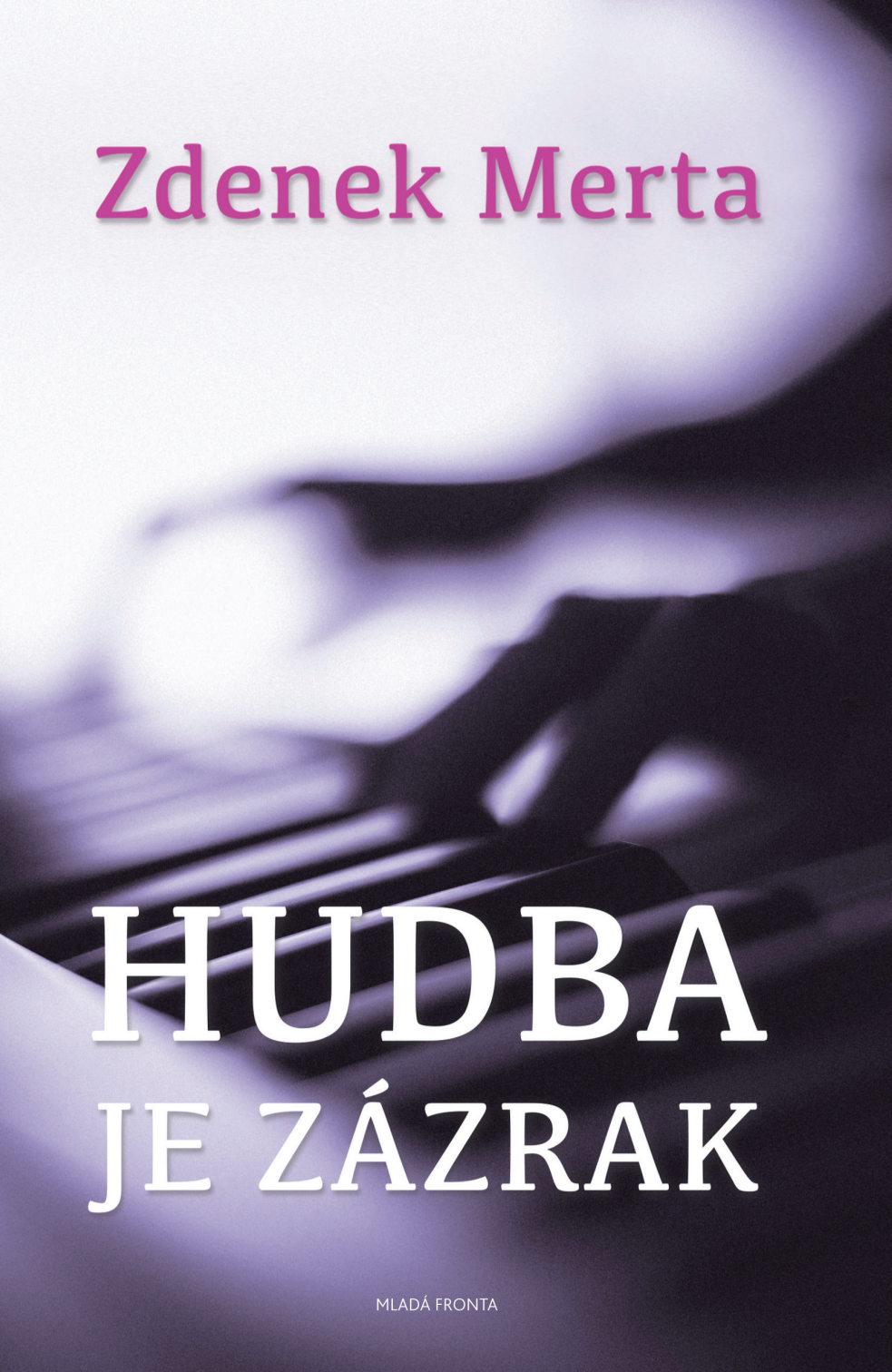

Zdenek Merta
HUDBA
JE ZÁZRAK
MLADÁ FRONTA

Zdenek Merta

HUDBA
JE ZÁZRAK

MLADÁ FRONTA

Copyright © Zdenek Merta, 2015

Děkuji za pomoc a nejrůznější podněty všem, kteří se mnou hráli a kteří se mnou o hudbě a této knížce mluvili – obzvlášť Kristině a Martinovi Kasíkovým, Nadje Seelich, Lence Říhové, Margit Koláčkové, ale i mnoha dalším.

Dík patří taky manželům Musilovým, Michalovi Šteflovi a Janě Smyslové, kteří podpořili realizaci cyklu „Zdenek Merta u klavíru“, který byl pro mé psaní důležitou inspirací.

Za empatickou redakci děkuji Petru J. Novotnému a samozřejmě všem, kteří svými pohledy, pocity a názory do této knížky přispěli.

— Z. M. —

Brnkal jsem na klavír na jakési vernisáži. Měl jsem k dispozici krásný nástroj, prostředí bylo sympatické a inspirující, hrál jsem se zaujetím, ačkoli si už vůbec nevzpomínám co. Velmi dobře si ovšem vybavuji větu, kterou vypustila z úst důstojná dáma stojící v kroužku posluchačů přede mnou. Stála vedle svého manžela a už několik minut mě velmi soustředěně pozorovala.

