



EVOKACE

George Martin a Jeremy Hornsby
ALL YOU NEED IS EARS
VŠECHNO, CO POTŘEBUJEŠ, JSOU UŠI
Příběh muže, který stvořil Beatles

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

George Martin a Jeremy Hornsby

ALL YOU NEED IS EARS

VŠECHNO, CO POTŘEBUJEŠ, JSOU UŠI

Příběh muže, který stvořil Beatles

George Martin, Jeremy Hornsby

*All You Need Is Ears: The Inside Personal Story Of The Genius Who Created
The Beatles*

translation © Zuzana Hanzlová

copyright © 1979 by George Martin with Jeremy Hornsby

ISBN 978-80-7511-213-2

ISBN 978-80-7511-215-6 (pdf)

ISBN 978-80-7511-214-9 (e-pub)



George Martin a Jeremy Hornsby

ALL YOU NEED IS EARS

VŠECHNO, CO POTŘEBUJEŠ, JSOU UŠI

Příběh muže, který stvořil Beatles

Haló. A ještě jednou haló.

Jde o poměrně rozumný způsob, jak začít jakoukoli autobiografii, ale v našem případě se to opravdu hodí, protože „haló“ bylo první záměrně nahrané slovo.

Stalo se to v roce 1877, kdy se Thomas Edison snažil vylepšit telefon, nový vynález A. G. Bella. Rozhodl se, že místo kousku železa, které použil Bell, použije za membránou reproduktoru krátkou jehlu. Edison to později popsal takto: „Zpíval jsem do mluvítka telefonu a vibracemi hlasu mě do prstu píchala ocelová jehlička. To mi vnučlo nápad. Kdybych dokázal zaznamenat pohyb jehly a potom jehlu nechat sledovat povrch, do kterého byly vibrace zaznamenány, neviděl jsem důvod, proč by to nemohlo mluvit.“

Edison měl pravdu. Pod jehlu položil proužek povoskovaného papíru a zvolal „haló“. Když jehla přejela přes papír podruhé, světe, div se, ozvalo se „haló“. Nešlo sice o kvadrofonní zvuk, ale byl to začátek. Později toho roku si nechal patentovat fonograf. Nahrávaná stopa se zaznamenávala na hliníkovou fólii natočenou na válečku. Edison dokázal, že to funguje, a zvěčnil říkanku „Mary had a little lamb“. Tak se zrodil nahrávací průmysl.

Dnes, o sto let později, můžeme konstatovat, že historie nahrávání se dá téměř přesně rozdělit na čtvrtstaletí.

Pro prvních dvacet pět let, do přelomu 19. a 20. století, byla příznačná horečná celosvětová snaha, jak efektivně představit novou hračku široké veřejnosti. Během této doby Emile Berliner vynalezl plochou gramofonovou desku, jak ji známe dnes, a přístroj, který pojmenoval gramofon.

První průlom přišel v roce 1901 s příchodem kruhových desek vyrobených z pevného termoplastu a v roce 1904, kdy byla poprvé vyrobena oboustranná deska. Tím začalo druhé čtvrtstoletí, které by se dalo nazývat akustické. Když bylo možné zvuk úspěšně reprodukovat, tak se hledalo, jak vylepšit techniku nahrávání i reprodukce záznamu. Mnoho energie si vyžádalo například hledání co nejlepšího tvaru ozvučné trouby, jak teoreticky, tak prakticky, neboť její velikost a tvar měly významný podíl na kvalitě reprodukce.

Stále se jednalo o mechanický přenos, a to až do roku 1925, kdy v pravý čas začala elektrická éra nahrávání. Místo membrány, která aktivovala jehlu, se vibrace měnily v elektrické impulzy, které předávaly informaci jehle. Při přehrávání desky se použil stejný postup zpětně.

Následujících dvacet pět let byly tyto technologie vylepšovány a rozvíjeny, až do roku 1950, kdy do nahrávacího průmyslu vstoupil mladý a nevinný George Martin. Přesně v této době začala čtvrtá etapa, etapa elektronického nahrávání. Měl jsem štěstí. Bůh mi to načasoval úplně přesně. A to je důvod, proč je tato kniha mimo jiné také příběhem pětadvaceti let historie nahrávání.

Je zajímavé, že po pětadvaceti letech opět začne nová doba. V době, kdy píšu tuto knihu, končí čtvrtstoletí zaznamenávání hudby na pás a v době, kdy si tuto knížku pravděpodobně čtete, probíhá éra digitálního záznamu. O tom se dozvíte v poslední kapitole.

George Martin

Klasický úvod

U ucha mi naléhavě řinčel telefon. Vzbudil jsem se. Měl jsem pocit, že to není nejlepší způsob, jak začít nový den, ať je to kdykoli. Chvilku jsem přemýšlel, kde to vlastně jsem, a pak jsem si vzpomněl, že jsem v hotelovém pokoji v Paříži a že není ráno, ale půlnoc.

Nejdřív jsem musel ukončit to pekelné zvonění, natáhl jsem se po telefonu a zamumlal směrem do mluvítka ospalé a pochybovačné „haló“.

„Georgi, omlouvám se, že tě budím, ale musím ti říct jednu novinku.“

Hlas Briana Epsteina zněl nadšeně a trochu přiopile. Zdálo se mi, že je moc brzo na to, aby byl v tomhle stavu, ale hned jsem pochopil proč.

„Nechal jsem kluky slavit, jsou nadšení jako já,“ řekl a na okamžik se odmlčel, aby udělal prostor pro dramatickou pauzu. Nic jsem neříkal. Bylo příliš brzy ráno nebo příliš pozdě v noci, abych dokázal zformulovat nějakou větu. A pak to z něj vypadlo.

„Příští týden budeme v americkém žebříčku číslo jedna. Už je to jasné. Právě jsem mluvil s lidmi v New Yorku.“

Takže o tohle šlo. Konečně jsme to dokázali. Díky písničce ‚I Want to Hold your Hand‘. Po roce dřiny jsme konečně prorazili zdi největšího hudebního trhu na světě.

Na spánek jsem úplně zapomněl. Nebylo to těžké. Minulý rok byl spánek vzácností. Ležel jsem v posteli a přemýšlel jsem, co se stalo a co možná přijde.

Ale v ten moment šlo aktuálně o dva důvody, proč jsem přijel s Beatles do Paříže. Zaprvé je čekal debut v pařížské Olympii a já jsem chtěl být u toho. Druhým důvodem bylo natočit s Beatles rychlou nahrávku v pařížském studiu EMI.

Na konci roku 1963 jsme dobyli Anglii, přinejmenším co se hudby týče. Pak Ameriku a teď jsme se snažili prosadit v Evropě. Lidé z EMI v Německu, hnáni zřejmě nadšeným patriotismem – kdo ví? –, trvali na to, že Beatles nebudou mít velké prodeje, pokud nenatočí písničku nazpívanou v němčině. Kluci si mysleli, že je to nesmysl, a ani já jsem tomu nevěřil, ale zároveň jsem nechtěl EMI v Německu poskytnout výmluvu, proč se desky Beatles neprodávají.

Po krátké výměně názorů jsem přesvědčil Johna a Paula, aby nahráli ‚She Loves You‘ a ‚I Want to Hold Your Hand‘ v němčině. Texty dodal Němec, který se objevil na nahrávání, aby se ujistil, že mají správný přízvuk. O přízvuku jsem nevěděl nic, ale bylo mi jasné, že text byl přeložený úplně doslova. ‚Sie liebt dich, ja, ja, ja‘ znělo jako parodie od Petera Sellerse.

Nahrávání bylo domluveno na den, kdy měli kluci volno mezi zkoušením v Olympii, a když jsem přišel do studia, ani jsem nečekal, že přijdou včas. Dochvilnost nebyla jejich silná stránka ani tehdy. Po hodině jsem se rozhodl, že jim zavolám do hotelu.

Nikdo z nich k telefonu nepřišel. Radši pověřili Neila Aspinala, road manažera, aby telefonát se mnou vyřídil. Neil mi sdělil, že kluci se nakonec rozhodli, že písničky nahrát nechtějí a že nepřijdou.

Říct, že jsem byl naštvaný, by bylo jako popsat Everest jako poměrně velký kopec. „Řekni jim,“ řval jsem na Neila červenající se pařížskou telefonní linkou, „řekni jim, že jedu rovnou za nimi a že jim od plic povím, co si o nich myslím.“

Třískl jsem telefonem. Bylo to poprvé, kdy se na mě kluci vykašlali. Hlavně mě vytočilo, že neměli odvalu říct mi to sami. Uháněl jsem zpátky do hotelu Geroges Cinq, kde měli extravagant-

ní apartmá, a vrazil jsem do pokoje. Předě mnou se odehrávala scéna jako z Lewise Carrolla. Jediný, kdo chyběl, byl bílý králík. John, Paul, George, Ringo, Neil Aspinall a jeho asistent Mal Evans seděli u dlouhého stolu, v jehož středu se vyjímalala Jane Asherová, půvabná Alenka s dlouhými zlatými vlasy. Jakmile jsem vešel, živý obraz vybuchl. Beatles se rozprchlí všemi směry schovat se za pohovkou, v polštářích, za pianem, všude, kde to šlo.

„Vy mizerové,“ křičel jsem, „je mi jedno, jestli něco nahráváte, nebo ne, ale vadí mi vaše neomalené chování!“

Beatles jeden po druhém vylézali ze svých úkrytů, vypadali jako malí zlobiví školáčky a rozpačitě se usmívali. Ozvalo si sborové zamumlání: „Promiň, Georgi.“ Pokud chtěli vyvolat dojem, že jsou to roztomilí hoši, což se jim dokonale podařilo, nebylo možné se déle zlobit. Za chvíli jsem vychladl a připojil se k čajovému dýchánku, ovšem těžko říct, v jaké roli – asi jako Šílený kloboučník. Následující den jsme písničky nahráli. Samozřejmě že měli pravdu. Desky Beatles v angličtině se prodávaly po milionech na celém světě včetně Německa. Beatles od té doby žádnou nahrávku v cizím jazyce nenatočili.

A nebylo to nutné především proto, že dobyli Ameriku. Jak byl tento okamžik na hony vzdálený od chvíle, kdy jsem poprvé položil rozechvělý prstík na c 1.

Klavír jsme dostali, když mi bylo asi šest. Okamžitě jsem se do něj zamiloval a vyluzoval na něj zvuky.

Klavír byl tehdy něčím, čím se později stala televize. Nebyl jen kusem nábytku, ale centrem rodinných setkání. Klavír jsme získali díky strýci Cyrilovi, který na něj uměl. Byl to právě on, kdo hrával na piano na večírcích.

O Vánocích se naše rodina, asi třicet lidí, sešla u babičky v Londýně, v Holloway. Na rodinných setkáních babička recitovala strašidelné básně, například o zelených očích malého žlutého bůžka a podobně, moji strýčkové zpívali kousky z operety *Pouštní píseň*

a od všech vnoučat se očekávalo, že něco předvedou, zatancují taneček nebo zarecitují básničku. Na mně bylo zahrát nějakou melodii na piano.

Moje sestra Irene, která je o tři roky starší, začala brát hodiny klavíru od naší „tetičky“, ve skutečnosti sestry strýcovy manželky. A já jsem se rozhodl, že chci také chodit na piano. Když mi bylo osm, přesvědčil jsem své nejbližší, že jsem muzikální, ačkoli oni ne, a dosáhl jsem toho, že jsem také mohl chodit na hodiny klavíru. Na osm hodin, abych byl přesný. Po osmi týdnech se moje maminka pohádala s učitelkou a další lekce jsem dostal až v pubertě. Snažil jsem se to tedy pochytit sám, což byl dost krkolomný vstup do hudebního života.

