

UNIVERZITA KARLOVA V PRAZE
Fakulta humanitních studií

Swingová retro vlna:

Případová studie Orchestru Ježkovy Stopy

Bakalářská práce

Vypracoval: Vavřinec Vaněk

Vedoucí práce: doc. PhDr. Zuzana Jurková, Ph.D.

Praha 2016

Prohlášení

Prohlašuji, že jsem předkládanou práci vypracoval samostatně za použití pouze uvedených pramenů a literatury, které byly řádně citovány. Práce nebyla využita k získání jiného nebo stejného titulu.

V Praze dne 24.6.2016

Vavřinec Vaněk

Poděkování

Tímto bych chtěl poděkovat především vedoucí této práce doc. PhDr. Zuzaně Jurkové Ph.D. za její trpělivost a ochotu při konzultacích terénních výzkumů, dále Mgr. Zitě Skořepové Honzlové Ph.D., za konzultaci hudební analýzy a v neposlední řadě členům Orchestru Ježkovy stopy za ochotu, se kterou se mnou spolupracovali.

Obsah

1. Úvod	5
2. Vlastní pozice k tématu práce	5
3. Teoreticko - metodologická část	7
Teoretické ukotvení.....	7
<i>Etnomuzikologie</i>	7
<i>Paměť</i>	8
<i>Heterogenita zkoumané skupiny</i>	9
Výzkumné otázky, výzkumná strategie a technika sběru dat.....	11
<i>Výzkumné otázky</i>	11
<i>Výzkumná strategie</i>	11
<i>Technika sběru dat</i>	11
Výběr vzorku, prostředí výzkumu	13
Analytické postupy	14
Hodnocení kvality výzkumu	14
Etické otázky	15
4. Co víme o českém swingu?	15
5. Empirická část	15
Momentka	17
Biografie Orchestru Ježkovy stopy	21
Motivace k hraní v Orchestru	22
Přístup k autenticitě	24
Překážky v „honně za dobovostí“	26
<i>Nízká kvalita dobových nahrávek</i>	26
<i>Používání moderních nástrojů</i>	27
<i>Zvučení</i>	28
<i>Nedostatečné „proniknutí do staré hudby“</i>	29
Živá prezentace Ježkových stop	30
<i>Image</i>	30
<i>Hudební projevy</i>	31
<i>Nehudební projevy</i>	31
Zkoušky	33
<i>Běžný průběh zkoušek</i>	33
<i>Nacvičování nového materiálu</i>	36
Konceptualizace swingu u Ježkových stop.....	36
Publikum.....	37
<i>Publikum na „veřejných vystoupeních“</i>	37
<i>„Vystoupení pro tanečníky“</i>	38
<i>Co znamená swing pro tanečníky</i>	38
<i>Tanečníci a elektroswing</i>	40
Konceptualizace swingu u publika	41
6. Hudební analýza	42
7. Závěr	44
8. Použitá literatura a zdroje	45
9. Přílohy	46

1. Úvod

Během posledních několika let jsme svědky prudkého vzestupu popularity swingové retro vlny. Pravidelně bývají pořádány swingové koncerty a taneční akce a ve většině případů bývají hojně navštěvované nebo vyprodané, mezi nejvýznamnější patří Prague Spring Swing Festival a venkovní tančírny na pražské Náplavce a ve Stromovce. Účastníky těchto akcí bývají z velké části mladí lidé, kteří našli zálibu nejen ve swingové hudbě, ale i v módě třicátých a čtyřicátých let a především ve swingových tanečních stylech jako je Lindy hop, Balboa, Charleston a další, které se mohou učit v některé z mnoha swingových tanečních škol.¹ Já jsem tento fenomén zaznamenal především na sociálních sítích, kde se pravidelně objevovaly pozvánky na všemožné swingové tančírny a fotky plné nadšených roztančených mladých lidí, oblečených v dobových kostýmech.

Hudba (především moderní populární) je jednou z mých velkých zálib, kromě samotného zvuku mě vždy zajímal i vývoj jednotlivých žánrů, kdo tyto žánry provozuje a kdo je poslouchá. Tento zájem se projevoval i v rámci studia na Fakultě humanitních studií, kdy jsem navštěvoval několik na hudbu zaměřených kurzů (například Percepce hudební tvorby nebo History of Rock Music). Z hudební oblasti jsem si vybral i knihu ke svému bakalářskému překladu.

Na začátku zimního semestru jsem se rozhodl, že se hudbě budu věnovat i v rámci své bakalářské práce. Paní docentka Zuzana Jurková, se kterou jsem téma své práce konzultoval, mi navrhla, abych si vybral téma, které bude zapadat do okruhu hudební konceptualizace minulosti. Tento návrh mě zaujal a ihned jsem si vzpomněl na swingový fenomén. Ten jsem se rozhodl prozkoumat etnografickou případovou studií mladého Orchestru Ježkovy stopy.²

2. Vlastní pozice k tématu práce

O hudbu jsem se začal zajímat ve věku okolo deseti let, kdy mi učarovalo živé album Alana Stivella, bretoňského hudebníka, jehož tvorba, někdy také označována jako celtic rock, v sobě kombinuje tradiční bretoňskou, irskou a velšskou hudbu s rockovými prvky. Líbivé folklórní melodie v modernizovaném hávu mi učarovaly, a album, které jsem našel ve sbírce mých rodičů, jsem poslouchal do omrzení.

1 <http://www.denik.cz/praha/holky-maji-cervene-pusy-a-kluci-nosi-psi-decky-20130408.html>

2 Dalé o tomto orchestru budu v práci mluvit jako o Orchestru, případně jako o Ježkových stopách.

Zvrat ve vnímání hudby přišel v období nastupující puberty, kdy jsem se přes starší kamarády dostal k nahrávkám českých punkových kapel. Postupně se k tomu přidala i metalová hudba, u které jsem na delší čas zůstal. Během metalového období jsem se nejvíce přiblížil k tomu, být členem nějaké hudební subkultury, nosil jsem černé oblečení, trička s logy metalových skupin a dlouhé vlasy. V rámci metalu mě od začátku lákaly skupiny, které se nebály experimentovat a implementovat do své tvorby prvky jiných žánrů (např. použití klasických nástrojů, prvků jazzu a nebo elektronické hudby). Postupně jsem se začal více a více zajímat o hudbu, jejímiž prvky byly mé oblíbené kapely inspirovány, oblast žánrů které jsem poslouchal, se postupně rozšiřovala na úkor metalové hudby. Posledních pár let je metal jen jedním z mnoha odvětví, které poslouchám. Snažím se poslouchat hudbu bez předsudků, baví mě objevovat nové formy hudby, nové typy zvuků (například v různé experimentální elektronické hudbě).

