

VÝCHODNÍ A ZÁPADNÍ VLIVY OČIMA MUZIKANTA

Jiří Plocek, Česká republika

Český muzikant, a zvláště ten z Moravy, stojí svým způsobem na pomezí hudebního Západu a Východu – minimálně v rámci Evropy. Samozřejmě, je to velké zjednodušení, ale charakter každého „z obou břehů řeky Moravy“ je v krajních polohách (například Irsko-Bulharsko) natolik rozličný, že představuje dva svérázné světy a pro tvořivého hudebníka dvě silné inspirace. V příspěvku jde o pokus reflektovat jednu cestu muzikantského „já“ od Západu k Východu a zpět.

Co je to vlastně Východ a Západ v hudbě? A východní a západní vlivy? Jak je popsat, jak posuzovat? A jak je vztáhnout na tvůrčího muzikanta - na to, co jím vnitřně hýbe? Hudba není jen předmět muzikologického či etnomuzikologického studia, je to bytostná záležitost člověka a jako fenomén vícerozměrná. Uchopení tohoto tématu je tedy vůbec problematické ve vší komplexnosti. - Já jsem si pro začátek zvolil jedinou možnou cestu, kterou můžu alespoň v náznaku postihnout, cestu sebe sama – tvořivého hudebníka, víceméně samouka. Ta cesta je jediná věc na světě, o níž můžu mluvit s relativní jistotou, protože je to můj vlastní život. Ve vztahu k Východu a Západu bych asi zpočátku měl u sebe mluvit spíše o poměru mezi vlivy tuzemskými (českými, respektive moravskými) a vlivy cizími. To, že lze nějakým způsobem postihnout „východnost“ či „západnost“ hudby, k tomu jsem po určitých zkušenostech došel až mnohem později a v tomto příspěvku se o tom zmíním pouze okrajově.

Vlastní cesta

Pro mne jako dospívajícího městského kluka leželo jádro živé – tedy ve mně rezonující - hudby ve velké dálce směrem západním: ve

Spojených státech amerických. Spolu s kovboji, Indiány a pionýry Dalekého západu. Fyzicky byla tato hudba ovšem mnohem blíží – všude okolo mě. Rozšíření hudebních žánrů - trampské hudby, bluegrassu a country - spjatých romantickými pouty se severní Amerikou bylo v Čechách a na Moravě nevídané v porovnání se zbytkem Evropy. K tomu musíme připočíst další angloamerický příspěvek – novodobé folkové písničkářství, které se u nás ujalo a prolulo částečně s hudebním prostorem výše zmíněných žánrů. To byl svět, kterým jsem žil, k prožívání bigbítu jsem se dostal trochu později. A i ten přišel koneckonců ze Západu. – Z rakouského rozhlasu jsme amatérsky nahrávali pořady o bluegrassu a country, mezi kamarády si kopírovali vzácné nahrávky z pár originálních alb, která se sem různými cestami dostala. Notu po notě jsme ze zpomalených záznamů stahovali sólové improvizace našich hrdinů. A toužili jsme ty muzikanty, kteří hráli tak fantastické a inspirativní věci, někdy v životě alespoň vidět. Jestli jsou vůbec skuteční! „A stejně žádný New York není...“, zpíval nám o trochu později písničkář Slávek Janoušek. Byla to přízračná doba existence dvou světů – jednoho reálného a druhého imaginárního. Z toho plynulo, že jsme se totiž mnohdy horko těžko dopátrávali k technikám hraní na nástroje, které i v samotné Americe byly ve vývoji – mám tu na mysli především banjo a dobro. Já jsem v té době absolutně neuvažoval nad tím, že hraju západní hudbu – spíš jsem toto označení vnímal jako ideologickou nálepku ze strany nepřejících a omezených státních institucí a podobně i ze strany podobně omezených konzervativních lidí, většinou starší generace, kteří nám vyčítali, proč nehrajeme něco „našeho“. Ale toto byla přece naše hudba! Ta nám něco vnitřně říkala – na rozdíl od pro nás sterilní popové nebo rozhlasově orchestrální produkce. Kromě instrumentálního bluegrassu to byly i písně jako „Take me Home, Country Road“ (česká parafráze: Někde v dále cesty končí, každá prý však cíl svůj skrývá....) Johna Denvera, nebo „How Many Roads“ (must the man walk down, before thy call him a man...) Boba Dylana, které souzněly s naším životním pocitem. Tato hudba v nás