Narodil jsem se v roce 1926, těsně před příchodem velké hospodářské krize, a první domov, na který si pamatuji, byl byt v ulici Drayton Park, naproti prádelně Sunlight. Říkám tomu byt, ale byly to jen dvě místnosti v nejvyšším patře, nad nimiž byla půda. Elektřinu jsme neměli, jen dvě plynová světla po stranách krbu. Kuchyň jsme neměli, maminka vařila na plynovém vařiči na podestě. Koupelnu jsme neměli, koupali jsme se v plechové vaně. Jediný zdroj vody v domě byl v kruhovém rohovém dřezu v mezi-patře a jediný záchod v přízemí jsme sdíleli s dalšími třemi rodinami, ale alespoň jsme netrpěli nedostatkem nábytku. Tatínek byl tesař a vyrobil nám stoly, kredence, skříně, postele a pro Irenu a pro mě také hračky. Nikdy ale židle. Z nějakého důvodu nikdy nevyroběl židle. Tatínek byl vynikající řemeslník a miloval dřevo. Jeho život provázela smyslná láska k dřevu. Jakmile uviděl kus dřeva, zvedl ho, dlouho ho hladil. Z toho, jak se dřeva dotýkal, měl vysloveně požitek. Byl to prostý muž, ale v jeho rukách se skrýval obrovský talent. Byl to nejčestnější člověk, kterého jsem kdy potkal. Během krize byl osmnáct měsíců bez práce. Nakonec prodával noviny na Cheapside v londýnském City a já si pamatuji, že jsem za ním chodil, on stál na mrazu a mně ho bylo strašně líto.

Možná že tu práci dostal díky příbuzným z maminciny strany, které jsme vždycky považovali za něco lepšího. Moji strýcové a dědeček jezdili v Londýně s dodávkami pro *Evening Standard* a na tu dobu vydělávali docela slušné peníze. Vždycky jsem je pokládal za své bohaté příbuzné.

Byl jsem mamincin mazánek. Maminka byla katolička, a když mi bylo pět, začal jsem stejně jako moje sestra navštěvovat klášterní školu v Holloway. O tři roky později jsem přestoupil na Základní školu svatého Josefa v Highgate, což znamenalo jezdit tramvají číslo 11 ze zastávky Drayton Park nahoru na Highgate. To na tom bylo asi nejlepší. V roce 1937, když mi bylo jedenáct, jsem vyhrál stipendium na Střední školu svatého Ignáce na Stamford Hill. Školu řídili jezuité a vychloukali se tím, že na škole studoval tehdy populární herec Charles Laughton.

O dva roky později vypukla válka. Školu evakuovali do Welwyn Garden City, do města, o kterém jsem předtím nikdy neslyšel, ale z toho, co se říkalo, jsem si myslel, že to bude někde daleko v pustině na severu. Tatínek tou dobou obsluhoval stroje na zpracování dřeva ve východním Londýně. Sestra nechala školu a začala pracovat jako úřednice v pojišťovně Sun Life of Canada, která byla evakuována do Bromley v Kentu. Protože to vypadalo to, že se celá rodina rozpadne, tak se moji rodiče rozhodli, že mě odeberou z péče jezuitů a všichni půjdeme za sestrou do Bromley. Tam jsem nastoupil na gymnázium, do kterého o několik let později chodil hudebník Peter Frampton.

Jakkoli se z mého vzdělání stal pohyblivý svátek, můj zájem o hudbu pokračoval nepřerušen. Sám jsem se učil na klavír. Když vás něco zajímá, přijdete tomu na kloub sami, a ani nemusíte chodit do knihovny a hledat informace. Klavír je skvělý nástroj, díky němuž se toho dozvíte o muzice spousty, o vztahu mezi tóny a podobně. Pamatuji si, jak jsem byl u vytržení z toho, že jsem našel nový akord, a zvlášť vzpomínám na den, kdy jsem si uvědomil, že akordy vytvářejí přirozený cyklus. Zjistil jsem, jak jím projít a jak

se zase vrátit zpět. Tehdy jsem si to neuvědomoval, ale měl jsem štěstí, že jsem měl dar absolutního sluchu, což mi určitě pomohlo. Také jsem přišel na to, že v celém rozsahu klavíru jsou jen tři zmenšené akordy a že mají různé obraty.

Začal jsem hrát „Sen lásky“ od Liszta, různé věci od Chopina a další skladby – podle sluchu. Odkud jsem dostal ten dar, opravdu nevím. Nikde v rodině se žádní profesionální muzikanti nevyskytovali. Usoudili, že „George je muzikální, necháme ho, ať hraje dál“. Nechci tím říct, že bych vyrůstal v poušti, co se hudby týče. Ve škole jsme chodili na koncerty Symfonického orchestru BBC s dirigentem Adrianem Boultem a v Bromley se řada lidí intenzivně věnovala hudbě. Pořádaly se tam taneční zábavy, pamatuji se především na jednu, na kterou přijela zahrát kapela Squadronaires. Potloukal jsem se kolem pódia, a když se mě jeden z nich zeptal, jestli také nejsem muzikant, chytil jsem příležitost za pačesy a nenuceně, ne-li skoro vychloubavě, jsem řekl: „Jo, hraju na piano, podobné věci, co hrajete vy.“

Předpokládám, že si mysleli, že jde o silácké vytahování nějakého pubertáka a že mě můžou hned vyhodit, ale přesto souhlasili: „Dobrá, jestli si myslíš, že na to máš, pojď a zkus to.“ Byla to jediná pobídka, kterou jsem potřeboval, a být na pódiu a hrát s nimi „One O’Clock Jump“ byl neuvěřitelný pocit.

Hudba byla celý můj život. Jediné mé další vyžití byl amatérský divadelní spolek nevalné úrovně, který se jmenoval Quavers. Šlo o jednu z aktivit organizovaných církví v Bromley. Bavilo mě to. Hráli jsme hry Noëla Cowarda a nikoho kromě herců to moc nezajímalo. O dramatickém umění jsem se tam moc nedozvěděl, ale Quavers pořádali taneční zábavy a s několika přáteli jsme se dohodli, že za tím účelem sestavíme kapelu.

Pojmenovali jsme se Four Tune Tellers, a když jsme rozrostli, přejmenovali jsme se na George Martin and Four Tune Tellers. Byl jsem slavný! Tatínek nám vyrobil stojánky s motivem dvojitého T a hráli jsme standardy od Jeroma Kerna, Cole Portera, sklad-

by typu ‚The Way You Look Tonight‘. Nejoblíbenějším tancem byl quickstep a vždycky jsme končili skladbou ‚The Goodnight Waltz‘. Na saxofon hrál Terry Hyland, kterého jsem o několik let později potkal v londýnské Astorii. Pořád hrál na saxofon.

Náš talent jsme uplatnili dokonce i jinde než na tanečních zábavách s Quavers, takže jsme hráli jednou nebo dvakrát týdně. Za vydělané peníze jsem si v Bromley platil hodiny klavíru u Skota, který se jmenoval Urquhart a vlastnil úžasné piano značky Bösendorfer.

Bylo mi patnáct nebo šestnáct. V té době se naplno probudila má vášeň pro hudbu. Brzy jsem si uvědomil, že mám talent, ačkoli abych byl upřímný, asi jsem měl příliš velké oči. Snil jsem o tom, že kdybych měl správné vedení, stane se ze mě nový Rachmaninov. Až později mi došlo, že Rachmaninovovu reputaci nemohl žádný George Martin ohrozit, ale tehdy jsem se viděl jako klasický komponista. Nejvyšší meta, které bych býval mohl dosáhnout, by bylo psaní filmové hudby. Vůbec jsem si neuvědomoval, jak náročná práce to ve skutečnosti je.

Zatímco jsem fantazíroval o hudební kariéře, přišel čas, abych se rozhodl, co budu dělat. Konec školy. Vstup do života. Když jsem byl ještě ve škole, rodiče se mi snažili vštípit, že je důležité mít zajištěné povolání. Vždycky mi šla dobře matematika a kreslení, a tak mi maminka navrhla: „Nechceš studovat architekturu?“

A tatínek mi řekl: „Nechceš dělat úředníka ve státní správě? Nikdy tě nevyhodí z práce.“ Pro něj to bylo pochopitelně nejdůležitější, protože byl tak dlouho nezaměstnaný. Z přání obou rodičů jsem cítil, že chtějí, abych se měl lépe než oni. „Náš George udělal kariéru,“ říkali by se směsicí rodičovské pýchy a ambicí.

Ale já jsem byl posedlý letectvím a spolu se svým kamarádem jsem se chtěl stát leteckým konstruktérem. On to dokázal, já ne. Snažil jsem se dostat do továrny na výrobu letadel de Havilland, ale oni chtěli dvě stě padesát liber v hotovosti od každého, kdo k nim chtěl vstoupit do učení. Byl rok 1942 a výrobci se snažili vyrábět letadla,

kteřá už byla navržena. Jejich zájem o ambiciózní mladé designéry byl minimální. Přesto mě nakonec přijali u výrobce letadel Short & Harland v Belfastu. Ale to by znamenalo odejít z domova a začít pracovat v Severním Irsku a do toho se mi nechťelo.

Nestal jsem se ani architektem, ani úředníkem ve státní správě, ani leteckým konstruktérem. Místo toho jsem začal pracovat pro pana Coffina na Victoria Street. Pan Coffin byl rozpočtář a práce pro něj byla vskutku umrtvující. Po šesti týdnech získala nuda navrch nad hezkým platem dvou liber a pěti šilinků a já jsem v práci oznámil, že odcházím. Pan Coffin chtěl, abych zůstal, dokonce mi nabídl, že mi přidá, ale odpověděl jsem co nejlítostivěji, jsem zvládl: „Ne pane, je mi líto, ale vůbec to není můj šálek kávy.“

Od šálku kávy jsem se dostal k šálku čaje. Podal jsem si žádost o místo u ministerstva obrany, a když jsem složil zkoušku, přijali mě do neuniformované složky do pozice pomocná síla třetího stupně. A to znamenalo vařit a roznášet čaj. Pracoval jsem na Eaton Square. Zaměstnanci byli milí lidé a nechali mě, abych kromě přípravy čaje čas od času založil nějaké dokumenty. Oddělení mělo na starost finanční stránku válečné mašinerie, například vybavení pluku novými děly nebo schválení patnácti liber na novou kantýnu.

Moje práce rozhodně nebyla nijak hrdinská, ale vydržel jsem tam osm měsíců až do jednoho dne v létě 1943, kdy jsem vkročil do náborové kanceláře v Hither Green blízko Bromley a řekl jsem jim, že chci vstoupit do Fleet Air Arm. Zeptali se, jak se jmenuji, to jsem zodpověděl správně, takže mi řekli: „Dobrá, jste přijat.“ Bylo mi sedmnáct.

Přišel jsem domů a oznámil jsem mamince: „Právě jsem vstoupil do Fleet Air Arm.“ Maminka zbledla a viditelně znervózněla. „To nemůže být pravda,“ řekla. Ale bylo to tak. Nejprve mě poslali na HMS St Vincent, tréninkové středisko v Gosportu, a prvních osmnáct měsíců jsem nedostal opravdovou dovolenou, protože jsme se připravovali na invazi do Francie a celé jižní pobřeží bylo

uzavřeno. Nemohl jsem jet domů a moji rodiče nemohli přijet do Gosportu, ale z nějakého důvodu jsme mohli jet do Winchesteru. Scházeli jsme se tam s rodinou přibližně jednou za tři měsíce a dali jsme si čaj a zákusek.