Hudba mě ale nezajímala pouze jako zvukový projev, vždy mě zajímalo i to, co je za těmito projevy, kdo tuto hudbu vytváří a jací jsou lidé, kteří ji poslouchají. I v době, kdy ještě nebyl internet tak rozšířený, jsem se pídil po hudebních magazínech, abych si mohl číst rozhovory s muzikanty, články o historii a vývoji různých žánrů a reportáže z koncertů. S rozšířením internetu se mé možnosti zvětšily a získáváním informací o hudbě jsem trávil ještě více času. Od tohoto zájmu už není k hudebně-antropologickému přístupu daleko.

V patnácti letech jsem se přihlásil do kurzu klasické kytary, obdivoval jsem v tu dobu technicky vyspělé metalové kytaristy, na klasickou kytaru jsem se chtěl naučit základy a přejít na elektrickou kytaru. Ve vybrnkávání klasických etud jsem ale dělal rychle velké pokroky a čím pokročilejší skladby jsem hrál, tím více mě to bavilo. U klasické kytary jsem zůstal několik let a dostal jsem se dokonce na Pražskou konzervatoř, kterou jsem necelý rok navštěvoval. Přesto se ale za aktivního muzikanta nemohu považovat, veřejně jsem vystupoval jen několikrát, nikdy jsem nehrál v žádné kapele a ani neskládám svoje vlastní skladby.

Vzhledem ke zkoumané skupině lidí jsem tedy outsider, swingovou hudbu jsem nikdy neposlouchal a před tím, než jsem se začal o Ježkovy stopy zajímat, jsem měl jen mlhavou představu, co to vlastně swing je. Zaznamenal jsem ho až během posledních let, především v souvislosti s módní vlnou swingových tančiren a elektroswingu. Stejně nový pro mě byl i pohled na fungování kapely zevnitř.

3. Teoreticko - metodologická část

Etnomuzikologie

Tato práce je psaná v rámci disciplíny nazvané etnomuzikologie (nazývané také hudební antropologie). Je to disciplína, která v sobě snoubí aspekty antropologie a muzikologie. Hlavním předmětem etnomuzikologie, narozdíl od muzikologie, jsou lidé. Jeff Todd Titon, jeden z významných představitelů této disciplíny, píše: „*Rád přemýšlím o etnomuzikologii jako o studiu lidí, provozujících hudbu*“³ Samotný hudební zvuk je pouze jedním z aspektů, které etnomuzikologie zkoumá.

Ve své práci budu vycházet z pojetí Alana P. Merriama. Pro Merriama znamená etnomuzikologie studium hudby v kultuře. Pokud chceme pochopit hudební strukturu jako takovou, je nutné porozumět chování, které hudbu produkuje a konceptům, které toto chování formují. Tento přístup se neshoduje s přístupem, který v etnomuzikologii dlouho převládal a to, že konečným cílem etnomuzikologie je porozumět pouze samotnému hudebnímu zvuku.⁴

Merriam ve svém díle *The Anthropology of Music* (1964) představil později hojně citovaný a používaný analytický model, který budu používat ve svém projektu. Merriam chápe hudbu na třech na sobě závislých analytických úrovních.

První rovinou je samotný zvuk. Ten ale nemůže existovat nezávisle na lidech, musí na něj být nahlíženo jako na výsledek lidského chování. Toto chování je druhou rovinou. Kromě fyzického chování (úder do bubnu, rozeznívání hlasivek) zahrnuje i společenské chování (jak se chová hudebník, jak publikum a jak na sebe navzájem reagují) a verbální chování (jak se o zvuku mluví). Třetí úroveň je konceptualizace hudby. Na této úrovni se nacházejí hodnoty, které prostupují celým systémem, vytváření hudebního zvuku není náhodné, hudebník musí nejprve pochopit, jaký druh chování musí vyvinout, aby zvuk vznikl. Konceptualizace zahrnuje jak je v dané kultuře vnímáno, co je hudba a co je hluk. Mezi hudebníkem a posluchačem probíhá neustálá vzájemná zpětná vazba, posluchač na základě konceptuálních hodnot hodnotí výsledný produkt, pokud je hodnocení negativní, nutí to hudebníka změnit koncepty a přizpůsobit je tomu, co je v dané kultuře

3 Jeff Todd Titon in Jurková 2016 :7

4 Merriam 1964 :7

považováno za správné. Tato zpětná vazba zapřičiňuje jak změny, tak i stabilitu v hudebním systému.

Tyto tři roviny jsou nerozlučně spjaty a jedna bez druhé nemůže existovat, Merriamovo pojetí se nezaměřuje na jeden aspekt, ale na komplexní zkoumání hudebního fenoménu. V této perspektivě jsem svůj výzkum prováděl.⁵

Paměť

Na to, co Ježkovy stopy dělají, nahlížím jako na vzpomínání skrze hudbu. Vycházet přitom budu z knihy *Kultura a paměť* (2001) Jana Assmanna. Assmann tvrdí, že každá kultura má něco, co nazývá konektivní strukturou. Ta má dvě dimenze, společenskou, ve které „váže člověka k jeho bližnímu tím, že jakožto „symbolický svět smyslu“ utváří sdílený prostor zkušenosti, očekávání a jednání, jehož propojující a závazná síla přispívá k rozvoji důvěry a orientovanosti.“⁶

Druhá dimenze, časová, „propojuje včerejšek s dneškem, neboť utváří formativní zkušenosti a vzpomínky a podržuje je přítomné, uzavírá obrazy a historie pocházející z jiné doby do postupujícího horizontu přítomnosti a podněcuje tak naději a vzpomínku.“⁷

Konektivní struktura, která se opírá o vazbu na společenská pravidla a hodnoty (normativní aspekt), a o vzpomínku na společně obývanou minulost (narativní aspekt), umožňuje jedinci mluvit o „my“, zakládat svoji sounáležitost (identitu).

