

VOLVOX GLOBATOR



# Jethro Tull

Půlstoletí s kouzelnou flétnou

**Vladimír ŘEPÍK**  
foto Karel BRYCHTA









JETHRO TULL  
Půlstoletí s kouzelnou flétnou  
Vladimír Řepík, Karel Brychta

copyright © Vladimír Řepík  
photo © Karel Brychta

ISBN 978-80-7511-452-5

# Jethro Gull

*Půlstoletí s kouzelnou flétnou*

**Vladimír ŘEPÍK**  
foto Karel BRYCHTA





Stejně tak, jako nejsou Jethro Tull zcela obvyklou a běžnou, byť celosvětově proslulou rockovou kapelou, není ani knížka, kterou jste právě otevřeli, zcela obvyklou a běžnou monografií takové skupiny. Ne, že by snad poskytovala čtenáři nedostatek zasvěcených informací, faktů a detailů. Naopak. Autor se v ní dopodrobna zabývá jak historií kapely, tak zrodem a nahráváním jednotlivých alb. V úctyhodném množství citací nechává promluvit zúčastněné muzikanty, nechává je vzpomínat na studiovou práci, turné, hodnotit zpětným pohledem jednotlivé desky a písně na nich. Navíc publikaci provází i množství původních fotografií Karla Brychty z tuzemských vystoupení kapely. Vedle faktografického bohatství má však tato kniha ještě něco dalšího. Něco, co by se dalo nazvat hlubokým osobním ponorem. Autor sám přiznává, že Jethro Tull jsou pro něho kapelou celoživotní, což, podle mého názoru, platí pro drtivou většinu skutečných příznivců této hudební a svým způsobem i myšlenkové formace. Vladimír Řepík staví konkrétní dobu vzniku jednotlivých tullovských alb do souvislostí jak osobních, tak kulturních a politicko-historických. Právě proto je tahle knížka nejen nadměru zajímavá, ale i velmi čtivá. Autor tak nenápadně ožívuje i vlastní vzpomínky čtenářů na dobu, kdy bylo možné poslouchat družinu skotského píštěce jen zpoza železné opony či později absolvovat noční cesty přeplněným vlakem do maďarské metropole. O to větší a opojnější nádech volnosti tahle svobodomyšlná muzika přinášela. Je třeba ještě zmínit, že Vladimír Řepík je pro knihu, jakou je tato, nad jiné povoláním autorem. Už v roce 2006 vydal pod názvem *Ian Anderson & Jethro Tull – Na rokenrol už jsem starej, ale umřít ještě nechci!* rozsáhlou publikaci s vlastními překlady všech dosavadních textů Jethro Tull. Najít českou podobu pro verše Iana Andersona plně stejně tak satyrské pořouchlosti jako podstatných myšlenek a zásadních úvah, je věc vskutku nelehká. Bez dlouholetého vnitřního souznění a pochopení Andersonovy tullovské poetiky zřejmě i nemožná. A to platí plnou měrou i o knížce, kterou právě držíte v ruce. Teď stačí už jenom pohodlně se usadit, pustit si v podstatě kteroukoliv z desek bohaté, přepestré tullovské diskografie a začíst se. Věřte, že vám bude dobře.

*Ilja Kučera ml.*  
novinář a publicista

## PŮLSTOLETÍ S KOUZELNOU FLÉTNOU

### Než začne náš příběh...

Jednou před Vánoci 2017 jsem takhle seděl v obývacím pokoji, sledoval líné plameny ohně v krbu, srkal čaj a rozvrhoval si práci na této knížce. Samozřejmě, že mi k tomu potichu znělo internetové Jethro Tull Radio. Na mysl mi přišla otázka, proč se už od studentských let stále znovu a znovu vracím právě k hudbě Jethro Tull? Je přece tolik skvělých kapel a muzikantů, kteří stojí za poslech, a přece – vždy, když chci navodit pohodovou náladu, ruka neomylně sáhne po některém díle Iana Andersona. Co má jeho hudba v sobě za tajemství? Jistě, na počátku, tehdy v 70. letech, mne zaujala flétna, která byla pro rock neobvyklým nástrojem a zvuk rockové kapely jaksi ozvláštňovala. Nikdy jsem ale nezkoumal, v čem spočívá kouzlo, které pro mne tahle hudba má. A tehdy v zimě 2017 jsem ten klíč k mému srdci v hudbě Jethro Tull našel. Poslouchal jsem právě písničku „The Dogs in The Midwinter“, když mi došlo, že libý zvuky Ianovy flétny představuje v proudu muziky DUŠI. A najednou mi to bylo jasné. Celá ta léta mi ten nazrzlý Skot prostě servíroval oduševnělý proud umění, potravu pro duši, inspiraci pro duchovní povznesení. Bylo to náhle zcela zřejmé – tělo basové kytary, srdce bicích nástrojů, svaly elektrické kytary a nervová soustava kytary akustické, vemlouvavý hlas zpěvu – to všechno by byl jen tuctový rock, nebýt DUŠE příčné flétny! Zajásal jsem nad tímto objevem a hned jsem se jal projevy tohoto pro mne nového fenoménu zkoumat – a skutečně: ve skladbě „The Dogs in The Midwinter“ duše *vypráví*, v písni „Strange Avenues“ *žaluje*, v „Cup Of Wonder“ *tančí*, ve „With You To Help Me“ se *směje* a na konci songu „Farm On The Freeway“ naopak jako by *plakala*. Skoro v každém Andersonově díle najdete nějakou tu náladu DUŠE hudby. A mé pocity potvrzuje i klasik – francouzský muzikolog Marin Mersenne, který na počátku 17. století prohlásil, že „nemá-li právo koncert andělů zváti se ‚úchvatným‘, pak zaslouží si tento jedinečný obdivný přídomek flétna...“ Dalším důvodem, proč mám patrně pro Jethro Tull slabost, je sama osoba Iana Andersona. Jeho silný individualismus a rezervovaný přístup k popkultuře a nevázanému stylu života mi byl vždy sympatičtější než vylomeniny jiných pod heslem „drogy, sex a rock’n’roll“. Zřejmě

pro jeho introvertní povahu mi tato náklonnost vydržela až do pokročilého věku, kdy ostatní „rockerři“ své mladické idoly s lehkým srdcem opouštějí. Ian neplaval v hlavním proudu, byl vždycky svůj. Jednou prohlásil: „Když jsme začínali, zdáli se nám Rolling Stones fantastičtí, ale brzy nám došlo, že nemá cenu být jen dalšími Rolling Stones...“

Co se týče Andersonova pódiového projevu, zdá se mi, že osudový vliv na něho měl jeho hudební vzor – jazzový flétnista Roland Kirk. Jeho chování na scéně totiž bylo také provokativní a nekonvenční, jeho humor agresivní, slovní hříčky zlomyslné. Stejně jako on, i Anderson odvozuje sílu svého projevu z citu pro historii, přebírá styl někdejších dvorních šašků, kteří byli sice komičtí, ale také bystrého ducha. Nemaje pocit skupinové sounáležitosti s rock’n’rollovou scénou své doby, hledá své kořeny jinde. Jeho umění prostupuje obraznost anglické lidové kultury. Klíč k Andersonově skladatelské identitě je poprvé jasně zřetelný na albu *WarChild* z roku 1974, kde nám ve skladbě „Back Door Angels“ prozrazuje: „Myslím, že si sednu a vymyslím nějakého blázna – nějakého velkého dvorního šaška.“ V písničce „Only Solitaire“ z téhož alba popisuje jak svou klaunskou podstatu, tak svou odtažitost od světa rockových hvězd. I o rok později na albu *Minstrel In The Gallery* slyšíme přesvědčení Andersona – potulného pěvce o tom, že naše společnost je vykořelená. Jeho britká kritika je ale podávána s humorem a s nadhledem; sám sebe nebere moc vážně. Obdivuhodné. Anderson je vyhlášený vypravěč a má také znamenité kreativní myšlení. Jeho tvorba je ukázkou, že výborná hudba odolá zkoušce času a nezná hranic. Posledních pár let se začal u Iana Andersona ještě více projevat jeho individualismus. V roce 2011 kapela přestává hrát pod hlavičkou Jethro Tull, opouští ji Martin Barre a hrdý Skot utváří vlastní doprovodnou sestavu, aby nadále vystupoval jako Ian Anderson. Spolu se zvukovým mágem Stevenem Wilsonem začíná vydávat některá vybraná alba Jethro Tull v rozšířených remasterovaných reedicích. Brožury těchto vydání obsahují nové zajímavé informace, o které je škoda se s českými posluchači nerozdělit. Přestože „propuštěním“ Barreho mnohé dlouholeté příznivce Anderson zklamal, reedicemi starších desek naopak udělal radost nám, skalním fanouškům a sběratelům, pro které se hudba Jethro Tull, hudba s DUŠÍ, stala takříkajíc soundtrackem našich životů. S odstupem času se

většina z nás shodla na tom, že Jethro Tull = Ian Anderson. Proto se také, jak jste si jistě všimli, tento úvod zabývá skoro výhradně jeho osobou. A protože letos je to právě padesát let, kdy se z jeho podivné bluesové sebranky začala postupně vyvíjet jedna z neoriginálnějších artrockových legend, posaďte se, nalijte si čaj, pusťte si potichu Jethro Tull a poslechněte tento téměř pohádkový příběh, jak skotský Honza ke štěstí přišel...

*Vladimír Řepík*

## POHÁDKA

V časech This Was  
byla nebyla  
jedna hubená strapatá holka  
Magickými flétnovými tóny a naléhavým hlasem jí Minstrel vykouzlil sen  
že někdy najde oči  
a v nich smile never so sweet before  
Zajíc  
který ztratil brýle  
se jejím představám škodolibě posmíval  
a ironicky pískal melodii Thick as a Brick  
Uplynulo hodně let  
Bylo jich tolik  
že ta holka byla už Too Old to Rock'n'Roll  
a věděla, že život není Sweet Dream  
a taky že Nothing Is Easy  
A tehdy  
když už nic nehledala  
nejednou v supění Locomotive Breath  
a mezi mystickými Songs from the Wood  
potkala oči s tím vysněným úsměvem  
never so sweet before  
Potopila se do toho modra  
a nevěšila si už značně vypelichaného zajíce  
který hulákal až do ochraptění  
no way to slow down  
no way to slow down...  
a zalykal se smíchy jako blázen

*Vlad'ka Pekárková*

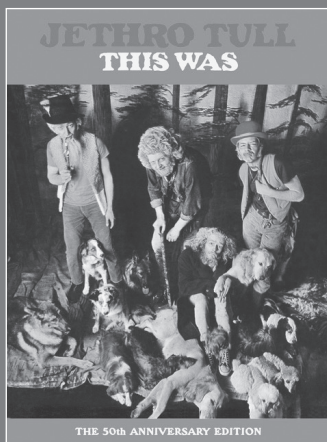


1



# Bylo nebylo

(rok 1968 – album *This Was*)



Nevím, nevím, nevím, kam mě nohy nesou  
a ani to vědět nechci  
každý den vidím slunce postaru vycházet  
říkám si, že zejtra přijdou věci  
o kterých by se mi dnes nesnilo...

(„*A Song For Jeffrey*“)



Na počátku šedesátých let 20. století stála dáma jménem Evropa ještě stále nerozhodně rozkročena mezi dvěma světy – západním a východním. Rudé oko z východu nás sledovalo, tuhý režim dusil svobodu vyjadřování pěvců, malířů i spisovatelů. Až po roce 1962 se konečně svět nadechl v znamení uvolňování napětí. Přicházely nové kulturní podněty (např. československá účast na světové výstavě Expo v roce 1958, nové formy divadla, filmová Česká nová vlna, hudební inspirace v podobě Beatles a Rolling Stones). Na hokejovém mistrovství světa v Grenoble v roce 1968 porazilo Československo Sovětský svaz 5:4. Pamatuji si také matně první léta československého „bigbeatu“ – starší sestra ho už poslouchala v rádiu v populární hitparádě Jiřího Černého *Houpačka*. Ve světě dorůstala nová poválečná generace a vyjadřovala nespokojenost se zaběhnutými zvyklostmi. Tyto vlivy se projevovaly i u nás. Lidé tlačili na vládnoucí garnituru, aby dosáhli společenských změn a mohli důstojně žít. Ale postoj Moskvy byl zlověstný a znepokojivý. Vedení Sovětského svazu a ostatních našich „spojenců“ nakonec československé reformní hnutí prohlásilo za „kontrarevoluční“.

## PŘED PADESÁTI LETY TADY A TAM

Shodou okolností tuto knihu dopisují v době kolem 21. srpna 2018. Česko si letos hlasitěji než jindy připomíná 50. výročí invaze z roku 1968. V noci z 20. na 21. srpna tehdy vstoupily armády zemí Varšavské smlouvy do ČSSR. Bylo mi deset let a prázdniny jsem trávil u babičky na venkově poblíž Prahy. Dodnes si pamatuji, jak soused ráno říká přes plot dědečkovi: „Pane Klaban, už to víte? Jsme obsazený...“ Jen jsem zaraženě koukal a moc tomu nerozuměl. Když nám ale později doma v Praze mířily ruské tanky do oken, začal jsem pomalu chápat. Měli jsme před sebou těžké chvíle. Dnes tehdejší zoufalství připomínají hlavně fotografie: zakrvácená československá vlajka, sanitka, nosítka a v pozadí tank s bílým pruhem, pobořená podloubí v Liberci, střelba do davu. Hořící tanky. Snímky, ze kterých mrazí...

Okupací Československa skončila naděje jménem „pražské jaro“. Číslo 23 z tanku na náměstí Sovětských tankistů (dnes náměstí Kinských) dostalo s invazí nový význam – „za 23 let nás tu zase máte“. Ano, z někdejších osvoboditelů byli teď okupanti. Tanky převálcovaly předchozí nadějně se vyvíjející obrodný proces. Ten neznamenal jen souboj mezi frakcemi komunistické strany a dočasné vítězství reformátorů. Vzdemula se také vlna tvůrčí energie ve všech oblastech umění, nastal nebyvalý intelektuální rozkvět a oživení občanské společnosti. Například ještě ve dnech od 20. do 23. prosince 1967 byl v pražské Lucerně uspořádán 1. československý beatový festival. Na festivalu vystoupili mimo jiné The Primitives Group, Framus Five, Olympic, Synkopy 61, Flamengo, Prúdy, Rebels, Juventus a Soulmen. Šlo o výsledek mnoha snah tehdejší československou rockovou scénu oficiálně představit a ukázat z ní to nejlepší. Doba této akcí přála – jak se postupně uvolňovala atmosféra v celé československé společnosti a ve vzduchu byly cítit politické změny, dostal se festival tak trošku do pozadí zájmu úřadů. Papalášci ho přešli bez větších připomínek. V měsících, které měly následovat, měli totiž úplně jiné starosti.



Nastala normalizace. Jakékoli pokusy o změnu politického systému v republice byly na dlouhých 21 let potlačeny. Po roce 1968 se veškerá veřejná činnost ocitla pod přísnou kontrolou úřadů. Uspořádání rockového koncertu předcházelo schvalování, které mohlo trvat i několik měsíců. Zákazy, emigrací rozdělené rodiny. Zničené kariéry, vynucená poslušnost režimu. Není snad v této zemi nikdo, koho by se okupace z roku 1968 nedotkla. Invaze a následná potupná normalizace zanechala stigma na všech – na těch, kteří museli veřejný prostor opustit, i na těch, kteří se snažili najít morální kompromis a dál zde žít a pracovat.

Zatímco u nás rozdrtily tanky socialismus s lidskou tváří, politické dění západního světa v roce 1968 ovlivňoval pacifismus hnutí hippies. Kromě USA došlo ke vzpourám mládeže i v Evropě, kde probíhaly největší střety ve Francii či Západním Německu. Filosofie hippies měla zásadní vliv na umění, zejména na populární hudbu.

Když v roce 1963 na Britských ostrovech začali hrát The Beatles, vymysleli novináři pro jejich zvuk termín Mersey Sound. Přírozeným protipólem Mersey beatu se stalo bílé rhythm & blues. Tento původně černošský styl ze 40. a 50. let učaroval britským partám Rolling Stones a The Animals a vyrazili s ním na pódia v letech 1962–64. V době nástupu hippie módy v Británii si na své přišli zejména příznivci klasické pomalé bluesové dvanáctky – pochopitelně v elektrifikované podobě, jíž se lapidárně říkalo bluesrock. Pionýrem elektrického blues v Británii byl kytarista Alexis Korner a jeho kapela Blues Incorporated. Po něm přišli John Mayall & Bluesbreakers, Cream, Taste, Ten Years After, Fleetwood Mac, Chicken Shack, Jeff Beck Group či právě raní Jethro Tull. A připadá mi až paradoxní, že v roce naší národní potupy zároveň vznikl fenomén Tull, který mne svou pozitivní energií provází celým mým dospělým životem...

## **VE MĚSTĚ NAD TEMŽÍ SEŠLI SE ČTYŘI SNÍLCI, ABY SLÁVU HLEDALI...**

Album *This Was* bylo prvním studiovým počinem Jethro Tull. Vznikalo v létě roku 1968, pro nás vzhledem k srpnovým událostem tak bolestným. Ironií je, že ho kapela dokončila také právě ve dnech kolem 21. srpna. Kapela desku nahrála za směšných 1 100 liber – částku, kterou přes svého známého obstaral jako půjčku od National Westminster Bank otec manažera Jethro Tull Terryho Ellise. V porovnání s dnešními horentnými rozpočty na vznik debutových desek různých umělců se skutečně tato suma může zdát nicotná, ale pro kapelu to neznamenal o nic méně, než že dostanou na pásek repertoár svých dosavadních vystoupení a aranží, prověřených doposud pouze naživo v klubu Marquee v londýnské Wardour Street. Jen pár písní vzniklo až přímo ve studiu, například „Move On Alone“. Využilo se zde poprvé střídmě také studiové vrstvení stop, aby se trochu obohatil zatím jen prostý zvuk Jethro Tull.

A tak z popela John Evan Bandu nejspíše a vrávoravě povstalo mladé bluesové kvarteto plné očekávání – Anderson, Abrahams, Bunker a Cornick. Hnací silou tehdejších raných skladeb byla mocná, a přesto lyrická kytara Micka Abrahamsa,

opentlená improvizovanou, ale stále se zlepšující hrou na flétnu Iana Andersona. Začal s ní teprve před několika měsíci.

Co se týče Iana, ten v létě 1967, chvíli předtím než se seznámil s Mickem Abrahamsem, skončil s hraním na kytaru – starým dobrým Fenderem Strat ze šedesátých let. Kytara kdysi patřila Lemmymu z Mötörhead a Ian se ji teď rozhodl vyměnit za lacinou a veselou studentskou flétnu. Ianova vyvolená se blýskala a zářila na stěně bazaru s hudebními nástroji v Lyntham St Annes. Vybavuje si dokonce její jméno – Selmer Gold Seal – a stejně skromný základní model byl prý také prvním nástrojem jiného známého flétnisty, Jamese Galwaye, který začal svou kariéru nedlouho před Andersonem.