„Ten člověk nebude nikdy v životě potřebovat peníze," řekla potichu svému partnerovi s očima stále upřenýma na mě.

Zaslechl jsem to zcela náhodou, protože jsem zrovna udělal dramatickou pauzu a ona nestačila větu utnout. Podíval jsem se na ni a usmál se. Ta slova mohla znamenat – ty se chudáku celý život dřeš a nic z toho – nebo – pojeďme na horskou chatu místo na Maledivy – nebo kdoví co.

Nevím, co tím myslela, doufám, že to byla pocta, ale hlavně jsem si uvědomil, jak moc muzika prostoupila můj život, v kolika ohledech je mou součástí.

Tato kniha je o hudbě.

Nedokážu však o své životní vášni psát odděleně od osobních emocí a zážitků. Jsem vypravěč příběhů a tím mým prochází muzika od začátku do konce, aspoň tedy doufám. Několikrát mě zachránila, tak jako jiné chrání nejrůznější druhy víry. Přinesla mi mnoho radosti a nikdy mě nezradila.

Takového člověka jen tak nepotkáte.

Trocha teorie nikoho nezabije

Hudba je zázrak, o tom není pochyb. Ale proč tomu tak je, to netušíme. S vysokou pravděpodobností se organizací různých zvuků (takto nazývají hudbu muzikologové) člověk zabýval dávno, už když rozum bral, a nejspíš ještě mnohem dříve. My hudbu potřebujeme – používáme ji k různým slavnostním rituálům, bereme ji jako dobrého společníka, pomocníka i léčitele. Sice nevíme proč, ale nijak nás to netrápí. Pro její vnímání potřebujeme jen jeden ze základních lidských smyslů.

Sluch vytváří předpoklady pro rozpoznávání výšek, délek i barev různých tónů, což je jakýkoli zvuk s konstantní, tedy měřitelnou frekvencí. Čtvrtou udávanou základní veličinou tónu je síla. Tento faktor je nejjasnější – někdo huláká, jiný mlčí. Rozdíl mezi tichem a řevem dinosaura byl zřejmý odjakživa.

Řada tónů tvoří melodii – to je elementární informace z příručky pro učitelky mateřských škol. Ale jak to udělat, aby to bylo pěkné? Uspokojivé, klidné, nebo dramatické, aby ta řada vstoupila do našich srdcí, eventuálně aby tam po věky zůstala? Jak je to možné, že nám jisté pořadí stejných tónů imponuje a jiné nás nezajímá? Máme sice návody a kompozice se vyučuje na konzervatořích po celém světě, ale bez záruky na úspěch. Je opravdu stěží pochopitelné, že se možnosti přijatelných melodických postupů ještě nevyčerpaly a že se stále dá vymyslet něco nového.

Samozřejmě vím, že termín „přijatelný“ vše relativizuje. Kdybychom vzali v potaz neomezené matematické kombinace všech dnes námi používaných dvanácti půltónů, jistě by to šlo. Ale velké melodie, obzvlášť ty, které si pamatujeme, které v nás uvízly, se takto ještě nenarodily. Mám na mysli tu řadu tónů, která může fungovat v naší kulturní zóně, s naší historickou zkušeností, estetikou a vypěstovaným vkusem.

Když si odmyslíme existenci různých žánrů a rozličných úrovní talentu autorů, je zřejmé, že vznikly desítky nesmrtelných nápěvů, které jsou lemovány miliony sympaticky marných pokusů. Dnes je v hudebním průmyslu spousta peněz a nepřeberně technických možností, zdálo by se tedy logické, že se nějaký výrobní systém na šlágr vynajde. Řada skladatelů včetně mě by ráda zbohatla na vytvoření toho správného pořadí tónů, té velké nesmrtelné melodie, která osloví celou planetu, ale daří se to jen některým a jen někdy. Počítače dnes porážejí šachisty, ale Schubertovu *Ave Maria* ani Vejvodovu *Škoda lásky* ještě nevymyslely. To je téměř skandální, ne? A zároveň úžasné. Máme k dispozici empirické mustry pro výrobu úspěšných hitů, statistické výzkumy vypovídají o zálibě posluchačů v jednoduchých a přehledných motivech a tříakordovém doprovodu. A Paul McCartney přijde s *Yesterday*, která nesplňuje žádné standardní požadavky na šlágr a je nejhranější a nejnahrávanější písničkou všech dob. To znamená, že ji lidé nejen pasivně poslouchají, ale i aktivně provozují, třeba na karaoke.

Mnozí laici se domnívají, že melodie rovná se hudba, ale tak to samozřejmě není. Existují témbrové skladby pro nemelodické bicí nástroje nebo pro elektronické či industriální zvuky, kompoziční techniky, které se melodii vysloveně vyhýbají. Jejich nositelem bývá něco jiného – barva, nálada, kontrasty, často jde o rozjímání, esoteriku nebo provokaci (a někdy se to špatně odlišuje).