Ve svém pojetí kolektivní paměti navazuje Assmann na francouzského sociologa Maurice Halbwachse. Podle Halbwachse jedinec získává paměť pouze v rámci společenských referenčních rámců, které ustanovuje. „Individuum, vyrůstající v naprosté osamělosti by nemělo žádnou paměť. Paměť v člověku narůstá teprve v průběhu jeho socializace. Tím, kdo „má“ paměť, je sice vždy jednotlivec, avšak jeho paměť získává tvar v kolektivu.“⁸ Narozdíl od Halbwachse je pro Assmanna subjektem paměti stále jednotlivec (u Halbwachse je to skupina), je jím ale v závislosti na společenských rámcích, které organizují jeho vzpomínky. Výhodou této teorie je, že s její pomocí lze rekonstruovat i zapomínání: „Pokud si je člověk - a tedy společnost - schopen uvědomit pouze to, co lze zrekonstruovat jako minulost uvnitř referenčního rámce dané přítomnosti, pak v zapomnění upadá právě to, co v podobné přítomnosti nenachází žádný referenční rámeček.“

Vnější dimenzi paměti rozděluje Assman do čtyřech oblastí, mimetická paměť, paměť věcí, komunikativní paměť a kulturní paměť. Pro mou práci jsou nejdůležitější poslední dvě

5 Merriam 1964 : 32-33

6 Assman 2001: 20

7 Assman 2001: 20

8 Assmann 2001: 36

Do oblasti komunikativní paměti patří vzpomínky vztahující se k nedávné minulosti, vzpomínky, které sdílí člověk se svými současníky. Tato paměť zaniká se svými nositeli a je nahrazena pamětí novou.⁹ Tato živoucí vzpomínka představuje předmět orální historie a nepřesahuje interval osmdesáti let.¹⁰ Kolektivní paměť působí ve dvou modalitách, komunikativní paměť představuje modalitu biografické vzpomínky, která se váže na osobní zkušenost.

Kulturní paměť působí v modalitě fundující (zakládající vzpomínky) . „Rozpojenost komunikační situace vyžaduje možnosti dočasného vnějšího uložení. Komunikační systém si musí vytvořit vnější oblast, v níž lze skladovat sdělení a informace.“¹¹ Touto vnější oblastí je kulturní paměť.

Zaměřuje se na fixní body v minulosti. Skutečná minulost se v ní nemůže uchovat, sráží se v ní do symbolických figur, na kterých se zachytávají vzpomínky. Faktická historie se mění na historii vzpomínanou, pro kulturní paměť je důležitá historie vzpomínky, nikoliv skutečná historie. Narozdíl od komunikativní paměti, na které je podíl difuzní (v určité míře se podílí všichni), podíl na kulturní paměti je diferenciovaný, podílí se na ní jen někteří specialisté.¹²

Pomocí těchto teoretických modelů se pokusím vzpomínání Ježkových stop interpretovat.

Heterogenita zkoumané skupiny

Během výzkumu jsem rychle zjistil, že přístup ke zkoumanému fenoménu není v rámci zkoumané skupiny (jak v orchestru, tak mezi členy publika) homogenní. Tomuto problému se věnuje studie *The Individual in Musical Ethnography*, kterou napsal Jerry D. Rustin a Tymothy Rice. Autoři zkoumali více než sto etnomuzikologických prací, které vyšly mezi lety 1976 a 2012 a sledovali, jakou důležitost v nich zaujímá jednotlivec.¹³ Nejmenší podíl vzorku měly studie, které se jednotlivcům nevěnují vůbec, necelá polovina vzorku se jednotlivcům věnovala částečně, studie, pro které byli jednotlivci ústřední tvoří zbytek vzorku.¹⁴

Autoři přichází se čtyřmi typy jednotlivců, kterým se vybrané studie věnují. Prvním typem jsou inovátoři. Studie, zaměřující se na inovátory, zkoumají především kreativní způsoby, jakými

9 Assmann 2001: 48

10 Assmann 2001: 49

11 Assmann 2001: 25

12 Assman 2001: 51

13 Rustin, Rice 2012: 301

14 Rustin, Rice 2012: 302

hudebníci reagují na měnící se společenské a historické okolnosti.¹⁵ Do této skupiny by mohli patřit čeští swingový průkopníci, působící ve 30. a 40. letech, kteří poslouchali americké swingové nahrávky a vytvořili z nich originální českou verzi tohoto žánru, ze kterých Ježkovy stopy vycházejí. Těm se ve své práci věnuji jen okrajově.

Druhou skupinou jsou klíčový hudebníci v dané hudební komunitě. Autoři dávají za příklad Ricovu studii tradiční bulharské hudby (*May It Fill Your Soul: Experiencing Bulgarian Music (1994)*), ve které se zaměřuje na manžele Kodorozovi. Ani jeden z nich nijak nerozvíjel hudební tradici, jejich hluboké znalosti této tradice ale umožnili inovaci bulharské tradice ostatním. V mé práci se do této kategorie zapadá kapelník Honza Veverka který se o swingovou hudbu zajímá mnoho let a na jehož popud byl orchestr založen.

Třetí skupinou jsou hráči nevybočující z průměru. Všichni členové Ježkových stop jsou studenti konzervatoře a vynikající muzikanti, mluvit o některých z nich jako o průměrných by bylo zavádějící, v mé práci do této kategorie řadím ty členy, kteří se na chodu orchestru nepodílí v té míře, jako klíčový členové.

Čtvrtou skupinou je publikum. Tomu se ve své práci věnuji také, protože věřím, že orchestr a jeho publikum (tím myslím především návštěvníky, kteří koncerty navštěvují pravidelně) představují jednu kulturní kohortu. Termín kulturní kohorta definuje ve své knize *Music as a Social Life* Thomas Turino. Kulturní (nebo identitní) kohorta označuje společenskou skupinu, která se formuje podle sdílených habitů založených na podobných částech „já“¹⁶. Těmito částmi já může být například věk, pohlaví, společenská třída nebo povolání.¹⁷ Habitus chápe Turino jako „tendenci opakovat určité chování, myšlenku nebo reakci v podobném prostředí nebo v reakci na podobný stimul v přítomnosti a budoucnosti, založenou na opakování.“¹⁸

Pro mou práci je dále příhodné rozdělení narativních technik, kterými se o jednotlivcích v hudebních etnografiích píše. Jedná se o biografii, asistovanou autobiografii, dialog, polyvokalitu a analýzu hudebních textů a performancí. Pro účel mé práce se mi jeví nejpříhodnější technika polyvokality. Rice ji definuje jako „strategii pro začlenění více hlasů do narativu.“¹⁹ Zahrnutí pohledu více jednotlivců mi umožňuje poskytnout celistvější obraz zkoumané skupiny.

15 Rustin, Rice 2012 : 305

16 Turino používá výraz self

17 Turino 2008: 111

18 Turino 2008: 95

19 Rustin, Rice 2012: 315

Výzkumné otázky, výzkumná strategie a technika sběru dat

Výzkumné otázky

Ačkoliv definici slova swing nalezneme v hudebních encyklopediích v nespočtu variací, nesmíme zapomínat, že se pořád jedná o vykonstruovaný pojem, který pouze označuje určitý typ hudby nebo tance. Co si přesně pod tímto označením máme představit je velmi subjektivní záležitost. To, co Ježkovy stopy dělají, je vzpomínání skrze hudbu na historický fenomén swingu. Cílem mé práce je prozkoumat, jak k této rekonstrukci minulosti přistupují.

Hlavní výzkumné otázky jsou:

- 1) Jakým způsobem si Ježkovy stopy konceptualizují svou představu o swingu?
- 2) Jak se tato představa projevuje na jejich performanci?
- 3) Jak si swing konceptualizuje publikum a jak na Ježkovy stopy reagují?

