytarovou techniku, na které jsem tehdy pracoval. Textově tam samozřejmě nejde o nic osobního. Není to píseň o nějaké bývalé přítelkyni, kterou jsem začal nesnášet. Jde jen o představu, kde krystalizují všechny ty negativní emoce, které jeden zažije při rozchodu. Zpívám to jako herec, a rozhodně ne v autobiografickém slova smyslu.

### **BIG DIPPER (VELKEJ VŮZ)**

Ano, další blackpoolská píseň. 'Velkej vůz' je velice slabě zakrytá sexuální narážka, která je dnes tak trochu zahanbující. Ale vychází z mládí, stráveného v Blackpoolu, a je o tom druhu lidí, kteří jezdili do Blackpoolu na svátky, zejména na víkendové zájezdy z Glasgow. Byli tam takoví ti macho – týpci, kteří tam vyrazili, aby zkusili dostat co nejvíc místních holek, a navíc se ještě vyspat s paní domácí. Je to taková momentka z Blackpoolu, nebo vlastně z jakéhokoli letoviska.

### **TOO OLD TO ROCK'N'ROLL: TOO YOUNG TO DIE! (NA ROKENROL UŽ JSEM STAREJ, ALE UMŘÍT NECHCI)**

Název mě napadl v letadle na vnitrostátní lince v USA při průletu bouřkou. Letadlo sebou házelo, a já si pomyslel, na tohle už jsem starej. Při obzvlášť silném zhoupnutí se rychle připojila myšlenka „na rokenrol už jsem starej“ a následovalo „ale umřít ještě nechci“. Byl to jeden z těch momentů, které by si člověk měl zapisovat, protože to znělo jako název písně. Dělal to tak Cpt. Beefheart. Něco povedeného při rozhovoru pronesl, a otočil se na Rockette Mortona se slovy: „Zapiš to!“

Text je celkem jednoznačný. Je o tom, že člověk je součástí hnutí, které už není moderní, ale ty nemáš kam jít, takže se držíš své staré uniformy, zaběhlých způsobů, starých přátel. A tak to jde tak dlouho, až posmutníš a jsi prázdný, ale nic jiného nemáš. Viděli jsme to u motorkářů z 50. let, u mods z let 60. Někteří z nich dodnes jezdí na svých lambrettách a vespách a nosí svoje parky. Ta věrnost je sice hezká, ale zároveň je to divné, protože jsou chycení ve své časové deformaci. Mohou sice říkat, že z toho ani ven nechtějí, ale ve většině případů existují více uspokojující věci v životě, než je lpění na věcech, které jste poznali jako první, a daly vám proto pocit, že někam patříte. Já myslím, že by se člověk měl posunovat. Ale v případě komiksu Too Old... Ray zůstal u svého stylu tak dlouho, dokud znovu nepřišel do módy.