vybudila tvůrčí síly, rezonovala v nás, stala se naším hudebním jazykem. Avšak přesto, že jsem se upínal zpočátku tímto směrem, pochopil jsem záhy, že nikdy nebudu hrát jako Američan (i když jsem během svého půldruháročního pobytu v Americe hrával s místními muzikanty bluegrass v hospodě Peanut Barrel v Bloomingtonu v jižní Indianě a vcelku jsem zapadl...). Moje rytmické cítění, moje melodika v improvizaci i v tvorbě je ovlivněná mou povahou a národním prostředím. Vytvořil jsem si, stejně jako tisíce dalších našich muzikantů v reakční nádobce mého nitra. Taková reakce je však procesem, který potřebuje čas, aby dospěl k nějakému výsledku, tj. přesvědčivému výrazu. Pamatuju si, když jsme byli v roce 1996 s mou kapelou Teagrass v Americe, že za námi lidé po koncertě chodili a říkali: To je neuvěřitelné, máte obsazení jako bluegrassová kapela, hraje vlastní bluegrassově, ale tak nějak úplně jinak – jiné melodie i harmonie! - A velmi oceňovali, že jsme jiní. To bylo v době po vydání našeho CD *Cestou na východ/ Eastbound* (Gnosis Brno, 1995), které s odstupem času můžu považovat za velký mezník – přímo definiční stylovou záležitost (asi ne náhodou podobně vyzněly i některé recenze, tuzemské i zahraniční). Takže na začátku v druhé polovině 70. let – snaha kopírovat, učit se muzikantské řemeslo, a o dvacet let později – vlastní hudební jazyk.

Ale to jsem už trochu předběhl. V době mých country-bluegrassových začátků, tedy ve druhé polovině 70. let, jsem tedy nerozlišoval příliš západní či východní hudební vliv. Protože jsem zkrátka hrál čistě západní hudbu – geograficky i muzikologicky vzato. A hudební Východ byl pro mne něčím nepochopitelným, velmi cizokrajným. Upřímně řečeno, ten tajemný Východ pro mne začínal už v Brně, v prostředí cimbálových muzik a v BROLNu. Tam působil od počátku 80. let můj tehdejší spoluhráč z bluegrassové kapely, basista Petr Surý. Skrze něj jsem se poprvé dostal do kontaktu s živou cimbálovou muzikou, u něj doma jsem poprvé slyšel rumunskou a maďarskou hudbu. Vůbec jsem

však nechápal, jak se tato hudba hraje – tj., jak se hraje tak, aby to mělo onu rytmiku, energii - a ten neuvěřitelný výběr tónů! Nechápal jsem to ani přesto, že jsem natočil mandolínu do dvou rumunských věcí pro BROLN. Jenže to už byly uspořádané, aranžérem Františkem Dobrovolným vyrovnané „kuličky“ v notových osnovách, krásná muzika, ve své podstatě však komorní orchestrální a zdaleka už ne tak původní s potřebným nábojem a charismatem. Snad nejvíc z východo-devropské hudby mne v polovině 80. let zasáhla deska tehdy velmi mladé maďarské skupiny Zsarátnok, vedené bulharským multiinstrumentalistou Nikolou Parovem s hostující zpěvačkou Mártou Szebestyénovou. Už ani nevím, jak jsem tu desku objevil, ale dala se tu zkrátka koupit, možná v maďarském kulturním středisku. Byla pro mne naprosto ojedinělým ostrovem hudby. Poslouchal jsem ji nespočtukrát, stejně jako předtím první desky Dire Straits nebo Newgrass Revival. Obdivoval jsem především syrovou houslovou hru, nepochopitelné improvizace, a pak také hru na balkánské drnkací nástroje. Ta kapela patřila k maďarské nové folklorní vlně, spolu s revivalistickým hnutím táncház. O tom jsem tehdy neměl ovšem ani tuchu. Zsarátnok měl repertoár od Řecka po Maďarsko a všemu se věnoval s velkou péčí, snažil se hrát s co nejvyšším pochopením pro původní tradiční styl. Přitom však posouvali svou hudbu dále. Mnozí z vás asi vědí, kam až to Nikola Parov dotáhl. Je jedním z nejrespektovanějších a nejzdatnějších hudebníků v oblasti world music z východní Evropy. Jeho autorská deska Killim, poslední nahrávky Zsarátnoku, či studiová práce pro Mártu Szebestyénovou na CD *Kismet* patří k vrcholům world music druhé poloviny 90. let.