Po radistickém kurzu v Eastleighu jsem byl náhle s nevidaným spěchem převelen do Glasgowa a odtud, bez dovolené, na New Amsterdam, holandský parník přestavěný na válečnou loď, který směřoval do New Yorku. Loď byla, mírně řečeno, přecpaná. Původně šlo o výletní loď pro patnáct set pasažérů a nás bylo na palubě osm tisíc. Z toho byly tři tisíce německých zajatců, které jsme vezli do Kanady. Zajatci pracovali v jídelnách, které stejně jako kuchyně jely nepřetržitě čtyřicet hodin při čtyřech směnách na každé jídlo. Dokonce i spánek byl organizován podle rozpisu a my, protože jsme byli námořníci, jsme měli držet noční hlídku. Na palubě jsme si roztáhli hamaky a „spali“ jsme venku. Stejně jsme se moc nevyspali, protože v noci byl čas na úklid. Od půlnoci do svítání jsme drhli palubu a chodby. Přišel jsem na to, že dvě mýdla na mokré palubě dokážou výborně posloužit jako brusle, a dokud nás nechytili, závodili jsme mezi uličkami.

Za dva týdny plavby na této plovoucí ubytovně a jídelně jsme dopluli do New Yorku, odkud jsem po týdnu žasnutí nad mrakodrapy odjel do Trinidadu na letecký výcvik. Tou dobou jsem měl hodnost vrchní námořní pilot. Začínal jsem jako námořní pilot druhé třídy, což bylo výrazně lepší než pomocná síla třetího stupně. V Trinidadu jsme zůstali, dokud jsme nedostali křídélka, což znamenalo povýšení na poddůstojníka.

První let jsem absolvoval v letadle Supermarine Walrus, velkém obojživelném dvojplošníku, který se šíleně klepal. Přiznávám, že jsem se trochu bál, zvlášť když se zdálo, že se potvrdí všechny mé největší obavy. Můj vzhled, býval jsem hubený a bledý, byl terčem posměchu už v Gosportu, kde mi „taktně“ říkali: „Tak ty máš rád letadýlka? Ale nikdy jsi v žádném nesesedl, co? Bude ti špatně jako psovi, až se tam jednou posadíš. Bude to strašný.“

Ale brzy mě létání začalo bavit, bylo to vzrušující, zvlášť když jste uvážili širokou škálu letadel, kterým jsme museli svěřit život. Bylo tam hodně zoologie. Kromě letadel Stinson Reliant, jednomotorového hornoplošníku, jsme létali na mroži, na huse – Grumman Goose (také obojživelník), na Fairey Albacore (tuňák) a na Fairey Swordfish (mečoun), který měl na palubě jedno torpédo a vzadu jeden kulomet Lewis. Byl jsem pozorovatelem a v Trinidadu nás kromě jiného učili leteckou střelbu, protože pozorovatel nebyl jen kapitánem, ale musel také umět navázat radiové spojení, ovládat radiotelegrafii, střelbu a vypouštět torpédo. Ve skutečné bitvě jsme neměli střílet my, protože mezi členy posádky byl ještě telegrafista kulometčík, který to měl na starost, ale umět jsme to museli všichni pro případ, že by byl zasažen, a pomyslení na tuto situaci bylo dosti alarmující.

Naštěstí jsem kvůli létání nepřišel o muziku. V místním divadle jsme zorganizovali vánoční divadelní představení, kde jsem měl na starost hudbu. Trinidadské počasí ovšem ničím nepřipomínalo Vánoce v Británii. Když se v kantýně zpívalo, pokaždé se ozvalo: „Zahraj něco, Zloději.“ Poslechl jsem a zahrál na to, co se dalo považovat za klavír. Nikdy jsem netušil, proč se Martinům říkalo Zloděj, stejně jako Clarkům Nobby, dokud jsem nevyslechl legendu, která se váže až k jistému kapitánu Martinovi, důstojníkovi z dob admirála Nelsona, který uloupil několik lodí z protivníkovy loďstva, čímž rázem významně rozšířil královské námořnictvo.

Z Trinidadu jsme se přesunuli na čtrnáctidenní důstojnický kurz do Greenwiche, během něhož jsme nasbírali zásadní armádní znalosti, například jak správně zacházet s vidličkou a nožem. Touto zásadní válečnou průpravou jsme si museli projít na formálních večerech v krásné jídelně Painted Hall.

Úkol vytvořit z nás gentlemany připadl starému důstojníkovi, který byl posedlý vylučováním. Donekonečna nám opakoval, jak je důležité chodit pravidelně na toaletu a zajistit správnou funkci střev. Podle jeho názoru to byl základ dobrého zdraví (vychá-

zel zřejmě z předpokladu, že člověk se nemohl stát důstojníkem a gentlemanem, kdyby nebyl zdravý), a donekonečna nám přednášel na toto téma: „Pokud jsou vaše střeva řádná, i vaše mysl je řádná.“ Naštěstí jsem v této oblasti nikdy neměl žádný problém, a tak jsem si nemusel dělat starosti.

Vybaveni gentlemanskými způsoby jsme byli povýšeni a já jsem okamžitě začal trpět. Ze všech mých kamarádů, se kterými jsem prošel výcvikem, se stali podporučíci, ale já jsem byl na tuto vysokou pozici příliš mladý, tak se se mě stal námořní praporčík. Bohužel námořní praporčík dostával menší plat než poddůstojník, kterým jsem byl předtím, a vzhledem k tomu, že naše povýšení se počítalo od doby, kdy jsme dostali křídélka v Trinidadu, musel jsem armádě vracet rozdíl v platu. Zdálo se mi přinejmenším nespravedlivé, že bych měl přispívat na válečné snažení jak fyzicky, tak finančně.

V mnoha ohledech to bylo pro můj život typické. Vždycky jsem v podobných situacích tratil. A i když jsem o tři měsíce později také dostal důstojnickou frčku, přesto mě to štvalo.

Z Greenwiche jsme odjeli do Burscoughu v Lancashiru, abychom se naučili, jak zázračně funguje radar. Létali jsme na barakudách (další zoologie), a to byla to úleva. V Trinidadu jsme létali bez radaru, a když jste se vznesli z letadlové lodi, museli jste se spolehnout jen sami na sebe. Po dvou a půl hodině jste se museli vrátit zpátky na loď a spoléhat se jen na vlastní orientační smysl a na vítr. Našli jste si svůj vítr, zjistili jste, co dokáže s letadlem udělat, a pak jste se orientovali jen navigací výpočtem. Výsledek nezdaru v tomto podniku byl zřejmý předem a my jsme v navigování brzy vynikali.

Další události se začaly vyvíjet tak, že jsem si užívat do Burscoughu málem nejel. Moje klavírní preludia v Karibiku zaznamenal důstojník přes kulturu, a když jsem se vrátil do Anglie, pozvali mě, abych vystoupil v pořadu v BBC, který se jmenoval *Námořnická směs*.

Námořní praporčík Martin tedy vyrazil splnit svůj úkol. Zahrál jsem skladbičku, kterou jsem sám napsal, třiminutovou věc, která měla nápaditý název ‚Prelude‘. Ale na tom nesejde, bylo to mé první vystoupení, kde jsem účinkoval jako host. Orchester tehdy řídil Stanley Black a pořadem provázel poddůstojník Jack Watson. Pořad organizovali lidé z námořnictva, sloužili u oddělení britského námořnictva pro kulturu, jehož šéfem byl Anthony Kimmins, který se pyšnil titulem korvetního kapitána. V pořadu také vystupoval plukovník Jon Pertwee, který za mnou na konci přišel a řekl mi: „Vaše vystoupení se nám moc líbilo. Nepřemýšlel jste o tom, že byste vstoupil do kulturní sekce?“

„Ani ne,“ odpověděl jsem, „vracím se k operační jednotce. Já jsem letec, víte?“

„Ano, vím o tom,“ řekl, „ale já vám mohu nabídnout práci v kulturním oddělení námořnictva.“

„Dobrá, o co jde?“

„Pracoval byste na lodi, která projíždí válečnými zónami v Tichomoří a těm ubohým chlapcům, kteří musejí bojovat, přináší podporu a trochu oddechu. Loď se jmenuje SS Agamemnon a vyplouvá z Vancouveru. Je to zásobovací loď.“

„Co je zásobovací loď?“ zeptal jsem se s trochou nedůvěry.

„Na úvod bych vám mohl říct, že má vybavení na výrobu deseti tisíc litrů piva denně a veze zábavní party. Myšlenka tkví v tom, že přivezeme vojákům něco dobrého a něco pro zábavu. Do naší koncertní sestavy byste se velmi hodil.“

O jeho nabídce jsem hodně přemýšlel a musím přiznat, že byla velmi lákavá. Ale znamenalo by to opustit všechny mé přátele z jednotky a úplně odejít z Fleet Air Arm. Proto jsem to nakonec odmítl. Často si říkám, co by se stalo, kdybych tu nabídku přijal, protože když se na to dívám zpětně, měla by s mojí budoucí kariérou společného víc než létání po obloze na kuse plechu a drátů. Rozhodnutí zůstat letcem mě přivedlo do Ronaldsway na ostrově Man, kde jsme prováděli složitější cvičení a zformovali operační

peruť. Vzhledem k tomu, že válka v Evropě už skončila, měli jsme být na lodích posláni na východ. Ale zatímco jsem byl v Ronaldsway, pustili Američané bombu na Japonsko a já jsem zjistil, že moje malá válka skončila, aniž bych musel strachy jedinkrát vypálit. Přiznávám, že jsem nebyl moc zklamaný. Naše peruť byla rozpuštěna, na rozloučenou jsme upořádali velkou party, na které se vypilo hodně alkoholu, a mě poslali na neomezenou dovolenou – jel jsem domů za maminkou.

Stále jsem byl v armádě a po čase se mě jeden dobrý kamarád, který pracoval pro jmenovací výbor námořnictva, zeptal, jestli bych nechtěl jet do Skotska jako důstojník řídící návrat vojáků do civilu, což by znamenalo zcela nenáročnou práci. Hned jsem to přijal a odjel jsem vlakem do Donibristle ve Fife, kousek od Edinburghu, těsně vedle Fort Bridge. Strávil jsem tam patnáct měsíců. Sloužil jsem u peruť 782 u Royal Navy Air Service a mým úkol bylo zajistit, aby se řadoví vojáci měli po demobilizaci kam vrátit do práce. Když se pro ně nenašla práce, musel jsem jim podat informace o případných kurzech a rekvalifikačních programech, které by je připravily na krutý šok, až znovu opět vstoupí do reálného světa.

Bylo po válce a já bych se býval také raději zapojil mezi normální lidi, ale nešlo s tím nic dělat, tak jsem musel z mizerného zaměstnání vytlout to nejlepší a užíval jsem si pohodlného života v armádě s mnoha dobrými přáteli, které jsem si našel mezi ostatními důstojníky a vojačkami z Women's Royal Navy Service.

Na základně jsme měli i kroužek sborového zpěvu, trochu jsem pro něj něco psal a ve sboru jsem také zpíval, bohužel bez významnějších úspěchů. Mezi vojandami ve sboru zpívala jako sólový soprán dívka, která měla krásný hlas podobný Isobel Baileyové. Jmenovala se Sheena Chisholmová a díky společnému zájmu o hudbu jsme přišli na to, že nás baví i další věci.