## **PIED PIPER (SVŮDNÍK)**

Melodie Svůdníka je celkem chytlavá a chytrá, líbivá. Je záměrně provedena vesele a s lehkostí. Jde ale o celkem riskantní píseň, a nakonec není ani trochu roztomilá. Není to něco, co bych z pohledu textu dnes vůbec mohl napsat. Prostě jde o staršího chlápka, kterému se líbí holčičky. To se přece dá čekat od popových zpěváků, dýdžejů a podobných lidí. Víme, že to může být dost hrozný zážitek, spíše než nevinná legrace. Ale v době, kdy jsem to psal, jsme vnímali realitu bez možnosti následků, bez toho traumatu pro mládež. Když jsem vyrůstal, získal jsem v sedmi letech povědomost o tom, že existují sprostí dědkové, kteří ti nabídnou bonbón. V mém případě to byl starý hlídač na stavbě v naší ulici, který mě pozval na čaj. Nikdy mi ve skutečnosti nic neudělal, nicméně moje matka byla zděšená z toho, že by mohl. Takže jsme vyrůstali s tímto vědomím, ale věřili jsme, že lidé sice mohou chlípně koukat, sprostě žertovat nebo se drze křenit, ale jsou v podstatě neškodní. Že jsou spíše jen otravní, než aby byli nějakými sexuálními predátory, nebo jakkoli nebezpeční ve smyslu toho, co teď víme o Jimmy Savilleovi (*populární britský moderátor dětských pořadů, který během více než půl století svého působení zneužil stovky dětí, pozn. překl.*). Ale dnes bych takovou píseň jistě neneapsal; bylo by neadekvátní používat ten text nebo ty pocity. Stejně tak některé prvky z alba Aqualung se pár let předtím týkaly stejných věcí. Ale, jak říkám, jsou součástí toho, v čem jsme vyrůstali. Vzpomínám si, že úplně první scénické kostýmy, které jsme si nechali ušít pro The John Evan Band byly od krejčího Jimmyho The Tailora v Blackpoolu. Barry Barlow od něj jednou přišel, vypadal vyděšeně a povídá, „Sakra, ten Jimmy je teda pěkně divnej týpek. Měřil mi vnitřní stranu nohy snad pětkrát – a to jsem si tam jen šel pro košili...“ Ale samozřejmě to byla jen velká sranda, představa, že vás ošmatává nějaký sprostý dědek tehdy nebyla nic hrozného, protože se předpokládalo, že se člověk o sebe postará, ať mu bylo sedm nebo sedmnáct. O těchhle věcech musel každý vědět! Dneska si většina děcek a mladých taková nebezpečí také uvědomuje, ale s větším důrazem na následky a možnou hrůzu, která je s tím spojená. Tehdy jsme to brali trochu lehkovážně, protože se člověk nikdy nenechal zatáhnout do takové situace. Třeba jsme jen měli štěstí.

## **THE CHEQUERED FLAG (DEAD OR ALIVE) (KOSTKATEJ PRAPOREK /ŽIVEJ NEBO MRTVEJ/)**

Kostkatej praporek je v pohodě, celkem klidná a dlouhá píseň. Co se týče příběhu se trochu vymyká, a je to jeden z kusů, který byl nahrán v Bruselu pro uvažované odložené album. Následně byl přizpůsoben novému pojetí alba. Vybral jsem tuto píseň proto, že byla lepší, než jiné, které se na album nedostaly.

Text byl inspirován sledováním automobilové Grand Prix Monte Carlo v roce 1975, kdy se pilot Ferrari Clay Regazzoni vyboural v šikaně. Pamatuji si, že jsem si pomyslel, ten měl tedy z pekla štěstí, že z toho vyšel se zdravou kůží. Když to vidíte na vlastní oči, tak je to ještě hroznější. Tehdy byl tento sport mnohem méně bezpečný, než je teď. V těch dobách to byl sport mladých kluků- gladiátorů, kteří, podobně jako piloti Spitfirů o třicet let dříve, si byli plně vědomi toho, že se z akce nemusí vrátit domů. A to přesto, že v případě automobilových závodů je to jejich volba. Sami jdou a zápolí, předvádějí agresi, napětí a siláctví.

Vždycky jsem sledoval Formuli 1 a také nejvyšší tenisové soutěže – není to fotbal nebo kriket, kde jste součástí týmu; je tam ten gladiátorský duch někoho, kdo spoléhá na vlastní síly a snaží se o co nejlepší výkon. Často vlastně soutěží se svými vlastními dosavadními výsledky. To mám na člověku rád! Ale pouze proto, že zcela spolehlivě vím, že já z takového těsta nejsem. Nejsem tak soutěživý a rozhodně nemám takovou kuráž. Velice obdivuji jedince, kteří mají tak skvělou motivaci. Setkal jsem se s pár závodními piloty a s pár astronauty. Pořád nechápu, co to je, co z nich dělá ty ocelové muže a ženy, a ze mě ne.