S flétnou začal Ian těsně před tím, než se s kapelou přesunuli z Blackpoolu do Londýna. Prodával v té době všechno, co měl, aby sehnal hotovost na zaplacení dluhů. Zbavoval se i zmíněného fendera. Věděl, že v sestavě bude Mick Abrahams, a tak se zdálo zbytečné, aby měl kytaru i Anderson. Nejprve se ji snažil prodat za hotové, ale v bazaru mu hotovost nechtěli dát, byli ochotni kytaru jen za něco vyměnit. Vzhledem k neutěšené a nejisté existenci, která měla následovat, pro Andersona připadalo v úvahu jedině něco skladného, co by nosil v kapse. A tak volba padla na mikrofon a ... jak se rozhlížel po bazaru, zahlédl tam viset flétnu. „Tu si vezmu,“ pomyslel si. Stála 30 liber proti hodnotě kytary ve výši 60 liber. Odešel tedy s flétnou v kapse a následující měsíc se na ni urputně učil hrát. Prskal a funěl do nástroje, až se mu podařilo vyloudit pár nesmělých tónů. Slabý zvuk posiloval tím, že tóny zároveň v přibližném unisonu zpíval, a tak se zrodil charakteristický raný zvuk Jethro Tull. Anderson si ale de facto osvojil metodu scatování již několik let předtím při hře na kytaru a také při hře na irskou flétnu. Když na počátku roku 1968 slyšel Ianovu nejistou hru Jeffrey Hammond, budoucí basista skupiny, který tou dobou studoval na umělecké škole v Londýně, pustil Andersonovi muziku jazzového flétnisty Rolanda Kirka. Ian tak získal nečekaný zdroj inspirace, který mu umožnil vypilovat jeho vztah k nástroji.

Po řadě sporných názvů nakonec 2. února 1968 zahájila skupina pravidelné páteční koncertování v klubu Marquee pod názvem Jethro Tull, navrženým manažery a agenty z Ellis Wright Organisation. V těch dnech se stala na londýnské scéně značně populární. Jejich image, korunovaná charakteristickou Andersonovou postavou hrající na flétnu se zdviženou nohou a v žebráckých hadrech, mělo na londýnské publikum zásadní vliv. Ian Anderson před vystoupením kapely stával ve frontě u vchodu do klubu, ve svém tehdy již slavném dlouhém kabátě, v ruce papírovou tašku z obchodáku Woolworth se sbírkou svých nástrojů, budíkem a termoskou horké vody.

Jak Anderson později vysvětlil, nenosil kabát ani tak kvůli své image, jako spíš proto, jaký způsob života tehdy vedl. První tři čtyři roky svého účinkování v Jethro Tull bydlel v jedné místnosti bez teplé vody, bez topení, s elektrickým krbem o jednom topném tělese. Skutečně doslova mrzl a hladověl a byl věčně prochladlý. Trvalo to nekonečně dlouho. Jak později říkal, živořením si musel „vykoupit budoucnost“ – myslím, že něčím podobným si prošla většina tehdejších muzikantů. V jeho případě to kromě zimy nebylo zase tak zlé – tedy neumíral hladu, ale bylo

celkem dost večerů, kdy chodil spát o hladu a promrzlý, a tak spal v kabátu. Ráno si ho prostě nechal na sobě a večer v něm vyrukoval na scénu. Podle Andersona to bylo něco jako hledání vlastního já – v téhle fázi hudebního a osobního vývoje bylo třeba mít nějakou identitu. A právě kabát byl pro něho částí identity, a tak ho měl na sobě v jednom kuse ... byť hlavně z praktických důvodů.

Potrhlá čeládka si začala získávat jméno po bluesových klubech nejen v Londýně, ale i na jihu Anglie.

### ... A JAK ŘEKLI, TAK UDĚLALI...

Manažeri se nejprve snažili Andersona přesvědčit, aby se flétny vzdal – jeho hraní se moc nezlepšovalo. Marně. Chtěli zároveň nechat zpívat pouze Micka Abrahamse. Ovšem vůbec se jim nezdařilo vzbudit zájem nahrávacích společností, a tak rozhodli, že kapela nahraje album ve vlastní režii a s ním se pak bude dál pokoušet o smlouvu.

Anderson prosadil pro album název *This Was*, aby tím skupina dala jasně najevo, že styl hudby je jen dočasný. Přestože období blues rocku bylo v Británii právě na vrcholu, mladý vizionář doufal, že se Tull od muzikálně omezené bluesové melodie budou moci posunout dál. Že se jim podaří zapracovat do svého zvuku také jiné vlivy – ty Ian čerpal z nejrůznějších zdrojů.

Jak se později ukázalo, písnička Micka Abrahamse „Move On Alone“ (Půjdu dál sám) byla proročká. Po deseti měsících z kapely odešel, ale jeho hudební dovednosti a šoumenství po tuto dobu značnou měrou pomáhaly nové skupině vybudovat počáteční uznání a místo na britském hudební scéně.

Nicméně například píseň „A Christmas Song“ z té doby již symbolizuje konec Abrahamsovy éry ve studiu (objevila se až na albu *Stand Up* a na remasterované verzi alba *This Was* z roku 2008). Je především dílem Iana Andersona a s Davida Palmera, který aranžoval a řídil doprovodné smyčcové kvarteto, a předznamenává eklektičtějšího ducha hudby Jethro Tull, který se měl projevit již v dalším roce na druhém albu.

V průběhu měsíců, které následovaly po nahrání a vydání prvního alba, se Jethro Tull prezentovali v řadě rozhlasových pořadů BBC Radio sessions, v několika show Johna Peela a také v jiných rozhlasových pořadech. Záznamy těchto vystoupení se v archivech BBC kupodivu zachovaly. Jak si vybavuje Ian Anderson, šlo o vesměs živá vystoupení, která překvapivě úspěšně odolala zkoušce času, jak je znát při dnešním poslechu. Zvukově jsou na tom velice dobře a zásluhu na tom, že se v roce 2008 záznamy mohly objevit jako bonusový materiál na remasterované verzi *This Was*, má zejména Peter Mew, dlouholetý režisér ze studií Abbey Road. Snad proto Ian Anderson věnoval remasterované vydání nahrávek této krátkodobé sestavy Jethro Tull nejen Micku Abrahamsovi, ale také Johnu Peelovi a Peteru Mewovi.

## ...A JESTLI NEUMŘELI, ŠTASTNĚ ŽIJÍ DODNES.

Co se týče Micka Abrahamse, je rád, že tehdy *This Was* natočili více méně naživo, bez většího vrstvení zvukových stop. To albu dalo autentický a syrový zvuk. Podle Micka vlastně jedinými dodatečně vrstvenými nahrávkami byly kromě vokálů pouze ony kouzelné dechové aranže na Abrahamsově písni „Move On Alone“. Palmer je pořídil v Mickově nepřítomnosti, a ten je tak uslyšel až poté, co bylo album vydáno. Proslýchalo se potom, že se mu dechová sekce nelíbila. Což není pravda, jak potvrzuje autor písně: „Líbilo se mi to tehdy a mám to rád doposud. Lidé prostě jen rádi drammatizují. Jediné, co jsem na to téma kdy řekl, bylo, že mě aranžmá překvapilo. Bylo nezvyklé zkombinovat dechovou sekci s hrou vlasatého bluesrockového muzikanta, kterým jsem byl! Každopádně jsem rád, že se tenhle můj rozlučkový zářez, „Move On Alone“, na album dostal, a také jsem se na vlastní cestu nakonec vydal...“ Mick Abrahams považuje *This Was* za znamenité album a není vůči němu nijak zaujatý. Je to podle něho skutečný otisk Tull té doby a dodnes je na něm dobře patrné, kolik práce do jeho vzniku všichni vložili – jak hudebníci, tak lidé ze studia.

Clive Bunker vzpomíná, jaké vzrušení znamenalo pro malý bluesband nahrávání. Bylo to pro ně něco úplně nového, takže se snažili o co nejživější nahrávku. Když hrál Bunker sólo, Ian prý před ním držel velké hodiny, aby Clive sólo na nahrávce moc neprodužoval. Proto z toho nakonec byl chaos. „Ale zasmáli jsme se, jak je slyšet,“ dodává tehdejší bubeník Jethro Tull.

„Jako by to bylo včera, pouzdro s kytarou v ruce, jedu podzemkou na Sloane Square. Přesedám na autobus a po King's Road poprvé mířím do studia Sound Techniques,“ vybavuje si své tehdejší hudební dobrodružství basák Glenn Cornick. Budova prý byla vyšší než širší, původně snad obilná sýpka, celá z kamene, vhodná k nahrávání akustické hudby. Vzhledem k jeskynním ozvěnám však mohla jen stěží vyhovovat elektrickým kytarám a bicím. Přesto režisér Victor Gamm uvedl kapelu do tajů čtyřstopého nahrávání. Přitom Glenn s Clivem měli pro sebe dohromady pouhou jednu stopu. Takže když se pak mixoval zvuk, bylo otázkou, zda „zvýšit nebo snížit hlasitost basy a bicích“, jako kdyby Glenn s Clivem byli nějaká spojitá muzikální bytost. I tak je ale podle Cornicka úžasné, co všechno se jim podařilo v době omezeného čtyřstopého nahrávání na album dostat a kolik se toho nakonec na základě této zkušenosti dokázali naučit.

Ano, pro mladou kapelu to tenkrát byl neopakovatelný zážitek s první prací ve studiu. Jeho atmosféru a tehdejší naladění hráčů lze vycítit z úryvku tehdejšího doprovodného textu alba:

„...*This Was* bylo nahráno ve studiu Sound Techniques v Chelsey v Londýně, v takovém velkém skleníku. Kávovar ne vždy fungoval a člověk musel pořád dávat pozor na kabely a ostatní věci, co se válely na zemi. Což bylo velice příjemné, zejména po ránu. Seznámili jsme se tu s režisérem Victorem Gammem, a ten, jak se ukázalo, byl také v pohodě. Kroutil svými kouzelnými knoflíky a celkem dobře zvládal stres...

*This Was* produkoval Terry Ellis a Jethro Tull pro Chrysalis Productions, což zní trochu jako fór. Ale Victor nám ukázal, jak máme které ‚šavle‘ posunovat, a tak celá záležitost krásně proběhla až do konce...

Celé to bylo zahájeno ve čtvrtek 13. června a dokončeno v pátek 23. srpna (1968). Tohle byl styl, kterým jsme tehdy hráli – ale věci se mění, nebo ne?“

Ano, v Praze duněly po dlažbě pásy tanků, a ve stejnou dobu v Londýně Jethro Tull právě dokončovali svůj první studiový počín. K jejich prvnímu albu jsem se dostal dlouho po roce 1968, myslím až někdy v roce 1974, kdy mi spolužák nahrál desku na kazetu. Později jsem si vinyl v rozkládacím obalu koupil na pražské burze s deskami (jako většinu desek, které jsem měl tehdy ve sbírce). Zajímavé pro mne bylo, že jsem na obalu poprvé viděl, jak muzikanti z Tull vypadají. Došlo mi, že jsou na titulní fotografii převlečeni za starce, a přišlo mi to jako dobrý vtíp. Ironií osudu je, že ze sestavy *This Was* zbyl dnes v kapele už jen Ian Anderson, a jako stařík, za kterého se tehdy vydával, teď vypadá úplně jinak...



2



# Od blues k avantgardě

(rok 1969 – album Stand Up)



Vzpomínám na ty rána,  
utracený prachy kdy vstávat cenu nemělo  
ty zpropadený dny jak přišly,  
tak odešly, cestu plodnejm rokům otevřely...

(„We Used To Know“)



Také rok 1969 byl v Československu truchlivý. Dne 16. ledna dokonil na Václavském náměstí svůj zoufalý čin Jan Palach, v únoru ho následoval Jan Zajíc. Dne 25. ledna 1969 vysílal rozhlas speciální *Houpačku* k uctění památky Jana Palacha. Zazněl Karel Kryl z alba *Bratříčku, zavírej vrátka*, Mertovo *Dlouho se mi zdá* a *Balada o smutnom Jánovi* od slovenských Průdů. Písně byly proloženy citáty z Bible. Pásek s hitparádou odvezla Marie Rottrová do Západního Německa, pořad byl pak slyšet na Svobodné Evropě. Když 28. března zvítězilo v hokejovém utkání na mistrovství světa Československo nad Sovětským svazem 4:3, šlo se do ulic. V srpnu 1969 Čechoslováci protestovali proti politice nového vedení státu, které se smířilo s invazí vojsk Varšavské smlouvy. Mně bylo teprve jedenáct, a přestože jsem vnímal celkovou neutěšenou situaci mezi lidmi, politiku ani bigbít jsem zatím moc neřešil. Dnes je mi ale jasné, že mnohým tehdejší „máničkám“ pomáhalo rozptýlit chmury a naději do srdcí vhánělo jediné – rocková hudba. A v Anglii se právě z kukly jistého tuctového bluesbandu chystal vyklubat krásný motýl...

## POVSTÁVAJÍ PRAVÍ JETHRO TULL

Ano, mám na mysli proměnu Jethro Tull z podivné bluesové kapely roku 1968 na mezinárodně uznávanou skupinu eklektického rocku v roce následujícím.

Jethro Tull – Bejvávalo. Tohle je úmyslně retrospektivní název debutového alba kapely, které natočili v létě a vydali v říjnu roku 1968 zpěvák a flétnista Ian Anderson, kytarista Mick Abrahams, basák Glen Cornick a bubeník Clive Bunker. Excentrická směska bluesovo-jazzového rocku posloužila jako vizitka právě se rodící skupiny, ale jak napovídal titul, nemělo se jednat o budoucí zvuk Jethro Tull.

Věci se měly změnit, jak vysvětluje Ian Anderson. Rozhodně nechtěl, aby hudebním stylem, ve kterém by kapela pokračovala, bylo blues. Hrát blues bylo tehdy trochu cynické, a to v tom smyslu, že to tehdy byla stylová a oblíbená městská undergroundová hudební forma, která člověku umožňovala odehrát několik koncertů za týden ve všech hospodách a klubech, které si ho objednaly. Tull mohli také zkusit hrát třeba folk, ale bluesband byl jasnější volbou. Ian neměl dost zkušeností s kytarou, ani předtím nikdy nehrál anglický folk, aby si mohl drze říkat o další kšefty a získat krapet věhlasu právě s ním.

Pokud ale měla kapela skutečně opustit stojaté vody blues a obrátit se čelem k rozmanitějšímu hudebnímu stylu, potřebovala nové písně. To byla výzva, na kterou Anderson reagoval až několik měsíců poté, co si Tull, ještě jako bluesband, zajistili své první vystoupení v londýnském klubu The Marquee. „Pamatuji si, že to bylo v létě 1968, někdy v době, kdy jsme hráli na Sunbury Jazz and Blues Festivalu a nutně jsme potřebovali nový materiál. Řekl bych, že tak polovinu skladeb alba *Stand Up* jsem napsal v průběhu léta 1968. Bylo to v době, kdy jsem poslouchal album *Come Out Fighting Genghis Smith* od Roye Harpera. To byla taková letní deska a bylo to všechno o Londýně. Souznělo to s mými dojmy, protože v Londýně toho roku právě bylo krásné teplé léto. Rád vzpomínám na to, jak jsem se toulal po parku Hampstead Heath, čtvrti Kentish Town a jiných částech Severního Londýna,“ říká Ian Anderson v doprovodném textu k rozšířenému vydání alba *Stand Up* z roku 2016.



Texty Roye Harpera z té toby o tom, že „v létě nikdo nemá prachy, je to vážně otrava“, byly pro Andersona velice inspirativní, protože Harper byl tak trochu ulítlý (stejně jako jeho texty). Nicméně oslovoval celou generaci lidí, včetně Andersona, kteří si nespoutaně užívali atmosféru Londýna – i když frontman Jethro Tull byl v té době hodně osamělý. Nechodil na večírky a nestýkal se moc s lidmi. Jen tak seděl ve své garsonce v Kentish Townu a na kytaru Harmony Stratotone skládal písničky. Stratotone byla elektrická kytara s dutým tělem a měla drsný zvuk, který trochu vazbil. Anderson odstranil snímače a na kytaře tak vznikly velké otvory, kterými zvuk mohl unikat. Vznikl tak jakýsi prototyp akustické kytary. Ian si zvykl skládat na ni písně. Na elektrickou kytaru s plným tělem mu to nešlo, i kdyby si ji býval mohl dovolit. Až když začali Jethro Tull nahrávat album *Stand Up*, pořídil si Anderson malou folkovou akustickou kytaru Yamaha, která se stala na pár let jeho skladatelským nástrojem.

A tak písně alba *Stand Up* vznikaly za onoho vcelku teplého zasněného léta, kdy se na talíři Ianova gramofonu otáčely desky Roye Harpera, Ornetta Colemana, Charlieho Parkera, Berta Jansche, skupin Pentangle nebo Blind Faith. A možná i Jimmiho Hendrixe. Anderson měl tehdy jen pár desek, které si půjčil nebo na které si našetřil. Ale jak začal skládat, už se mu moc nechtělo poslouchat jiné autory. Čím více písní napsal, tím méně cizí huby poslouchal. Jak říká, bylo to, jako když se dítěti sundají z kola pomocná postranní kolečka, aby mohlo samo šlapat vstříc obzoru.

Zatím bylo vše v pořádku. Ale pokud chce člověk psát písně, které nejsou přísně bluesového stříhu, a přitom hraje v bluesbandu, musí je nejdříve „prodat“ svým spoluhráčům. Když některé z nich přehrál Micku Abrahamsovi, ten pokaždé došel k závěru, že mu nejsou po chuti. Snažil se zapojit se svou hrou, ale dělal to po svém, „po bluesmanskou“. A to samozřejmě neodpovídalo některým akordovým sekvencím, které neměly nic společného se stylem blues ani s obecnými bluesovými stupnicemi. Bylo celkem zřejmé, že spolupráce s Mickem nebude lehká, a tak Anderson odložil připravený materiál až na konec roku 1968.

Na zmíněné potíže si vzpomíná také Clive Bunker: „Tehdy každá kapela začínala tím, že hrála blues, jinak neměla šanci získat kšeft. Ale s Mickem Abrahamsem to bylo tak, že on dodnes ani jinou hudbu neposlouchá. Takže když Ian začal psát jiné a odlišné věci, bylo jasné, že nastane velký problém. Mick to totiž odmítal hrát. Na druhou stranu ale ani nechtěl odejít.“

Nakonec Mick kapelu přece jen opustil. Zda odešel sám, nebo k tomu byl vyzván, už dnes není důležité, protože případná válečná sekera byla už dávno zakopána... Mickova poslední nahrávka s Jethro Tull vznikla v listopadu 1968 – šlo o píseň „Love Story“. Ian Anderson vzpomíná, že díky riffovému charakteru skladby se jí snažil trochu přizpůsobit Mickově kytarovému stylu. Ve studiu byli Tull v době, kdy už se Mick chystal ze skupiny odejít nebo už odešel, a je možné, že poslední nahrávku pojal jako rozlučkové gesto. Rozhodně šlo o jeho labutí píseň v rámci Tull. Na straně B singlu se objevila skladba „A Christmas Song“, která už byla nahrána po Mickově odchodu. Ian byl při nahrávání většiny skladby sám, i když ostatní hráči také přispěli svým dílem. Například Glenn a Clive chrastili rolničkami. Tehdejší

manažer Tull Terry Ellis se ale domnívá, že hra na rolničky na „Christmas Song“ byla jeho práce. Takže je možné, že kandidáti na Rolničkovou korunu roku 1968 byli nakonec tři, poznamenává Ian Anderson...