To však byly pořád věci nádherné, pro mne přímo extatické, ale nebyl jsem schopen je přetavit tvůrčím způsobem – tj. použít v sólech, improvizacích či vymýšlet instrumentálky. Já jsem měl vždycky takové puzení - nehrát dokonale nějaký styl, ale jít vlastní cestou, objevovat. Najít vlastní cestu, vlastní vyjadřovací jazyk. Melodie či instrumenální skladby jsem začal vymýšlet hned od počátku svého hraní na banjo

a mandolínu, vlastní tvorba byla i jednou z mých metod učení se na nástroj. A když jsem se seznamoval s bluegrassem, hledal jsem vždy hráče, kteří tradiční styl překračovali – ať už to byli banjisté Tony Trischka, Bill Keith, později Béla Fleck, mandolinista David Grisman nebo kapela Newgrass Revival. Mým opravdovým guru byl ovšem mandolinista, saxofonista a klarinetista Andy Statman, jehož na bluegrass vskutku extravagantní, místy až freejazzová sóla mne fascinovala, stejně však jako jeho postupné přiznávání se k židovským kořenům, a to i v hudbě. Jeho „*Flattbush Waltz*“, pojmenovaný podle newyorské čtvrti, obývané hodně obyvatelstvem židovského původu, byl mou zamilovanou skladbičkou.

Kdo zná jméno Andy Statman, ví, že z původně bluegrassového rebela se postupně stal jeden z nejrespektovanějších představitelů klezmerského revivalu ve Spojených státech. Především jako klarinetista. A přes tohoto Statmana, přes jeho hru, kořeněnou původně východoevropskou klezmerskou a balkánskou hudbou, jsem se dostal k melodice Východu, která rozšířila a uvolnila můj výrazový rejstřík.¹⁾ Myslím teď na jakési vnitřní tvůrčí uchopení, nikoli na akademické znalosti. Podobnou roli u mne sehrály ještě moravské lidové písně a jejich melodika: žádné jsem tehdy na počátku 80.let sice pořádně neuměl, ale kontakt s živými muzikanty a poslouchání cimbálové muziky, to vše ve mně probudilo schopnost tvořit melodie či jejich útržky, které už nebyly tolik „západní“ a cítil jsem, že jdou i z jiných vrstev duše. Řekl bych hlouběji emocionálních.

Měl jsem tehdy – v letech 1983-85 - kapelu, Classic Newgrass Quartet, kde jsem zkoušel hrát instrumentálky kořeněné „etnickými“ či folklorními motivy. Taková prehistorická world music. Z těchto let pochází i moje skladbička „*Z brněnského venkova*“, kterou jsme nahráli

1) Pravděpodobně nejvýrazněji je poznat rozdíl mezi mým hudebním myšlením a více stylově bluegrassovým hraním Jana Mácy v sólech, která jsme nahráli banjistovi Luboši Malinovi na jeho prvním profilovém CD Naper se a pukni! (Venkow, 1995).

s Poutníky na desku *Chromí koně* v roce 1989 a která je – nahlédnuto s odstupem času - směskou různých melodií, které se mi vynořovaly jako „folklorní“ (CD *Poutníci. Chromí koně*. Supraphon, 1990). Na všechny tyto náznaky pak už víceméně přirozeně navázal od roku 1990 Teagrass, který si prošel od folko-bluegrassového období přes „folklorní“ mezistupeň s cimbálem a romskými písněmi (CD *Folklorní tvář*. FT Records/Monitor, 1993) k víceméně ustálenému vlastnímu přístupu. Poměrně ucelená retrospektiva cesty této kapely je patrná z posledního, koncertního CD *Večírek* (Indies, 2002).