Výzkumná strategie

S ohledem na použití Merriamova konceptu „hudby v kultuře“ jsem pro svoji práci zvolil metodu kvalitativního výzkumu. Cílem nebude sesbírat kvantitativní data u velkého počtu vzorků a zobecnit je na celou populaci, budu zkoumat poměrně malou skupinu do hloubky a to co nejkompexněji. Budu postupovat induktivně, tedy od konkrétních dat, které nasbírám v terénu, k obecnému, neboť na otázky, které jsem si položil není možné odpovědět deduktivně.²⁰

Jelikož se budu věnovat jedné konkrétní sociální skupině, zvolil jsem metodu případové studie, která je jedním z hlavních přístupů kvalitativního výzkumu. „V případové studii jde o detailní studium jednoho případu nebo několika málo případů. V případové studii jde o zachycení složitosti případu, o popis vztahů v jejich celistvosti.“²¹

Techniky sběru dat

Pro svou práci jsem zvolil techniku zúčastněného pozorování. „Zúčastněným pozorováním je možné popsat, co se děje, kdo nebo co se účastní dění, kdy a kde se věci dějí, jak se objevují a proč. Tato strategie se používá v etnografickém výzkumu nebo v případových studiích, které se

20 NOVOTNÁ, H. prezentace Kvalitativní strategie výzkumu

21 Hendl, 2008:102

soustředují na hloubkový popis a analýzu nějakého jevu²²

Prostředí pro mě bylo jako pro outsidera cizí, nevěděl jsem, co všechno ze zkoumané situace je pro mě relevantní, při pozorování jsem proto vycházel z metody trychtýře, kterou popsal Spradley.²³ Navštívil jsem devět koncertů (šest v Praze, tři mimo Prahu) a tři zkoušky. Jak během koncertů, tak během zkoušek, jsem si psal stručné terénní poznámky, ze začátku jsem se snažil popsat situaci co nejpodrobněji, v průběhu výzkumu jsem do zkoumané skupiny více pronikal a zaměřoval svoji pozornost na konkrétní otázky, které se objevovaly.

Během koncertů jsem se snažil vytvářet co největší množství video záznamu a většinu koncertů jsem si i nahrával na diktafon. Opakované sledování videozáznamu umožňovalo odhalit detaily, které mi během samotného koncertu unikly. Uvědomuji si ale, že jednosměrně zacílené oko kamery nemůže nahradit oko výzkumníka a jeho zpětnou reflexi, proto jsou tyto záznamy materiálem doplňujícím.

Několik dní po koncertu jsem terénní zápisky za pomoci videozáznamu rozepsal do delšího souvislého textu, tzv. momentky. Při jejich psaní jsem využíval koncept zhuštěného popisu, jak ho popsal Clifford Geertz. Narozdíl od zředěného popisu, který pouze z vnějšku popisuje, co zúčastnění dělají, zhuštěný popis jejich aktivitu interpretuje, případně interpretuje jejich interpretaci této aktivity. I ta nejzákladnější, nejpřízemnější úroveň terénního výzkumu je zhuštěným popisem. „Před etnografem stojí [...] mnohvrstevnatý soubor pojmových struktur, z nichž mnohé se navzájem překrývají a proplétají, které jsou současně neznámé, nezvyklé a explicitně nevyjádřené a které je třeba nejprve pochopit a poté vyjádřit.“²⁴ Díky časové prodlevě a pozornému sledování videozáznamu jsem získal odstup, který mi umožňoval situaci, kterou jsem prožil, lépe reflektovat. Součástí těchto momentek jsou i mé subjektivní pocity a dojmy, uvědomuji si, že i při snaze o co největší objektivitu tyto pocity výsledek práce ovlivňují a proto je zohledňuji.

Dalším důležitým zdrojem informací pro mě byly rozhovory s klíčovými členy orchestru. Tyto rozhovory proběhly záměrně až v druhé polovině výzkumu, kdy jsem získal dostatečný vhled do zkoumané skupiny a s informátory se osobně znal a měl jsem ujasněno, na co se budu zaměřovat. S informátory jsem vedl polostrukturované rozhovory, měl jsem předem připravené okruhy témat, které mě zajímaly, nadržel jsem se jich ale striktně, rozhovoru jsem se snažil nechat

22 Hendl, 2008: 193

23 Metoda trychtýře začíná fází popisného pozorování, kdy vytvářím podrobný portrét, popisují prostředí, lidi a události, ještě nejsem schopen rozlišit, co je klíčová informace a co není relevantní, zaznamenávám pokud možno všechno. Druhou fází je fokusované pozorování, postupně začnu zjišťovat, která data jsou důležitá více a která méně. V závěrečné fázi selektivního pozorování „hledáme další příklady a doklady pro typy chování a procesů nalezené v druhé fázi. Snažíme se se nalézt negativní příklady a doklady pro typy chování nalezené v druhé části.“ Hendl, 2008: 195

24 Geertz 2001: 20

co nejvolnější průběh a pokud možno do odpovědí informátora nezasahovat. Často jsem používal dodatečné otázky, například když jsem potřeboval něco dovysvětlit. Před zapnutím diktafonu jsem vedl s informátorem neformální rozhovor, aby z něj opadlo napětí a jeho výpovědi byly přirozenější. Cíleně jsem se ptal informátorů i na otázky, na které už jsem znal odpověď z předešlých rozhovorů, uvědomuji si, že odpovědi mohou být často subjektivní, chtěl jsem tedy zjistit, nakolik se jednotliví informátoři shodují. Řadu kratších neformálních rozhovorů jsem uskutečnil i s členy publika, většinu těchto rozhovorů jsem také nahrával.

Posledním zdrojem informací byla internetová prezentace Ježkových stop, především jejich facebookový profil²⁵ a youtubový kanál.

Výběr vzorku, prostředí výzkumu

Čistě swingových orchestrů nepůsobí v Praze mnoho, proto byl můj výběr vzorku omezený. Současná swingová vlna je ale záležitost především mladé generace, věk většiny aktivních návštěvníků se pohybuje mezi dvaceti a třiceti lety, proto mi přišlo vhodné zkoumat orchestr, který má k této skupině věkově blízko. Ostatní swingové orchestry, působící v Praze, jsou většinou alespoň o generaci starší, než toto publikum. Nespornou výhodou bylo i to, že v Ježkových stopách hraje na kontrabas můj kamarád Lukáš Jadrníček, který mi velmi usnadnil kontakt s orchestrem a přístup na zkoušky.