Jednou ze základních vlastností muziky je, že probíhá ve skutečném čase, prostě live. Má na nás tudíž přímý fyzický vliv, ať už jde o Mozartovu symfonii, disko nebo meditativní plochu, tedy za předpokladu, že ji posloucháme, že na ni soustředíme svou pozornost. Reálný čas způsobuje, že vnímáme vzdálenosti mezi jednotlivými zvuky či tóny a uvědomujeme si je. Nejdříve jen latentně, ale čím více jsou zmíněné distance organizovány, tím jasněji vnímáme tuto záležitost jako tep, rytmus.

Obzvlášť ty kousky, které nejsou – abych tak řekl – příliš zpěvné, se vyznačují často pravidelným střídáním přízvučných a nepřízvučných dob, tedy nějakým rytmickým členěním. Dalo by se říct, že čím méně melodie, tím více rytmu a naopak. Optimální

ovšem je, když se tyto složky vzájemně doplňují. Jedna poslouží druhé a ještě ke všemu se obě tváří, že o nic nejde, a to je pak radost poslouchat, jeden by rovnou tančil. Rytmických modulů je teoreticky stejně nepřeberné množství jako kombinací tónů, v praxi je to však jinak. Ve všech žánrech se jich používá odhadem jen několik desítek, snaha o jistou fázovou přehlednost a integraci je zřejmá i u největších uměleckých alternativ. Své místo má i muzika bez melodie a rytmu. Může být i krásná, ale mě to nebaví.

Řekl bych, že toto jsou klíčové prostředky, kterými se dá charakterizovat i vytvářet hudba. Výsledkem bývá zvuk, který ovlivňuje emoce, dokáže navodit atmosféru, jež působí obdobně v rozličných koutech planety, ale jednotlivé elementy zdaleka tak univerzální nejsou.

Začněme od podlahy, a můžete si u toho i podupávat. Metrum je organizace tónových délek a latentně přízvučných a nepřízvučných dob do taktů. V podstatě je to otázka notového zápisu, takže se tím laik vůbec nemusí zabývat, ale nás všech se to týká – každý přece někdy tancoval. V našich krajích se používá obzvlášť dvoučtvrťový, tříčtvrťový a čtyřčtvrťový takt, což je kupříkladu polka, valčík a tango. V „umělečtějších" žánrech se používají komplikovanější členění, například v jazzu jsou běžné takty pěti- nebo sedmičtvrťové. Mnoho českých muzikantů, kteří hrají v pětidobém taktu, používá pomocnou floskuli – v duchu si říkají „půl-li-tr-pi-va, půl--li-tr-pi-va", aby se lépe orientovali. Rumunští cikáni hrající ve zběsilém tempu přibližně v jedenáctiosminovém taktu si v duchu asi neříkají nic a je to strhující jízda. Španělské flamenco se sice hraje v běžném šestiosminovém nebo čtyřčtvrťovém taktu, ale těžká doba je na druhou osminu, a kdo o tom neví, nemá šanci se dopočítat, a to jsme stále v Evropě. V Africe, Indii a různých dalších končinách hrají v metrech, která často ani nedokážeme identifikovat. Dokonce i některé moravské nápěvy se špatně zapisují do not, více než o rytmus jde o nádech a výdech, což je ovšem příznačné pro mnohá etnika. Metrum tedy není univerzální ani trochu, můžeme sledovat jen snahu o obecně platný zápis.

Co tu máme dál? Barva – tvoří ji zvuk jednotlivých nástrojů nebo hlasů. Rozdíly jsou zřejmé. Lehce rozpoznáme symfonický orchestr

od cimbálky, indonéský gamelan od bulharské dechovky, aniž nutně musíme tušit, oč jde. Podobná seskupení jsou často charakteristická pro celé oblasti. Univerzum ani omylem.

Většinou chápeme, jestli melodie směřuje nahoru či dolů, ale co je mezi tím? Různé kultury používají své stupnice, a jestliže my máme problém zazpívat si společně s Indy jejich oblíbenou písničku, vězte, že je tomu i naopak. Zkuste přimět byť i hudebně vzdělaného Bombajana, aby zahrál na sitár *Za starú Breclavú*. Ovšem jedna konstanta zde je a je symptomatické, že jde o fyzickou veličinu. Každý tón má svůj kmitočet – orchestr ladí podle komorního A, což reprezentuje 440 hertzů. Nebuďme hnidopiši, může to být taky 442 nebo 443 hertzů, to je ale jiný příběh. Důležité je, že dvojnásobný kmitočet od každého tónu tvoří horní oktávu, a to je interval rozpoznatelný ve všech kulturách. Analogicky při poloviční kmitočtu zazní oktáva spodní, a to také všichni poznáme. Není to stejný tón, ale tak nějak hodně podobný, i když je o hodně níže či výše. A mezi těmito dvěma body, které tvoří interval oktávy, může docházet k různým dělením, k různým vzdálenostem mezi dalšími tóny, podle jejich počtu. V chromatice jich používáme dvanáct a jejich distance jsou demokraticky stejné – tvoří půltón. V diatonických stupnicích, které nejběžněji používáme, je tónů sedm a jejich vzdálenosti se mění podle typu tóniny. Ale například v asijských regionech je těch tónů zpravidla pět a jejich relativita je pro nás hůře pochopitelná. Pentatonika většinou odpovídá přibližně hraní po černých klávesách na klavír, nuance vem čert. Jiné minoritní kultury mají však i jiná dělení, která považují za logická a přirozená. Nám to zní falešně.