V této kapele už jsem také hrál s muzikanty, kteří nebyli odkojeni jenom bluegrassem, ale i moravským a slovenským folklorem a byli velmi otevření novým prostorům. Jsou to velmi tvůrčí samostatné muzikantské osobnosti, pohybující se na hranicích ustálených žánrů, a jenom s takovými se dají podnikat výlety do neznáma – nikomu nic nediktujete, prostě „hodíte bully“ (píseň, melodický motiv), jak se říká, a každý přispívá svým dílem. Vzniká něco nového. To platí především o poslední sestavě v druhé polovině 90. let, která natočila mimo jiné i CD s maďarskou zpěvačkou Irén Lovászovou (CCnC, Německo, 2000). Tam jsme se dostali asi k nevýchodnějšímu původnímu materiálu. Irén donesla některé písně až z Moldavska.

Je pravda, že jsme s muzikanty z Teagrassu pak zabloudili i dále – až do světa turecké a arabské hudby. Náš kytarista Michal Vavro se zahleděl do arabské loutny oud a dovezl si z Turecka pár původních nahrávek pro inspiraci. Ale tato etapa už nepřekročila rámec jamování na zkouškách. Co se týče ovšem vlastní interpretace či filozofie hudebního zpracování, tak to jsme se už dříve dostávali dále na Východ. Například jsme na sebe nechávali působit staré moravské melodie, z nichž mnohé obsahují výrazné východní jádro, a zkoušeli, s jakým podáním se nám pocitově sladí. A tak snadno došlo i tomu, že v písničce „*Víneček zelený*“ (CD *Teagrass: Moravské písně milostné*. Gnosis Brno, 1999) používáme minimální harmonizaci a stavíme vše na rytmické, jakoby na sitár hrané figuře, kterou Michal Vavro imituje na kytaru (stejně jako tabla) a Stano

Palúch v závěru naznačil svou lásku k indickému houslistovi Shankarovi.

Rád bych tu teď řekl jednu věc: takovéto hledání – alespoň v případě naší kapely – nebylo nikdy věci libovolnou, či dokonce svévolnou ani účelovou (vejít se vědomě do nějakého trendu). My jsme s chutí a radostí objevovali hudební světy, nesvázáni vědomou touhou komercializovat naši hudbu či vyhovět tradici nebo kánonu. Otevírali jsme svoje možnosti a nechávali na sebe působit věci, které nás oslovovaly – ať už melodií či rytmem. Nikdo nikoho do ničeho nenutil, to by bylo pak poznat i v naší hudbě, ale také jsme velmi střežili určité pocitové hranice, za nimiž by nám ta či ona píseň „ulétla“. – Samozřejmě, to vše je vždy věc osobního stanoviska – pro někoho jsme pořád ještě mohli být příliš svázaní, pro jiného naopak už příliš nevázaní.

Etapu mého putování se skupinou Teagrass se vydáním alba *Večírek* víceméně v uzavřela, každý z těch muzikantů jde dál svou odlišnou cestou objevovat svoje hudební světy a občas se potkáme, abychom si sdělili, kam jsme došli. Já jsem se po letech hudebních „potulek“ spíše obrátil zpět k domácím zdrojům, které ve mně proznívaly celou tu dobu, a k jakési hudební jednoduchosti ve výrazu. Zúročuji také hudební principy, které jsem poznal jinde. Ale to už je, jak se říká, nový a doposud nepopsaný list...

Západ a Východ

Během svého muzikantského putování jsem se vždy snažil přemýšlet o hudbě a lidech, které setkávám. Začaly se mi osvětlovat určité hudebně-filozofické principy, které mi pomáhají pochopit například rozdíl mezi západním a východním muzikantstvím. Mezi západní a východní hudbou v její podstatě, což má vztah i k duchovní podstatě obou zemských hemisfér. Ted' nemluvím o formách či funkcích hudby, ted' mluvím o momentech vzniku. O určitém aspektu tvorby. Mám samozřejmě na mysli extrémní polohy, mezi nimiž se rozpíná skutečnost. Západní hudba, alespoň v novodobé podobě, je především

projevem člověka jako individuality – ať už myslím na jednotlivce v jazzu nebo na jednotlivého skladatele vážné hudby. Podřízení se určitému hernímu stylu či repertoáru, jak je známe z tradiční hudby, z uzrálých žánrů, jako je třeba klasický dixieland, nebo z vážné hudby, znamená sice možná jistou ztrátu herní individuality, ale ve společenském kontextu jde zase víceméně o uplatnění jednotlivce a jeho hudby – ať už jednotlivého hráče nebo skladatele. V původní východní hudbě, teď mám na mysli kvůli kontrastu například hudbu indickou, jde především o vyjádření určitého psychického stavu, o svého druhu meditaci. O splynutí se světem. Cílem je - do značné míry - zbavit se, při všech svých dovednostech, své individuality a nechat hudbu proudit jako klidnou řeku. Odevzdat se této situaci.