To bylo jediné dobře, protože moje práce pro mě byla ve své podstatě likvidační. Jak počty demobilizovaných mužů ubývaly, do-

stával jsem i jiné úkoly. Stal jsem se důstojníkem přes přepravu a pak propouštěcím důstojníkem. Roku 1947 jsem se z královských vojenských sil propustil sám.

Neměl jsem ani ponětí, co budu dělat. Byl jsem ukázkou biblického „Lékaři, uzdrav sám sebe“. Neměl jsem prakticky žádné vzdělání. Nebyl jsem v ničem vyučený. Bylo příliš pozdě na to stát se leteckým konstruktérem. V tom zoufalství mi zbyla jen jedna možnost – dal jsem se na muziku.

Tehdy se zjevil můj kouzelný dědeček.

Když jsme ještě bydleli v Bromley a já jsem hrál v kapele a myslel jsem si, že Rachmaninov a já jsme vlastně kolegové, snažil jsem se zdokonalit ve čtení not. Bylo to těžké, protože jsem se to nikdy pořádně nenaučil, když jsem byl ještě malý. Kromě čtení not jsem se snažil trochu komponovat a zapisovat to.

O tři měsíce později jsem vstoupil do Fleet Air Arm a šel jsem tehdy v Portsmouthu na koncert pianisty Erika Harrisona. Koncert se konal v sále jednoho z klubů Union Jack. Po příjemném večeru, kdy jsem si vyslechl Chopina a Beethovena, jsem se tam ještě chvíli zdržel. Když už všichni odešli, sedl jsem si k pianu, že si trochu zahraji, protože jinak jsem k tomu neměl moc příležitost. Asi za půl hodiny jsem si najednou všiml, že v sále ještě někdo je. Byl to sám Eric Harrison.

„Co jste to hrál?“ zeptal se mě.

„Jednu vlastní věc.“

„Vy komponujete?“

„No, pokouším se, ale bohužel nemám dostatečné hudební vzdělání,“ odpověděl jsem.

„Měl byste s tím něco dělat,“ řekl mi.

Trochu mě to zarazilo a zeptal jsem se: „Co tím konkrétně myslíte?“

„Měl byste některé skladby poslat do výboru na propagaci nové hudby,“ řekl mi.

„Neměl jsem ponětí, že něco takového existuje.“

„Je to malá nezisková organizace a jednou měsíčně mají schůzi. Ve výboru pracuje můj jmenovec Sidney Harrison. Je to moc milý chlapík a jsem si jistý, že vám pomůže,“ řekl mi.

Přemýšlel jsem o tom a nakonec jsem sebral odvalu a poslal mu skladbu à la Debussy, která se jmenovala ‚Fantazie‘. Ani jsem nedoufal, že se dostaví nějaký výsledek, proto jsem byl překvapen a potěšen, když mi přišel od Sidneyho Harrisona dlouhý dopis. Popsal nejméně tři velké archy papíru. Děkoval mi, že jsem mu poslal své skladby, a pak se pustil do podrobné kritiky a do analýzy. Ne že by mou hudbu úplně rozcupoval. Věcně mi řekl, co je špatně, že to je to odvozená věc, že musím být víc originální a podobně. Zároveň byl velmi povzbudivý. „Musíte skládat víc,“ napsal mi. „Komponujte dál, posílejte mi to, zůstaneme v kontaktu.“ A přesně to se stalo. Prostřednictvím pošty se Sidney Harrison stal mým kouzelným dědečkem. Něco jsem mu poslal a on mi odepsal ve stylu: „Dobrý nápad. Seznamte se s vaším námořnickým bandem a napište pro ně něco.“ Nikdy jsme se za války nepotkali, ale dopisovali jsme si celou dobu, po kterou jsem sloužil ve Fleet Air Arm.

V jeho dopisech pokaždé někde stálo: „Musíte se vážně věnovat hudbě.“ S vědomím, že nemám jinou alternativu, jsem se rozhodl, že Sidneyho Harrisona navštívím osobně. Vysvětlil jsem mu své obavy, ale on byl neoblomný: „Ne,“ řekl mi, „musíte vystudovat hudbu, abyste se jí mohl profesionálně věnovat, protože máte talent.“

„Je mi dvacet jedna,“ odpověděl jsem mu, „copak můžu teď začít studovat hudbu?“

„Samozřejmě že můžete,“ řekl mi Sidney, který působil jako učitel hry na klavír v Guildhall School of Music v Londýně. „Můžete tři roky studovat na hudební škole. Poradím vám, co pro to musíte udělat. Půjдете do Guildhallu a zahrajete řediteli vaše skladby. Když se mu budou líbit tak jako mně, budete přijat.“

Můj pohovor s ředitelem školy Edrikem Cundellem, který samozřejmě zařídil Sidney, proběhl v únoru roku 1947. Zahrál jsem mu

něco ze svých skladeb. Položil mi pár otázek a pak mi řekl: „Dobře. Příští rok u nás můžete začít studovat.“ Myslel tím školní rok, který začíná v září.

Pochopitelně jsem mu poděkoval, ale vyjevil jsem mu i svou hlavní starost. „Studovat v Guildhallu je skvělé, ale z čeho to proboha zaplatím?“

„Jako důstojník, který měl na starost návrat vojáků do civilu, byste to měl vědět. Jako voják, který sloužil v námořnictvu, máte nárok na další vzdělávání. Zažádáme vám o grant.“

S vyhlídkou vládního grantu jsem se propustil z námořnictva a hledal jsem si práci, kterou bych vyplnil čas do září. Začal jsem pracovat v Iron and Steel Federation v Park Lane a byla to taková nuda, že moje zaměstnání u pana Coffina se dá zpětně považovat skoro za vzrušující. Kontrolovat fascinující detaily na výplatních páskách a na výkazech odpracovaných hodin bylo cvičením v trpělivosti. Abych se z toho nezbláznil, musel jsem to zvládnout co nejefektivněji. Jaký jsem byl ale hlupák. Zapomněl jsem, že nastoupil nový řád.

Jednoho dne jsem zvládl zkontrolovat dvacet sedm výkazů a v 5.30 jsem je poslušně vyrovnal na pracovním stole. Okamžitě na mě vyrazil jeden rozčílený kolega.

„Děláš si legraci?“

„Co máš na mysli?“ odpověděl jsem, protože já jsem nic komického v práci ani na sobě nezaznamenal.

„Víš, že v průměru jich uděláme za den třicet. Chceš z nás udělat blbce?“

Kousl jsem se do jazyka, abych mu něco neodsekl, a řekl jsem mu: „Nechtěl jsem z toho zblbnout, to je všechno.“

Vážně a nevěřícně se na mě podíval a pak výhrůžně pronesl: „Dávej si bacha, kámo.“

Bylo to mé první setkání se složitými pracovními vztahy, a já jsem proto poslušně zpomalil své tempo a srovnal krok se svými spolupracovnicemi. Říkal jsem si, že bych jednou mohl aspirovat

na úžasnou práci jednoho zasloužilého zaměstnance. Jeho úkol spočíval v tom, že rozděloval na hromádky růžové, modré a bílé stvrzenky. Vězel v tom pro něj ovšem jeden zádrhel. Byl barvoslepý. Čas od času nás vytrhlo z nudy, když ten ubožák zvedl růžový proužek a vykřikl „modrá!“ a my jsme odpověděli „ne!“ a tak se to opakovalo, dokud stvrzenku nepojmenoval správně.

V této době vysoké intelektuální aktivity jsem bydlel doma s rodiči, ale vztahy mezi mnou a maminkou se bohužel nezačaly vyvíjet dobře. Vždycky jsme si byli velmi blízcí a moje působení u námořnictva pro ni znamenalo velkou starost. Ale pak jsme se nepohodli kvůli mé známosti se Sheenou, v té době bývalou členkou Women's Royal Naval Service. Mamince se vůbec nelíbila a tvrdila, že se mnou chodí z nesprávných důvodů, což bylo v té době poněkud pošetilé, uvážíme-li, jak málo jsem mohl tehdy nabídnout. Maminka byla tou myšlenkou úplně posedlá, a navíc si pochopitelně myslela, že pro mě dělá to nejlepší. Jednoho dne jsem přišel na to, že otvírá mé dopisy. Následovala zuřivá hádka a veden nerozvážeností mládí jsem okamžitě odešel z domova. Ubytovali mě přátelé ve vesničce Winnersh v Berkshiru.

Bydlel jsem tam ještě v době, kdy jsem konečně řekl adié Iron and Steel Federation a jejich růžovým stvrzenkám a prošel jsem vstupními dveřmi hudební školy Guildhall s grantem sto šedesáti liber ročně. Ve Winnershi jsem zůstal jen první semestr, protože 3. ledna 1948, na mé dvaadvacáté narozeniny, jsme se se Sheenou vzali.

Do sňatku nás vehnal matčin postoj. Byl to projev odporu. Matka sice přišla na svatbu, ale zůstali jsme si vzdálení. Předchozího roku ošklivě upadla a způsobila si zranění hlavy a myslím, že od té doby nebyla tím, ke komu jsem měl vždy tak blízko. Tři týdny po svatbě zemřela v nemocnici na krvácení do mozku.

Zdrtilo mě to. Můj zármutek se mísil s pocitem viny. To nebyl slibný začátek manželství. Navíc Sheena dostala od nervů trávici potíže a také začala trochu trpět agorafobií – nevydržela být sama

venku, ať byla kdekoli. K tomu se přidaly starosti se sháněním bydlení. Bylo nemožné koupit si dům a jediný způsob, jak získat byt, bylo čekat celou věčnost na seznamu městského úřadu. V zoufalé situaci jsem si dal do všech londýnských novin v okolí Willesdenu inzerát: „Tvrdé přistání. Důstojník z Fleet Air Arm marně shání, kde by mohl bydlet.“ Náhoda tomu chtěla, že inzerát viděl jeden člověk, jehož syn také sloužil u Fleet Air Arm, a nabídl nám byt v Actonu. Bylo to levné, strašné, ale byl to náš první domov.

V Guildhallu jsem tři roky studoval skladbu a všechno, co se jí týká – dirigování, orchestraci, hudební teorii, harmonii, kontrapunkt a tak dále. Samozřejmě jsem chodil na piano, protože to byl nástroj mně vlastní, ale museli jsme si přibrat ještě jeden nástroj a mně doporučili, abych si vybral nějaký z dechových nástrojů.

Přemýšlel jsem, a nakonec jsem si vybral hoboj. K rozhodnutí hrát na hoboj jsem došel z mnoha různých důvodů. V první řadě jsem neměl moc rád žestě. Svou roli sehrála také finanční stránka věci. Tři roky ve škole brzy utečou, a pokud jsem chtěl rychle dostat práci, musel jsem najít něco, na co se naučím alespoň dostatečně, abych se hraní mohl věnovat profesionálně – a přednostně na nástroj, kde není velká konkurence. Na klarinet hrál každý, proto se můj výběr zúžil na hoboj a fagot. Hoboj byl zároveň levnější i skladnější a dobrých hobojistů bylo málo, proto bylo pravděpodobné, že v orchestru vezmou zavděk i někým jako já. Takže hoboj: jeden z nejobtížnějších nástrojů na zvládnutí, hoboj, kterému se říká zlý vítr, na který nikdo dobře nefouká.