V celé té rozmanitosti je jistota dvojnásobku reprezentovaná oktávou pozoruhodná, nemyslíte?

Samozřejmě, že to má logické vysvětlení, oktáva je prvním alikvotem. Každý tón je složen z několika harmonických neboli alikvotních tónů, které zaznívají v mnohem menší intenzitě nad ním. Nemusíte nad tím bádat, je to prostě tak, jednoduchým důkazem je oktávový flažolet, který můžete vytvořit na kytaře, když přiložíte prst na strunu a nedomáčknete pražec. Dalším alikvotem

je kvinta, následuje další oktáva a tak dál. Kvinta je zajímavým úkazem, v naší hudební terminologii se nazývá dominantou a i v mnohých exotických tóninách hraje důležitou roli. Když nad sebe postavíte dvanáct kvintových intervalů, což si můžete zkusit na klaviatuře, ukáže se, že jde o oněch dvanáct půltónů, které tvoří chromatickou stupnici. Jen je musíte srovnat do jedné polohy, jejíž hranice představuje právě oktáva. Dobrý, ne? Fyzika se prostě z muziky vystrnadit nenechá.

Ale koho to zajímá, když víme, jakou má hudba moc, magii a sílu? Duchovní stránka života, to nejzajímavější, co nám vesmír či Stvořitel poskytuje, je s ní tak silně spjata a propojena. Muzikoterapie je velmi funkční léčebnou metodou, která pomáhá pacientům od psychických poruch i rakoviny. Může pomoci nemocným i zcela zdravým. Její rekreativní funkce má mnoho podob, je v tomto smyslu zneužitá i přeceněná, ale to není podstatné. A co tedy je podstatné?

Je krásná, jako květina, jako letící labuť, jako žena. Má však jednu výhodu – její krása není pomíjivá. Je věčná.

Útěk na Rejdiště

Byli jsme zklamaní z ruské okupace a zhnusení z naší nicotné reakce na ni. Rád bych podotkl, že pokud byla v této zemi někdy blbá nálada, bylo to tehdy. Hudba byla to jediné, co nás osvobozovalo, co nás těšilo. Pravda, nešlo o žádnou abstraktní vznešenost a vysoké umění, náš zájem byl spojen s praktickými výhodami. Hráli jsme s různými kapelami, příležitostně dostávali nějaké peníze, kolem byla sranda a holky. Velká spousta srandy a holek, pro které muzikanti byli a jsou něco extra. Vlastně přesně nevím proč. Protože vyrábíme emoce? Protože se vznášíme v oblacích? Protože jsme za socialismu nechodili do práce? Možná proto, že bazální schopností hudebníka musí být umět poslouchat, co hraje ten druhý.

Jednou jsme seděli s Lexou Čihařem v hospodě a řešili svá studia na vysoké škole, protože bychom jinak museli na vojnu. Tehdy mě hudba zachránila poprvé. Koupili jsme si seznam českých vysokých učení a jeli odshora dolů.

„Ekonomie," říká Lexa, „to teda ne, tam už jsem byl, hrůza."

„Práva," pokračoval jsem já, „to by možná šlo, ale prý jsou těžký přijímačky."

„Právo v týhle krajině?" zvedl můj přítel udiveně oči.

„Řešíme vojnu a ne politiku, vole," řekl jsem. „Chceš jezdit v tanku místo taxíkem?"

Civěli jsme dále do papíru, který prodávali v Kaprovce za dvacet halířů.

„Matfyz," říkám, „to škrtám rovnou."

„Medicína," pokračoval on, „dobrý, ale tu musíš myslet vážně. To jinak nemá cenu."

„Souhlasím, ale co nějaká laboratoř? Chápeš, bílé botičky, úhledné asistentky…"

„To by šlo – tady je zrovna vysoká chemická, jenže to je v Ústí, což je blbé."

„Musíme zůstat v Praze, to je základ."

„Hele tady, stavební fakulta ČVUT."

„Seš normální? Chceš bejt zedník?"

„Myslel jsem na architekturu…"

Nenašli jsme nic vhodného, jen jsme velmi silně vnímali časový tlak.

„Hele, a co kdybychom šli na konzervatoř?" řekl nakonec Lexa.

„To je střední škola a já už jednu maturitu mám," ušklíbl jsem se.

„No a co? Na co ti je dobrá?"

„Soukup je na konzervatoři, zeptáme se ho."

Ondřej byl můj spolužák z dvanáctiletky a ten nám vykreslil své studium v nádherných barvách. Lehký problém byl v tom, že jsme na nic neuměli pořádně hrát, ale to jsme nepovažovali za neřešitelné.

„Dobře, začnu cvičit na kontrabas," prohlásil Lexa, který už byl v té době známý pražský baskytarista. „Je to peklo, ale co se dá dělat, na vojnu nejdu."