Prostředí výzkumu se odvíjelo od prostor, kde Ježkovy stopy v daném období vystupovali a zkoušeli. Kromě koncertů v pražských klubech (Jam Café, Jazzdock) to bylo i několik veřejných²⁶ vystoupení (Nalad'te se v metru, Výročí osvobození od fašizmu ve Strakonících) a jeden koncert pro uzavřenou společnost v refektáři Matematicko-fyzikální fakulty.

Co se týče výběru klíčových informátorů, řídil jsem se tím, o kom mluvili členové orchestru jako o důležitém. Jako první jsem udělal rozhovor s Honzou, který orchestr založil. Ten v rozhovoru zmínil, že někteří členové mají k swingové hudbě odlišný přístup než on, zmínil trombonistu Kubu a bubeníka Petra. Zároveň je označil za nejangažovanější členy co se týče chodu kapely. Proto jsem provedl i s nimi, abych mohl jejich názory následně porovnat. Ze všech tří rozhovorů vyplynulo, že podobný přístup, jako má Honza, má i saxofonistka Verča, poslední rozhovor jsem tedy provedl s ní.

25 <https://www.facebook.com/orchestrjezkovystopy/?fref=ts>

26 Veřejnými koncerty míním koncerty, které jsou součástí nějaké větší akce a většina publika nepřišla pouze na koncert Ježkových stop.

Analytické postupy

Analýza dat probíhala souběžně s výzkumem, projevovala se aplikováním metody trychtýře, kdy jsem postupně analyzoval, jaká data jsou pro moji práci relevantní a jaká ne. Zároveň jsem v průběhu semestru navštěvoval kurz Úvod do hudební antropologie, který vede Zuzana Jurková²⁷, ve kterém jsme společně studovali relevantní literaturu a kolektivně diskutovali o práci, kterou jsme vedli v terénu. Dostávalo se mi tak průběžně cenné zpětné vazby na pokroky, které jsem v terénu učinil.

Nahrávky rozhovorů jsem přepsal, z důvodu minimalizace zkreslení jsem použil metodu doslovné transkripce.²⁸ Vzhledem k povaze práce jsem usoudil, že není nutné rozhovory kódovat a segmentovat, pouze jsem si v rozhovorech vyznačil různé tematické okruhy a části, které jsou pro moji práci důležité a pak s těmito úseky dále pracoval.

Na jednu vybranou nahrávku jsem aplikoval metody hudební analýzy, k tomu jsem použil poznatky z jednosemestrálního kurzu Úvod do hudební analýzy a transkripce v etnomuzikologii²⁹, který vedla Zita Skořepová.

Hodnocení kvality výzkumu

Kvalitativní výzkum se obecně vyznačuje nízkou reliabilitou, výstupy tohoto výzkumu nelze generalizovat na celou populaci. Zkoumám poměrně malý hudební svět, který existuje okolo Orchestru Ježkovy stopy.

Výsledky kvalitativního výzkumu může ovlivňovat výzkumníkova pozice a jeho subjektivní pohled. Pro eliminování tohoto ovlivňování je důležitá sebereflexe. Hendl píše: „Výzkumník vyjadřuje svůj hodnotový systém a uvádí, v jakém ohledu jeho přístup může být subjektivní“³⁰ Z tohoto důvodu jsem do úvodní části práce zařadil positioning, ve kterém popisuji, z jakého hudebního prostředí pocházím, jaké jsou mé hudební hodnoty a jaký mám ke zkoumanému tématu vztah. V terénních poznámkách budu zaznamenávat své subjektivní dojmy, které by mohly kvalitu výzkumu ovlivnit.

Kvalitu výzkumu dále zvyšuje sběr dat z různých zdrojů.

27 <https://is.cuni.cz/studium//predmety/index.php?do=predmet&kod=YMA298&skr=2015&fak=11240>

28 Hendl, 2008:208

29 <https://is.cuni.cz/studium//predmety/index.php?do=predmet&kod=YBA149&skr=2015&fak=11240>

30 Hendl 2005: 148

Etické otázky

Během výzkumu jsem dodržoval zásady etického jednání, které popsal Hendl.³¹ Respondentům jsem vysvětlil účel a průběh výzkumu, a poté jsem je požádal o souhlas s nahráváním rozhovoru a použitím přepisu v bakalářské práci. Vzhledem k otázkám, které mě zajímaly, nebylo pravděpodobné, že by se v rozhovoru objevily informace, které by mohly někoho poškodit, proto jsem usoudil, že postačuje ústní souhlas. Po rozhovoru jsem autorům nabídl možnost kontroly přepsaného rozhovoru, nikdo této nabídky ale nevyužil. Pokud by se takové poškozující informace v rozhovoru objevily, byl jsem připraven je nezveřejnit, naštěstí se tak ale nestalo.

Anonymizace členů orchestru v případě mé práce neměla smysl, podle informací obsažených v rozhovorech by nebyl problém dané jednotlivce na internetu dohledat i po změně jména. Informátorů z publika jsem poučil o charakteru mé práce stejně jako členy orchestru, v úvodu rozhovoru jsem se jich zeptal na křestní jméno a věk, abych je pak mohl v práci pod tímto jménem uvádět. Pokaždé jsem jim nabídl, že pokud chtějí, tak je mohu uvádět pod smyšleným jménem, této nabídky ale nikdo nevyužil.

Jisté úskalí mohlo nastat s pořizováním foto a audio dokumentace, nakonec měly všechny události, které jsem navštívil, veřejný charakter, na místě kromě mě natáčelo a fotilo vždy několik dalších návštěvníků a nezdálo se, že by s tím měl kdokoliv problém, proto jsem nepovažoval za nutné dožadovat se souhlasu s natáčením.

4. Co víme o českém swingu?

Hlavní éra swingové hudby spadá do třicátých let, její kořeny sahají až do let dvacátých do oblasti newyorské čtvrti Harlem a jihozápadních měst jako Dallas, Oklahoma city a především Kansas city. Termín swing se poprvé objevil v názvu písně Duka Ellingtona (jehož orchestr představoval jednoho z nejdůležitějších představitelů ranného swingu) z roku 1932. Hlavní vlna swingu, která trvala přibližně deset let, začíná koncertem orchestru Bennyho Goodmana v Los Angeles na jaře 1935.³²

Repertoár Ježkových stop se ale skládá výhradně z českých swingových skladeb, budu se proto nyní věnovat českému swingu, který se kvůli jiným podmínkami a vlivem izolace od toho zámořského v některých ohledech liší. Zatímco ve Spojených státech swingová hudba „usilovala o

31 Hendl 2005: 155

32 Wasserberg 1996: 32-38

začlenění původní afroamerické hudební a estetické tradice do hodnotového systému bělošské společnosti a tedy i do kontextu tradiční evropské hudby, v našich poměrech představoval swingový styl vlastně první soustavnou a relativně nejautentičtější informaci o „skutečném“, tj. především černošském jazzu. Psychofyziologické napětí a jistý exotismus, jež sebou takto swing přinášel, vycitřovala a u nás proto tedy vychutnávala především mladá studentská generace.³³