## HLEDÁ SE KYTARISTA

Mick Abrahams byl pryč a hledání nového kytaristy začalo inzerátem v časopise *Melody Maker*. Jedním ze čtenářů, který si ho všiml, byl Martin Barre. Ten tehdy hrál na kytaru, flétnu a saxofon v kapele Gethsemane. Skupina dříve toho roku v Plymouthu v klubu Van Dike předskakovala Jethro Tull, ale teď se právě rozpadala. Jak si Martin vzpomíná, inzerát zněl pouze „Hledá se kytarista“. Zavolal na uvedené číslo a zeptal se, o co se jedná. Bylo mu řečeno, že je to post v Jethro Tull. To ho překvapilo. V první chvíli neměl dost sebedůvěry, ale osud chtěl jinak. Do věci se vložil manažer Jethro Tull. Poslední vystoupení Gethsemane bylo na londýnské vysoké škole. V průběhu koncertu někdo předal Martinovi zelenou kartičku s obrázkem motýla. Byla to vizitka Terryho Ellise z Chrysalis. Na zadní straně bylo napsáno „Zítřka zavolej“. Martinovi nejdříve nedošlo, o co se jedná, ale zavolal mu. Ellis mu řekl, že už ho celé týdny hledá. Že se Tull poohlíží po kytaristovi a požádali Terryho, aby Martina našel. Nepamatovali si totiž ani Martinovo jméno, ani název kapely, která jim dělala v Plymouthu předskokana. Tak se stalo, že Ellis zastihl Barreho na vůbec posledním koncertu Gethsemane. A tak se nakonec Martin ocitl na pracovním pohovoru.

Také Clive Bunker se usmívá při vzpomínce na uvedené představení v Plymouthu. V doprovodném textu k remasterované verzi *Stand Up* říká: „Gethsemane byli předkapela a Martin s nimi hrál na kytaru a na flétnu. Vzpomínám si, že jsem si z Iana dělal legraci, že bychom měli Martina zlanatit, aby Ianovi žádný flétnista nedělal konkurenci! A tak jsme doufali, že Martin na pohovor přijde.“ A jak konkurz probíhal? „Byla to klasika,“ směje se Clive. „Totální chaos. Přicházeli lidé, kteří do místo opravdu chtěli, a přicházeli také takoví, kterým jsme říkali ‚profesionálové‘. Pár týpků, věřte nevěřte, se na pohovor vážně převléklo do svých scénických kostýmů. Ale sranda je, že si vůbec nevybavuji, že by tam byl Martin.“

Martin tam však opravdu dorazil, stejně jako snad každý začínající kytarista z celé země. „Byla to hrůza,“ vzpomíná Martin. „Najali si suterénní studio a Clive s Ianem a Glennem byli uprostřed místnosti. Zájemci postávali kolem stěn, aby nemuseli čekat venku, až je zavolají. Každý musel zahrát dvanáctitaktové blues. Pro mě to bylo peklo, protože v blues jsem byl nejhorší. Proto když jsem přišel na řadu, navrhl jsem, že bych zkusil něco jiného. Složil jsem jednoduchou instrumentálku, zahrál jsem jim příslušný riff, a bylo to. Potíž byla v tom, že jsem hrál na poloakustického elektrofonického gibsona 330, který hrozně vazbil. Skoro se na něj nedalo hrát, a bylo to tak zlé, že mě to úplně ochromilo. Cívil jsem Clivovi na rameno a čekal, až mu na ně Ian poklepe, že už toho má dost. K mému údivu se mi od kapely dostalo férového slyšení – myslím, že Ian Clivovi na rameno vůbec neklepal –, a tak jsem navrhl, jestli by si nechtěli poslechnout trochu flétny. Zahrál

jsem jim nějaký jazzový standard. Vlastně jsem hrál na flétnu líp než na kytaru. To ale nebylo smyslem konkurzu! Odcházel jsem domů a myslel si, že to byla pohroma, že jsem na tu kytaru nedokázal pořádně zahrát a podělal to.“

Martin se nemýlil. Místo dostal Tony Iommi, kytarista birminghamské kapely Earth, která se zanedlouho proslavila jako Black Sabbath. Ten si ovšem s konkurzem moc starostí nedělal. Earth totiž hráli spolu s Tull krátce předtím, než odešel Mick Abrahams. Toho večera Tull Iommimu post kytaristy nabídl. Iommi o tom řekl zbytku své kapely a byl na rozpacích, co odpovědět. Jeho spoluhráči mu odpověděli, že je to na něm a že má nabídku přijmout a na ně se neohlížet. Následně byl pozván, aby dorazil na konkurz do Londýna, že jde jen o formalitu. Na místě ho však odradil čekající zástup. Tony si řekl, že to vzdá a pojedje domů. Někdo z kapely ho ale dohonal a přesvědčil, aby zůstal, že za chvíli půjde na řadu. Nakonec konkurz absolvoval, vrátil se do Birminghamu a brzy mu volali, že místo získal.

Iommi vzpomíná: „Začali jsme zkoušet nový materiál, který právě skládali. Na zkoušky se mnou jezdil Geezer Butler. Měl jsem velice nedobry pocit z toho, že jsem opustil Earth, opravdu hrozný. I když jsem měl ostatní kluky z Jethro Tull rád, bylo divné být s nimi, když jsem předtím byl se spoustou jiných lidí, které jsem dobře znal. Svěřil jsem se Geezerovi, že je mi z toho fakt divně. Poradil mi, ať si dám na čas, ale já jsem si nebyl jistý, jestli to můžu udělat.“

Iommi si kdysi ve fabrice poranil dva prsty na ruce a nosil kvůli tomu na špičkách prstů plastové nástavce. Když s Jethro Tull zkoušel skladbu „Nothing Is Easy“, šlo mu to podobně, jako by to hrál Mick Abrahams. Kvůli zraněným prstům se mu některé věci hrály špatně, zejména akordy, které vyžadovaly souhru všech prstů. Tony si díky svému omezení vyvinul vlastní styl, a to velice úspěšný, jak dnes všichni víme. Bylo to s ním jako s Django Reinhardtem, i on si vypracoval vlastní způsob, protože měl na hraní jen dva prsty.

Po pár dnech zkoušení si Tony vzal Iana stranou, aby si s ním promluvil. Řekl mu, že chce odejít. Anderson mu také poradil, ať s tím nespěchá, ale Iommi trval na tom, že se v současné situaci necítí dobře a myslí si, že by to nefungovalo. Ian mu nakonec přitakal, ale požádal ho, aby zůstal na natáčení filmu *The Rolling Stones Rock'n'Roll Circus*, protože za něho tak rychle nenajdou náhradu. S tím samozřejmě Iommi souhlasil.

A tak se Tony vrátil do Birminghamu a Black Sabbath mohli dál pokračovat v dobývání světa tvrdého rocku. I když to Iommimu s Jethro Tull nedopadlo, vzal si ze svého krátkého angažmá řadu ponaučení: „Jsem vlastně Jethro Tull vděčný za spoustu věcí, které mě naučili ohledně fungování kapely. V naší skupině jsme například vždycky byli lehkomyšlní, co se týče zkoušek a podobných věcí. V Tull ale panoval přísný režim – budete tam ráno v devět, nebo uvidíte –, to jsem ještě nezažil! Ale byl to opravdu dobrý přístup, který zajišťoval, že zkouška začne včas a neprotáhne se někdy do odpoledne, až se nám bude chtít. Naučili mě, jak být odpovědný a mít autoritu, což jsem pak mohl přenést na ostatní kluky a dostat kapelu na správnou cestu.“

A tak se Jethro Tull obrátili na dalšího ze svých starých známých. Někdy v roce 1968 Jethro Tull předskakovali kapele The Nice a seznámili se s kytaristou

Davym O'Listem. Ten teď právě opustil The Nice a Tull doufali, že toho budou moci využít. Ian ho pozval do nahrávacího studia v Soho a zkusili si společně zahrát jednu z Ianových skladeb, patrně „Nothing Is Easy“, ale ani s O'Listem to nakonec nedopadlo. Ne kvůli vztahům – kluci byli fajn –, ale nezamlouvala se mu hudba. Jak později potvrdil Clive Bunker, který měl The Nice rád, Davy O'List byl na hraní s Tull patrně příliš svérázný. Nicméně časopis *Melody Maker* trochu předčasně ohlásil, že O'List je novým kytaristou Tull – redaktor byl poněkud horlivý. Je pravda, že Anderson už sprádal mediální kampaň před dalším turné, ale Davy ve skutečnosti do kapely nikdy nepatřil...

## NA DRUHÝ POKUS

Martina Barreho mezitím stále štvalo jeho nepovedené vystoupení na konkurzu. Celé týdny si ho v hlavě přehrával. Domníval se, že kdyby býval zahrál výborně a pak místo nedostal, bylo by to v pořádku; ale to, že svůj výkon nezvládl, by ho strašilo napořád. A tak šla nakonec hrdost stranou a Martin zavolal Ianovi, aby zjistil, jaká je právě situace. A Ian mu povídá: „To je fór, že jsi zavolal, tady se věci nevyvíjejí nejlíp.“ Ale detaily mu neprozradil. Martin se přiznal, že volá čistě proto, že konkurz neabsolvoval dobře, ale že to bylo kvůli kytaře. Že nedokázal využít příležitost, kterou mu dali, a uvítal by ještě jednu šanci, protože neukázal, co v něm doopravdy je. A tak se stalo, že se šel předvést do druhého.

Stalo se již legendou, že Martin přišel za Ianem do garsonky s elektrickou kytarou, ale bez zesilovače. Jediná možnost, jak mohl Ian něco slyšet, bylo kleknout si na podlahu a přitisknout ucho ke kytaře. A opravdu, v roce 1976 Ian v rozhovoru pro časopis *Sounds* řekl: „Neslyšel jsem ani podělanou notu. Jediné, co bylo slyšet, bylo jeho děsně nervózní dýchání. A tak jsem pozorně sledoval jeho prsty.“ Ale Martinovy vzpomínky na to, jak to probíhalo, jsou odlišné. „Jsem si jistý, že ta příhoda v Ianově bytě se stala po druhém slyšení v hospodě v Islingtonu, kde byla vzadu za lokálem malá zkušebna. Byl tam jen Ian, Glenn a Clive spolu s bedňákem Royem Baileym. Musel jsem si půjčit cizí kytaru, abych při tom druhém pokusu zahrál, protože jsem elektrickou kytaru neměl. Naučil jsem je instrumentálku, kterou jsem sám napsal. Později jsme ji nazvali „Martins' Tune“ (Martinova písnička). Oni mě zase naučili nějaké písničky, které se časem objevily na albu *Stand Up*. Celý den jsme pracovali společně. Tak proběhlo slyšení, díky kterému jsem to místo získal. Nikdo mi sice na konci neřekl „skvělé, dostal jsi práci“, vlastně mi to nikdo nepotvrdil celý následující rok! Dalším krokem ale bylo, že mě Ian pozval k sobě do garsonky, abychom pokračovali s novými písněmi. Protože islingtonská zkouška dopadla dobře, šel jsem do obchodu Orange music a koupil si na splátky kytaru Les Paul Special z roku 1959. A tuhle kytaru jsem si pak vzal k Ianovi na Burghley Road v Kentish Townu. On ale bydlel až v horním patře, a tak jsem tam nemohl dotáhnout zesilovač. Proto Ian viděl jen moje trsátka a mě, jak při hraní „Nothing Is Easy“ ztěžka dýchám. A takhle to bylo doopravdy.“

Iana ale Martin zpočátku příliš nepřesvědčil. Vlastně ho nepovažoval za moc dobrého. Podle Andersona hrál Barre v Gethsemane hlavně na saxofon a na flétnu, a i když hrál i na elektrickou kytaru, neměl potřebnou hráčskou techniku. Jako kytarista nebyl moc zdatný; uměl hrát akordy a znal základy hudby, ale nebyl bůhvíjaký improvizátor. Také prý neměl aranžéřské myšlení v tom smyslu, že by přinášel nové nápady a přispíval hudbními linkami. Protože ale uměl hrát na ostatní nástroje, usoudil Anderson, že jde o kluka, který hudbě rozumí a má i muzikantské ambice.

„Bylo to velice brzy v jeho hudebnickém životě, a stejně tak v mém. A v tom to bylo právě lákavé. Martin byl někdo, kdo toužil po koncertování, opravdu to moc chtěl. A já jsem jen cítil, že to je příležitost pro nás oba, abychom se učili spolu. Mick Abrahams byl starší než my všichni a hrál profesionálně mnoho let před vznikem Jethro Tull. Clive a Glenn už také nějakou dobu působili jako profesionální muzikanti a byli tím pádem celkem zkušení. Já jsem byl tím, kdo měl nejméně praxe a o muzice věděl nejméně. Když pak přišel Martin, umožnilo nám to učit se společně. On byl první člověk, na kterého jsem se obracel, když jsem členům kapely představoval novou píseň a učil je její jednotlivé prvky. Nechtěl jsem v kapele hrát na kytaru. Chtěl jsem hrát na flétnu a na další nástroje, jako je mandolína a balalajka. To mi připadalo jako větší zábava, než se snažit hrát špatně na elektrickou kytaru. Takže to bylo tak, že Martin byl vždycky sólový kytarista, a musel se tudíž nové věci učit poměrně rychle. Neměl například problém zahrát plně šestistrunové barové akordy v „Nothing Is Easy“. Také sólo v téhle skladbě zní dobře, takže jak je vidět, uměl si to v hlavě sesumírovat. Když jsme ho tlačili, aby hrál dlouhá improvizovaná sóla ve skladbě „We Used To Know“, bylo to trochu nad rámec toho, co mu šlo. Hrál s kvákadlem a dával do toho všechno, ale jak na to teď vzpomínám, je mi jasné, že v tu dobu nebyl ještě hotovým kytaristou. Podobné to bylo i s mojí hrou na flétnu, bylo to pořád dokola totéž. Měli jsme prozatím v arzenálu jen pár hudebních zbraní.“

## NEJISTOTA

Do třetice všeho dobrého se podařilo najmout nového kytaristu a potřebovali teď rychle připravit jak sebe, tak nový materiál, aby mohli zaplnit diáře novými vystoupeními. Martin Barre si však stále nebyl jist, zda je členem skupiny, nebo ne. Ian mu volal 23. prosince, aby si domluvili na Vánoce nějaké zkoušky – prý se uvidí, jak to půjde. Neřekl ale Martinovi, že je přijat, jen že budou zkoušet a pak vyzkouší pár koncertů. Bylo to naschvál, že měli pracovat přes svátky, a to včetně Štědrého dne? Neměli sváteční chvíle trávit spíš s rodinami?

„Ale to vůbec ne,“ vzpomíná Clive, „museli jsme makat, protože jsme měli nalinkované americké turné, a ještě předtím pár koncertů v Británii, takže jsme museli dostat Martina do hry.“ Sám Martin se samozřejmě také chtěl zapojit: „Když mi volali, že začnou zkoušky na turné roku 1969 a že startujeme už v sobotu, moje první myšlenka byla, ó já, to jsou Vánoce. Ale byl jsem naprosto blažený. Splnil

se mi sen. Nastupoval jsem do kapely, kterou jsem viděl jako zářící světlo svého hudebního života. Miloval jsem flétnu, miloval jsem anglický bluesrock, zkrátka všechno, co jsem chtěl, bylo zhmotněno v téhle skupině. Byl jsem neskutečně nadšený. Volal jsem rodičům, že na svátky nepřijedu. Byli z toho dost zklamaní. Ale sestra, která byla také velkým fandou do muziky, už u nich byla. Když jsem jí řekl, o kterou kapelu jde, vysvětlila to našim a oni pochopili, že jde opravdu o něco výjimečného.“

Nováčkovy vzpomínky na jeho první dny s Jethro Tull jsou barvitě, ale dojmy smíšené. Zkušebnou prý byla ošuntělá sklepní místnost jednoho klubu v Soho. Venku to vypadalo jako ve filmovém městě po jaderném výbuchu – po Lodnyně nikdo nikam nechodil, jen nevrlá babka, která klub přes svátky hlídala. Ta je každý večer pustila dovnitř a zamkla za nimi. Zkoušeli pokaždé dvě hodiny, učili se písničky, ze kterých mělo vzniknout album *Stand Up*. Po dvou hodinách měli pauzu na čaj. Zbytek kapely prý šel na opačnou stranu místnosti a sedl si do hloučku kolem stolu, s Martinem se nebavili. Kromě komunikace stran hudby ho celý týden naprosto přehlíželi. Jediný, kdo byl k Martinovi milý a vstřícný, byl technik Roy Bailey. Ten ho do jisté míry zachraňoval. Podle Martina byla důvodem příkrého chování zbytku kapely skutečnost, že se ještě nerozhodli, jestli ho vlastně v kapele chtějí. A Martin se jim nedivil – vždyť po hudební stránce to pro něj bylo zcela neznámé území. Je dost možné, že ostatní to prožívali podobně. Nebyli si vůbec jistí, co vlastně dělají a zda si to získá fanoušky Tull. Ano, byly to zvláštní dny přerodu kapely.

O hudebním směřování kapely se moc nemluvalo. Martin se zprvu domníval, že nastupuje do bluesového bandu. Nikdy ale neměl a nemá ve zvyku dělat závěry dřív, než dojde na věc – Barre je muž otevřené mysli. Brzy však bylo jasné, že nová muzika Tull nebude jako ta stará, že dojde ke změně. To Martinovi vyhovovalo, protože Micka nemohl jen tak nahradit. Abrahams byl skvělý kytarista, Barre by tak jako on hrát neuměl. Ani by se o to tenkrát nemělo cenu pokoušet. Svým způsobem tedy pro Martina bylo dobré, že kapela nebude pokračovat jako bluesband. Lidé ho alespoň nebudou srovnávat s Mickem. Byl rád, že jde o nový začátek pro všechny, a tak má snazší pozici.

Ovšem na druhou stranu, stylově nešlo o nějaký velký třesk. Glenn Cornick, který bohužel zemřel v srpnu 2014, řekl britskému fanzinu *A New Day*: „Nebylo to tak, že bychom si řekli, OK, teď s tím podělaným blues přestaneme. Myslím si, že takhle se kapely nemění. Dojde k tomu spíš tak, že když například máte dvacet skladeb a patnáct z nich je bluesových, jste prostě bluesband. Složíte pak pár nových věcí, které nejsou až tak bluesové, a pak se pomalu měníte v něco, co už není úplně bluesová kapela. Mimochodem, my jsme vlastně stejně nikdy nehráli pořádně blues! Nikdy jsme nebyli dobrý bluesband. Když si třeba poslechnete takové první album Fleetwood Mac, uslyšíte, že oni uměli hrát blues mnohem líp než my. Já bych si ale stejně raději poslechl nás, protože myslím, že já jsem nikdy nebyl na to čistokrevně dřevní blues. Naše proměna tedy probíhala krok za krokem.“

Jethro Tull představili svého nového kytaristu a pár nových, méně bluesových písní dne 30. prosince 1968 na koncertu v Penzance Winter Gardens v hrabství

Cornwall. Martin na tyto první koncerty nevzpomíná příliš rád. Do Penzance na západě země dorazili se zpožděním. Museli se pak i s vybavením prodírat publikem, které tvořilo asi padesát zhulených hippíků. A vystoupení bylo hrozné. Druhý koncert byl na Nový rok v sále Mothers v Erdingtonu v Birminghamu a byl jen o trošičku lepší. Také hospoda Toby Jug v Tolworthu byla jednou z prvních zastávek Jethro Tull, a zase to bylo hrozné. Hrozné proto, že všichni ti posluchači přišli na Jethro Tull. Ptali se, kde je Mick. Kde je jejich blues, přišli si přece poslechnout „Cat s Squirrel“... Bylo to nepříjemné pro všechny v kapele, protože se ptali sami sebe, „jestli s Martinem a se změnou stylu neudělali velkou chybu.“

Muže, který měl novou hudbu na triku, to ale tolik netrápilo. Podle Andersona se dalo čekat, že se najdou tací, kdo budou novému složení a nové hudbě oponovat. Je to prý, jako když se kluk rozejde s holkou a ona pak nemá ráda tu novou. A Martin, který byl celkem zdrženlivý typ, rozhodně nevlétl na pódium a nezačal se publiku předvádět, jako to dělal Mick Abrahams. Ian vnímal reakci publika spíše jako obavy než jako hluboké zklamání. Rozčarování z nového materiálu dal najevo John Peel, který kapelu původně v roce 1968 silně podporoval. Nové písně se mu nelíbily a řekl to Andersonovi dokonce osobně. Peel byl hodně na straně Abrahamse, takže teď pro něj byli Jethro Tull odepsaní. To byla pro Andersona velká deziluze, protože se naopak domníval, že Peelovi se budou nové věci líbit. Byly přece nápaditější a eklektičtější – to mělo být podle Iana Peelovi po chuti. Jenže nebylo...