Přijímačky na tento nástroj byly vlídné, v patnácti letech uměl na tyto obrovité housle zabrnkat opravdu málokdo. S klavírem to bylo horší. Mnohem horší. Například některé holky, které jsem znal, cvičily jak zběsilé, absolvovaly různé soutěže a hrály fakt dobře. Chodil jsem deset let do lidušky (Lidové školy umění), ale prsty mi takhle teda neběhaly, rozhodně ne. Přemýšlel jsem, jak to zaonačit, když znenadání do hry vstoupil můj otec, který dostal záchvat starosti o nejstaršího syna.

„Dobře, chápu, že nechceš na ekonomku," sám byl ekonom, „ale hudbou se takhle neuživíš, to bys musel něco umět."

Řekněme, že měl a neměl pravdu, já se však nechtěl hádat. Zmínil jsem konzervatoř, ale to ho rozezlilo.

„To je střední škola, to nepadá v úvahu. Můj spolužák teď učí na AMU, zavolám mu."

Po lehké přípravě jsem šel zahrát profesoru klavíru Jílkovi do Rudolfina. Vyposlechl si v mém podání Mozartovu sonátu a fantazii a pár dalších kousků. Pak se chvíli radili s otcem, který mi jeho hodnocení cestou domů zkormouceně tlumočil.

„Takže na Akademii tvoje hraní prý rozhodně není, asi to nestačí ani na střední školu. Ale doporučil mi profesora Marečka, který by tě mohl na zkoušky připravit."

Moje setkání s tímto chlapíkem bylo velmi důležité, najednou jsem začal chápat, že muzika má i jinou dimenzi než moje brnkání a můj milovaný bigbít. Hodně jsem cvičil a asi by mě na klavír přijali, ale Mareček rozhodl jinak.

„Poslyš, ty jsi šikovný, výborně slyšíš a máš sklony k improvizaci. Běž na varhany, tam se o hudbě dozvíš víc, je to pro tebe rozhodně lepší a bude tě to víc bavit."

S odstupem času se domnívám, že nechtěl zažít můj neúspěch na klavírním oddělení, kde léta učil, ale to už je jedno. Jinak však měl stoprocentní pravdu – varhanní oddělení Pražské konzervatoře s příznačnou adresou Na Rejdišti 1 bylo v té době ve výborné formě. Učili tam znamenití lidé, profesoři Jan Bedřich Krajs, Jaroslav Vodrážka a Jiří Ropek, a já byl střídavě žákem druhých dvou.

Rozdíl v pojetí výuky hudby na pěveckých i instrumentálních oborech a ve třídě varhan byl úplně zásadní. Hráči na různé nástroje jsou od začátku cepováni k vysokým technickým výkonům, stejně jako ty dívky, které jsem poznal na LŠU, cvičí mnoho hodin denně a hudba jim uniká pod prsty. Co to znamená?

Muzika je především komunikační prostředek, zpráva, výzva, radost, smutek, divočárna, melancholie, rituál – cokoli si přejete, jenom ne noty. Ví to každé dítě, každý amatérský muzikant, který noty neumí, a až přiletí mimozemšťani, budou taky vnímat emoci a nikoli techniku, aspoň doufám. Možná se ale z vesmíru dostaví takoví technokrati, kteří vše okamžitě zanalyzují, rozloží si nás nejdříve na elementy a pak se teprve začnou ptát, co jsme zač, jak to celé myslíme a tak podobně. Ti by měli učit na konzervatoři – a dost možná už tomu tak je.

Naše hudební školství má dlouholetou tradici a poměrně hustou síť. Mimochodem za socialismu jsme prý měli nejhustší síť dopravních spojů na světě, jenže vlaky byly neinspirativně zašlé, jezdily pomalu a pozdě – dnes jezdíme Pendolinem. Kvantita zkrátka nestačí a pořád je co zlepšovat. Toto srovnání není příliš zdvořilé

k našim školám všeho druhu, ale nešť. Ani trochu nechci degradovat mravenčí a namáhavou práci pedagogů na všech stupních hudební výchovy, ale to, že velmi dobrý pianista z konzervatoře či HAMU není schopen zahrát notoricky známou lidovku v několika tóninách, je tristní.

Interpreti v nástrojových třídách našich středních i vysokých škol jsou vedeni k sólovým výkonům i ambicím. Příliš málo se věnují orchestrální a komorní hře, což jediné je může rozumně uživit, a téměř vůbec se nezabývají jinými žánry, improvizací nebo obyčejným hraním bez not a praktickým životem muzikanta (samozřejmě s výjimkou „jazzové" Konzervatoře Jaroslava Ježka). Po skončení školy přicházejí do života často s naprosto nerealistickými představami a zákonitě propadají skepsi, která jim vydrží dlouho, některým až do smrti. Absolventi, kteří posléze učí, to berou trochu jako trest a navíc učit většinou neumí. Nemají elementární zkušenost s „živou" hudbou, nikdy nehráli u táboráku ani k tanci v hospodě. Jde samozřejmě o záležitost systémovou a jistě se mění k lepšímu, ale stejně.