Naproti tomu západní duch má tendenci k prosazení, k pohybu, k dynamickému vývoji. Houslista Stano Palúch, který je geniální otevřenou muzikantskou duší, pracuje například ve skladbě „Čajový fejrlax“ (CD *Teagrass: Večírek, Indies*, 2002) ve své improvizaci zpočátku s východním způsobem hraní na housle, aby v něm nakonec převážila jeho západní povaha a touha po gradaci. Jeho muzikantské ego, dalo by se říct. O ten druhý, východní přístup, se u nás pokoušejí už léta například hudebníci ze skupiny Relaxace. Mnohým je asi známý etnomuzikolog a hráč na japonskou flétnu šakuhači Vlastislav Matoušek či multiinstrumentalista a jogín Jiří Mazánek.

Je velmi těžké změnit svůj kulturně a sociálně podmíněný přístup k hudbě a zaujmout například na Západě důsledný východní postoj.²⁾ K tomu je nutné zaujmout takový postoj i v celém rozměru života a je otázkou, zda-li to v dnešní době v našem kulturním okruhu důsledně jde - bez újmy na psychickém zdraví či společenské prestiži. Jenomže toto prolínání – nebo spíše objeovávání - Východu Západem a vice versa, ať se na to díváme jakkoli kriticky či podezřívavě či s obavou, je zřejmě nevyhnutelným procesem v rámci procesu růstu planetárního vědomí. (Nechci v této souvislosti použít ono slovo globalizace, které sice označuje objektivně probíhající proces, ale v praxi se mi jeví někdy jako

zplošťující nivelizace.) Tak jako Západ vnímá a přijímá v hudbě duchovní podněty z Východu, tak stejně Východ obdivuje a přijímá hudbu Západu. A roubuje ji na svůj kmen. Je to pochopitelné, protože společně tvoříme jeden svět a ten se vyvíjí k jednotě, k vzájemnému přijetí a pochopení – nikoli však ke stejnosti.

2) Každé přijímání cizího hudebního výraziva je obecně spjato, pokud má být autentické a přinést jako výsledek novou hodnotu, především v počáteční fázi s přijetím určitých kulturních „novot“ a „cizot“. Je spjato s rozšířením duchovního prostoru. To se nemusí týkat jen komunikace Východu se Západem, to je v podstatě extrémní případ. Platí to v nemenší míře i v rámci Západu – můžeme si tu vybavit například postupně se vyvinuvší svéráz českých interpretů trampské hudby, country nebo blues, jejich typické atributy (oblečení, slovník, literatura, styl života...). V poslední době se u nás objevuje „vnitřní“ import balkánské hudby – nadšení muzikanti jezdí do Bulharska, do Rumunska, do Řecka, do Makedonie a učí se tam hrát, stavět nástroje, přemýšlet o hudbě. Je to v dnešním kontextu zcela pochopitelné a zdravé. A především, neděje se tak pod politickým tlakem, tudíž nedochází k masové odezvě nových podnětů, jako tomu bylo dříve v důsledku kompenzační reakce na onen tlak. – Všechny tyto pohyby mají, pokud jsou vnímány otevřenou společností, v dnešní době v důsledku dvojí účinek: tvůrčí rozšíření vlastní národní kultury (nikoli její potlačování, jak tvrdí skeptici – nestal se z nás doposud ani národ trampů ani kovbojů...) a hlubší uvědomění a vyhranění starobylých lokálních tradic (což je přirozená reakce na tlak z vnějšku). Samozřejmě, tyto lokální tradice sice ztrácejí na plošnosti a univerzalitě (podporované dříve z ideologicky omezených důvodů státem), ale nabývají na svérázu a vnitřní autenticitě.