Moje žena a já jsme žili ze studentské půjčky pro studentské manželské páry ve výši 300 liber a já jsem se snažil vydělat něco na přilepšenou tak, že jsem občas něco složil nebo hrál po večerech na hoboj. Slavný sólista by se ze mě stejně nikdy nestal. Nemám na to správnou povahu. Pokaždé jsem byl strašně nervózní, což jsem dodnes, když mám něco zahrát na veřejnosti. Když jsem měl jít zahrát Edriku Cundellovi, byl jsem strachy bez sebe, ale aspoň jsem důvěrně znal to, co jsem hrál. Zkouška z hoboje byla ovšem

něco jiného. Stál jsem před Terencem McDonaghem a Peterem Graemem, dvěma nejlepšími hoboisty v Británii. V místnosti kromě nich nikdo jiný nebyl a já jsem byl strašně vyčerpán. Strachy jsem se potil tak, že mi po prstech tekla pota a prsty mi klouzaly po klapkách. Nešlo tomu zabránit. Z hoboje se v mých rukách stal živý úhoř.

A pak nastal čas opustit Guildhall a já jsem se musel nějak začít žít. Hrál jsem na hoboje. Získal jsem různá angažmá, ale byla to práce na volné noze a já jsem opravdu nebyl moc dobrý. Hrával jsem s kapelami v parku, před řadou stojánek stály řady lehátek, na nichž sedávaly starší dámy, a mně se zdálo, že začnou vstávat pokaždé, když jsem začal hrát. Nic jsem jim nevyčítal. Spoustu věcí jsem neznal, a když došlo například na předeheru k *Hedvábnému žebříku* a jiné kusy s komplikovaným hoboiovým partem, byl jsem ztracen. Za každé vystoupení jsem dostal asi dvě libry a deset šilinků a dalo by se říct, že v mé hudební kariéře to byl úkol na úrovni výpomocného zahradníka.

Sláva a bohatství hráče na hoboje byly v nedohlednu a brzy bylo jasné, že si budu muset najít nějaké jiné zaměstnání. Začal jsem pracovat v hudebním oddělení knihovny BBC v Yalding House v Great Portland Street. Vyžadovalo to trochu hudebních znalostí na třídění partitur a podobně, ale byla to vlastně úřednická práce bez nutnosti kvalifikace.

V září 1950, když jsem odkroutil v BBC několik měsíců, jsem dostal dopis, ve kterém se mě jistý Oscar Preuss ptal, jestli bych pro něj nechtěl pracovat. V hlavičce dopisu stálo, že pracuje pro EMI v pobočce na Abbey Road.

Chutě a obrazy

Protože tato knížka z velké části pojednává o hudbě, považuji za dobrý nápad udělat malou přestávku a popsat, co si myslím o komponování a o orchestraci, zkrátka o hudbě všeobecně.

Kdybych měl vybrat jednu skladbu, která mě přitáhla k hudbě, když jsem byl ještě dítě, byla by to Debussyho *L'Après-midi d'une faune*, *Preludium k Faunovu odpoledni*. Slyšel jsem tu skladbu v provedení symfonického orchestru BBC řízeného Adrianem Boulttem na koncertě v sále naší školy, když mi bylo patnáct. Když jsem to slyšel, nemohl jsem uvěřit, že lidské bytosti dokážou vytvořit tak neuvěřitelně krásný zvuk. Viděl jsem hudebníky v obleku, jak drhnou koňskými žíněmi o střeva a dují do podivných nástrojů, které měly na konci kousek rákosu. Mechanické nástroje, které jsem viděl, jsem nedokázal spojit se snovým zvukem, který jsem slyšel. Byla to čistá magie a já jsem byl uchvácen.

Protože jsem byl zvědavý, opatřil jsem si partituru, prohlédl jsem si ji a zjistil, jak to funguje. Viděl jsem flétnové a klarinetové party, viděl jsem, kde nastupují lesní rohy, to zvláštní *sforzando*, když hrály smyčce, a tak dále. Podíval jsem se na to, rozebral jsem si to a dnes přesně vím, jak ta skladba funguje, a přesně vím, proč je tak chytře napsaná. A přestože vím, jak tyto věci fungují technicky, stále si myslím, že je to jedna z nejkouzelnějších skladeb.

Ačkoli dnes už dokážu napsat podobnou hudbu sám, ze začátku jsem to neuměl. Ale Debussy ano. Skutečný zázrak hudby a orchestrace tkví v tom, že zvuk můžete doslova namalovat, přesto žádný umělec, který za něco stojí, se nesnaží napodobovat Boti-

celliho. Vážná hudba byla má první láska a často se mě lidé ptají, co tedy dělám v pop music. „Není to trochu pod vaši úroveň?“ je typická otázka, kterou často dostávám. Ale typická odpověď zní „ne“ a mám pro to několik důvodů.

Začal bych s tím, že termín vážná hudba lidé používají pro starou hudbu, pro hudbu, která byla napsána nejméně před padesáti lety, ale často nejméně před sto lety. Samozřejmě že moderní vážná hudba také existuje. Většině lidí však zní extrémně disonantně a já osobně neznám nikoho z řadových posluchačů, kdo by ji s chutí poslouchal.

Abych nebyl nespravedlivý: většina skladatelů, kteří komponují soudobou vážnou hudbu, se ocitla v obtížné situaci. Nemůžou použít existující styl, protože by byli obviněni, že jsou romantičtí nebo nepůvodní. Jediný způsob, jak můžou tvořit, je hledat nový zvuk, ale připomeňme si, že i dvanáctitónová stupnice je v současnosti staromódní a je považována za romantickou. Výsledkem je, že soudobý skladatel buď píše hudbu, která je pro publikum nestravitelná, nebo píše symfonie, které znějí, jako by je napsal Brahms. Jaký to má smysl? Z „klasické hudby“ se stává jednosměrka, zatímco pop music se daří, protože dokáže být skutečně kreativní. Mnoho skladatelů „vážné hudby“ bylo velmi populárních. Například Schubert psal populární hudbu v tom smyslu, že jeho písně si pro svou potěchu zpívali obyčejní lidé. Dokonce Beethoven skládal pro malý orchestr. Zároveň chováme velké skladatele v úctě, protože vytvořili základy soudobé hudební kultury. Kdyby byl Bach naživu, jsem stoprocentně přesvědčen, že by pracoval s hudbou podle pravidel hudebního byznysu. Bach byl dělníkem a řemeslníkem hudby a příliš velké úctě se ve své době netěšil. Pracoval opravdu tvrdě. Trmácel se stovky mil, aby se setkal s Händelem, protože o tomto muži, kterého obdivoval celý Londýn a který se spřátelil s králem, tolik slyšel. Bohužel se s ním nikdy nesetkal, minuli se o jediný den. Bach sice nenuzoval, ale nikdy nežil v luxusu, což nemůže nikoho překvapit, protože se

musel starat o dvacet dětí, které měl se svými dvěma ženami. Neměl na výběr – pracovat musel. Řídil sbor, hrál na varhany a neustále komponoval hudbu pro svého mecenáše, vévodu toho a toho podle místa, kde zrovna působil.

„Potřebuji na příští neděli kantátu, manželčina teta má narozeniny,“ řekl Bachovi vévoda.

Bach odpověděl: „Napsat kantátu mi bude chvíli trvat, vaše výsosti!“

Ale to mu nepomohlo, protože odpověď, které by se mu dostalo, by zněla: „Je mi líto, Johanne, ale já to příští neděli musím mít a vy nechcete být příští týden o hladu, že?“

Bach šel tedy domů a říkal si: „Zatraceně! Co s tím budu dělat? Už vím. Ve smyčcovém kvartetu, který jsem dokončil před třemi měsíci, jsem měl pěknou melodii. Rozepíšu ji pro soprány.“ A přesně tak to udělal. Vykrádal vlastní materiál, měnil aranžmá a říkal si: „To bude dobré, vévoda nikdy nepozná, že jsem to napsal už dřív.“

Když bohatý vévoda dostal svou kantátu, ničeho si nevšiml a byl spokojen: „Skvělé. Vidíš, že jsi to zvládl, Johanne. Báječné!“

Bach chrlil hudbu dál a psal podobně jako soudobí skladatelé filmové hudby, kteří musejí stihnout termín, a bůh ví, že Bach jich musel stihnout spoustu. Ať už by měl v žebříčku hit na prvním místě nebo ne, jsem si jist, že by se tam někde pohyboval a půjčoval si. Jediný žánr, který by nedělal, by byl punk rock, protože Bach měl smysl pro melodii, ale punk rock nikoli. Tam jde o něco trochu jiného.

I v současnosti někteří skladatelé pracují v „klasickém“ stylu a jsou úspěšní, ale tato situace většinou nastává ze specifických důvodů. Například Chačaturjan, autor neobyčejně populární „klasické“ hudby, který nedávno zemřel (1. 5. 1978 – pozn. překl.). Jeho hudbě říkám „klasická“, protože jiný termín není moc vhodný a protože psal symfonie a skládal pro orchestr, a ne pro kapelu. Ale hlavní důvod je to, že v Rusku považovali vývoj elektroniky v hudbě, cestu prošlapávanou na Západě, za buržoazní a deka-

dentní. V Rusku je rockových skupin málo a ty, které tam existují, jsou dokonalou kopií těch našich. Proto je v Rusku poptávka po rockových deskách zpoza železné opony tak velká. Pokud se skladateli v Rusku dostane nějaké podpory, nikdy to není na poli populárních žánrů, ale tam, kde jdou ve stopách Čajkovského, Borodina a podobně. Chačaturjan proto přirozeně píše symfonie a balety. Je to v pořádku, protože v Rusku dostává tato hudba prostor. Na Západě stojí velkým orchestrům v cestě peníze. Za normálních okolností si nikdo nemůže dovolit, aby jeho hudbu hrál orchestr. Skladatelé pochopitelně dostávají ze své hudby provizi, ale největší prostor pro velké orchestrální skladby je téměř bezvýhradně ve filmové muzice. Fakt je ten, že když skladatel řekne: „Píšu jen skladby pro symfonický orchestr,“ nevyhnutelně si vyslechne odpověď ve smyslu: „To máš smůlu. Nikdy své skladby neuslyšíš, vid’?“ Důkazem budiž třeba britský komponista Havergal Brian, který sice napsal ohromné množství symfonií, ale jen několik z nich bylo uvedeno na pódiu.

Podobná úskalí se týkají i nahrávání. Když jsem začal pracovat pro EMI, měl jsem na starost nahrávání klasické hudby. Ale až když jsem se přesunul ke kreativní populární hudbě, získala má práce smysl, a navíc byla také zajímavější. Je možné, že za sto let si na mě nikdo nevzpomene, ale je jisté, že by si na mě rozhodně nikdo nevzpomněl za to, že jsem pořídil další nahrávku Beethovenovy *Osudové*. Nahrávek tohoto druhu už vzniklo tolik, že už není možné přijít s ničím novým.

Neexistuje jediný umělec na poli vážné hudby, který tvoří hudbu stylem jako řada umělců v populární hudbě.

Velký díl populární hudby záleží na aranžmá a orchestraci, což jsou věci, které je velmi obtížné naučit. Jeden starý učitel v Guildhallu nám dával z orchestrace cvičení. Dostali jsme například zadání ve stylu: „Chci, abyste si vzali druhou větu z Beethovenovy *Sonáty pro kladívkový klavír* a roze-psali ji do příštího týdne pro symfonický orchestr.“ Rozepsat něco, co by mohla být jedna

věta ze symfonie, mi trvalo celou věčnost. Navíc jsem výsledek nikdy neslyšel, takže nikdy nezjistím, jak moje orchestrace zněla. Ale náš učitel měl zkušenosti, podíval se na to a řekl: „Ano, velmi dobře. Líbí se mi to. Líbí se mi, jak jste tu použil smyčce. Ale fagot bych dal až na třetí. Vespod je to takhle příliš husté.“ Řekl mi, co mám nebo nemám udělat, ale protože jsem to nikdy neslyšel, nikdy jsem nedokázal doopravdy vstřebat, co nás učil. Dnes v hlavě něco slyším, tehdy jsem neslyšel nic.