Všechny instrumentální obory by měly projít alespoň základním školením, které jsme absolvovali v prvních ročnících konzervatoře na varhanním oddělení. Harmonie, kontrapunkt, ale v praxi. Okamžitě přenášet melodie a souzvuky na klávesy či struny nástrojů, poslouchat, uvědomovat si souvislosti, transponovat. A vymýšlet si vlastní postupy, bez ohledu na jejich kvalitu. Najít a procvičovat cestu mezi mozkem a prsty rukou. Vnímat hudbu ve všech jejích aspektech.

Noty jsou podobně jako písmena jen technickým prostředkem k zaznamenání či reprodukci myšlenky. Nikoho nenapadne povyšovat slova nad obsah věty, snad jen některé básníky, ale ani ti mě příliš nevzrušují. On ten příměr není úplně korektní, žádný hudebník nestaví noty nad frázi, oblouk, myšlenku skladatele. Jenže při interpretační přípravě se ve školách věnují obzvláště technice – kráse tónu, vibratu, intonaci, úhozu, technice prstů, až se gros muziky začne vytrácet. Faktem je, že bez vrcholné techniky a perfekcionalismu se ve vážné hudbě nedá dosáhnout špičkových

výsledků. Často je výsledek velkolepý, neboť výteční hráči dokážou i touto cestou reprodukovat krásu a sílu hudby, obzvlášť je-li dobře napsaná. Nezřídka však nevědí téměř nic o harmonii, postupech vnitřních hlasů, pnutí mezi jednotlivými funkcemi, jak je postavena melodie, vytvořena gradace či naopak zklidnění, nedokážou skladbu transponovat, rozvést téma svým autorským pohledem. Nemluvím o výjimkách, které zaplaťpánbu existují.

Snad na všech uměleckých školách se nějakým způsobem učí komunikace. Tvůrčí osobní projev nebo skeč bez přípravy je základem herecké průpravy. Na DAMU se pěstují improvizované dialogy, herci řeší nenadálé situace, předvádějí zvířata, předměty, parodují jiné osoby. Výtvarníci mají jiné techniky, třeba taková karikatura je velmi dobrou kreativní cestou. Proti tomu je hudební školství směšně konzervativní a tupé. Všechny dámy, které mě od dětství učily hrát na piano, lpěly na postavení ruky, práci zápěstí či způsobu sezení na židličce a zapomněly mi na začátku říct, v čem vězí to tajemství – že hudba může být tak okouzlující a nádherná nebo tak obyčejná a sdělná. Že je sestrojena z melodií a různých harmonií, které mají své vlastnosti a charakter, že se dá totéž hrát v různých tóninách, kdy to zní stejně a zároveň trochu jinak, že se dá melodie i harmonie obohatit o vlastní nápady, což je přínosné a nikoli pokleslé a tak dál. Musel jsem si na to přijít později sám. Obávám se, že podobně se stále učí na konzervatořích a možná i vysokých školách. Je to, jako byste uměli všechna maďarská slova a nebyli s to dát dohromady rozumnou větu.

Je jasné, že poznávání hudby je proces, který může trvat docela dlouho. Když jsem přišel na konzervatoř, začal jsem muziku vnímat prostě jinak. Začal jsem ji analyzovat jako ten technokratický mimozemšťan. Ale bylo to přirozené – musel jsem se zabývat její strukturou, hledal jsem vztahy mezi tóny a souzvuky a nacházel souvislosti, které jsem si předtím neuvědomoval. Myslím, že podobnou zběsilou zvídavostí byli postiženi i někteří mí spolužáci. Vzpomínám, že jsme hrávali s Michaelem Kocábem čtyřručně Beethovenovy symfonie a nevzrušovala nás hudba samotná, její tah, krása a vzlet, nýbrž jsme byli u vytržení nad harmonickými postupy, sazbou, tušenou

instrumentací, možná i formou. Řvali jsme nadšením nad tím, jak je to celé sestrojeno, a emoce, ta nejpodstatnější součást hudby, nás míjely. S Milanem Svobodou jsme podobně hrávali vídeňské valčíky a snažili se posléze napodobit jejich kompoziční styl. Jen tak, cvičně, abychom věděli, jak se to vyrábí, nezajímala nás příliš ta poněkud omšelá hudba mistrů zlaté i stříbrné éry operety. Sbírali jsme informace z této i jiných oblastí. Zajímali jsme se o všechno, neboť jsme nevěděli nic a byli spřízněni osudem.

Pro mě osobně to byla slušná schizofrenie, protože jsem zároveň hrál v Semaforu, kam mě přijali na konkurz, se skupinou *Shut Up* v představeních Šimka a Grossmanna. Zažil jsem naplno první, poměrně silnou vlnu normalizace a dodnes si pamatuju skepsi či strach v očích mých hrdinů, jako byli Jiří Suchý, Miroslav Horníček a další. Vzpomínám na své první televizní vystoupení, kdy mi v maskérně zasponkovali vlasy, udělali ze mě debila a já, místo abych odešel s prásknutím dveří, jsem se usmíval do kamery a vrtěl ohonem jako cvičený pes. Nene, já nebyl žádný divoký rocker, ta éra mě o fous minula, ale přesto svůj tehdejší postoj dodnes úplně nechápu.