## **A SMALL CIGAR (DOUTNÍČEK)**

Podle zápisu na krabici od pásku měl být Doutníček původně zařazen mezi Sebrat taxík a Velkej vůz. Zmínka o doutníčku se objevuje také v textu Svůdníka, takže byl součástí slovního přediva alba. Nakonec ale asi u mě píseň neobstála. Mimo to jsme tehdy točili na vinyly, a člověk opravdu nechtěl překročit délku 22 minut na jednu stranu, pokud to šlo. Takže bylo třeba krátit, a dělat rozhodnutí, i když byla skladba třeba dobrá, ale nehodila se ke zbytku hudebně nebo textově, případně tam byly věci lepší.

Píseň byla nahrána nejméně dvakrát. Prostá, akustická verze pak později vyšla na albu Nightcap. Plná verze s kapelou a se smyčci byla původně určena pro album z roku 1976. A opět musím říci, že jde o píseň velice teatrální, skoro jako z divadla 30. nebo 40. let, a po hudební stránce toho nemá s ostatním repertoárem Jethro Tull moc společného. Ale je to poměrně šikovná písnička ve smyslu jasné a jednoduché, a přesto chytré myšlenky a textu. Je zajímavé si ji teď poslechnout, protože myslím, že je celkem dobrá a na mé skládání neobvyklá. Takovým stylem už bych nikdy nepsal.

## **STRIP CARTOON (KRESLENEJ SERIÁL)**

To byla jedna z písní, nahraná velice nakvap, když jsme vzali mobilní studio Maison Rouge na Ridge Farm dolů do Surrey. Bylo to hlavně o tom, že jsem zavolał Robinu Blackovi, a řekl mu, že mi tahle píseň stále bzučí v hlavě, a co že dělá zítra? Že bych možná měl malý popový singl. Nakonec se ale píseň objevila až o rok později jako B-strana singlu The Whistler.

Je to o slizkém politikovi, který se věnuje pokleskům s mladšími ženami a tak podobně. Je to trochu nemravné, ale o tom je právě rozkoš, jak se domnívám. Zde jsi, ty člověče učenlivý, silný a zásadový, ale tvým malým přisprostlým tajemstvím je, že máš rád něco trochu zlobivého a drsného. Takže v písni jde o další z mých pozorování zaběhlých stereotypů.

Je zajímavé, že když Ray Davies z The Kinks například zpívá píseň Dedicated Follower of Fashion, zpívá o „něm“ ve třetí osobě, čímž se od jmenovaného pohrdavě distancuje. Já jsem naopak vždycky cítil, že by člověk měl občas chytit toho býka za rohy, využít své možnosti a přesvědčení a zahrát to v první osobě, i když to není přesně o něm. A doufám, že lidé vědí, že to není o něm, a že chápou, že jde o básnickou licenci. A to byl případ Kresleného seriálu.

## **ONE BROWN MOUSE (JEDNA HNĚDÁ MYŠ)**

Tohle je vlastně první píseň, kterou jsem napsal s použitím otevřeného ladění, předcházela dokonce i Salamandře. Nakonec byla zařazena na album Heavy Horses v roce 1978 v odpovídajícím folkovém aranžmá, ale o dost současněji znějící demo zahrnuté do této sbírky bylo nahráno v roce 1976.

Text byl do značné míry inspirován skotským básníkem Robertem Burnsem, tuto skutečnost jsem také potvrdil na výběru The Best Of Acoustic Jethro Tull z roku 2007, kde jsem uvedl znovu nahranou verzi Jedné hnědé myši recitací prvního verše Burnsovy básně Tae A Moose: „Wee, sleekit, cow´rin, tim´rous beastie...“ (Polní myšce: „Ty plachá, šedá myško malá...“ -překl. J.V. Sládek).

## **SALAMANDER'S RAG TIME (SALAMANDŘIN HADŘÍKOVĚJ ČAS)**

Tohle je další z písní, nahranych v Bruselu, které se nedostaly z odloženého alba na album Too Old... V orchestracích tam probíhá rozhodně cosi podivného – zní to jako kříženec The Kinks a Syda Barretta. Trumpeta jako by byla sestřenicí té z beatlesovské Penny Lane. Maddy Prior ze Steelye Span letěla do Bruselu, aby pomohla s doprovodnými vokály. Textově je to jasně o děvčeti, které má své dny. Jejda.