Avšak obavy skupiny neměly dlouhého trvání. Posluchači reagovali překvapeně patrně spíše na hudbu než na Martina. Obecenstvo čekalo blues a nedostávalo ho. K obratu došlo až při koncertě na manchesterské univerzitě. To byl první koncert, kde se kapele opravdu zadařilo. Ian i Martin se na konci vystoupení usmívali a všem čtyřem se ulevilo, že jejich hudbu fanoušci nakonec přijali. Po tomhle koncertě začala kapela hrát o mnoho lépe, protože si byla jistější. Jethro Tull byli přesvědčeni, že s novým stylem prorazili.

## SKANDINÁVSKÁ ZKUŠENOST

Dne 9. ledna 1969 odletěli Jethro Tull do Švédska na dvě vystoupení ve stockholmském Konserthusetu. Druhý den následovaly dvě show v Dánsku v kodaňském divadle Falkoner – tady byli Tull předkapelou The Jimi Hendrix Experience. Výlet na sever byl významný z několika důvodů. Zaprvé byl uveden v plánech, takže díky němu byla kapela nucena přijmout nového kytaristu. Zadruhé přilákal pozornost médií – ve stockholmském hotelu byla tisková konference Jimiho Hendrixe, ale na doporučení Terryho Ellise se jí měli zúčastnit i Tull, aby se zviditelnili. Anderson se na chodbě potkal s Hendrixem, kterému se mezi novináře moc nechtělo. Byl tehdy na počátku kariéry, před rozjezdem svého drogového dobrodružství, a byl velmi decentní, přátelský a optimistický, a také stydlivý. Takže když Jimi s Ianem na chodbě dokouřili, Ian mu povídá: „No, tak už radši půjdem.“ A oba svědomitě vykročili na tiskovou konferenci.

Martin, Glenn a Clive už byli uvnitř a Clive si vybavuje, že Hendrixova skupina The Experience byla u hlavního konferenčního stolu a Tull měli malý stolek u vchodu do sálu. Každý samozřejmě minul Tull a mířil k The Experience. Tři členové Tull jen tak seděli u stolku a hleděli si svého. Z ničeho nic se z davu vynořil jeden týpek a povídá: „Můžu si k vám přisednout?“ Byl to Jimi Hendrix. Kapela s ním měla dobré vztahy. Martin byl nadšený, že se může setkat s jedním ze svých kytarových hrdinů. Jimi byl přitom úplně normální, milý, skromný gentleman v klasickém slova smyslu. Vlastně všichni tři členové The Experience se k Jethro Tull chovali velice přátelsky. Martin Barre si vzpomíná, že v případě Švédska šlo vlastně nejen o jeho první cestu letadlem, ale i o první cestu mimo Anglii vůbec. Bylo prý nasněženo a celý výlet byl znamenitý.

Stockholmská vystoupení obou skupin se nahrávala, druhý koncert Jethro Tull je zařazen na rozšířenou verzi alba *Stand Up* z roku 2016 (tzv. Elevated Edition, tedy vylepšená verze). Pro příští generace jsou tu zachovány i skladby „To Be Sad Is A Mad Way To Be“ a „Martin's Tune“. Ani jedna z nich nebyla nikdy nahrána studiově. K této části repertoáru říká Anderson: „Byli jsme tou dobou dost syroví a nepřilíš uhlazení, a tak je píseň ‚To Be Sad Is A Mad Way To Be‘ dost mizerná. Ale ani Hendrix vlastně nebyl ten den přehnaně spořádaný, měl na scéně spoustu trablů. Vybavuji si, jak zápasil s bílým gibsonem SG, ta zatracená věc vůbec neladila.“

Clive Bunker je trochu shovívavější, vybavuje si onen koncert jako docela vydařený, párkrát se i dobře pobavili. Když například nakráčel do šatny, seděly tam dvě dívky ve vyzývavých pózách. Clivovi stačil jediný pohled, aby suše navrhl: „Hendrix? O dveře dál.“ A holky koukaly jako telata. Došlo jim, že jsou ve špatné šatně...

Koncerty ve Stockholmu byly pro kapelu významné ani ne tak kvůli zviditelnění na tiskové konferenci, jako spíš pro seznámení s Hendrixem a jeho doprovodnými hráči. Jimi se totiž později zmínil německému promotérovi Fritzi Rauovi, s kým ve Stockholmu hrál a že se mu Tull opravdu líbili – doporučil je. Díky tomu Fritz letěl do Londýna, aby Tull vyhledal. Bral totiž Jimiho názor velice vážně. Jethro Tull se omluvili, že mají právě v plánu turné po USA, ale Rau si je zamluvil na počátek roku 1970 do frankfurtské Jahrhunderthalle. Byl to hmatatelný výsledek setkání s Jimim Hendrixem ve Stockholmu. Tohle první vystoupení v Německu překonalo rekord v návštěvnosti, ale také díky němu vzala zasvě skleněná fasáda téhle obří koncertní haly. Stovky zájemců, na které se nedostaly lístky, se totiž venku bouřily. Fritze nakonec škoda stála kolem padesáti tisíc marek. Ale jak sám řekl, považoval to za svou nejlepší investici, protože Jethro Tull pro něj hráli dál po celou dobu, co byl aktivním promotérem. A když pak ostatní promotéři viděli, že kapela hraje u Fritze Raua, otevírali jí dveře i jinde v Evropě. Podobně to fungovalo i v Americe s promotérem Donem Lawem v Bostonu a Billem Grahamem ve Fillmore East and Fillmore West.



## OBJEVENÍ AMERIKY

Jethro Tull letěli do USA v druhé polovině ledna 1969. I nadšený cestovatel Glenn Cornick však uznal, že toto turné bylo dost náročné. Byli za mořem nakonec tři měsíce, mnohem déle, než čekali. Potíž byla v tom, že víkendová vystoupení se konala vždy ve čtvrtek, pátek a sobotu na jednom místě. Pak měla kapela čtyři dny volna, hudebníci se poflakovali a neměli co na práci, často ani nevěděli, kde vlastně jsou. Podle Cornicka je turné bez každodenní práce depresivní. Nicméně nakonec měla šňůra po USA i své světlé stránky, které dokonce občas převážily.

Martin Barre si zase vybavuje, jak pro něj bylo všechno nové. V roce 1969 byla cesta do Ameriky snem každého muzikanta a Martin Barre byl touto znamenitou příležitostí nadšen. Přistání v New Yorku a pohled na mrakodrapy byly prostě fantastické. Kapela bydlela hotelu Gorham, dost zanedbaném, na 48. ulici. Martin byl na pokoji s Clivem, Ian s Glennem. Terry Ellis si šel po svých obchodních záležitostech, takže Tull byli po většinu času ponecháni svému osudu. Agentův syn jim každé ráno přinesl pomerančový džus a mléko a něco málo k snědku. Sami si mohli tak nanejvýš zajít do místního lahůdkářství a koupit si obří čtyřpatrový sendvič – to bylo jejich hlavní jídlo. Ale pro Martina bylo všechno tak vzrušující – procházet se po ulicích a nasávat New York, prostě paráda.

Anderson o prvním turné tak trochu filosofuje. Popisuje jejich první hotel v New Yorku jako zaplivanou díru, kde se cítili spíš jako v něčím domě než v hotelu. A tak bylo všechno více méně na nejnižší úrovni, asi jako když student poprvé vyrazí z rodného hnízda do světa. Musí si tím projít každý, a tak to má být. Je to zkušební období, a když jím člověk projde a později má možnost žít v lepších podmínkách, váží si toho.

Clive Bunker si na ten nešťastný hotel také vzpomíná. Byli v něm prý celé věky, protože jezdili po klubech a koncertech po celém východním pobřeží. Clive se rád procházel po okolí hotelu, a to i po nebezpečných místech, jak později zjistil. O ničem, co by mu hrozilo, ale nevěděl, a tak byl v klidu.

První americká vystoupení se odehrála 24. a 25. ledna v New Yorku. Bylo to ve Fillmore East a Tull hráli s Blood Sweat & Tears. Málem pohořeli, protože jejich vybavení poslali do Bostonu a dorazilo až těsně před začátkem prvního koncertu. Následovala další vystoupení v klubech a v tančírnách, kapela většinou předskakovala jiným skupinám. V některých malých klubech byli Tull hlavním vystupujícím. Všude, kde hráli, se lidem líbili, a tak byl každý koncert přínosem. Tehdy to v Americe fungovalo tak, že bylo nejprve třeba vydobýt si pozici na obou pobřežích – v New Yorku, v Bostonu, v San Franciscu a v Los Angeles. Odtamtud se pak postupovalo dál do vnitrozemí. Proto hráli třeba také v Bostonu v malém klubu s názvem The Tea Party. Byl to ovšem důležitý koncert. Jakmile měla kapela pokrytá uvedená čtyři města, mohla se pustit na další trhy a získat jistou reputaci.

Z New Yorku se kapela pracovala do Detroitu, Chicaga, Minneapolisu, Bostonu, Stony Brooku, New Havenu, Worcesteru, Alexandrie (v posledních dvou městech předskakovali Jeffu Beckovi) až do Seattlu (tady hráli před MC5). Jak říká Martin Barre, byla to jejich první šňůra, na které hráli každý týden v jiném

městě. „Odehráli jsme jeden nebo dva koncerty a zbytek týdne zabíjeli, jak se dalo. Ale hráli jsme s každým, o kom kdo slyšel, takže to bylo fantastické,“ vzpomíná. Užival si své první turné a nasával jeho atmosféru. Byl nadšený. Přitom se kapela snažila, aby nazabředla do ponorkové nemoci – snažili se nebýt ve volném čase příliš spolu, na jídlo chodili každý zvlášť a setkávali se raději jen na koncertech. Čím méně se viděli, tím byli radši. Zás tak moc se to neliší od těch, kdo pracují v kanceláři, říká Clive Bunker.

Zato na scéně byla kapela stále kompaktnější. Všichni se učili. Na počátku byli všichni jen naivní muzikanti a museli se naučit například hrát před početným obecenstvem, jednat s lidmi, zvládnout techniku hry na nástroje, neustále se zlepšovat. Byli všichni na jedné lodi a jako jeden muž se soustředili na to, aby se dopracovali k profesionálnímu projevu. Každý z nich přispíval ke společnému výsledku vlastním nadšením. Ian Anderson například popisuje, jak byl zpočátku Glenn Cornick takovým sexuálně nevyhraněným typem hippíka. Byl prý takový hloupě sentimentální a spousta lidí si o něm myslela, že je gay. Choval se dost teatrálně a trucovitě. Andersonovi se hlavně nelíbil Cornickův hippiesácký vzhled. Ian se totiž s životním stylem, módou ani chováním hippies neztotožňoval. A Glenn, když přijel do Ameriky, koupil si hned na Sunset Strip hippie ohoz ze západního pobřeží. Tohle oblečení se brzy po roce 1969 stalo součástí jeho pódiové prezentace. Ale byl hodně živý a na scéně ho bylo vidět a podle Andersona právě to bylo pro vystoupení Jethro Tull důležité. Jak poznamenal Clive Bunker, Glenn Cornick byl mnohem lepším hráčem ve studiu – tam byl seriózním a dobrým muzikantem. Ale na scéně, tam si podle Bunkerových slov hrál Cornick na Keitha Moona – na hraní se tolik nesoustředil, protože se mnohem víc věnoval vizuálnímu dojmu. Pořád byl dobrý, ale to jeho poskakování přece jenom hraní trochu ubíralo... Co se týče Martina Barreho, vzpomíná Ian, že byl stále s něčím nespokojený. Nebyl ochoten stát na scéně uprostřed, ani vystoupit při sólu dopředu. Hrával se skloněnou hlavou, dokonce nosil často klobouk, takže mu nikdy pořádně nebylo vidět do tváře. Nebyl ani trochu průbojný. To Mick Abrahams prý býval energičtější. Když jste v kapele sólovým kytaristou, měli byste být patrně trochu živější a zvednout zrak, dívat se do obecenstva. Aby bylo vidět, že navzájem komunikujete, myslí si Ian. Tohle Martinovi nikdy nešlo. Kromě toho se, stejně jako všichni z kapely, svou novou práci učil. Možná se podle Andersona necítil úplně sebejistě na to, aby vykročil vpřed a předvedl nějaké skvělé pronikavé sólo.

Martin se ale brání. Nesmíme prý zapomínat, že se to všechno dělo v dobách, kdy bylo k dispozici pouze základní vybavení. Systémy ozvučení byly prachbídné. Nedalo se rozhodovat podle vlastního úsudku, jaká je hudba a jak zní – posluchači, to byla jen horda zhulených šilenců, kteří měli rádi hudbu a nejspíš je vůbec nezajímalo, jak zní. Stačilo jim, že je tvrdá a hlasitá. Kytarové šňůry byly takové ty kroucené s konektory do pravého úhlu. A jak říká Martin, byly strašně, strašně krátké. Jakmile člověk s kytarou někam vykročil, snadno se vypoily. Což se mu taky několikrát stalo.

Na adresu bubeníka Anderson poznamenává, že nebylo snadné poznat, jak si Clive je či není sám sebou jistý. Patrně mnohem méně, než jak se tvářil. Opravdu měl

ale talent na to, že dokázal být na scéně zdrojem energie – počínaje začátky Jethro Tull, přes *Stand Up*, a možná ještě více na albech *Benefit* a *Aqualung*, kde předvedl opravdu silovou hru. Lidé na něm měli rádi, jak se do hraní na bicí vložil celým tělem. Zrovna jako by na člověka útočil. Zajímavé je, že to nedělal nijak úsporně, nešetřil se v tom, jak držel paličky, nevyužíval při úderu jejich váhu a setrvačnost. Takže se stávalo, že když se mu zlomily a on si nemohl dovolit nové, prostě je otočil a hrál s kratšími. A když se konec zase ulomil, otočil je znovu a bušil dál. Nakonec mu v ruce zůstalo z celé paličky sotva patnáct centimetrů, takže spíš než paličkami mlátil do bicích skoro rukama.

Clive se Ianovým vzpomínkám směje. Ian by podle něho měl jít k očarí. Nedržel prý paličky v půli, ale zkracoval si je, takže když vypadaly krátké, opravdu krátké byly. A otáčel je údajně proto, aby silnějším koncem mohl hrát rychleji a úderněji. Oč kratší však byly Clivovy paličky, o to víc se rozrůstala jeho bicí souprava. Zpočátku si nemohl dovolit nic většího, proto v Americe chvíli používal svou malou sadu. Pak mu ale Terry Ellis nabídl, aby šel a koupil si, cokoli bude chtít. Clive si samozřejmě pořídil sestavu Ludwig s dvěma basovými bubny. Potíž byla v tom, že nikdy předtím na dva kopáky nehrál. Terry mu ale řekl, že když si je koupil, bude je taky používat. Na scéně to vypadalo dobře, ale Clive netušil, jak se na ně hraje.

A co ten chlapík vpředu, čím dál rozevlátější, stojící na jedné noze a brblající a frkající přitom do své flétny? Podle Bunkera byl Ian jako chameleon. Prý člověk úplně viděl, jak mění barvy, když se postupně dostával do své role. Spoustu toho dělal na pokyn Terryho Ellise. Když Ian jeden večer něco vymyslel, řekl mu Terry, aby to tak dělal dál, že prý to je dobré. Bylo vidět, jak Ian ve svém představení rostl. Ale to platilo na onom prvním americkém turné o všech hráčích. Všem postupně docházelo, o co při koncertu vlastně jde. Flétnová sóla se prodlužovala, stejně tak i sóla na bicí. Jethro Tull to konečně jako kapela začali pořádně zvládat.

## BLÁZNŮV KABÁT

Clivova poznámka o Andersonově chameleonské proměně ve skutečného performeru se však vztahuje i na jeho barvitě změny kostýmů po roce 1969. První změna byla vlastně vynucená. Americké turné zahájil s dlouhým starým kabátem, který už v roce 1968 málokdy sundával i mimo pódium. Ale 8. února 1969 kabát náhle zmizel, a to po koncertě v chicagském sále Kinetic Playground. Prvními podezřelými byli v té době bedňáci Led Zeppelin, ale nic se jim nedokázalo. „Kdo ví,“ říká Ian. „Všichni jsme byli v jedné velké šatně. Byli tam i kluci z Vanilla Fudge. Víím, že jsem kabát měl ten večer na sobě. A když jsem pak přišel balit, byl pryč. Nemusel s tím mít nic společného nikdo z kapel ani z bedňáků. Mohl za tím být nějaký týpek, který se do šatny dostal přes neexistující ochranku a kabát ukradl jako suvenýr; ale vážně vůbec nevím.“

Že ztratil kabát, by Andersona ani tolik nenaštvalo, ale bylo mu líto, že to byl ten, který dostal od otce v zimě 1967, když se Ian vydával na cestu na jih z Blackpoolu do Lutonu. Neměl s otcem moc srdečný vztah, tátova slova byla prostá:

„Radši si na sebe vezmi tohle, bude tuhá zima.“ A hodil po Ianovi kabát. Víc už si neřekli a Ian odešel. A skutečně, kabát ho věrně provázal celou zimu a pak i v roce 1968, protože ho, jak už víme, nosil nejen na scéně, ale i v posteli. V jeho garsonce byla opravdu neskutečná zima. A tak ho ztráta onoho kultovního kabátu zasáhla v osobní rovině. Byl to prostě poslední pozitivní záblesk v jinak celkem špatném vztahu s otcem. Naštěstí si Andersonův táta v pozdějších letech uvědomil, že se Ianův risk vyplatil a že se mu daří dobře. Že se kluk nezpronevěřil rodičovské výchově a nestal se z něj *buzík* („nancy boy“), jak táta Ianovi říkal kvůli jeho dlouhým vlasům. Než umřel, jejich vztah se zlepšil.

Dalšího dne hráli Tull v Minneapolisu a Ian si tam koupil barevné semišové sako. Venku bylo chladno, a když se čerstvý sníh změnil v led, klouzalo to. Anderson našel obchod s westernovými a hippie oděvy. Když sako uviděl, musel ho mít. Bylo to vlastně dámské sako a střih nebyl zrovna šitý pro mladého muže, ale nějak se mu zkrátka zalíbilo. A tak si ho Ian koupil a k němu traperskou kožešinou čepici. Vyšel z obchodu ve svých vysokých mokasínách, harlekýnském saku a kožešinové čepici. No, nebyl prý na něj hezký pohled... Ovšem při americkém turné zpěváci takový vzhled volili na pódium často. Po návratu pak začal navštěvovat kostýmní studio Morris Angels na Shaftesbury Avenue v Londýně. Když se na to dnes Anderson dívá zpětně, většina ušitých kostýmů byla naprosto a hloupě nepraktická. Kromě jiného proto, že bylo opravdu nepohodlné hrát na kytaru nebo na flétnu a mít při tom na sobě něco, co překáželo, zejména kolem rukou. Firma Morris Angels vyráběla kostýmy pro divadlo a balet, takže chápali, že oblek musí mít nastavené skryté části v podpaží, aby se člověk mohl pohybovat, a přitom kabát nešponoval a nevypadal špatně. Také si byli vědomi, že kostým musí být co nejlehčí. Přesto nosit na scéně kabát bylo jako dát si každý večer saunu, vzpomíná frontman Jethro Tull.