Vypadalo to, že hudbou, její kvalitou, estetikou či invenčností se paradoxně v tomto legendárním uměleckém prostředí nikdo nezabýval. Hlavní motivací byl úspěch u publika, prostě aby se to líbilo, aby lidi tleskali, eventuálně se smáli. Bylo zcela jasné, že toto ovlivňovala obzvlášť politická situace a společenská nálada. Problém byl, že šlo o moje první profesionální angažmá, neměl jsem prakticky žádnou předchozí zkušenost a poprvé je jen jednou. Werich svou větu – to je blbý, to se bude líbit – myslel nejspíš jako vtip, ale obávám se, že někteří moji tehdejší zasvětitelé to brali vážně. Aspoň jsem poznal hned na začátku oba světy – pestrobarevný showbiz a svět „vážné“ hudby, oblečený do fraků s bílými motýlky.

Ve škole o mém tingltanglovém angažmá samozřejmě nevěděli, aniž jsem to nějak zvlášť tajil. Muži, kteří mě učili, se prostě tím druhým břehem vůbec nezabývali, byl jim úplně jedno. Dnes je to nepředstavitelné, ostatně i tehdy byla televize a rádio, ale tito lidé

to všechno brali jako kulisu, možná takovou parodii na hudbu. Je to dozajista nesmyslný a vrcholně rigidní přístup, ale řeknu vám, něco na tom bylo.

Autor výborné učebnice harmonie Václav Hůla, vedoucí kontrabasové třídy František Pošta či můj profesor Jaroslav Vodrážka byli kuriózními úkazy v reálném světě – my jsme z toho měli částečně srandu, ale zároveň jsme je nesmírně uctívali. Traduje se, že mistr Vodrážka přišel v září 1968 do školy a udiveně se ptal – co se to děje? Viděl jsem nějaké vojáky a krásně zvonily zvony. Byl to geniální improvizátor a navíc uměl tento obor velmi dobře učit. V jiných instrumentálních, neřkuli pěveckých třídách se nic podobného nepěstovalo a my jsme z improvizace dostávali známku na vysvědčení. Všichni jsme uměli postavit alespoň expozici fugy na melodii, kterou nám předložili na papírku minutu před výkonem – to není lehké, muzikanti jistě vědí, o čem mluvím. Mnozí z nás dokázali rozvádět témata v různých stylech, a samozřejmě že ON, náš profesor, byl nedostižný. Vyhrával ostatně v této disciplíně mistrovství světa, byl považován za celoplanetární kapacitu. Některé jeho dovednosti měly až cirkusový charakter, uměl například pískat a zpívat dvě různé melodické linky zároveň. Nešlo o žádné bel canto, hučel dlouhé tóny brumendem na slabiku hmmm, zatímco nad tím se prohánět švitořivý nápěv v pískání. Někdy k tomu vyťukával prstem na jemný varhanní rejstřík další hlas – bylo to prostě mimořádné. Byl jsem jím zcela okouzlen a jednou jsem ho vzal na hudební večírek, které jsem čas od času pořádal pro přátele. Požádal jsem publikum, aby mu zadali téma, a on vytvářel na klavír báječné kreace, všichni žasli.

Potom přišel k pianu Jirka Schmitzer a sestrojil šílenou nesmyslnou řadu tónů v rozsahu celé klaviatury. „Mohl byste mi to převést jako Prokofjev?“ zeptal se.

Profesor chvíli přemýšlel a pak řekl: „Můžete mi to zahrát ještě jednou?“ Možná, že to ani nemyslel jako vtip, ale vtipné to tedy bylo, všichni řvali.

Stále mě zajímalo učit se, hltal jsem všechny informace docela

hladově. Sokrates a Lenin by ze mě v té době měli radost. Později už ne, obzvlášť druhý jmenovaný by si mě mezi přátele na Facebooku určitě nedal, ale tehdy už jsem věděl, že se nemůžu líbit všem. Z analýzy se pomalu stávala syntéza, protože jsem začal umět aplikovat své nabyté znalosti do vlastního přemýšlení a později i komponování.

Stále jsem byl však zmaten těmi dvěma kontrastními prostředími, které jsem se podvědomě pokoušel kombinovat metodou pokus–omyl. V semaforské kapele jsem dostal příležitost skládat i psát hudební aranžmá, čehož jsem si nijak zvlášť nevážil. Byla to prostě součást reality, ale využíval jsem toho k drobným avantgardním výstřelkům, což bylo jistě velmi směšné. Jirka Korn jednou složil vcelku běžnou písničku, ale opatřil ji dlouhou předehrou, kterou vybrnkal svými obratnými prsty na piano, na které prakticky neuměl hrát. Rád jsem se chopil příležitosti, objednal jsem několik pozounů, smyčce, dva tympánisty a kdovíco ještě a natočili jsme dramatickou ouverturu, po níž následoval ten jednoduchý popěvek. Smysl to asi nedávalo, ale nás to bavilo. Na ediční přehrávce v Supraphonu si mysleli, že zvukař omylem spojil dvě odlišné hudby a naši tříminutovou předehru prostě odstřihli. Torzo vyšlo na singlu, mělo asi minutu a půl.