Postupný nástup swingu můžeme pozorovat už v letech před válkou (především orchestr Jaroslava Ježka, který od roku 1937 vydával nahrávky pod jménem „Ježkův Swing Band“), rozhodující pro jeho nástup je ale až německá okupace a následná izolace mezi lety 1939-1945. Veškerá anglická a americká hudba byla zakázána, čeští swingový nadšenci si tedy museli vystačit svépomocí. Uzavřením vysokých škol se uvolnil velký počet hudebně nadaných vysokoškoláků, kteří pak hojně zakládali amatérské swingové soubory. Swing se zpočátku uplatňoval jako hudba k tanci, samostatné poslechové akce, specializující se na jazz, nebyly časté. Slovem swing byl označován i nový čtyřdobý tanec ve foxtrotovém rytmu. Pro výrazný podřep, tzv. potápění, který byl jeho součástí, se vžilo označení tanečnicků jako „potápky“. V dubnu 1941 došlo v protektorátě k zákazu tance a tak se od té doby stal čistě poslechovou, koncertní hudbou. S tím souvisel i nárůst posluchačských a uměleckých nároků, následovaný rychlým nárůstem kvality. Novému swingovému stylu se přibližně přizpůsobovala i profesionální orchestry z velkoměstských kaváren (např. Orchestr R.A. Dvorského).³⁴

Hudební složku českého swingu charakterizuje především specifický rytmus, melodika a aranžmá. Rytmickou novinkou bylo důsledné uplatňování jazzové synkopy³⁵ a nepatrné zrychlování či zpomalování jednoho melodického pásma vůči druhému, tzv. off beat. Oba tyto rytmické postupy vytvářejí zvláštní rytmické a motorické napětí, které se neustále střídá s uvolňováním a tak jsou schopny na posluchače a tanečníky působit silnými účinky psychofyziologického rázu.

Co se týče melodií tak se český swing inspiroval v tradici taneční a operetní hudby, především její snahou o zpěvné, šlágrovité melodie. Swing narozdíl od starších písní, které se přidržovaly hlavně vokálního základu, vycházel především z možností dechových nástrojů. Typické bylo také používání riffů – krátkých ostře rytmizovaných motivů, které se neustále v různých obměnách opakovaly.

Novinkou ohledně aranžmá skladeb bylo oprošťování nástrojové techniky od klasických norem a uvolňování individuálního hráčského prožitku, který byl podpořen řadou zvukových efektů

33 Kotek 1998: 164

34 Kotek 1998: 164-173

35 „Synkopa je rytmické posunutí pravidelných přízvuků z těžké doby na dobu lehkou.“ (VYSLOUŽIL, J., Hudební slovník pro každého, Nakladatelství A.J. Rychlík, Vizovice 1995)

(vibrata, glissandové smeary, dusítka atd.).³⁶

5. Empirická část

Momentka - koncert Peace & Swing v Jam Café 17.3.2016

Je čtvrtek 17. března, chvílku po šesté hodině. Odcházím z práce a lehce unaven mířím na Národní třídu. Po několika měsících se v klubu Jam Café opět odehrává koncert Ježkových stop. Stejně jako minulý má i tento koncert téma. Minule to byl Saturnin, tentokrát není konkrétní téma předem tak jasné. Na facebookové události³⁷ je akce pojmenována jako Peace & Swing, na plakátu, který je zde přiložen, je historicky vypadající mikrofon, který Ježkovy stopy používají, stylizován do podoby znaku míru, který v 60. letech používalo hnutí hippies. Kromě toho pozvánka vybízí: „*Vemte své milované polovičky, some flowers in your hair a přijďte vytvořit skvělou atmosféru tak jako minule.*“ Jsem zvědav, jak se tato hippie tematika projeví na koncertě.

Tentokrát nebyl koncert propagován více videoklipy, jako ten předchozí na stejném místě, ale pouze jedním.³⁸ Dvouminutový spot je podbarven pomalou skladbou „*Smutný den*“, zápletka je jednoduchá, zpěvák Honza se prochází se saxofonistou Kryštofem po Malé straně, oba oblečení ve vojenské uniformě. Projdou kolem dvou dívek (zpěvačky Radka a Karolína), ty si jich ale nevšímají. Potkávají bubeníka Petra a trumpetistu Josefa, oba elegantně oblečené v bílé košili, polobotkách a černé vestičce. Ti jim předají pozvánku na koncert a vymění zbraně za trumpety. V posledním záběru projdou opět obě slečny, tentokrát na ně ale Honza zatroubí, slečny líbají vojáky na tvář a odchází zavěšeny v rámech.

K Jam Café, které na minulém koncertě označil jeden z návštěvníků jako „*Mekku českého swingu*“, přicházím okolo půl sedmé, necelou hodinu před začátkem koncertu. Klub se nachází v prvním patře v pasáži na Národní třídě. Celá jedna stěna je prosklená a je skrze ní do pasáže vidět.

36 Kotek 1998: 174-176,

37 <https://www.facebook.com/events/830834077042780/>

38 <https://www.youtube.com/watch?v=74EvZG4CyIY>

Klub, označující se jako „*první castingová kavárna ve střední Evropě*“ (kavárna vznikla jako místo, kde se mohou občerstvit lidé, čekající dlouhé fronty do castingové kanceláře, která sídlí vedle) na mě působí moderně. Hned u vchodu je velký bar přístupný ze třech stran, parket má cihlovou barvu a na stěnách jsou velkoformátové fotografie velmi spoře odděných modelek. V době koncertu jsou prostory nekuřácké. Už při první návštěvě na mě toto moderní prostředí působilo trochu kontrastně k staromilské hudbě a image Ježkových stop.

Usedám k jednomu ze stolů, kde mi drží místo přítelkyně. Za chvíli je u mě číšnice, u které si objednávám pití a hned po ní jedna z organizátorek, které platím 70 korun za vstup. Minule jsem k lístku dostal jako pozornost koblihu, tentokrát to byla malá samolepka s už zmiňovaným mikrofonovým logem.

V době mého příchodu je ještě několik stolů volných, ty jsou ještě před začátkem koncertu obsazeny, ale taková návštěvnost, jaká byla v době předchozího koncertu není. Napadá mě, jestli nižší návštěva souvisí s menší propagací. Počet návštěvníků v době začátku koncertu odhaduji na šedesát lidí. Podium je pro orchestr příliš malé, je zataženo oponou a slouží jako zázemí pro muzikanty, ti mají připravené dřevěné pultíky krémové barvy s černě vyvedeným logem orchestru pod podiem. Já sedím přímo naproti nim, ze začátku koncertu mám na hráče dobrý výhled, po zaplnění parketu tanečníky už z nich vidím jen hlavy.