## MANAŽER S OSOBNÍM PŘÍSTUPEM

Je zajímavé, že když kapela vzpomíná na své začátky, jednotliví členové často zmíní nezanedbatelnou roli manažera Terryho Ellise. Jak prohlásil Glenn Cornick, bez Terryho Ellise by nebylo úspěšných Jethro Tull. Byl to on, kdo přiměl kapelu přesunout se z Blackpoolu do Londýna a změnit se ze soulové v bluesovou. A v roce 1968, než nahráli album *This Was*, si Terry sedl nad listem papíru a sepsal časový rozvrh vývoje kapely. Uvedl v něm vše, počínaje datem prvního alba v Top Ten, prvního singlu v Top Ten, datem prvního turné po USA, a tak dále. Ellis měsíc po měsíci plánoval každý krok, který kapela dělala, a všechno mu vyšlo. To už chce nějakou zkušenost! Terry sám potvrzuje, že byl velkým „plánovačem“ a dost tím druhého manažera z Chrysalis Chrise Wrighta štvál. Chris se staral o úspěch Ten Years After a Terry ho chtěl s Jethro Tull překonat. Proto byl prakticky na všech koncertech Tull, což bylo pro manažera dost neobvyklé. Sledoval Iana při vystoupení a probíral s ním, co se do show hodí a co ne. Úspěch kapely byla nesporně také jeho velkou zásluhou. Podle Ellisových slov platilo a stále platí, že nové kapely se musejí

potýkat s vysoce konkurenčním prostředím a uspějí pouze ty nejlepší. A na tom, aby byly opravdu nejlepší, musejí usilovně pracovat. Snaží se proto, aby se Tull den za dnem zlepšovali, ať už jako muzikanti, zpěváci, skladatelé nebo performeři. Chtěl, aby byli ve zkušebně, ve studiu nebo na turné. Aby neměli čas na nic jiného. A jeho starostí bylo, aby pro ně veškerou další činnost sám obstaral. Dostávali rozpis, kde mají kdy být, a nic jiného zařizovat nemuseli. To byla role Terryho Ellise. Kapele to dodávalo příjemný pocit, že jí někdo věnuje osobní pozornost.

## UDRŽOVAT OHEŇ

Jako příklad předvídatvého myšlení Terryho Ellise může sloužit historka z prvního amerického turné. Manažer si byl vědom, jak dlouho už nebyli Tull v Anglii, a pověřil Andersona skladatelským úkolem. Řekl mu jednou v hale hotelu Holiday Inn v Bostonu, že Tull musí nutně něco nahrát a vydat doma v Británii, aby se „udržoval oheň pod kotlem“. Zeptal se Andersona, zda by uměl napsat komerční písničku, která by měla na to stát se hitem. Ian trochu sarkasticky odvětil: „Jo, Terry, dej mi hodinu a já se vrátím.“ Pojal to jako fór. Odkráčel do svého pokoje a úmyslně napsal něco tak hrozného, že to nemělo šanci být hitem, navíc v 5/4 taktu. Také textově byla píseň tak nemoderní, jak jen to šlo. Výsledkem byla skladba „Living In The Past“.

Glenn Cornick popisuje nahrávání písně. „„Living In The Past“ jsme nahrávali ve studiu Vantone v New Jersey. Byla to švanda, protože jsme si tam přivezli lidi z newyorského symfonického orchestru, aby tam hráli všechno to ,ta,ta,ta‘, a ukázalo se, že tihle týpci neumějí číst 5/4 takt. Víte, třeba Stravinskij je dost ujetá věc, a to jim šlo, ale 5/4 takt nedávali! Když se pozorně zaposloucháte do ‚Living In The Past‘, jsou všechny smyčce v taktu, ale nezní do rytmu, je tam jen nepatrný akcent. Ale na desce to zní skvěle, protože my to s těmi akcenty hráli. Jediná nedokonalost, která tam zůstala, je jeden chybný Martinův akord na konečné nahrávce,“ vzpomíná Glenn Cornick.

Martin později přiznává, že se to mohlo stát, ale nebylo to vědomé. A dál vzpomíná na zamýšlený hitový singl. „Ian věděl, že s ‚Living in The Past‘ máme stranu A, a tak jsme ještě potřebovali něco na stranu B. Debatovali jsme o tom a já jsem si vzpomněl, že jsem ještě doma v Anglii něco složil. Tak jsem napsal hudbu ke skladbě ‚Driving Song‘. Ian k tomu doplnil text a ve studiu Western Recorders v Los Angeles jsme to nahráli.“

Kapela letěla na západní pobřeží počátkem března. Začali ve Fillmore West v San Franciscu čtyřmi vystoupeními – dvěma denně – spolu s Creedence Clearwater Revival. Pro Barrého to byl asi vrchol celého turné. Poté co mrzli v New Yorku, Chicagu a Bostonu, je v San Franciscu přivítalo modré nebe, skvělé počasí a vůně květin. Kontrast byl tak velký, že si připadali jako v nirváně, a Martinovi připadalo Frisco jako nejkrásnější místo na světě. Bydleli ve skrovném motelu a chodili k moři do malého rybářského přístavu. Prožívali celé dny sladkého nicnedělání. Barré se cítil úžasně. Podobné to bylo v Los Angeles. Ve Friscu si na-

koupili všechny ty hippiesácké ohozy. Martin si pořídil tlusté semišové zvonové kalhoty, které nosil prakticky pořád. Když přijeli do LA, bylo tam neskutečné vedro a Barré měl na sobě tyhle hrozně těžké kalhoty – moc dlouho tu v nich nevydržel. Ale cítili se jako bařůžkáři na cestách po světě a objevovali všechna ta místa, o kterých dosud jen četli...

Stejně nadšený byl Clive Bunker. Pro něj bylo největším zážitkem, když šli po Sunset Boulevardu a říkali si: „Páni, tak jsme tady.“ A když se setkali s některými slavnými muzikanty. A také fenoménem *groupies* – fanynek, které je sledovaly na každém kroku. To v Anglii nezažili. Bunker vzpomíná, jak po příjezdu do hotelu v Los Angeles zaklepala na jeho dveře fanyнка, představila se, řekla že je z New Yorku a jestli prý nepotřebuje společnost... A on si jen pomyslel: „Co to sakra je? Jak mě tady našla, jak věděla, kde bydlím, a vůbec? Tyhle *groupies* jsou lepší než CIA...“

Jethro Tull dorazili do LA a zjistili, že už jsou tu dobře známí. Všichni, kdo je viděli na východním pobřeží, zavolali svým známým na západním pobřeží a řekli jim, že tuhle novou kapelu musejí vidět. Tull byli ohromeni skutečností, že jsou tu považováni za celkem slavnou kapelu.

Nicméně Ian Anderson změnou prostředí zase až tak nadšen nebyl. Americká zkušenost pro něho nebyla jednoduchá. Začalo se mu stýskat po domově. Boston a New York snášel ještě celkem dobře, ale zbytek USA byl pro Andersona opravdu těžkou zkouškou. Obzvlášť západní pobřeží, které mu nesedělo vůbec. Los Angeles a San Francisco se mu prostě nelíbily. Nesnášel celou tu módní hippiesáckou nevázanou atmosféru. A není to v tom, že by neměl rád místní lidi nebo že by bylo otravné publikum, on prostě nesnesl tu kulturu a společnost. Zhola nic z toho mu nebylo blízké. Ano, byla místa jako třeba Burlington Vermont, která si okamžitě oblíbil a dokázal na nich dva tři dny pobýt, ale LA se mu vždycky zajídalo.

## ZEPPELÍNI

Jednou z britských kapel, se kterou Jethro Tull pravidelně v USA hráli, byli Led Zeppelin. Jak vzpomíná Ian Anderson, na prvním turné to byla místa jako The Kinetic Playground v Chicagu a The Grande Ballroom v Detroitu. Šlo spíš o větší kluby než o velké koncertní haly, a byla to dost drsná místa. Později hráli také v arénách se stojícím obecnstvem. Původně to byly sportovní haly, které nebyly určeny ke koncertování. Takže Anderson má hraní s Led Zeppelin spojeno spíše s nepříjemnými místy. On sám dával totiž vždycky přednost sedícímu publiku v konvenčním divadelním sále.

Přesto však byla tato vystoupení důležitá a měla svůj význam. Svým způsobem to bylo jako lekce, kterou kapele dali kluci z vyšší třídy. Člověk je pozoroval, pokoušel se je napodobit, snažil se poučit z jejich chování. Stejně tak to bylo s Ten Years After, když Jethro Tull v roce 1968 začínali. Teď to tedy byli Led Zeppelin, kteří byli se zkušeností v USA o rok napřed. Anderson o tom říká: „Tak jsme tam šli a dělali půl hodiny psí kusy, plus přídavek, a doufali jsme, že se tu trochu zapíšeme a získáme nějaké nové příznivce. Pak nastoupili Zeppelíni jako hlavní kapela.“

Robert Plant byl jako zpěvák naprosto přirozený, ten nejlepší z nejlepších. To jsem já nikdy nebyl schopen napodobit, jeho vokální rozsah byl o velký kus nad mémi možnostmi.“ Ale Tull jako celek se mohli od Led Zeppelin hodně naučit – jejich sílu a to, jak zvládali široké dynamické rozpětí své hudby od opravdu tichých momentů k nečekaným hlasitým věcem. Klíčovým ponaučením ovšem byla soudržnost skupiny a to, jak zachází s obecněstvem. Anderson však z vystoupení Zeppelin neviděl tolik, kolik toho stihli ostatní členové Tull. Hned po vystoupení Tull ho totiž obvykle někdo vytáhl do rozhlasového studia k propagačnímu rozhovoru. Tehdy byla každá příležitost mluvit s médií důležitá a člověk to prostě absolvovat musel, říká frontman Jethro Tull.

V osobních vztazích to měl Anderson s hráči z Led Zeppelin s každým trochu jinak. Nulové vztahy měl překvapivě s basákem Johnem Paulem Jonesem. Až do nedávné doby se s ním prakticky neseťkal. Byl to podle Iana tichý samotář, který se nezúčastňoval večírků. Co se týče kontaktů s Johnem Bonhamem, říkal mu Anderson při setkání jen nervózní „čau“, protože Bonham měl pověst bouřliváka. Robert Plant si s Ianem Andersonem sice bůhvíjak do oka nepadli, ale jistá míra přátelského chování tam byla. Jimi Page byl z kapely nejkamarádštější, s ním měl Anderson přirozenější a veselejší vztah.

V textu bookletu k remasterovanému vydání *Stand Up* se Ian Anderson příznává, že pozdější ochlazení vztahů mezi Jethro Tull a Led Zeppelin má vlastně na svědomí on. Při jakési příležitosti totiž z legrace prohlásil, že „s jeho texty a hudbou Led Zeppelin by mohla vzniknout docela dobrá rocková kapelka“. Úplně v tu chvíli zapomněl, že texty Led Zeppelin píše Robert Plant. Takže uvedené prohlášení bylo vůči němu navýsost nevhodné. Robert Plant a Jimmy Page se logicky naštváli a Ian Anderson svých hloupých slov dodnes lituje. Ale na zmíněných amerických turné mezi nimi ještě žádná nevráživost nebyla a Anderson se s Led Zeppelin vždycky bavil. Pro mnoho lidí jsou největší britskou kapelou The Rolling Stones, ale pro Andersona to vždycky byli Led Zeppelin. Sdílel s nimi jejich eklektické směřování – počínaje anglickým a skotským folklorem (na ten byl vysazený zejména Jimmy), přes africké a asijské rytmy, až po ostatní světové vlivy. Zeppelini byli v mnoha ohledech vlastně folkrockovou kapelou, ale velkou sílu čerpali z toho, že nepoužívali jen jednu šablonu. Měli v zásobě spoustu nuancí, říká Ian Anderson.

Také Clive Bunker na ty časy rád vzpomíná. Vybavuje si, že po dobu pár měsíců byli Tull stejně velcí jako Zeppelin, ale pak Zeppelin z ničeho nic ohromně narostli. Jejich vystoupení byla vyprodaná dlouho dopředu. Přesto na první šňůře byli Tull na jednom místě ohlášení jako hlavní kapela. Šli k Zeppelínům do šatny a navrhli, že si to s nimi klidně vymění a budou jim předskakovat. Zeppelini ale chtěli, aby to zůstalo tak, jak bylo ohlášeno. A fungovalo to skvěle. Bunker měl vždy se Zeppelíny dobré vztahy. „Plantyho“ občas vidí na festivalu v Cropredy a také s „Bonzem“ byl jako bubeník nejlepší kamarád. Jednou, dlouho po Bonzově smrti, mluvil v Cropredy s Bonhamovou sestrou Deborah. Ta ho seznámila se svou matkou Joan – ptala se jí, jestli Cliva zná. „Jo, jasně,“ odpověděla Joan zasvěceně, „vždycky když Jethro Tull vydali nové album, to nahoře u Johna řvalo, než si ho celé poslechl!“

Jednou večer po vystoupení byli Tull a Zeppelin pozváni do klubu. Bylo už ale pozdě a k pití se podával jenom čaj nebo káva. Bonham šel na toaletu a cestou se mu podařilo najít fungující pivní pípu. Vzali si tedy tácy se šálky na čaj a všechny je naplnili pivem. Večer se tak nakonec vydařil. Tahle příhoda Bonza dokonale vystihuje.

První zdánlivě nekonečné americké turné se stočilo zpět na východní pobřeží, kde následovaly další koncerty v Detroitu, Bostonu a newyorském Fillmore East. Podle Glenna Cornicka ale tahle šňůra neměla žádný finanční efekt. „Garantuji vám, že jsme prodělali. Rozhodně jsme nepřijeli domů slavní a bohatí. Ale prorazili jsme na trhu, takže jsme se mohli znovu vrátit a vést si lépe. Následující turné byla mnohem zábavnější.“

## POVSTÁVÁ STAND UP

Tull se vrátili do Británie v dubnu a nastoupili rovnou do Morgan Studios ve Willesden v severozápadním Londýně, aby nahráli své druhé album *Stand Up*. Studio Morgan se mělo na několik následujících let stát jejich druhým domovem. Bylo modernější než studio Sound Techniques, kde nahrávali *This Was*. Velkým přínosem bylo, že mohli využívat osmistopé nahrávání místo čtyřstopého. Umožňovalo to bohatší vrstvení skladeb, které by jinak bylo dost složité. Dříve se při spojování a přehrávání již nahraných stop jejich kvalita ztrácela – tomu teď byl konec. Mohli klidně nahrát separátní kytarové nebo flétnové sólo, či třeba mandolínu, aniž by se báli, že přijdou o předchozí generaci nahrávky. Nahrávání na osm stop jim konečně dalo tvůrčí svobodu, bez které by album *Stand Up* vznikalo mnohem složitěji.

Některé z písní alba, například „Nothing Is Easy“, „Back To The Family“ a „For A Thousand Mothers“, už byly otestovány na americkém turné. Ostatní písně byly pro zbytek kapely nové. Jak říká Clive Bunker, v těch raných dobách to bylo s písněmi tak, že například skladbu „Living In The Past“ měl Ian kompletně hotovou, neboť strávil spoustu času v hotelu, aby ji vypiloval. V případě jiných skladeb pozval kapelu, aby se sešli u něj v bytě. On jim pak přehrával každou věc na akustickou kytaru a kluci mu radili, jak jednotlivé části zaranžovat. To se ale dělo stále méně a méně, protože Ian se postupně jako skladatel zdokonaloval. Nosil pak už písně s hotovou melodií, slovy, refrémem. Ostatní muzikanti občas navrhli nějakou změnu, ale v době, kdy jim Anderson píseň představil, byla už v zásadě napsaná.

Ne že by Jethro Tull byli kapelou jednoho muže. Jak říká Glenn Cornick, na prvních albech byl jeho vklad nezanedbatelný. Psal si všechny basové party, Ian prý s tím, co Cornick hrál, neměl autorsky nic společného. Podle Glenna dodal do své hry spoustu zapamatovatelných figur, ale tyhle věci v informaci o autorství na obalu desky není zvykem zmiňovat.

Nicméně Ian spoluautorství svých parťáků ochotně připouští: „Někdy, když šlo o píseň založenou na riffu, například u skladby ‚A New Day Yesterday‘, tvořil základ píseň riff. Ten jsem jim zahrál, a kytarový i basový part jej unisono následovaly. Ale u jiných kusů přicházeli Glenn s vlastními linkami, které byly důležitou součástí výsledného aranžmá. Pak totéž udělal Martin, a také Clive někdy hrál breaky na



bicí, které se staly kultovními. Tak to v kapelách funguje, což je dobře. Ale Glenn přispíval celkem významně, mimo jiné také proto, že měl v tu dobu trochu více znalostí hudební teorie než my ostatní. To on nám pomáhal s hudebními oříšky, když jsme si nebyli zcela jisti, co s tím – zda určitá nota do dané fráze pasuje nebo ne. Mohli jsme to přehodit na Glenna a on občas vyřešil, co je správně a co ne. Na nahrávání všech nových písní kapela vzpomíná ráda.“

Pro Martina to například bylo poprvé, kdy nahrával ve studiu. Dělal sice předtím na pár singlech s The Penny Peeps a s Gethsemane, ale tentokrát pracoval poprvé na albu. Byla to pro něho dobrá škola. Předtím ty písničky hráli na turné a dobře je znali, proto pro ně nahrávání byla příjemná práce. Pár písní Ian nahrál skoro sám, například „Look Into The Sun“ nebo „Fat Man“, jiné, třeba „For A Thousand Mothers“, byly naopak společným dílem. Na skladbě „Jeffrey Goes To Leicester Square“ hraje na flétnu Martin Barre; hrál na ni i na „Reasons For Waiting“ – s Ianem tu mají dvojistou flétnovou linku. Bylo to naposledy, co Martin hrál na desce na flétnu, a trochu litoval, že to tak nebylo i dál.

Také Clive byl nadšen. „Morgan bylo skvělé studio, nahrávání *Stand Up* jsem si fakt užíval.“ To místo ale mělo i jedno tajemství. Když chtěl jít člověk na toaletu, bylo tam odpočívadlo, které musel přejít, a pak se dát klenutou chodbou směrem k záchodům. Clive Bunker se tam jednou při pozdním nahrávání vydal a náhle pocítil strašnou tíseň. Nevěděl přesně, z čeho strach pramení, ale byl tak vyděšený, že se neodvážil jít dál. Když přišel zpátky do režie, Robin Black se k němu otočil a viděl, že Clive je bledý jako stěna. „Snad jsi neviděl ducha?“ povídá mu. A vyprávěl mu o duchovi studia Morgan. Clive ducha doopravdy neviděl, měl jenom ten příšerný neovysvětlitelný pocit...

Jednou měli v Morganu také méně děsivou návštěvu, ale není jisté, zda to bylo právě při nahrávání *Stand Up*. Z vedlejšího studia je přišel navštívit Paul McCartney. Líbilo se mu, co hráli, a nabídl jim, že by mohl nahrávku masterovat ve studiu Apple. Kapela ale hrdě odmítla. Clivovi se *Stand Up* dost zamlouvá. Obsahuje romantické písně a je relativně jednoduchý. Jedinou věc, kterou na albu nesnáší, je jeho vlastní hra na činely ve skladbě „For A Thousand Mothers“, tuhle píseň kvůli tomu později odmítal hrát. Jinak ale bylo na albu od každého stylu něco. Když se ale Tull propracovali k *Aqualungu*, začal o něm Anderson uvažovat jako o koncepčním albu. Bunker namítl, aby koncepční alba nechali na kapele The Who.