Samozřejmě jsem také skládal a hrál drobné skladby na piano, ale to bylo něco jiného. Brnkal jsem prsty na klávesách, dokud se z toho něco nevyklubalo. Ale tímto způsobem prsty píšou za vás a vy hned slyšíte, jak to zní. Můžu sedět a brnkat na piano dlouhé hodiny a nemusím nic hrát. Podobá se to automatickému psaní – prsty si jdou vlastní cestou. Nejde o vědomé komponování.

Ani to není orchestrace, což je disciplína na hony vzdálená komponování. Při orchestraci musíte existujícím linkám dodat barvy a jde hlavně o zkušenosti. Stačí jen malinkatá změna a skladba bude znít úplně jinak. Navíc ani po sebevětším množství přednášek nikdy nepřijdete na správnou metodu, kterou byste mohli automaticky používat pokaždé. Samozřejmě že existují jistá pravidla, kterými se můžete řídit, aniž byste upadli na hudební dno, ale umění a techniku prvotřídního aranžéra získáte jedině zkušeností. Hudba ve své čisté podobě s tím nemá nic společného. Skladba je racionální cvičení v melodii a harmonii, a nezáleží na tom, jestli ji hraje syntezátor, nebo stočlenný orchestr, je to stále tatáž hudba. Základní podoba se nemění. Aranžmá ovšem vdechne skladbě život. A ať si vyberete jakýkoli způsob, aranžmá zcela změni způsob, jakým obecnstvo přijme základní linku.

To mi došlo až s příchodem Beatles. Mnoho lidí nedokázalo jejich hudbu přijmout, protože přes hluk nebylo jejich hudbu slyšet. Mysleli si, že Beatles jsou jen hlučná a nemožná skupina, v podstatě totéž, co si lidé (z oprávněnějších důvodů) mysleli o punk rocku. Průměrní posluchači středního věku, kteří je slyšeli, si řekli „Pro-

boha, to je rámus!“ A do hudby, do harmonie ani do textů se ani nezaposlouchali.

Až v době, kdy Beatles začali být populární a Mantovani a další umělci začali nahrávat orchestrální verze jejich písniček s příjemným medovým zvukem, si ti lidé středního věku začali říkat: „To ale je pěkná melodie. To jsou ti Beatles, že? Skládají dobrou hudbu, že?“ Ti lidé slyšeli úplně stejnou melodii, stejnou harmonii, stejnou základní linku, ale provedenou tak, že se s tím jejich ucho středního věku dokázalo ztotožnit.

Jak běžel čas, začalo záležet i na jiných věcech než na melodii a harmonii. Vznikl tvůrčí tým budující hudební obrazy, které ještě nikdo před tím nevytvořil nebo je tehdy nedělal. Netvrdím, že výsledky byly na úrovni Bachovy *Mše h moll*, ale přinejmenším byly originální, nebyly fádní a nešlo o reprodukce něčeho, co už tu bylo.

Aranžmá je jako oblečení. Můžete vzít Beethovenův smyčcový kvartet, který se někomu může zdát suchý, a obléknout ho do něčeho jiného. Muzika zůstane stejná, ale posluchače bude poslech bavit. Děje se to jednou za čas i dnes: někdo oblékne klasický kus do nových parádních šatů, a vida, dostane se na vrchol hitparády. Na hodinách v Guildhallu jsme museli postupovat také opačně: dostali jsme orchestrální skladbu a museli jsme ji upravit pro piano. Podobné úpravy psali i významní skladatelé. Rachmaninov přepsal pro klavír *Obrázky z výstavy* od M. P. Musorgského, a z této skladby je nyní slavné číslo na repertoáru mnoha sólistů. (Jde zřejmě o omyl. *Obrázky z výstavy* jsou původně klavírní dílo, které pro orchestr upravil M. Ravel – pozn. překl.)

Vynikajícím orchestrátorem byl také Maurice Ravel, považovaný za autora výrazných aranžmá. Byl zároveň vynikajícím pianistou a myslím, že s jedinou výjimkou *Klavírního koncertu* vždycky psal své skladby nejprve pro klavír. Pak jim teprve dopisoval aranžmá. Případá mi to zajímavé. Pokud já píšu orchestrální kus, komponuji ho rovnou pro orchestr. Ale Ravel, jeden z největších aranžérů

všech dob a hudebníků, kterého nejvíc obdivuji, předvedl mimořádný postup téměř u všeho, co složil.

Každý člověk má styl práce, který mu nejvíc vyhovuje, a bezpochyby ho měli i mistři orchestrace Debussy či Čajkovskij (jako první začal využívat orchestr popisným způsobem) a ve 20. století například Stravinskij, který uměl orchestr dokonale využít.

Aranžérské postupy jsou dnes na vysoké úrovni, především u filmové hudby, kde najdete řadu vynikajících aranžérů. Když jsem začínal, zabrnkal jsem nějakou skladbičku na piano a říkal jsem si: to by pěkně znělo na klarinet. Ale když v současnosti píšu pro film a dostanu se k určité části, říkám si: tady by bylo dobré použít špinavý zvuk trombonu nebo do této části se vůbec nehodí smyčce, jen perkuse. Obvykle přemýšlím o orchestraci jako o malování obrazu. Malíř si také nejprve načrtne uhlím hrubý obrys – například Picasso vytvořil geniální kresby jednou linkou. A když dojde na aranžmá, obraz doplníte jemnými odstíny, až vznikne trojdimenzionální výjev.

Až dlouho poté, co jsem absolvoval Guildhall, jsem si dokázal vytvořit v hlavě jasnou představu, jaký obrázek vlastně namaluji. Musel jsem hodně psát a poslechnout si, jak orchestr hraje, co jsem složil. A pravda je, že pokaždé, když píšete novou skladbu, si nikdo nemůže být absolutně jistý, jak bude znít. V hlavě budete mít sice nějakou představu, ale jistí si nebudete nikdy. Takže se naučíte trochu riskovat. Risk, který pramení z inspirace, je základním kamenem dobrého aranžmá.

Ale o tom všem jsem tehdy nic nevěděl. Oblékl jsem si tedy svůj starý námořnický kabát a odjel jsem na kole do Abbey Road na pohovor s Oscarem Preussem.

Abbey Road

Když jsem zaparkoval své kolo před velkou bílou budovou, která sloužila jako studio EMI, zjistil jsem, že za to opět mohl můj kouzelný dědeček.

Oscar Preuss měl velkou jednoduchou kancelář v přední části budovy. V kanceláři byl hustý koberec, křesílka, krb a křídlo. Oscar seděl u starého psacího stolu s rolovací deskou u okna v rohu čelem ke své mladé atraktivní sekretářce, která se chovala dost nevzrušeně – ke mně každopádně.

Přirozeně jsem se ho nejprve zeptal, jak na mě přišel.

„Už nějakou dobu hledám asistenta,“ řekl mi. „Zmínil jsem se o tom jednomu kolegovi, Victoru Carneovi, a zeptal jsem se ho, jestli by nevěděl o někom, kdo by se na to místo hodil. Řekl mi, že o nikom neví, ale že se poptá.“

Jak se ukázalo, Victor Carne byl Harrisonův starý přítel, a když se Sidneyho zeptal, jestli o někom neví, dostal prostou odpověď: „Vím o jednom mladém muži, který právě dokončil Guildhall. Jmenuje se George Martin.“ Victor, úžasný muž, který byl velký kamarád Gigliho a který zajišťoval pro EMI všechny operní nahrávky, o mně řekl Oscarovi a Oscar pak řekl mně, že dostanu tu práci za sedm liber, čtyři šilinky a tři pence týdně, což bylo přesně o jednu libru, osm šilinků a deset pencí víc, než jsem dostával jako student.

Oscar byl šéfem Parlophonu, jednoho z mnoha labelů pod deštníkem EMI, spolu s HMV, Columbií a Regal Zonophone. Tato vydavatelství existovala už před válkou, ale když válka vypukla, v některých z nich došlo k řadě omezení, aby ostatní značky posílily. Parlopho-

ne za války utrpěl nejvíc. Původně šlo o německý label, který čerpal hudbu z Lindstromova katalogu, a obchodní značka Parlophonu, o které si lidé myslí, že je znakem libry, je ve skutečnosti německé L. Shodou okolností Oscarovy největší hvězdy Victor Sylvester či duo pianistů Rawicz a Landauer musely odejít z Parlophonu ke Columbii. Činnost Parlophonu byla zredukována do té míry, že vydavatelství málem zaniklo, ale v té době, tedy v roce 1950, se Oscar snažil značku vybudovat znovu, přestože byla stále slabá.

Stíhal toho hodně. Všechno řídil a zároveň pořizoval všechny nahrávky. Vydavatelství bylo záležitostí jednoho muže, přestože jeho náplň zahrnovala širokou škálu hudebních stylů. Nahrávala se zde vážná hudba, jazz, lehké orchestrální skladby, swingová a taneční hudba s umělci, jako byli například pianisté Ivor Moreton a Dave Kaye, dále The Organ, Dance Band, and Me Billyho Thorburna a příležitostně také komediálními desky, například klasika ‚Laughing Policeman‘.

Vzhledem k tomu, co měl Oscar všechno naloženo na talíři, rozhodně potřeboval někoho, koho by do toho také namočil. Vzhledem k mým nabytým zkušenostem jsem byl považován za typický „dvanáctipalcového“, což je narážka na staré šelakové desky s rychlostí 78 otáček za minutu, protože na dvanáctipalcové desky se nahrávala klasika, zatímco na desetipalcové populární hudba. „Dobrá,“ řekl mi Oscar, „vaším prvním úkolem bude postarat se o klasika.“ Vzhledem k tomu, že jsem byl klasicky školený muzikant, to mělo logiku.

Dostal jsem na starost skupinu hudebníků, kteří si říkali London Baroque Ensemble, a řídil je doktor Karl Haas. Byl to milý starý pán, hudební vědec. Za války byl těžce raněn, nikdy nebyl zdravotně v pořádku a byl neustále na mizině. Pokud nějaké peníze měl, kupoval mi bonboniéry s čokoládovými pralinkami plněnými likérem nebo mě pozval na oběd. Od jednoho člověka si půjčil, aby mohl dát dárek někomu jinému, a pravděpodobně tomu bylo i naopak.

Kromě finančních problémů se musel vyrovnávat s potížemi, které zapříčiňovalo jeho jméno. Vzpomínám si, jak jednou přišel za Oscarem. Přišel vrátný a povídá: „Pane Preussi, venku čeká pán a říká, že zhas'. Je to možné?“ Inu, se slovíčky si člověk vyhraje.

Hodný pan Haas byl spíš muzikolog než dirigent a měl obdivuhodné znalosti o barokní hudbě už v době, kdy vůbec nebyla v módě. Přesvědčil Oscara, aby udělal několik nahrávek právě s jeho skupinou, v níž se sešli tehdejší špičkoví hudebníci, především studioví muzikanti, kteří koncertovali jen výjimečně. Většinou to byli dechaři a pro mě, průměrného hoboistu, bylo úžasné nahrávat s mimořádnými hudebníky, jako byli například klarinetista Frederick Thurston, hráč na lesní roh Dennis Brain nebo Jack Brymer, Terence MacDonagh nebo Geoffrey Gilbert.