Za názvem Salamander je příběh. V roce 1974 jsem založil firmu The Ian Anderson Ltd. Byla to skladatelská společnost, která měla primárně inkasovat moje skladatelské tantiémy, a která následně financovala nahrávky skupiny, turné, zkoušky a podobně. Napadlo mě, že jméno je tak trochu nezajímavé, tak jsem se rozhodl přijít s názvem, který by obsahoval jen prvky mého jména. Takže jsme ten trik provedli s názvem **Salamander & Son**, něco jako když se Chris Wright a Terry Ellis nazvali Chrysalis. Někdy tou dobou jsem si řekl, že bych měl také mít píseň, nazvanou Salamander. Tak jsem ji napsal, ale nebyla moc dobrá, a pak jsem napsal další, která byla lepší. To je ta, která vyšla na albu Too Old..., a kterou upřednostňuji.

## **COMMERCIAL TRAVELLER (OBCHODNÍ CESTUJÍCÍ)**

Tohle je další z písní o „postavičkách“. Nahráli jsme ji v Bruselu, ale byla odložena. Pamatuji se na dobu, kdy jsem ji považoval za docela dobrý nápad, ale mé srdce to později tak necítilo.

Píseň je o podomním obchodníčkovi, zpívaná z jeho pohledu, kdy chce být brán vážně jako cestující obchodník, nikoli jako opovrhovaný a opomíjený zoufalec. Ale ve spojovací části připouští, že opustil ve zmatku svůj venkovský pozemek, když ho místní úřad vyhostil. A má silácké a furiantské vystupování, což je trochu v rozporu s jeho přáním, aby byl považován za seriózního člena komunity.

Jako skladatel jsem ve své době cítil, že se možná pouštím na nebezpečnou půdu. Není vždycky snadné souznít se členy společnosti, kteří představují kontroverzní menšinu, aniž by člověk vyzněl banálně a plytce. Krátce před složením té písně jsem se přestěhoval na venkov. Poprvé jsem měl možnost zažít přítomnost oněch cestácků podél listnatých cest a polí kraje Buckinghamshire, a poznat, jak jsou vnímáni místními.

Také jsem začal psát píseň o další postavě, s názvem Advertising Man (Chlápek na inzerát), ale nedokončil jsem ji. Když to po těch letech porovná s nedávným představením Sunny Afternoon, kde hraje náš současný spolupracovník Ryan O'Donnell, musím se zamyslet – co cítil v srdci a duši Ray Davies jako skladatel, že psal tak zvláštní písně o jiných lidech? Nikdo jiný nepsal o někom jako je Lola, snad jen Syd Barrett se svým Arnoldem Laynem – tak neobvyklé nápady, jako je tenhle dívko-chlapec, který tě málem sbalí, a někdo, kdo se vzrušuje tím, že krade dámské prádlo ze šňůry. To nejsou písně, na jejichž napsání by většinu lidí ani nenapadlo pomyslet, natož z nich udělat hit.

Cítím jakousi podobnost písní Douthček, Kreslenej seriál, Obchodní cestující a Chlápek na inzerát – všechny byly o divných lidech. A opravdu – když jdeme zpátky k Aqualungovi a Pidlooké Máně, zdá se, že jsem to dělal poměrně často, psát o nepravděpodobných lidech, kteří by se běžně nemohli stát náměty písní. Takže, ať už vědomě, nebo podvědomě jsem často pracoval s tímhle obecným žánrem – tedy psaní o lidech a jejich umísťování do souvislostí. Dát je pod drobnohled, aby o sobě něco řekli – co jsou zač, a udělat to tak, aby to bylo někdy zábavné, někdy temné, někdy trochu cynické, a občas prostě zcela doslovné. Tím jsem se zabýval za ta léta poměrně často. Akorát, že někteří z nich nejsou zrovna hodní...!