Tento příklad je sice veselou příhodou z natáčení, ale zcela potvrzuje to, k čemu jsem se tehdy pomalu dostával – že v hudbě jde zejména o přenesení vlastních emocí, zkušeností a myšlenek do života posluchačů, kteří o podobnou transakci mají zájem. Nikoli o novátorské finty, muzikantskou exhibici, o atrakcióny a originalitu za každou cenu. Ono to zní zcela logicky, ale spousta muzikantů to neví.

Později jsem natočil několik podobně podezřelých songů se svým tehdejším kamarádem Liborem Žídkem a Orchestrem Karla Vlacha. Libor studoval DAMU, velmi dobře zpíval a zdědil po otci opravdu pěknou barvu hlasu. Karel Vlach byl mým mentorem, z nějakého důvodu si mě oblíbil a mnohokrát mi pomohl. Natočil se svou kapelou mou první píseň *Hastrmane tatrmane* a vzpomínám si, jak byl udiven, že to myslím vážně.

„No dobrý," říkal, když jsem mu ten budoucí šlágr předváděl u klavíru, „ale kdy přijde to hlavní? Jste pořád u předehry."

„To je celý, takhle jsme to hráli a lidem se to líbilo," odpovídal jsem.

„Lidem se líbí všelijaké hovadiny, to snad víte, ne?"

Nejsem si jist, co jsem tehdy věděl. Dokonce i dnes tápu. Že mají lidi rádi kraviny, je jasné. Ale totéž široké publikum akceptuje věci krásné, s úplně jinou estetikou a „uměleckou hodnotou". Četl jsem mnoho knih a úvah na toto téma a žádná z nich mi to uspokojivě nevysvětlila. Jde prostě o iracionální pocity.

Písně, které zpíval Libor, byly složité, plné schválností, melodie založené na vyhýbání se obvyklým a známým postupům. Jedna z nich byla obzvlášť vypečená. Muzikanti, kteří mě stejně neměli moc rádi, protože jsem je tahal do bahnitých močálů zbytečných složitostí a diletantských neobratností, koukali do not velmi nevrle. Nakonec jsme song nahráli a poté společně poslouchali v režii.

„Víte co? Smažte to," řekl Karel Vlach zvukaři. Kromě nich jsem tam byl už jen já.

„Pane Merto," pokračoval, „tohle nemá cenu. Každá hudba by měla mít nějaké odbytiště. Něco je dobré do Rudolfina, něco pro chlapy v hospodě, pro ženský nebo pro děti – nebo se to nezdá nikomu, ale mají to rádi muzikanti, furt dobrý. Ale tohle se nelíbí nikomu. Já je přece sleduju dlouho. Nejlepší byl ten *Hastrman*, to byl aspoň zásah. S tímhle se jdou vycpat."

Nastala další fáze tříbení názorů.

Dva světy

Jezdil jsem se skupinou Kardinálové a Petrou Černockou, nebyla to avantgarda ani vzdáleně, nýbrž mainstream populární hudby, ale byli jsme úspěšní a kapela fungovala velmi dobře. Hráli jsme 20 až 25 představení měsíčně, v souvislosti se školou to byl docela záhul a spousta kilometrů, ale byli jsme na to dostatečně mladí. Složil jsem tehdy několik docela dobrých písniček, aniž bych přemýšlel o způsobu psaní. Naopak, jakmile jsem se cíleně zaměřil na žánr, na výsledek, na potenciální úspěch spojený se vkusem publika, dopadalo to zpravidla špatně. Netvrdím, že jde o přímou úměru v obecné rovině, jenže já takovou zkušenost mám. Samozřejmě vás ovlivňuje představa interpreta a další okolnosti, přinejmenším podvědomě. Je to někdy limit, jindy inspirace. Mezi mé slušné kousky té doby patří například *S písní lesů*, *vod a strání*, *Setkání*, *Pouštím po vodě proutí* či *Tisíckrát* a *Jak pláče strom* (poslední dvě melodie mnohem později otextovala a zpívala moje žena Zora). Nevzpomínám si samozřejmě na své tehdejší pocity při skládání jmenovaných titulů, ale rozhodně nešlo o zakázku ani žádný účelový záměr.

Podobně vznikl i můj první muzikál *Mikuláš Dačický z Heslova*. Začal jsem zhudebňovat pěkné texty Vladimíra Kučery a postupně jsme společně psali scénář. Nikdo o to nestál, ale byl jsem důsledný a nakonec jsme tento materiál použili pro představení s Petrou Černockou. Asi to nebyl zázrak, ale šlo o autorský počin, písničky byly dobré a jezdili jsme s tímto programem několik let. Bohužel se nám nepodařilo ani později vytvořit odpovídající divadelní tvar – muzikál se sice hrál o několik let později v ostravském Divadle Petra Bezruče, ale byla to jen taková první vlaštovka. Divadelní muzika má své zákonitosti, v tom však hlavní problém nebyl, napsat dobrý biografický scénář se prostě musí umět – a my neuměli nic. Když