Anderson si myslí, že nahráním alba *Stand Up* kapela dosáhla svého. Písně, které předtím zkoušeli a dobře je znali, ty rockovější, dopadly velice dobře. Tull je nahráli a pak přešli k těm jemnějším, esoteričtějším skladbám. Byli v klidu, že už rockový základ mají hotový a že se vydařil. Dál už to nebylo nijak složité. Učili se nové věci, protože pracovali s Andym Johnsem, pomocným režisérem, kterému dali šanci být hlavním režisérem. Všichni byli na stejné úrovni a kapelu nikdo netlačil, aby pracovala zavedenými způsoby. Tvořili nové věci a učili se na nich všichni včetně režiséra. S Johnsem byla radost spolupracovat, svůj díl odváděl rychle a dobře. Ohledně názoru na písně byl však velice diplomatický a nikdy se nevyjádřil přímo.

V roce 2016, o 47 let později, remixoval pásky s nahrávkou *Stand Up* zkušený hudebník Steven Wilson a album vyšlo v nové podobě.

## VÍTEJTE V KLUBU

Poslední nahrávací session alba *Stand Up* se konala koncem května 1969, kdy Tull zahajovali turné po Británii a Irsku. Hráli teď na mnohem větších místech, například v londýnské Royal Albert Hall, bristolské Colston Hall, birminghamské Town Hall. Často byli hlavní kapelou spolu s Ten Years After. Předskakovali jim kolegové ze stáje Chrysalis – kapela Clouds. Klávesista Clouds Billy Ritchie si na to turné dobře vzpomíná. Nejvíce se mu vybavuje rivalita mezi Jethro Tull a Ten Years After. Kapely se na jednotlivých místech postupně střídaly a snažily se jedna druhou přehrávat. Na koncert v Royal Albert Hall pozval Billy Ritchie do šatny Davida Bowieho. Ten ale v té době ještě nebyl příliš slavný, a tak možná Tull ani nevěděli, o koho jde.

Singl „Living In The Past“ byl vydán 24. dubna a po hlemýždím rozjezdu se vyšplhal na třetí příčku žebříčku Top Twenty. Jethro Tull si tak vydobyli šanci na své první vystoupení v oblíbené britské televizní hudební show *Top Of The Pops*. Pro ostatní hudebníky to možná byla v šedesátých letech jedna z nejprestižnějších záležitostí v jejich kariéře. Ne tak pro členy Jethro Tull. Jak vzpomíná Ian Anderson, *Top Of The Pops* byla po celou dobu své existence celkem laciná estráda – uváděla hudebníky s tím nejnižším společným jmenovatelem, a sice tím, že se v daném týdnu ocitli v žebříčku. Takže tam byly jak novinky, veselé popové popěvky, tak záležitosti z předchozí generace – lidé jako Cliff Richard, který se v této show objevoval pravidelně. Jen v době, kdy tam prorazili Jethro Tull, se věci nakrátko změnilly. Náhle jste v *Top Of The Pops* mohli vidět třeba Fleetwood Mac, The Nice, a dokonce Cream. Každých pár týdnů se na obrazovce objevil někdo s dlouhými vlasy a s akné – někdo, kdo rozhodně nebyl součástí té pečlivě upravené a pravidelně propagované partičky ze showbusinessu. Najednou se tam začaly prosazovat kapely z nové vlny vzdorných a rebelujících proroků, která teprve měla přijít. Tím si patrně televize zneprátelila řadu svých diváků.

Ani televizní práce s Jethro Tull rozhodně nebyla snadná. Anderson si vybavuje, jak těžké bylo například zkoušet předstíraný zpěv na předehranou skladbu. Případal si jako idiot, když měl házet efektní figury a vrhat pohledy do kamer. Studioví manažeři byli dost nervózní, že Ian při zkoušce nespolupracuje. On je ale ujišťoval, že při ostrém vysílání bude živý dost. A to se také potvrdilo – v řadě záběrů prostě uniká ze zorného pole, protože se pohybuje po scéně tak rychle, že ho kamera nestihá sledovat. Takže zpětně Anderson pochopil, že zkouška by bývala měla smysl. Patrně ale Jethro Tull neprojevíli dost vděčnosti za to, že jim bylo umožněno v *Top Of The Pops* účinkovat. Prostě tam jen přišli, udělali, co se po nich chtělo, a zase odešli, zatímco show pokračovala dál. Jak říká Ian, zbytečně se tam nezdržovali a u baru BBC je nikdo neviděl. Jedním z dalších protagonistů toho večera byl britský „národní poklad“ – Cliff Richard. Když se dnes Anderson ohlédne, je rád, že byl s tímto zpěvákem ve společném pořadu. Přece jen ho se Shadows viděl ve čtrnácti v Blackpoolu – a teď byli v jedné show... Snažil se Tull z druhé strany povzbuzovat a na „Living In The Past“ se pokoušel tančit. Jasně že byl trochu mimo, protože na 5/4 takt se prostě tancuje těžko, pokud jeden nemá dvě

a půl nohy. Nicméně kapelu povzbuzoval a chtěl, aby bylo vidět, že ji povzbuzuje, protože on byl stará páka a Tull noví kluci. Jak říká Ian v bookletu k remasterovanému vydání *Stand Up*: „Když jsem se podíval přes televizní studio, uviděl jsem na druhé straně Johna Lennona v bílém obleku. Zvedl ruku na pozdrav. Nikdy jsem ho osobně nepotkal ani s ním nemluvil, ale znamenalo to pro mne povzbuzení od lidí, kteří byli součástí mého dospívání. Jako by mě svým gestem přijímali do klubu. Rád na to vzpomínám. Ale bývalo by bylo zcela nepatřičné k těmhle lidem napochodovat a představit se jim, zdálo se mi to příliš drzé a měl jsem za to, že by to prozrazovalo mou nezralost. Tak jsem nešel. Dneska ale spíš lituji, že jsem tehdy Johna Lennona ani nikoho jiného nešel pozdravit.“

Martinovy vzpomínky jsou podobné: „Myslím, že my a nám podobné kapely, jako Spooky Tooth, Family, Pink Floyd a Fleetwood Mac, jsme všichni brali *Top Of The Pops* tak trochu jako legraci. Jako recesi. Nepřipadali jsme si jako ostatní zpěváci, vystupující ve stejné show s Cliffem Richardem. Ale nešlo o nějaký snobský přístup, prostě to nebylo nic pro nás. To předstírání hry jsem nesnášel. Copak Ian, to byl dobrý showman a měl tam toho spoustu na práci. Ale já jsem měl jen stát s kytarou na krku. Bylo to napůl hloupé a napůl zahanbující.“

Také Clive Bunker ví své: „Stejně jako ostatním, i mně se přičilo předstírat hraní. Obzvláště v případech, kdy bylo obecenstvo blízko nás a my nemohli nic dělat – to bylo prostě hrozné. Vzpomínám si, jak jsme jednou natáčeli televizní show v USA. Terry Ellis tehdy nechal na letišti pásek s nahrávkou projet rentgenem a chlápek ve studiu pak zjistil, že nehraje. Takže televizní režisér přišel za námi, a povídá: ‚Předpokládám, chlapi, že to nemůžete zahrát naživo?‘ A my na to: ‚Ale jo, jasně!‘ Tak to bylo skvělé. To se mi moc líbilo.“

## ROK FESTIVALŮ

Koncem června vyrazili Jethro Tull znovu do Ameriky. Přesto, anebo právě proto, že byl Glenn Cornick zapálený cestovatel, měl s tímhle výletem problém. „Dvě třetiny koncertů probíhaly na rockových festivalech. Děsně depresivní turné. Bylo i pár prima vystoupení, ale většinou jsme se ukazovali na těchhle rockových festivalech, kde jsi byl na programu v sedm hodin večer, ale pak to nabralo osmihodinové zpoždění. Takže nám řekli, ať si dáme pauzu a přijdeme někdy uprostřed noci. Pamatuji si, jak jsme hráli někde za Torontem a přišli na řadu ve čtyři ráno. A že tam v noci byla hrozná zima. Když jsem zkoušel hrát, málem mi upadly prsty. Byl to rok festivalů a skoro všechny byly z pohledu logistiky a hracích časů děsné.“

Další pohroma, kterou kapela patrně odvrátila, bylo účinkování na festivalu ve Woodstocku, ke kterému byla slavně pozvána. Když Terry Ellis o festivalu řekl Ianu Andersonovi, ten akci vyhodnotil jako nevhodnou pro Jethro Tull. Terry byl natolik rozumný, že Andersonův názor respektoval, přestože tam byli Ten Years After, The Who, Joe Cocker a další anglické party. Možná si myslel, že je Ian strašpytel, že nechce vystupovat vedle již zavedených skupin, z nichž některé už měly nakročeno ke slávě. Možná na tom bylo něco pravdy, připouští Anderson,

ale hlavním důvodem, který ho od Woodstocku odrazil, byla skutečnost, že šlo o hippiesácký podnik ve znamení sexu, drog a bláta, tedy okolností, se kterými Ian nechtěl být spojován. Nebyli na to ani připraveni, protože právě přiletěli. Anderson to zpětně hodnotí jako správné rozhodnutí. Hovoří pro to i skutečnost, že například Ten Years After byli svým woodstockým vystoupením natolik definováni, že už nikdy potom ze sebe víc nedostali...

Jeden z festivalů, na kterém Jethro Tull naopak hráli, byl Newport Jazz Festival. Ten jim vyhovoval. Glenn Cornick si vybavuje, že na stejné soupisce kapel byl i Roland Kirk, jazzman, z jehož kopírování obviňovali Andersona. Kirk je opravdu rád viděl a byl potěšen, že Ian hraje tak, jak hraje, protože to ve výsledku proslavilo i Rolanda Kirka! Anderson měl v repertoáru Kirkovu „Serenade To A Cuckoo“ a trochu se obával, že ho jazzman bude považovat za zelenáče, za bílého kluka, který se pokouší špatně hrát jazz a blues. Ale jeho obavy se ukázaly jako liché. Kirk byl velice přátelský a Tull si s ním rozuměli. Kirkova manželka dokonce Andersonovi poděkovala za to, že se Serenáda pro kukačku objevila na první desce Tull – autor za ni dostával nějaké ty tantiémy, v té době ovšem nešlo o nějaké převratné částky. Co se týče Ianovy inspirace Kirkem, šlo zejména o Kirkovo album *I Talk With The Spirits*, které Andersonovi pustil Jeffrey Hammond poté, co slyšel Iana hrát v klubu Marquee. Překvapeně mu řekl, že Kirk dělá totéž co Ian – zpívá při hře na flétnu a tak dále. Jen to dělal mnohem sofistikovaněji, protože přece jen jeho oborem byl už delší dobu jazz. A frontmanovi Tull utkvěla v hlavě právě první skladba z tohoto alba – „A Serenade To A Cuckoo“. Nicméně na svém stylu hry na flétnu pracoval už dříve, než Kirka u Jeffreyho slyšel, takže o prvotní inspiraci opravdu nešlo.

Bylo to také poprvé, co na newportském jazzovém festivalu zařadila dramaturgie do programu svého druhu rock'n'roll, takže v tomto ohledu byli Jethro Tull vlastně průkopníky.

## VELKÁ CHVÍLE

Album *Stand Up* vyšlo 25. července, tedy v době, kdy Jethro Tull byli ještě v Americe. Martin na tuto událost vzpomíná: „Pamatuji si, že jsme byli v hotelu na pokoji. Vtom přišel Terry a dal nám hotové album. Byli jsme tak nadšení, že jsme si sedli a hned jsme si ho na gramofonu celé pustili. Byl jsem na ně neskutečně hrdý.“ Přední strana obalu zobrazovala dřevoryt portrétu čtyř členů kapely, a když jste obal rozložili, vyskočili na vás Jethro Tull vystřižení z papíru. Podle Andersona se tahle vtípná inovace zrodila v hlavě Terryho Ellise. Ellis viděl nějakou práci grafika Jamese Grashowa v New Yorku, patrně v časopise, a hned ho napadlo, že by mohl být vhodným autorem obalu pro *Stand Up*. Vyskakovací obrázek patrně vycházel ze vzpomínky na dětství, kdy jsme všichni měli ty knížky se vstávacími obrázky. A přední obal byl úplně jiný, než měly ostatní kapely, nebyl to jen fotografický portrét skupiny nebo hlavního umělce, ale mělo to nápad – všechna čest Jamesi Grashowovi, který zhotovil dřevoryt. Ian si z grafické školy pamatuje, jak dřevoryty vznikají a jak pracné to je. Upřímně ale říká, že mu zobrazené postavy

připadaly trochu moc groteskní a komiksově, on sám by dal přednost trochu „temnějším“ pojetí. Ale každopádně je Terryemu Ellisovi za ten nápad vděčný. Nikdo v té době nic podobného neměl a obal desky *Stand Up* je díky tomu nezapomenutelný. Martinův obdiv k obalu je bezvýhradný. Nápad s dřevorytem považuje za jeden z nejsvětějších bodů práce Terryho Ellise pro Jethro Tull. Bylo to dobře vymyšleno – v době, kdy se všichni ostatní naparovali před fotografie a chtěli portréty v kožených kalhotách, s vlajícími vlasy, byli Jethro Tull zobrazeni naprosto nevtrávným způsobem.

Anderson se o úspěchu Tull dozvěděl čtrnáct dní poté, co dosáhli prvního místa v britském žebříčku alb, a to z nečekaného zdroje: „Jednou jsem takhle seděl v kavárně hotelu Loews v Midtownu na Manhattanu a jedl smažená vejce se slaninou a celozrnným toustem, když tu náhle vstoupil Joe Cocker. Já jsem ho přímo neznal, ale samozřejmě jsme jeden druhého hned zaregistrovali. Přišel ke stolu a povídá: ‚Gratuluju!‘ a my na to: ‚Ehm, díky. A k čemu...?‘ A on odvětil: ‚Vy jste to neslyšeli? Právě jste se se svým novým albem dostali na první místo britského žebříčku.‘ Zmohl jsem se jen na poděkování a bylo to. Šli jsme zase každý svou cestou. Pak ale přišla ta chvíle nadšení, kdy jsem si to uvědomil a pomyslel si, páni, my máme album na prvním místě! A to bylo jen osmnáct měsíců po tom, co první tři z nás spolu začali hrát. Tedy dost významný okamžik.“

Také Clive Bunker to zpočátku nemohl pochopit. Nikdy nebylo jeho cílem stát se bubeníkem, v první školní kapele se ocitl spíše omylem a vždycky jen dělal, co se mu říkalo. Po řadě peripetií se ocitl ve skupině s Mickem Abrahamsem, Ianem Andersonem a Glennem Cornickem. Stalo se to podle něho tak nějak náhodou. Takže mít z ničeho nic první album na žebříčku, to bylo prostě neskutečné.

A tenhle neskutečný, velký úspěch oslavili Jethro Tull ve velkém stylu. Dne 11. srpna šli Ian, Glenn, Clive, Martin a Terry do hotelu International v Las Vegas na koncert Elvise Presleyho. Fotky z události nám ukazují, že hoši se oblékli společensky – do smokingů. Bylo jim řečeno, že musejí být ve formálním ohozu, že nemohou jít v džínsech. Dokonce i dlouhé vlasy dost vadily, Jethro Tull se zkrátka museli hodit do gala. A tak šli do půjčovny oděvů, kde se daly půjčit fraky na svatby a podobně, a řádně se vybavili. Nicméně naschvál si nechali pracovní boty. Měli sice smokingy, ale nechtěli konvenci vyhovět zcela. Když se fotili venku, Martino- vi bylo hrozné vedro. Jakmile se ale dostali do sálu, kde měli vzadu vlastní lóži, vypadlo to na skvělý večer... Alespoň pro Martina, který tehdy Elvise na vrcholu jeho dráhy obdivoval.

Ian Anderson už byl méně nadšený. Nikdy nebyl fanouškem Presleyho, ani v jeho začátcích, když hrál „Heartbreak Hotel“ a „Jailhouse Rock“. Neměl rád jeho projev, zdál se mu trochu předčasně dospělý, samolibý, tak trochu zamilovaný sám do sebe. A tak jít na tenhle koncert byla pro Andersona jen bezstarostná zábava o volném večeru. A Elvis se mu nezdál až tak skvělý. Spousta dam ve středním věku tam z něj přímo šílela, ale Andersonovi se zdál Presley buď opilý, nebo zdrogovaný. Uprostřed písniček přestával zpívat, když zapomněl slova, a když se snažil mluvit k obecnstvu, mlel jenom nesmysly. Ale kapelu prý měl dobře secvičenou, a tak ho dostávala z potíží, když se občas úplně ztratil.

A byla to právě Elvisova kapela, hlavně jeden konkrétní člen, co učarovalo Clivu Bunkerovi. Presleyho bubeník se mu zdá naprosto úžasný. Měl skvělou bicí soupravu snad se stovkami bubínků. První co udělal, ještě než zazněla první nota koncertu, bylo, že objel paličkami na bicí celou soupravu, a pak teprve nastoupili ostatní hráči. Bunker měl oči navrch hlavy – už jen ten úvod mu bohatě stačil!

Když bylo po koncertě, přišel za Jethro Tull jakýsi poslíček a vzkazoval jim, že Elvis je ochoten se s nimi v šatně sejít. Ian Anderson jménem všech poděkoval a s odkazem na to, že zítra musí brzo ráno vstávat, se omluvil. I přes naléhání Elvisova posla se kapela rozloučila a odešla. Ian si uvědomoval, že ostatní členové Jethro Tull by se možná s Presleyem rádi viděli, ale on rozhodl jinak. Nechtěl, aby k tomu došlo, protože Elvis se mu zdál být úplně mimo. A tak se Jethro Tull s Presleyem nikdy nesešli. Ian Anderson nepopírá, že Elvis byl ve své době dobrý, ale prostě to nebyl jeho šálek čaje.

Cliva Bunkera o několik desetiletí později překvapilo, když uslyšel Ianovo vysvětlení, proč nešli za Presleyem do zákulisí. Tehdy si Clive myslel, že Ian se nechce v Elvisově šatně setkat se Zeppelíny, kteří byli také pozváni. Nicméně i oni si tohle setkání nakonec nechali ujít a s Elvisem se viděli až v roce 1974.

## LEPŠÍ NEŽ ROLLING STONES

Po svém návratu ze Států Jethro Tull zúročili svou čerstvě nabytou slávu a popularitu, kterou jim vyneslo první místo na žebříčku a také singl „Living In The Past“ na místě třetím. Rovněž následující singl „Sweet Dream“ si vedl dobře. Dosáhl na sedmé místo právě ve chvíli, kdy se Tull chystali na turné po Británii jako headlineři. Plány na hraní ve větších sálech si vynutily doplnění týmu o cestovního manažera. Terry Ellis nabídl místo Eriku Brooksovi a ten ho za skromnou, ale vítanou sumu 70 liber týdně vzal. Nastoupil na palubu Jethro Tull od 19. srpna.

Téměř celý podzim sledoval kapelu po Británii filmový štáb v čele s Wimem van der Lindenem a výsledný dokument německé televize pod názvem *Swing In* (Rozjezd) přinesl nejen fascinující vhled do života na cestě, ale také vzrušující záběry z londýnské Royal Albert Hall a southamptonské Guildhall. Kdo byl tehdy v obecnstvu, vybavuje si nedobrovolný skotský taneček člena filmového štábu s ruční kamerou, když mu Ian Anderson začal šermovat flétnou mezi nohama...