Nahrávali jsme například Dvořákovu *Serenádu pro dechy*, Mozartovy serenády, hodně Bacha a Beethovenovy pochody. Tyto skladby jsou v současnosti velmi populární, ale tehdy byly téměř neznámé. Nahrávky byly mono, protože stereo tehdy ještě neexistovalo, ale přesto jsem byl pyšný, co jsme dokázali. Kdykoli jsme nahrávali malou smyčcovou sekci, vždy ji vedl okouzující obr Jean Pougnet. Ve volném čase rád štípal ve svém domě na venkově dříví a zdálo se, že není možné, aby svýma obrovskýmá rukama dokázal vyloudit z houslí jemný a krásný zvuk, ale jemu se to vždy dokonale povedlo.

Kromě toho, že jsem si mohl poslechnout, jak se má správně hrát na dechové nástroje, dostal jsem tehdy své první lekce v nahrávání. Pečlivým výběrem místa pro jednotlivé nástroje bylo možné nahrávat jen na jeden mikrofon. Přirozená akustika ve studiu dodávala nahrávkám pěkný zvuk a naučil jsem se, že když chce člověk získat přirozený zvuk, je nejlepší použít co nejméně mikrofonů, což je pravidlo, které si myslím platí dodnes.

V době, kdy se London Baroque Ensemble dobře dařilo a měl dost práce, si jednou Karl Haas vyrazil na party. Potkal se tam s Peterem Ustinovem, který tou dobou bavil lidi napodobováním

operních zpěváků. Ukázalo se, že Ustinov byl velkým milovníkem barokní hudby a hodně o ní věděl. Haas se rozhodl, že založí Londýnskou barokní společnost, a pozval Petera, aby se stal jejím prezidentem. Karl byl dirigentem, já jsem byl tajemníkem a Londýnská barokní společnost byla na světě, složená jen z nás tří. Čas od času jsme se setkali v Abbey Road, zašli jsme na oběd, popovídali jsme si o hudbě a dohodli jsme, co Ensemble nahraje. Bylo v tom trochu noblesy z 18. století. Tak jsem se seznámil s Peterem Ustinovem, s nímž jsem později hodně nahrával.

Když jsem v roce 1950 začal pracovat pro EMI, vstoupil jsem do oboru, v němž panovalo mnoho neshod. Firma CBS uvedla na trh v Americe dlouhohrající desky, v Británii vydala první LP desky firma Decca. Avšak zabedněnci ve vedení EMI nechtěli uznat, že dlouhohrající deska je perspektivní formát. Zdůvodnili to tím, že nikoho nebude zajímat nudná velká deska, že to bude příliš drahé a že oni budou dál vydávat singly o 78 otáčkách za minutu.

Nedokázal jsem to pochopit. Natáčel jsem klasickou hudbu a to, že jsem musel rozsekat skladby na dílky velikosti rybích prstů o délce čtyři a půl minuty, bylo strašné. U všeho, co jsme chtěli nahrát, jsem musel projít partituru a rozhodnout, kde skladbu přerušíme. K přerušení docházelo často nevhodně, někdy dokonce i polovině věty. Když ve skladbě nebyla přirozená pauza, musel jsem poslední akord z první strany zopakovat na začátku druhé strany, aby to neznělo tak zvláště. Zní to absurdně, ale museli jsme to tak udělat, protože jsme byli časově limitováni čtyřmi minutami a pětáctýřiceti sekundami. Každý producent dělal mezery na různých místech a pochopitelně také záleželo na tempu, které dirigent pro orchestr nasadil. Fascinovalo mě sledovat, kde skladby rozdělili ostatní vydavatelé.

Práce mě bavila, ale dobrý byznys to nebyl. Přesto vedení EMI vydalo předpis, že každý, kdo se odchýlí od zavedeného standardního formátu, dostane do šesti měsíců výpověď. Muž zodpovědný za toto katastrofální rozhodnutí byl Sir Ernest Fisk. Katastrofální

říkám proto, že v EMI tím ztratili dva roky, a jsem přesvědčen, že to vedlo k tomu, že ztratili repertoár od Columbia Records v Americe. V roce 1953 přišli o svůj katalog ve prospěch firmy Phillips a v roce 1957 přišli o katalog RCA-Victor, který získala Decca, a přitom spolupracovali sedmapadesát let. Sir Ernest Fisk, šéf EMI, byl Australan a fanatik do cyklistiky a bavilo ho jen šlapat do pedálů kolem Hyde Parku. Do historie vstoupí jako ředitel, který zbrzdil vstup EMI na trh s dlouhohrajícími deskami, bicykl nebykl.

Historie našťestí nezaznamená, že jsem byl málem vyhozen z práce, protože jsem nevěděl, jak vypadá. Pracoval totiž ve vedení, které sídlilo v kancelářích v Hayesu. Zrovna jsem natáčel ve studiu číslo jedna v Abbey Road sbor. Ve studiu byly i velké varhany. Varhaník však stále nešel a já, zvukaři a zpěváci ze sboru jsme na něj museli čekat.

Varhaníka jsem neznal. Dvacet minut po desáté, kdy už mělo být nahrávání dávno v plném proudu, jsem vyšel ze studia a čekal jsem, kdy se konečně objeví. Dovnitř vstoupil muž s oblou hlavou v černém kabátě a pruhovaných kalhotách a nesl nějaký futrál.

Celý rozčílený jsem k němu přiběhl a vyštěkl jsem na něj: „No to je dost. Uvědomujete si, že na vás čekáme? Čekáme všichni už nejmíň dvacet minut.“

„O čem to mluvíte?“ zeptal se.

„Vy víte velmi dobře, o čem mluvím,“ řekl jsem mu. „Nahrávání mělo začít v deset a vy jste nás nechal čekat.“

„Víte, kdo jsem?“ zeptal se chladně.

Někde vzadu v hlavě začaly George Martina hlodat pochybnosti.

„Vy jste varhaník, nebo ne?“

„Ne, já nejsem žádný varhaník. Jmenuji se Fisk a jsem ředitelem této společnosti.“

Mrtvé ticho. Vypadalo to, že jsem měl za sebou skvělou budoucnost. Začal jsem se poníženě omlouvat a doufal jsem, že se propadnu, a snažil jsem se předstírat, že jsem někdo úplně jiný.

V nadcházejících několika dnech jsem se klepal hrůzou, protože jsem se k němu choval opravdu velice neslušně. Naštěstí se pak o tomto incidentu už nemluvílo a myslím, že bych mu za to měl být vděčný.

Výkonný ředitel skupiny měl přezdívku Japonský generál. Mluvil mimořádně stručně. Osobně jsem s ním přišel do kontaktu jen zřídka, protože většinu přímé komunikace s „Bohem“ měl na svých bedrech Oscar, ale pokud jsem zvedl telefon, když zrovna volal, řekl pouze: „Tady Mittell.“ Pak bylo ticho, ovšem ticho těchto nevyssloveným požadavkem, aby promluvil volaný. Volaný tedy mluvil a pak následovalo další dlouhé ticho. On neřekl ani slovo.

Myslím, že v té době, přestože nahrávací společnosti představovaly pro EMI významnou část příjmů, byl zábavní průmysl považován vedením jako něco trochu podezřelého. A myslím, že se děsili investic, které výroba LP desek vyžadovala. Velice dobře ale věděli, jaká je jejich potenciální hodnota, a neměli na to žádnou výmluvu, protože jim to každý říkal – Oscar, Leonard Smith a Norman Newell ze sekce populární hudby v Columbii a Walter Legge, který v Columbii řídil sekci vážné hudby.

Walter Legge byl v té době primadonou klasické hudby. Měl za manželku operní pěvkyni Elisabeth Schwarzkopfovou a podílel se na řízení původní Philharmonia Orchestra, což hladce zvládal. Pod jeho vedením nahrávali jen dva umělci. Walter byl výjimečná osobnost a vždycky jsem ho obdivoval, protože to byl právě on, kdo do zkosnatělé EMI přinesl čerstvý vítr.

Oscar Preuss byl také neméně výjimečný. Když jsem nastoupil, bylo mu myslím kolem šedesáti. Ve čtrnácti patnácti začínal jako pomocník zvukaře, krátce poté, co Edison začal s nahráváním. Vyráběl membrány a jehly do prvních typů fonografu včetně starých cylindrických přístrojů, protože tehdy si musel každý zvukař vyrobit své vlastní zařízení sám. Během času se vypracoval a stal se šéfem Parlophonu a měl neuvěřitelné množství zkušeností.

Když jsem v Parlophonu začínal, několik prvních měsíců mé zaučování spočívalo v tom, že jsem jako pejsek sledoval jeho kroky a snažil jsem se toho pochytit co nejvíc. Po čase mi začal svěřovat samostatné úkoly. Řekl mi třeba: „Georgi, zítra přijdu trochu později, začni prosím s nahráváním, ano?“ A já jsem přišel přesně, zorganizoval jsem hudebníky a zvukaře a první nahrávku jsme stihli, ještě než Oscar přilétl a řekl: „To nestojí za nic, něco s tím uděláme.“ Musel jsem sebrat veškerou svou odvalu, abych se představil muzikantům jako ten, kdo má nahrávání na povel. Bezpochyby mě tehdy považovali za frajířka a náfuku, ale já jsem to dirigoval (i když plat jsem rozhodně velký neměl) a oni se s tím museli smířit.

Jednu z nejhroznějších nahrávacích sekvencí jsem zažil, když jsem poprvé pracoval se Sydneym Torchem a jeho Queen's Light Orchestra. Nahrávali jsme ve studiu číslo jedna v Abbey Road. Je to jeskyně velká asi 2000 čtverečních metrů. Přestože jsou uvnitř výborné varhany Compton (na které Fats Waller, slavný jazzový pianista, pořídil své jediné varhanní nahrávky), jde opravdu o obrovský prostor. Oscar mi řekl, že přijde až v jedenáct, což bylo přesně hodinu poté, co mělo nahrávání začít. Myslím, že to udělal schválně, aby zjistil, jak se vypořádám se vzniklou situací. Vzpomínám si, jak dlouho mi trvalo, než jsem celé studio jen přešel a prošel jsem pětáctýřicetičlenným orchestrem až tam, kde stál na stupínku Sidney Torch. Cítil jsem se asi jako pálník, když jde poprvé na své stanoviště na kriketovém hřišti Lord's.

„Dobrý den, pane Torchi,“ pípl jsem pisklavým hláskem. „Jmenuji se George Martin a jsem Oscarův asistent a dnes s vámi začnu nahrávání.“

Málem jsem se počůral strachy za svou zjevnou drzost, ale Sidney byl našťestí milý. Vlídne se usmál a řekl, že je to v pořádku, a víceméně mi naznačil, že když se mu nebudu plést do cesty, nebude mi dělat žádné potíže.

Vycházeli jsme spolu dobře, přestože dokázal být extrémně popudlivý. Jednou, když orchestr nepracoval podle jeho představ, jsem ho viděl, jak mrštil taktovku přes celé studio (byl to opravdu dlouhý hod) a zařval: „Proboha, pánové, hrajte to správně!“

Musel jsem se učit rychle a z vlastních chyb. Jednu z prvních jsem napáchal hned v roce 1950. Poslali mě, abych shlédl film, v němž Mario Lanza zpíval ústřední píseň „Be My Love“.