Orchestr nastoupí na svá místa se čtvrt hodinovým zpožděním. Mužská část orchestru (a saxofonistka Verča) je jako obvykle oblečena do černých vestírek, bílých košil a černých kalhot. Všichni mají napomádané vlasy a jsou hladce oholeni (jak se domlouvali na zkoušce, která koncertu předcházela). Houslistka Tereza a zpěvačky mají dobově působící šaty.

Chvilku se rozehrávají, ladí nástroje a pak zahrají krátkou znělku, kterou začínají každý koncert. Poté nastoupí i zpěvák Honza, oblečen ve vojenské uniformě s brašnou (stejně jako ve videoupoutávce), a plynovou masku s helmou na hlavě. Uvede orchestr, přes plynovou masku mu ale není rozumět, chápu z toho jen, že další song bude „Pra pra prabába“. Odejde do ústraní a orchestr spustí, skladba začíná přibližně minutovou instrumentální předehrou, během které orchestr přehraje ústřední melodii. Tyto dlouhé instrumentální pasáže se objevují ve většině skladeb. Všimám si minimálně dvou melodických linek, jednu hraje trio saxofonů a druhou trubky a trombón. Melodie si často navzájem prohazují, a doplňují je housle. Zvuk dále doplňuje rytmická část, kontrabas, kytara, která hraje akordy a klavír. Zvuk těchto nástrojů ale rozeznávám v celkové zvukové mase jen s velkým soustředěním. Zvuk v Jam Café není ideálně, muzikanti si po koncertě stěžovali, že v Jam Café to je vždycky špatné. Bubeníkův styl hry se dost liší od úderného způsobu hraní, na který jsem zvyklý z koncertů moderní populární hudby, většinu času využívá hlavně rytmický buben, při hře zvedá lokty a paličkama se od bubnu spíše odráží (ve srovnání s rockovým

„mlácením do bubnů“). V pomalých, klidnějších písničkách pouze jezdí po rytmickém bubnu metličkami, výsledkem je zvuk připomínající kytarové drnkání. Na bubnech používá starší typ blány, zvuk je tluměnější, není tak ostrý a bubnování je pořádně slyšet jen při gradacích. Orchester hraje velmi dynamicky, tiché pasáže se ostře střídají s hlasitými, při kratoučkových sólech jednotlivých nástrojů se zbytek orchestru ztiší, aby se do toho vzápětí opřel naplno. Tempo je svižné, čtyřdobý rytmus působí skoro dechovkově, přijde mi ale, že se bubeník oproti pravidelnému rytmu cíleně lehce opožďuje.

Po odehrání této instrumentální pasáže se na scénu vrátí Honza. Bez plynové masky a místo , zato s vojenskou čepičku. Zpívá asi 2 minuty, na obdobnou melodii, kterou předtím hrál samotný orchestr. Po odezpívání si sedne ke stolku, který je připravený vedle orchestru. Závěr písně je opět instrumentální. V této závěreční části je mnoho různých melodických obměn, trombonista si dokonce vystříhne kratoučkové solo, ve kterém přehraje ústřední melodický motiv v jiné tónině. Během sóla vstane. Vstávání hráčů během sóla se opakuje v průběhu celého koncertu a publikum většinou sólistovi nebo sólistům zatleská. Na posledních pár taktů vstane Honza od stolu a oddiriguje konec skladby.

Honza kromě zpívání plní i funkci jakéhosi baviče, když zrovna nezpívá, tak diriguje orchestr, tančí s některou ze zpěvaček a nebo stojí stranou, sleduje orchestr a pokyvuje hlavou. Každou písničku uvádí, někdy uvede pouze jméno skladatele, název písně a rok, ve kterém byla napsána, často ale vypráví i nějakou historku, která se k této písni nebo době, ve které vznikla, váže.

Po dohrání „*Pra pra prabáby*“ se opět chopí mikrofonu a vysvětluje: „...zjistil jsem, že plynový útok opravdu nehrozí, proto jsem odložil svoji strašlivou plynovou masku. Zahráli jsme vám právě píseň o tom, jak je důležité, mít ten rodokmen, abyste opravdu v životě něco znamenali, protože když nemáte tu krev, tak jako k čemu to je? To se můžete jít zahrabat. Kor v těch třicátých letech. Ale když zas pak máte dlouhý vousy, tak ono by vám to něco mohlo přinést. Proto i na podobné písně skládal Voskovec a Werich texty, aby vlastně ukázali to, že hodně lidí takto přemýšlí, ať už je to rok 37 nebo 38.“

Následovala píseň Vousatý svět, která se nesla v podobném duchu, jako Prábába, delší předehra, zpěv, instrumentální závěr a sólo všech třech saxofonistů. Po této skladbě poděkuje Honza prvním dvěma párům, které do té doby tancovaly a vyzve k tanci i ostatní. Následující slowfox Modrá a Bílá uvede jako skladbu od Kamila Běhouka z léta roku 1938, kterou: „...si mohl broukat československý voják, když šel v říjnu.. vlastně už v září, aby uchránil naši krásnou, Československou republiku... a já budu vojáček, který vzpomíná na tu svoji milou Marušku.“

Skladba je daleko pomalejší, bubeník vymění paličky za metličky, melodie je táhlá a působí melancholicky, první dvě skladby oproti ní působí trochu divoce. Struktura skladby je alestejná,

instrumentální úvod, zpěv, instrumentální závěr. I přes výzvu tančí pouze jeden pár, parket se zaplní až v druhé polovině koncertu. Do té doby lidé pozorují koncert od stolu nebo od baru a nebo se baví mezi sebou.

Dále uvede píseň David a Goliáš jako skladbu kde „nikde není řečeno, že ten velký, silný musí nutně porazit toho malého prťavého človíčka“ a vrátí se ještě k uniformě: „ještě abych vysvětlil co mám na sobě, většinou je to lidmi mylně považováno za uniformu Rudé armády, dámy a pánové, je to československá předválečná uniforma československého vojáka, abyste si nemysleli, že jsem za nějakého cizáka.“ Poté proběhne stejně jako na minulém koncertě soutěž. Honza se zeptá publika, jestli ví, jaké důležité datum si tento týden připomínáme. Po chvíli se od jednoho stolu ozve správná odpověď, ustanovení protektorátu Čechy a Morava.