A pak následovala znovu Amerika – vystupovali na již známých místech, jako bylo Fillmore West a Fillmore East. Tentokrát už ale jako hlavní hvězdy, předskokany jim dělali například Fleetwood Mac a Joe Cocker. Novinář Nick Logan z časopisu *The New Musical Express* při této příležitosti referoval, že „New York povstal za Jethro, kteří v USA míří na vrchol“. („*New York Stands Up for Jethro – heading for the top in U.S.*“).

To, že rok 1969 byl pro skupinu průlomový, bylo podtrženo ještě britskými výročními anketami, ve kterých byli Jethro Tull například v *New Musical Express* zvoleni nejlepší novou kapelou. *Melody Maker* je vyhlásil za druhou nejlepší kapelu hned po Beatles, ale před Rolling Stones. Na takové vyznamenání museli být

Jethro Tull patřičně hrdí. „Ano i ne,“ říká Martin Barre. „Měli jsme ze všech těch ocenění radost, ale nikdy jsme je nebrali moc vážně – ani výsledky, ani sebe. Vypovídají totiž pouze o čtenářích daného časopisu nebo novin, a to není moc velká demografická skupina. My jsme se vždycky soustředili na to, abychom byli lepší muzikanti, nikoliv popové hvězdy. Obecně nemají žebříčky moc velký význam.“ Ovšem předběhnout Rolling Stones, to už něco znamená! Clive Bunker se tomu směje: „Jo, úplně mě to vzalo, najednou jsem mohl klidně jít za Charliem Wattsem a říct mu: ‚O ho ho ho ho ho!‘“ Ale ani on nebere ankety moc vážně: „Nemyslím si, že by někdo byl ‚lepší‘ než jiný. Když se prostě vynoří nová kapela a je najednou populární, tak pro ni všichni hlasují.“

Nicméně tato ocenění z roku 1969 byla jasným potvrzením toho, že rozhodnutí Tull posunout se od blues k eklektičtějšímu a osobitějšímu hudebnímu stylu bylo správné. Když se zeptáte tehdejších čtyř členů kapely na retrospektivní hodnocení alba *Stand Up*, jejich stanovisko bude shodné.

Glenn Cornick prohlašuje, že *Stand Up* bylo v tu dobu úplně jiné než cokoliv dalšího. Když si vezmete, že album vyšlo pouhých devět měsíců po *This Was*, člověk těžko uvěří, že zdánlivě amatérský bluesband se během pár měsíců transformoval do opravdu kreativní skupiny. Martin Barre si myslí, že i když provedení bylo trochu naivní, písně na albu jsou skvělé. Přirovnává ho k časové kapsli, která uchovává opravdu důležitou nahrávku. Album skupinu nasměrovalo na mnoho let dopředu. A Bunker? „Album ukázalo, že Tull umí hrát různé styly, ne jen blues. Tuto univerzálnost často zmiňovali recenzenti ve svých článcích. Ve svém soukromém žebříčku řadím *Stand Up* mezi první tři alba Jethro Tull. Víte, já hrál jenom na čtyřech.“

Ian Anderson hodnotí *Stand Up* „o půl hvězdičky“ níže než album *Aqualung*, co se týče zajímavosti a eklektičnosti. Šlo o jeho první opravdové album, o písně, které sám napsal. Byly to jednoduché skladby, ale už o něčem vypovídaly a byly založeny na vlastních zkušenostech a osobních postřezích Andersona či jiných osob. Nahrávka byla vpravdě eklektická, protože obsahovala prvky klasické hudby, folku, jazzu, blues, a dokonce i vlivy od Středozemního moře či z Asie. Pokud má mít člověk album na prvním místě britského žebříčku a být s tím konfrontován, pak si Anderson za nahrávkou *Stand Up* mohl s klidem stát – je na něm řada dodnes dobrých písní, které jsou dobře provedeny. Podle frontmana Jethro Tull totiž písně s členy kapely dobře souzněly. Řadí proto *Stand Up* mezi svá nejoblíbenější tři alba Tull, spolu s *Aqualungem* a *Songs From The Wood*. A protože z těchto tří alb bylo *Stand Up* první, má k němu Anderson opravdu srdečný vztah, protože v době vzniku nahrávky se vše mohlo zvrtnout úplně jinak. Výsledkem mohlo být nepovedené bluesové album. Ale co se týká tvůrčích rozhodnutí, naštěstí to klaplo, a přestože šlo první Ianův zpěvácko-skladatelský pokus, písně dopadly tak, jak zamýšlel. Je to podle něj znamenité album.

Stejně tak hodnotím *Stand Up* i já. Originál desky mi někdy koncem osmdesátých let přivezla máma z dovolené na Kypru a udělala mi tím velkou radost. Obal voněl a byl to ten pravý, rozkládací, s vtipnou vyskakovací vystřihovánkou kapely! Velice si dárku od mámy cením a tato „rytina“ mi dodnes visí zarámovaná nad schody.

## PŘÍBĚHY PÍSNÍ

### „A New Day Yesterday“

Otvírákem alba je bluesová věc. Co se týče zvuku kytary, záměrem bylo vytvořit zvuk Leslie boxu, nicméně kapela neměla potřebné technické vybavení. A tak Anderson napadlo kroužit s mikrofonem kolem kytarového reproduktoru, aby vznikl proměnlivý točivý zvuk. Ten pak smíchali s běžným zvukem kytary. A povedlo se. Jinak by šlo o pouhé opakování riffu, který byl základem skladby. Textově přitom šlo o prostý popis vztahu, hodnotící minulost a hledící do budoucna. Anderson ale nevycházel z osobní zkušenosti – to ostatně nikdy nebylo jeho cílem. Mnohem raději popisuje zažitě stereotypy nebo vymyšlené scénáře.

### „Jeffrey Goes To Leicester Square“

Jediná píseň, kterou kdy Anderson složil na balalajce a pro balalajku. Nástroj patrně koupil v Londýně, nejspíš v bazaru v Camden Townu (londýnské centrum alternativních stylů a subkultury). Zaujala ho svým podivným trojhranným vzhledem, tenkým krkem a pouhými třemi strunami. Do té doby na ni nikdy nehrál, ale podařilo se mu ji naladit a vytvořit jednoduchou melodii. Bohužel nástroj vydržel naladěný kolem dvaceti vteřin a bylo tedy nemyslitelné na něj hrát živě. Nebylo snadné si s balalajkou poradit, a tak Ian složil za hodinu píseň na základě první melodie, kterou se mu na nástroj podařilo vyloudit.

Výsledkem byla další píseň pro Jeffreyho (Hammonda Hammonda). Písníčku „A Song For Jeffrey“ nahráli Tull už v době, kdy Jeffrey studoval malířství a pravidelně docházel na koncerty skupiny do klubu Marquee. Stával v hledišti a vypadal tak trochu podivně a osaměle. Opíral se totiž o zeď, četl si noviny a na kapelu se ani nedíval. To bylo poměrně zvláštní chování. Píseň „A Song For Jeffrey“ byla o tom, že je spíše izolovaný a ode všeho odtržený – což Jeffrey byl a chtěl, aby o tom lidé věděli. Šlo o jistou dramatizaci jeho odtažitě povahy. Také „Jeffrey Goes to Leicester Square“ vychází ze skutečnosti. Jeffrey opravdu rád chodil na Leicester Square v Londýně, která v té době byla shromaždištěm bezdomovců, žebráků a prostitutek. Píseň popisuje, jak tam Jeffrey putuje a je lehce zaujat některými z dam, které tam vystavují své zboží a nabízejí služby. Ale Jeffrey se tam ve skutečnosti pouze procházel, o nic jiného nešlo, jak říká Ian Anderson.

### „Bourée“

Anderson nebyl tou dobou nijak velkým fanouškem Bacha, ale tenhle hudební kousek ho zaujal, protože chlápek v garsonce pod Andersonem skladbu neustále opakoval, když cvičil na klasickou kytaru. Ian věc trochu zjazzoval a přehrál ji Martinovi Barremu. Ten zjistil, že skladbu zná a že by měl být schopen dát dohromady akordy, nebo k ní koupit noty. To že o ní měl povědomost, umožnilo, že Tull mohli z „Bourée“ udělat kousek, který měl sice klasický základ, ale oni ho mírně upravili k větší přímočarosti. Naživo to bylo číslo, které nahradilo Serenádu pro kukačku z dob vystoupení v klubu Marquee – opět jednoduchá melodie, která se celkem rychle dostala lidem do hlavy.



A Ian si „Bourée“ užívá dodnes. Vybírá si ho jako skladbu ke cvičení v případech, kdy dlouho nehrál, protože to je podle něho „sonda, která ukazuje, kolik oleje zbývá v převodovce“. Hraje ji, dokud ji nepřestane kazit, a daří se mu tak s touto melodií obnovit koordinaci mysli a těla.

### „Back To The Family“

Text zde částečně odkazuje na tehdejší rodinné poměry, podobně jako „For A Thousand Mothers“, ale není tak doslovný. Je to příběh každého z nás. Většina lidí si tímhle vývojem vztahů s rodiči projde a naráží na jejich nesouhlas. A pak když opustíme domov, abychom si mohli dělat svoje, zjistíme, že si to zase až tak neužíváme, a rádi bychom byli zpátky u mamky. Jak říká Anderson, základ písně vychází z jeho osobní zkušenosti, ale má za to, že něčím podobným si do jisté míry procházíme všichni.

### „Look Into The Sun“

Na basovou kytaru zde překvapivě hraje Andy Johns. Glenn Cornick zrovna nebyl k mání, když ho Anderson ve studiu potřeboval, a Johns hrozně chtěl na téhle skladbě hrát. Měl bezpražcovou basovku, což bylo neobvyklé. Zpočátku dělal chyby, ale nakonec to zvládl. Podle Iana je jisté, že Cornick by to hrál úplně jinak. Textově jde opět o další nespécifikovanou vztahovou záležitost, taková tesklivá balada, ale ani v tomto případě to není nic, co by Ian tou dobou prožíval.

### „Nothing Is Easy“

„Nothing Is Easy“ byla jednou z neranějších věcí, které byly pro *Stand Up* napsány. Kluci už ji předtím hráli. Co se týče textu, je to jednoduché. Ian Anderson si přímo nevybavuje, „co tím chtěl básník říci“, ale v zásadě jde o sdělení, že nikdo přece neřekl, že život bude snadný. „Nic není jen tak“ je jedno z těch banálních tvrzení, která se neustále omílají. Přijmete ho nakonec zasně a děláte, co můžete. Nejde přitom o nějaký autobiografický zápas, prostě jen o život jako takový. Je to píseň optimismu a povzbuzení.

### „Fat Man“

Píseň napsal Anderson v době, kdy byl ještě v kapele Mick Abrahams. Základ se zrodil, když kapela jela z jediného zahraničního vystoupení ještě s Mickem Abrahamsem, které měli v Dánsku. Kluci čekali na trajekt a zabíjeli čas v přístavu Esbjerg. Anderson zmerčil bazar s mandolínou ve výloze. Měl u sebe tak akorát hotovost, aby si ji mohl koupit. Jak Ian říká, byl v kapele tím, „kdo si vždycky vytáhl kratší slámku“, takže i tentokrát měl sdílet kajutu na trajektu s Abrahamsem on. Mick byl velký chlap a snadno zaplnil každou místnost. Bylo to otravné pro ně oba, protože Anderson nemohl usnout, protože Abrahams chrápal, a Abrahams nemohl usnout kvůli tomu, jak se Anderson snažil hrát na mandolínu. Ne že by Mick byl opravdu tlustý, ale oproti zbytku kapely – štíhlým klukům – se jevil jako opravdu velký chlap. Každopádně vznikla legenda, že píseň „Fat Man“ napsal Anderson o Micku Abrahamsovi, aby ho naštvál. Ian si dnes nemyslí, že by tehdy byl vůči Mickovi tak neomalený, nicméně přiznává, že na té pověsti může být něco pravdy...

Dneska by asi těžko v rámci politické korektnosti někdo napsal text, ve kterém by si utahoval z fyzického hendikepu někoho jiného. Přesto i tehdy to Ian zlehčil tím, že na konci textu přisoudil tlustochovi morální vítězství („*svalte nás oba z kopce, a jsem si jist, že tlustoch vyhraje...*“).

Svým způsobem jde i o vzpomínku na dětství, kdy se tlustým dětem na ragbyovém hřišti ostatní vysmívali a šikanovali je. Ian si vybavuje, jak mu na jedné straně bylo těch dětí líto, ale na druhé straně se ke všeobecnému posměchu ochotně přidával. Schválně prý ty malé tloušťky provokoval, aby se s ním pustili do křížku, a nechával je vyhrát.

### „We Used To Know“

Když se John Evan Band přemístil z Blackpoolu do Lutonu, bydleli členové kapely v domě plném nechutných garsonek. Anderson sdílel větší místnost s několika ostatními, zatímco Glenn Cornick obsadil malý pokojík na půdě. Když se ale Barrie Barlow, John Evans a Tony Wilkinson vrátili zpátky do Blackpoolu, nemohl si Ian tak velký pokoj sám dovolit. Pak se ale Glenn rozhodl, že půjde bydlet do Londýna k matce, a Anderson se přestěhoval do krcálku po něm. A přesně o tom Ian v písničce zpívá, „*vzpomínám na rána, kdy šilink utrácím, z postele vylézat sotva se vyplácí...*“. Spal tehdy v tom kultovním kabátu z doby raných Jethro Tull, který mu dal táta. V garsonce byla taková zima, že si Anderson bral na noc pyžamo, na ně si navlékl oblečení na den a navrch ještě otcův kabát. Na nočním stolku míval sklenku vody, a když se ráno probudil, musel rozbít ledovou krustu, aby se mohl napít. Taková zima v roce 1967 byla.

A *utracený šilink*, to byl ten, který se házel do elektrického topení, aby se zapnu-lo. Anderson tam měl také dvouplotýnkový vařič, na kterém si vařil irské dušené maso s hrachovou kaší a Spillers Shapes – tehdy známou značkou psích sucharů. Byl to takový bezedný hrnec, do kterého Ian pokaždé jen přidal jídlo a zamíchal ho, aby bylo připravené na další den. Zkusil také psí žrádlo Bonio, opravdu se prý snažil, ale ne a ne mu přijít na chuť. Anderson ovšem nikdy nezkusil kočičí žrádlo. A považuje za důležité to na tomto místě zmínit – jedl jen psí žrádlo.

Jak je vidět, doby rané Andersonovy tvorby byly pěkně mizerné. Bylo tak chladno, že nemělo cenu vylézat z postele. A tak Ian trávil hodně času čtením Kerouacových *Andělů pustin* a *Dharmových tuláků* (odtud název skladby „Dharma For One“). Ale když pak Jethro Tull natočili *Stand Up*, přestěhoval se jejich frontman do jiné garsonky v londýnské čtvrti Kentish Town.

### „Reasons For Waiting“

Tady se Ian Anderson podle svého tvrzení nejvíce přiblížil k milostné písni, snad ještě společně se skladbou „Wond’ring Aloud“. Je to prostě písnička o tom, jak někoho žádáte, aby na vás počkal, než se vrátíte zpátky. Je to klasický text o době války, o obchodních cestujících, o kočujících divadelnících, o lidech žijících na studentských kolejích. Ti lidé jsou pryč a vyjadřují svou touhu složit zbraně, vrátit se domů a znovu rozdmýchat chvíle lásky, které tu zanechali. Tohle všechno píseň „Reasons For Waiting“ romanticky popisuje.

Jde o jedinou skladbu na albu za doprovodu smyčců dle aranžmá Davida Palmera (nyní Dee Palmerové). David nejprve spolupracoval s Mickem Abrahamsem na skladbě „Move On Alone“ z alba *This Was* a později s Andersonem na písničku „A Christmas Song“. „Reasons For Waiting“ byla tedy třetí společná skladba.

### „For A Thousand Mothers“

Písnička má částečně autobiografický charakter. Andersonovi rodiče byli zprvu proti tomu, aby Ian odešel z domova a stal se „popovou hvězdou“. Text je lehce rockově zdramatizován – Ianovy vztahy k rodičům nebyly ve skutečnosti tak vyhrocené („*Povídali, že nikdy nenajdu, to co dávno mám...*“). Dokonce ho naopak poměrně brzy začali podporovat a byli na syna hrdí.

### „Living In The Past“

Ian si dobře vzpomíná, že tohle je jedna ze dvou písniček v 5/4 taktu, které kdy byly mezi deseti nejlepšími na žebříčku. Tou druhou je „Take Five“ od Dava Brubecka.

Skladba odráží Ianovy pocity z celého toho poválečného světa, stále byly ještě v živé paměti oběti války, ale mládež Andersonovy generace už „*ven spolu na chvíli může jít*“. Ale Ian nikdy neměl rád hnutí hippies, ty proklamace o míru a lásce a všechno kolem toho. Případalo mu to jako vykrucování. Světem přece tou dobou cloumala studená válka, daly se čekat padající atomovky. Byly to mučivé časy a hippies jako by se jen ulejšovali. Andersona nelákala módnost, volná láska, zkušenosti s drogami. Neuznával drogovou kulturu, kterou, jak se zdá, lidé tehdy vyhledávali. Divil se, že riskují, reakce na drogy přece nebyla předvídatelná. Nešlo však o žádné morální předsudky, Ian byl prostě pragmatický. Proto drogám nikdy nepropadl.

Text písně „Living In The Past“ je proto tak trochu cynický, ale také naštvaný na lidskou naivitu. John Lennon byl podle Andersona zářným příkladem člověka, který opravdu věřil tomu, že láska dokáže všechno. To prý je sice hezké, ale z úst velice bohatého popového zpěváka – který si vzal dost ujetou ženskou a věnovali se spolu rádooby umění, které pro většinu z nás možná ani uměním nebylo – to znělo trochu jako klíšé. Ne, že by Yoko Ono nebyla talentovaná nebo že by její projevy byly falešné, jen to ve spojení s Lennonem bylo celé trochu divné, celé nějak vedle. Takže když Ian zpíval „*Teď je revoluce, ale oni nemaj tuchy, s čím se to tady teď musej bít...*“, vyzýval vlastně posluchače, aby zapomněli na ideály, zůstali nohama na zemi a uznávali trochu přímočařejší hodnoty. Aby nebyli pobláznění pouhou přítomností a užíváním si současného okamžiku – to se mu zdálo ošemetné. Ale Anderson vždycky kazil večírky, to se o něm ví, jak sám říká.

Podobné písně mu dnes připomínají, jak málo se postupem doby jeho filosofie změnila. Za svou ranou tvorbou si stále stojí.

### „Driving Song“

„Naštvaná píseň“ byla odložená skladba, napsaná jako B-strana singlu „Living In The Past“. Text je o tom, jak člověka neustále tlačí hudební byznys a další lidé s vysokými nároky. Svým způsobem tak jde o pohled na muzikantský život z jiné strany, než vidíme ve skladbě „For A Thousand Mothers“. Písničku natočili v Los Angeles.