Vzhledem k svému zaměření na klasiku jsem byl Lanzovým zpěvem pohoršen. Tupě a hloupě ze sebe tlačil melodii ven. Vůbec se mi to nelíbilo a napsal jsem o tom tvrdou kritiku jako z pera avantgardního kritika. Napsal jsem, že jde o stokrát ohranou píseň, samé kliše, vše navíc příliš vy kalkulované.

Nic dalšího jsme proto s Lanzou nepodnikli. Co jsem ovšem ve svém příkrém odsudku přehlédl, byla prostá možnost, že ta píseň má hitový potenciál. Samozřejmě že se z ní rychle stal velký hit.

Další lekci jsem dostal, když mi Oscar vedle klasických a lehkých orchestrálních kusů začal zadávat jazzové nahrávky. Kapela Humphreyho Lyttelona, které se mé pochybení dotklo, právě nahrávala jednu ze svých věcí a já jsem zjistil, že mám velké výhřady k jejich basákovi. Z jeho hry bylo slyšet jen nezřetelné dunění. Chvilku jsem hráče sledoval a pak jsem se ho zeptal: „Myslíte, že byste mohl hrát zřetelněji?“

Po chvilce krátkého udiveného ticha mi odpověděl nepublikovatelnými slovy. Jejich podstatou byl fakt, že já o celé věci skoro nic nevím – což byla pravda.

To mě ovšem neodradilo a rozebíral jsem jeho hru dál: „Zní to, jako byste hrál v boxerských rukavicích.“

Byla to pravda, ale pan kapelník explodoval. Vynadal mi takovými výrazy, o nichž jsem do té doby neměl ani tušení, a našťavaně vykráčel ze studia.

Bylo zřejmé, že potřebuji pomoc od nejvyšší autority. Vyhledal jsem v kanceláři Oscara a řekl jsem mu, co se stalo. To okamžitě vyvolalo druhou explozi, tentokrát u Oscara. „Půjdeš a okamži-

tě přivedeš Humphreyho zpátky do studia a všem, kterých se to týká, se omluvíš," poručil mi. A pak přišlo bodnutí nožem: „Když kvůli tobě přijdeme o Humphreyho, přijdeš o místo.“

Naštvaný umělec rázoval po Abbey Road sem a tam. Když jsem si důkladně nasypal popel na hlavu a řekl jsem mu, jak jsem byl hloupý, jsem ho nakonec přesvědčil, aby se vrátil do studia a pokračoval v nahrávání. Tak jsem si zajistil, že jsem nepřišel o zaměstnání, ale před ním jsem to tehdy raději nezmínil.

Později jsme se stali dobrými přáteli a nahráli jsme spolu spoustu desek, například ‚Bad Penny Blues‘. Poučil jsem se. Z hudebního hlediska jsem měl sice pravdu, ale z diplomatického ne. Takt je podmínkou každého hudebního producenta. Musíte postupovat po tenké lince mezi umělcovými rozmary na jedné straně a na druhou stranu co nejvíc prosadit vlastní autoritu. Musel jsem se naučit, jak prosadit svou, aniž by si hudebník uvědomil, co se děje. Museli jste vést, ale nikoli řídit. Myslím si to dodnes a myslel jsem si to i tehdy, že pro hudebního producenta je to asi nejdůležitější vlastnost.

Další, byť trochu méně důležitá schopnost vyžaduje umět pít. Bylo to nutné především, když jsme nahrávali se Skoty. Parlophone ovládal skotský trh. Byla to značka pro Skotsko, na níž se vydávaly tradiční skotské tance reel a jig a podobně. Oscar nahrával s operním pěvcem Robertem Wilsonem a já jsem musel jezdit do Skotska nahrávat s Mikem Ainsworthem a Jimmim Blue, což byli dva akordeonisté.

Pili opravdu hodně whisky. V deset dopoledne jsme začali nahrávat a po hodině a půl mi žalostně oznámili: „Máme už strašnou žízeň, Georgi. Dáme si kapičku.“ Všechno jsme nechali být a šli jsme do baru na rohu (vzhledem k tomu, že jsme byli ve Skotsku, vždycky někde byl bar na rohu). Tam si pokaždé objednali dvojité panáky pořádné whisky. Nikdy to nebyl obyčejný Johnny Walker nebo Bell's, ale pokaždé to byla whisky s názvem Pýcha Methlanu nebo nějaká podobná neznámá značka se zničujícími účinky.

Panáky jsem musel pít s nimi. Poslali mi je po baru jako desperáti z westernu. Jakmile se jim sklenička dostala do ruky, vypili ji na ex a prázdnou skleničku poslali barmanovi s naléhavou prosbou: „Dáme si ještě jednu.“

Zvláštní bylo, že nikdy nebyli opilí. Během nahrávání oba zdolali půl lahve a výsledkem bylo, že jim prsty běhaly po klávesách ještě rychleji. Vyrovnat se jim dokázala třeba Annie Shandová, pianistka, která měla malou kapelu v Aberdeenu. Když jsem s ní nahrával v aberdeenském divadle, v polovině nahrávání náhle přestala a začala se přehrabovat ve své kabelce, dokud z ní nevytáhla velkou láhev whisky. „Dal by si někdo panáčka?“ zeptala se a vytáhla z medicíny špunt. „Panáčkem“ samozřejmě mínila obrovského panáka, vlastně i její kabelka byla obrovská a sloužila jako přenosný bar. Pro Annie byla whisky něco jako chleba.

Kromě méně významných umělců jsme měli smlouvu také se skvělým akordeonistou Jimmym Shandem (nebyl nijak příbuzný s Annie). Hodně jsem s ním spolupracoval a skotské hudbě jsem propadl – nešlo tomu odolat. Skotské tance se tehdy těšily velké popularitě také v Anglii a Jimmi se snažil přimět k nim i mě. Když jsem přijel, pokaždé jsme natočili přibližně osmdesát tři písniček, dvanáct až čtrnáct denně, já jsem si připravil zásobu na celý rok a každý měsíc jsme jich několik vydali.

Jimmy byl stydlivý a samotářský člověk a abstinents, což bylo pro muzikanta ze Skotska velmi neobvyklé. Mluvil s výrazným přízvukem z Fife. Byl moc hodný, ale k lidem dost podezřívavý, možná zosobňoval celkovou nedůvěru Skotů k cizincům. Jednu věc jsme měli společnou. Pořídil jsem si tehdy své první motorové vozidlo, starý motocykl Ariel VB 600 s rozvodem s postranními ventily a se sajdkárou. Ukázalo, že Jimmy miluje všechny technické hračky a že je fanatickým fanouškem motorek. Sám měl starou pomačkanou mašinu, o níž s velkou láskou pečoval, a jeho největší zábavou bylo jezdit na motorce po okolí Fife stopadesátikilometrovou rychlostí s obráceně nasazenou čepicí.

Pro Parlophone nahrával také náš „latinskoamerický“ Skot Roberto Inglez, který se ve skutečnosti jmenoval Bob Ingles. Doslova přinesl sovy do Atén, protože se stal umělcem s největším počtem prodaných latinskoamerických desek v Latinské Americe. Hrával podle vlastních slov na „piano pro jeden prst“, ve spodních oktávách, měl živá aranžmá, víc promyšlená a kýčovitější a sladší než Edmundo Ros. Používal spíš smyčce, a dokonce lesní roh, na který pro něj hrával Dennis Brian.

Jeho exotická stylizace mu udělala větší službu, než asi sám původně zamýšlel. Jednou nahrával ve studiu číslo dvě v Abbey Road, když přišly na exkurzi dívky, které chtěly vidět, jak funguje nahrávání. Když se z mikrofonu ozval Bobův výrazný glasgowský přízvuk, zůstaly stát v režii s otevřenými ústy a vykulenýma očima.

„Ó,“ řekla jedna z těch dívek, „je to opravdu cizinec, že?“

Bob byl jedním z prvních umělců, jehož nahrávku jsem se snažil „protlačit“ do rádia. Oscar se rozhodl, že součástí mého zaučení bude i propagace desek, což znamenalo jít do BBC a pokusit se prosadit naše nahrávky do éteru. Úspěch jsem měl nevalný. Vzal jsem jednu z Bobových desek k Jacku Jacksonovi a snažil jsem se ho přesvědčit, aby ji pustil ve svém pořadu *Show na sobotní večer s kocourkem Tiddlesem*. Byl velmi milý, ale moje přesvědčování s ním nepohnulo. „Přines mi něco jako Guy Mitchell nebo Mitch Miller nebo něco podobného a začnu se o to zajímat,“ řekl mi. Problém byl v tom, že jsem mu nikoho takového nabídnout nemohl a také jsem mu to řekl.

„Podívej, synku,“ řekl mi, „nechci ti dělat potíže. Když mi přineseš desku, která se bude hodit do mého pořadu, hrozně rád to pustím. Ale Roberto Inglez! To přece nejde...“

Opravdu mě to zdrtilo.

Mé desky hrál jen Godfrey Winn v pořadu pro ženy v domácnosti a docela jsme se spřátelili. Vzpomínám si, že jsem ho jednou pozval na oběd do lepší restaurace v Ebury Street a na útratu jsem

vyčlenil pět liber. Jako obvykle jsem tam jel na motorce, abych ušetřil za taxík.

Po obědě mi Godfrey nabídl, že mě odveze zpátky do studia v jeho voze. Byl to bentley nebo něco podobného. Co jsem mohl dělat. Protože jsem se při obědě oháněl pětilibrovkou, sotva jsem si mohl vylepšit skóre přiznáním, že jsem přijel na motorce, ačkoli v současnosti by to bylo jistě považováno za něco úžasného. „To není nutné, za rohem si zavolám taxíka,“ řekl jsem mu. Ale jemu to nestačilo. Byl tak hodný, že trval na tom, že mi taxíka zavolá sám a dohlédne, že sedím vevnitř. Načež jsem musel rozehrát trapnou hru, zaklepat na okýnko za řidičem a oznámit mu: „Do studia St. John's Wood, prosím.“

O sto metrů dál, když už jsem sešel Godfreymu z očí, jsem zuřivě zaklepal na okýnko znovu a volal jsem: „Zastavte, vystupuji!“ Řidič si určitě musel myslet, že jsem se zbláznil. Ale nemohl jsem zkazit EMI image.

Toto bylo důležité a možná to byl důvod, proč jsem nebyl moc v dobrý v prosazování našich desek. Byl jsem ovce mezi vlky a vůbec jsem si to neuvědomoval. Protlačit desky na veřejnost bylo spojeno s řadou skandálních případů. Hodně lidí bralo úplatky. Ale to nebyl Oscarův styl. Oscar byl čestný člověk, proto na úplatky nikdy nepřišla řeč, a já jsem nikdy pořádně nevěděl, co se opravdu děje. A myslel jsem si, že i v EMI jsou také čestní a poctiví.

Pracovat pro EMI bylo asi něco podobného jako pracovat ve třicátých letech v automobilce Rolls-Royce. V EMI byli velice pyšní na svou značku kvality, na pejska s gramofonem vydavatelství HMV a tak podobně. Platili hrozně, ale na druhou stranu se předpokládalo, že když jste členem takové společnosti, těšíte se zvláštnímu privilegii. Podobně to v současnosti platí pro BBC, snad ještě ve větší míře.

Co se formalit týče, podobalo se to práci ve státní správě. Všichni nosili oblek a kravatu. Běhat v práci v džínách jako dnes neby-