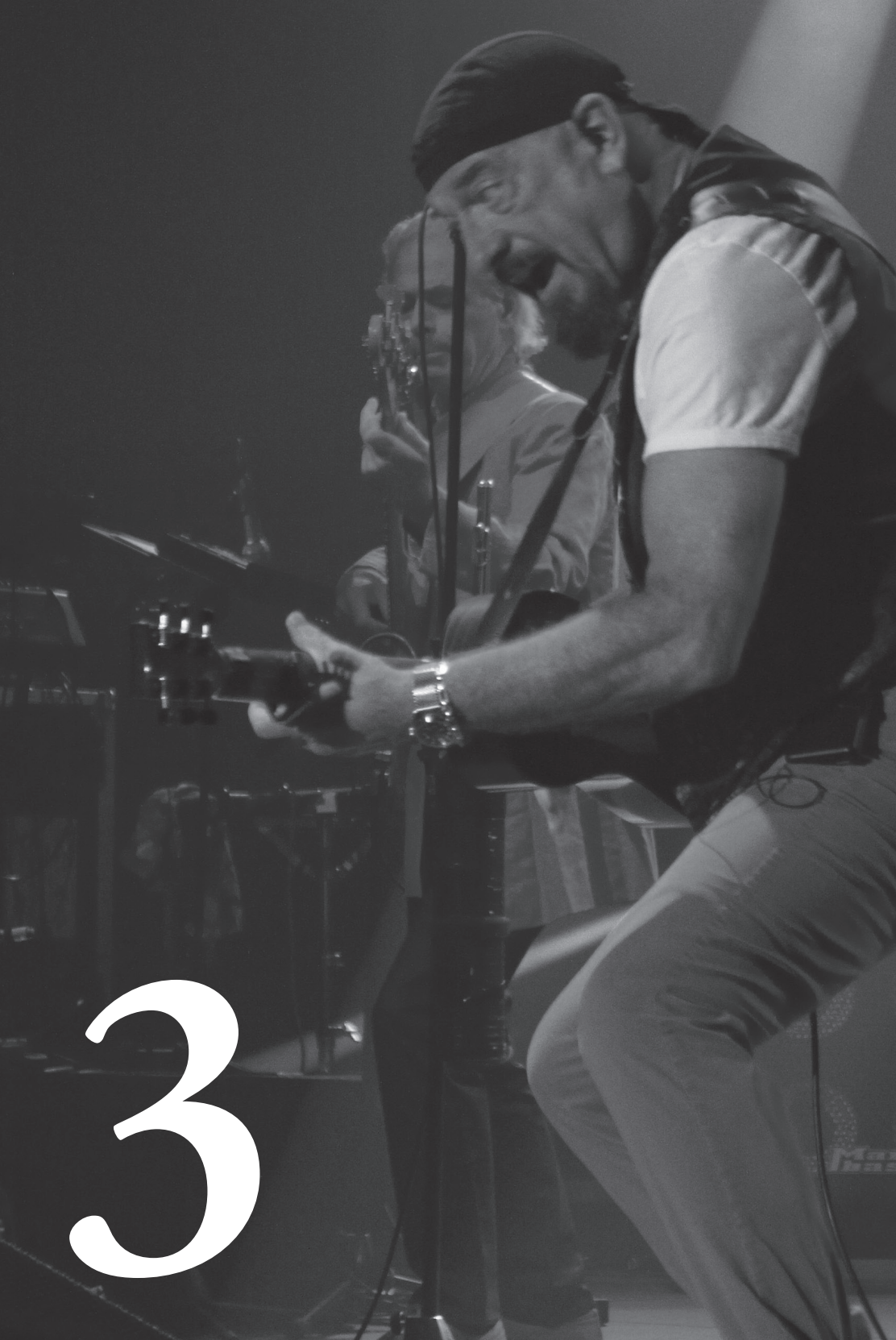
### **„Martin’s Tune“**

Tato „bezejmenná“ instrumentální melodie je ze stejné doby. Martin s ní přišel už v době, kdy vstupoval do kapely. Jethro Tull ji nějaký čas hráli, ale pak Martin přišel s něčím novým. Ani tentokrát neměl název, a tak nová skladba dostala název „Martin’s Tune Again“!

### **„To Be Sad Is A Mad Way To Be“**

Blues, které bylo z nominace na desku nesmlouvavě vyškrtáno. Podle Andersona jde o nepovedenou píseň. Jeho vlastními slovy je to „infantilní potácivá bluesová věc se slabým textem“. Její slova prý měnil od vystoupení k vystoupení. Kapela ji hrála, ale nikdy se ji nepokusila natočit ve studiu. Najdeme ji však na výročním rozšířeném vydání alba *Stand Up* z roku 2016 – jako bonus z vystoupení Tull ve Stockholmu. Když nic jiného, je na ní dobře slyšet Ianova raná hra na harmoniku. „Všechno zlé je k něčemu dobré,“ říká Ian Anderson téměř padesát let poté...





3



# Jak nahrávali do třetice

(rok 1970 – album Benefit)



Ke starejm známěj se s důvěrou vracím  
co s nima můžu sám sebou bejt  
stačí jen tejden, a když mi s tím píchneš  
určitě zmizí ten pocit zlej...

(„With You There To Help Me“)



Když v červnu 1992 Jethro Tull poprvé přiletěli do Ruska a reportérka ruské televize se ptala frontmana na pocity, Ian Anderson jí řekl: „Vždycky jsem snil o tom, že v Petrohradě bude svítit slunce. A dnes, právě když jsme přilétali, skutečně vysvitlo. Já pokaždé přináším do života lidí slunce...“ Jak ho tak znám, šlo sice zpola o žert, ale do mého života Jethro Tull slunce skutečně přinesli. A to i přesto, že jako první jsem od nich slyšel právě posmutnělé album *Benefit*.

Je to dnes zvláštní představa. Je rok 1970, mně je dvanáct, končím šestou třídu. V prosinci československá politika definitivně oficiálně otočila kormidlo směrem k normalizaci. Na dlouhých devatenáct let je konec nadějí. Pokud se na konci sedesátých let mezi hudebníky a jejich posluchači začaly objevovat dlouhé vlasy symbolizující protest proti zažitým konvencím a profesionální i amatérské kapely hrály převzaté angloamerické rockové skladby, pak v roce 1970 státnímu aparátu došlo, jak se věci ve skutečnosti opravdu mají. Brzy se začala provádět nápravná opatření. Na předchozí vývoj se pohlíželo jako na úpadek kulturního života a novými nařízeními mělo být dosaženo kontroly nad tím, co se v Československu bude hrát na pódiích, vysílat v rozhlase a pouštět v televizním vysílání. Vedení také začalo vadit, že se v populární hudbě pohybuje velké množství umělců. Bude proto brzy nutné podniknout kroky, aby byly jejich stavy sníženy...

Mě ale v tomhle věku politika nezajímá. Čtu Setona, Foglara, Hořejše, *Nejstarší Američany* od Šolce. Zajímám se život v přírodě, o lesní moudrost. S kamarády podnikáme výpravy do Divoké Šárky – ta je pro nás v té době Foglarovou Zemí nikoho. O hudbě, natož pak o anglické beatové scéně, nemám ani ponětí. A zatím nad Temží vzniká nelehké třetí album partičky, která mi za pár let učaruje a jejíž hudba se potáhne mým životem jako červená nit.

Kapela se postupně vymanila z bluesových nálad a Anderson suverénně ovládl autorskou pozici a získal hlavní slovo ve všem, co měli natáčet. A pevná ruka byla žádoucí. V téhle branži platí, že třetí studiové album je zlomové. Pokud se nepovede, může všechno skončit. Mluvím-li o konci, pak je nutno vzpomenout, že v dubnu 1970 Paul McCartney oznámil, že opouští skupinu Beatles – a ostatní členové jej krátce nato následovali. V září zemřel kytarista Jimi Hendrix, se kterým se Jethro Tull znali osobně. Naopak Freddie Mercury v tomto roce založil skupinu Queen.

## MEZI DVĚMA ALBY

*Benefit*, třetí album Jethro Tull, stylově překlenuje přechod mezi *Stand Up*, které do velké míry nově definovalo zvuk kapely po jejich dubutu, a *Aqualungem*, díky kterému skupina získala světový věhlas. Mohlo by se tedy zdát, že *Benefit* je tak trochu pozapomenutým albem. Pro mne však má *Benefit* velice zvláštní význam – byla to první deska Jethro Tull, kterou jsem díky kazetě od spolužáka měl možnost někdy kolem roku 1974 poznat. Poté, co mi do uší zazněla úvodní flétna a Andersonův flétnový bláznův výsměch na skladbě „With You There To Help Me“ (duše se SMĚJE...), byl jsem lapen a onoho kouzla jsem se dodnes nezbavil. Jak je to tedy s albem *Benefit* ve vztahu k ostatním nahrávkám? Bylo opravdu časem pozapomenuto?



Ale nepředbíhejme. Historie *Benefitu* začíná už v roce 1969, kdy se jméno výstřední partičky Jethro Tull začalo šířit jak po Velké Británii, tak po celé Evropě. Napomohlo tomu umístění alba *Stand Up* na prvním místě žebříčku a singlu „Living In The Past“ na místě třetím. Úspěch v Americe pak pomohla vydláždít řada vystoupení v roli předkapely Led Zeppelin. Uprostřed nabitého cestovního programu si na přelomu srpna a září mladíci udělali čas a opět zakotvili v oblíbeném studiu Morgan ve Willesdenu, v severozápadním Londýně. Natočili zde skladby „Sweet Dream“, „17“ a „Singing All Day“ – šlo o úvodní frekvence k novému albu. Už v říjnu pak singl „Sweet Dream“ / „17“ dosáhl v Británii sedmého místa na žebříčku. V prosinci se pak Jethro Tull vrátili do studia znovu, aby nahráli další singl, tentokrát „The Witch’s Promise“ / „Teacher“. Ke hře na klávesy byl tehdy přizván John Evans, který předtím s partou hrál ještě v kapele John Evan Group (Johnovo příjmení je Evans, ale *John Evan Group* klukům tehdy v Blackpoolu znělo lépe). Evans se nedávno také přestěhoval do Londýna studovat farmacii a pronajal si garsonku v Kentish Townu poblíž Iana Andersona. První rok na škole dost dřel, a tak se mu podařilo složit všechny zkoušky (kromě zkoušky z práva, které ho moc nezajímalo). Ianovo pozvání do studia uvítal jako příjemnou změnu od vysokoškolského drilu a s radostí se dostavil, aby zahrál pár stop na piano, varhany a mellotron.

Skladba „Teacher“ je energická píseň založená na riffu, s říznou kytarovou linkou, ale původně bez flétny. Pro Británii to byla dobrá verze, ale Warner Bros, kteří v USA vlastnili značku Reprise, trvali na mainstreamové poprockové písničce s flétnou, kterou by mohli uvést na AM Rádiu. Ian se nejprve pokusil doplnit k původní nahrávce stopu s flétnou, ale nakonec kapela skladbu v lednu zcela přepracovala v jiném aranžmá. Tato druhá verze pak nejenže vyšla v USA na singlu (spolu s „The Witch’s Promise“), ale byla také zařazena na americké vydání alba *Benefit*. Tahle nenápadná zápletka pak otevřela stavidla sběratelského zájmu, kdy názvy obou skladeb byly uváděny s/bez členu „The“ ale také byly v různých výběrech zveřejňovány jejich různé mono a stereo verze. Singl „The Witch’s Promise“ / „Teacher“ vyšplhal na čtvrtou příčku britského žebříčku, nicméně kapela nebyla přesvědčena o smyslu dalšího vydávání singlů – chtěli se nadále soustředit na alba. Zjistili totiž, že singly si kupují vlastníci alb Tull, a ne fanoušci popových kapel, jak původně doufali.

Když byly singly hotové, bylo na čase znovu se vrátit k projektu „nelehkého třetího alba“. Naštěstí se ukázalo, že *Benefit* nebude z pohledu nahrávání tak složitý, jako pak byla následující deska *Aqualung*. Samozřejmě se ale v oné době „parních strojů“, kdy digitální technologie byly hudbou vzdálené budoucnosti, občas technický problém vyskytl. Podle slov tehdejšího pomocného režiséra nebylo studio Morgan v době natáčení *Benefitu* nic moc, i když z něho vzešlo pár dobrých nahrávek. Nahrávací přístroje nebyly spolehlivé a často se jim vychylovaly nahrávací hlavy, následkem čehož se z nahrávky ztrácely výšky. Při přenosu zvuku kapely jako Tull na osmistopé zařízení sice byly bicí někdy ve stereo zvuku, ale díky všem těm flétnovým partům, mandolínám a kytarám zbylo často na bubny a na basu jen po jedné stopě. Na kytary vyšly tři stopy a pak dvě na zpěv s tleskáním (to někdy

vyžadovalo samostatnou stopu). Hlavní slovo v režii sice měl Robin Black, ale řídil se přitom představami Iana Andersona.

Martin Barre Blacka chválí: „Odváděl perfektní práci. Je to fantastický režisér, což je na albech znát. Velice ho obdivuji – přestože toho udělal spoustu, nedostalo se mu podle mne dostatečného veřejného ocenění. Ale tak to chodí, režiséři jsou takoví ti zneuznaní pracanti.“

V roce 2013 se *Benefit*, stejně jako některá další alba Jethro Tull, dočkal remasteringu z rukou Stevena Wilsona. S pomocí digitálních technologií se zvuk alba zlepšil a zpřehlednil tak, aby byl poslech příjemnější. Wilson zbavil nahrávku technologických šumů a ruchů okolí, takže slyšíme jen čistou hudbu se všemi detaily.

V doprovodném textu k remasterované verzi *Benefitu* si Ian Anderson vybavuje, že on i Martin měli při nahrávání potíže s laděním kytar – tehdy téhle technice moc nerozuměli: „Martin mi dal pro nahrávku jasně červenou kytaru Gibson SG. Měla tělo s ostrými rohy a vypadala krásně, ale hrozně špatně se ladila a nezněla moc dobře. Víte, my jsme tenkrát nevěděli nic o správném výběru strun, ani o nastavení snímačů a sedel.“ Martin souhlasí: „Byli jsme v té době hodně naivní, tehdy si lidé nepřipravovali kytary tak jako dnes. Neuměli si zafixovat struny a nastavit správně oktávy. Ke správné přípravě kytary je potřeba dodržet pár základních věcí. Dneska už to spousta výrobců udělá, dřív než kytara opustí fabriku, ale tehdy se nám o tom ani nesnilo. Nicméně časem si to člověk srovnal. Jak jsme se postupně učili lépe hrát, tak jsme i lépe ladili, nastavovali intonaci a tak dále. Na našich prvních albech je spousta nesprávných not, o kterých jsme nevěděli – objevili jsme je až později. Ne, že by to byly špatně zahrané noty, ale byly chybně napsané. Tak to ale chodí, to je proces učení – alba to přesto byla dobrá.“

Ano, Jethro Tull se tehdy v roce 1970 nacházeli ve fázi pilování svého řemesla, a to jak ve studiu, tak na scéně. Martin Barre se zlepšoval každým týdnem, John Evans byl takřikajíc hosen do vody, ale učil se také rychle. Některým to šlo rychleji, některým pomaleji, nicméně kapela jako celek směřovala k větší profesionalitě. Neslo to s sebou velké plus – všichni hráči se učili disciplíně a dokázali si být vědomi svých muzikantských schopností.

## TEMNĚJŠÍ OBDOBÍ

Co se celkově týče albového materiálu, Ian si zpětně uvědomuje, že skladby odrážejí jeho tehdejší odcizení a stále silnější potřebu mít stálý domov, do kterého by se po cestách mohl vracet. To je znát zejména na písních „With You There To Help Me“ a „To Cry You A Song“. *Benefit* pro Andersona vřdycky bude, bez ohledu na některé lehčí a optimistické momenty, odrazet temnější období jeho myslí. *Stand Up* pro něho znamenal první kreativní album, výzvu, na které nenajdete nefunkční skladbu, opravdu znamenitou desku. Také šlo ve značné míře o nepokrytě eklektické album, o skutečně progresivní rock, čerpající z mnoha zdrojů (dávno předtím, než novináři vůbec škatulku *progresivní rock* vymysleli). Oproti tomu zásadní písně na *Benefitu* jako by se trochu vracely k vážnějšímu a bluesovějšímu pojetí. A tak se

třetí studiový počín Jethro Tull jaksi přirozeně ocitl na půl cesty mezi alby *Stand Up* a *Aqualung* – tedy díly, která jsou z Andersonova pohledu invenčnější a mají silnější charakter. Ale nezatrácujeme ani *Benefit* – například Martin Barre ho řadí mezi svá nejoblíbenější alba Jethro Tull: „Nahrávání alba *Stand Up* bylo trochu stresující, zejména pro mne, když jsem se ke kapele zrovna připojil. Když jsme pak ale dvakrát jeli do Ameriky a dosáhli tam úspěchu a *Stand Up* tam bylo dobře přijato, následná euforie nám pomohla se doma v Anglii v pohodě soustředit na další nahrávku – doslova nás to nakoplo k nové práci.“

Zajímavým zjištěním je, že na většině skladeb alba *Benefit* hraje Ian Anderson na elektrickou kytaru. Často v té době hráli s Martinem ve studiu zdvojené kytarové riffy a jednoduché harmonické riffy. Nikdy potom už to tak nebylo. Znělo to chvílemi až ve stylu Wishbone Ash. A Martinovi to vůbec nevadilo, spíše naopak, podle něho dvojité kytary k písničkám pasovaly, měl stoprocentní elektrický zvuk písní rád. Ian se zapojoval s kytarou zejména proto, že na akustickou i elektrickou kytaru skládal písně. A tak potom začlenil svůj part na příslušnou kytaru i na výslednou nahrávku. Bylo dobré, že tím posílil základní zvuk kapely, Jethro Tull tak dosáhli na albu živějšího a robustnějšího výrazu. Srovnáme-li to s dnešními postupy, je nahrávání úplně jiné, ale i na tehdejší poměry byl *Benefit* nahrán skoro živě (tedy všemi hudebníky naráz).

Částečné výhrady měl k albu basista Glenn Cornick a přidává se k němu i bubeník Clive Bunker. Domnívají se, že *Benefit* mohl být lepší. Ian totiž nenosil všechny písně do studia již kompletně složené – k některým se nahrál základ a on je dokončoval až následně. Kdyby kapela znala jeho celkovou představu o skladbě, mohla ji nahrát s lepším pochopením. Například Bunker potvrzuje, že když měl možnost některé perkuse dotočit až nakonec, s téměř hotovou písní se mu pracovalo mnohem lépe. U některých skladeb ale Ianovi spoluhráči nevěděli, jak budovo znít, až do chvíle, než album vyšlo.

Určitě jste si všimli, že na albu je spousta elektronických efektů – flétna puštěná pozpátku, kytara pozpátku a podobně. Znamenalo to snad, že se kapela ve studiu odvážala a začala experimentovat? Martin Barre se domnívá, že šlo o momentální nápady, takové, kterým by se dnes každý vysmál: „Nadzvedávání pásku, puštění kytary pozpátku – prostě jste to jednou udělali a jelo se dál. Tehdy nebylo mnoho možností, jak hudbu ozvláštňit. V zásadě jste měli jen kytaru zapojenou do zesilovače a zpěv přes mikrofon, nic moc navíc. A jistě technické omezení bylo v režii. Ale byla to doba, kdy byly jednoduché zvukové efekty celkem v módě.“

Výraznější podíl na zvuku celého alba má staronová přítomnost Johna Evanse. Ten se znovu zapojil do nahrávacích frekvencí poté, co přispěl na písně „The Witch’s Promise“ a „Teacher“. Předtím sice profesionálně několik let nehrál, přesto se Ian Anderson na bývalého kolegu obrátil. Když hledal klávesáka, narážel v různých kapelách na všelijaké hráče – on však chtěl někoho, kdo se přece jen trochu více vyzná v klasické hudbě, než jen jakéhosi hospodského hráče z bluesové kapely. Pokud tehdy člověk sháněl pianistu, narážel většinou na týpky, kteří svedli pár bluesových boogie-woogie kousků, jaké uměl každý. Ale frontman Jethro Tull měl zájem o někoho jiného. S Johnem Evansem již spolupracoval za starých časů