Po Davidovi a Goliášovi následuje první pauza, jdu si na bar pro pití a zkouším najít nějaké informátory z publika. U baru se dám do řeči s drobnou dvacetiletou blondýnou. Představí se mi jako Tereza, ke swingu se dostal přes poslech elektroswingu, na koncertech tančí jen občas, teď čeká na zbytek kamarádů. Po návratu si všímám toho, že vedle mě sedící drobný třicátník (posléze se mi představil jako Martin), který během koncertu tančil, sedí chvíli sám, využívám toho a navazuji s ním hovor. Výsledkem byl poměrně dlouhý a zajímavý rozhovor, který jsem poté doma přepsal.

Pauza trvala asi dvacet minut, poté koncert pokračoval. V půlce koncertu dorazilo i trio zpěvaček, označované jako Sestry Ježkovy, které přišly přímo z divadelního představení Pražské konzervatoře Swingujeme, rejdíme, kde účinkovaly. Na koncert s nimi přišli také ostatní herci a spolužáci s konzervatoře, v klubu tak bylo tak během chvíle o několik desítek lidí víc, nově příchozí postávali, bavili se s kamarády, někteří si sedli i na místa, která k sezení ani určená nebyla. V tu dobu už byl parket plný, většina tanečníků ovládala alespoň základní swingové taneční kroky, některé páry působily velmi sehnraně, skoro profesionálně. Nejspíš navštěvovali některou ze swingových tanečních škol, to potvrzovaly i trička s logy těchto škol, které měli dva pánové na sobě. Složení publika je podobné jako na minulém koncertě, některé návštěvníky i poznávám. Opět je část publika dobově oblečená, většina těchto návštěvníků je zároveň aktivními tanečníky, neplatí to ale naopak, alespoň polovina tanečníků je oblečena civilně, v džínách, tričkách nebo košilích s krátkým rukávem.

Koncert pokračoval v podobném duchu, charakteristické bylo především střídání pomalých a svižnějších skladeb. Zpěvačky seděly u připraveného stolku, na pasáže, ve kterých zpívaly, se zvedly všechny tři a jednohlasně zpívaly do mikrofonu. Zaujaly mě i svojí mimikou, při zpěvu se lehce usmívaly a zasněně hleděly do dálky, po odezpívání své pasáže udělaly pukrle a vrátily se ke

stolu. Obraz zpěvaček a hereček, který znám z černobílých filmů ze třicátých let tak nepřipomínaly jenom oblečením, ale i chováním.

Dále zazněly skladby jako „*Kdy, kde*“, „*Měsíc to zavínil*“, „*Slunečnice*“, před kterou Honza vyprávěl, jako na všech koncertech, které jsem zatím viděl, historku o Oldřichu Novém. Závěrečného „*Fakíra*“ uvedl klasickým proslovem: „*Zavřete oči, nechte pracovat svoji představitivost a představte si, že jste někde daleko na východě, na indickém trhu, všechno rachotí a drnčí, kobry vylézají a zalézají, obrovský hluk, a najednou všechno ztichne! (dramatická pauza) Vy zvednete hlavy nahoru a nad vaší hlavou prolétá fakír!*“

Fakír je asi nejdivočejší skladba, kterou mají Ježkovy stopy v repertoáru, tomu odpovídá i odezva, mezi tančící páry se připojili už i spolužáci z konzervatoře, kteří tančí spíše volně než naučené swingové figury jako ostatní tanečníci. V této písni je Honza jako obvykle jako utržený ze řetězu, pobíhá ze strany na stranu, gestikuluje, naznačuje hypnotizování kobry a v závěru skladby se svalí na zem. Za skladbu jsou odměněni bouřlivým potleskem. Okolo jedenácté koncert končí, chvíli ještě zůstávám, hudebníci začnou okamžitě sklízet nástroje. Část publika odchází, část zůstává na afterparty, při které jsou pouštěny swingové skladby z počítače. Během afterparty se stejně jako minule pouští především americký swing, občas zazní i jazz.

Biografie Orchestru Ježkovy stopy

Při sepisování této biografie vycházím z krátkého článku, který je umístěn na oficiálních internetových stránkách³⁹ a z rozhovorů, které jsem uskutečnil se členy orchestru.

Nápad, založit orchestr, který bude hrát starou českou swingovou hudbu, se zrodil v hlavě trumpetisty Jana Veverky. Ten se o swingovou hudbu a celkově o třicátá a čtyřicátá léta zajímá intenzivně od mládí, impulz k založení orchestru přišel, když se mu podařilo sehnat několik původních aranží. „*Takže úplný počátek našeho orchestru byl v tom, že já jsem koupil, anebo získal po různých antikvariátech nějaké ty staré, dobové aranže z těch třicátých a čtyřicátých let a vlastně měl jsem hroznou touhu slyšet [...] co obsahují ty noty.*“⁴⁰

V době založení orchestru (září roku 2013) nastoupil Honza do prvního ročníku Konzervatoře Jaroslava Ježka. Hledání spoluhráčů proběhlo tak, že obešel pokoje na internátě, kde jsou studenti konzervatoře ubytováni a ptal se studentů těch nástrojů, které potřeboval, jestli by se nechtěli k orchestru připojit.

Trombonista Kuba ohledně založení říká: „*...všichni jsme si v prváku tvořili kapely, že jo, a*

39 <http://www.jezkovystopy.cz/orchestr.html>

40 Rozhovor s Honzou

*Honza neměl nic a přišel s návrhem, že by chtěl dát dohromady partu muzikantů, co budou hrát právě tydlety píničky, [...] a teď právě sháněl někoho vod každýho nástroje a většinou jak to tak chodí, tak jak jsme byli všichni v prváku, tak se utvořila parta lidí z prváku z Ježkárny.*⁴¹

Od založení proběhlo několik personálních změn, jádro orchestru ale zůstává z této doby. Obsazení už od začátku odpovídá přesně plnému obsazení původních aranží. Jsou to dvě trubky, trombón, tenorsaxofon, dva altsaxofony, (s tím, že saxofonisté zároveň hrají na klarinety), housle, zpěv a rytmická sekce: bicí, kontrabas, kytara. Celkově tedy dvanáct členů. V roce 2015 začalo s Ježkovými stopami spolupracovat dívčí pěvecké trio Sestry Ježkovy. Trio spolu poprvé vystoupilo v divadelní hře Pražské konzervatoře „*Swingujeme, rejdíme.*“ S Ježkovými stopami začalo trio původně vystupovat jako občasný host, vzhledem k oboustrané spokojenosti se po krátkém čase stalo plnou součástí orchestru. Za tříletou dobu svého působení stihl orchestr odehrát řadu koncertů po celé republice, ať už v rámci samostatných vystoupení, anebo v rámci různých festivalů. Několik skladeb také nahrál ve studiu a ke dvěma z nich natočil videoklip.

Motivace k hraní v Orchestru

Jak už jsem zmínil, impulsem pro založení orchestru byla Honzova záliba v hudbě 30. a 40. let. Ten se pro tuto dobu nadchnul ve dvanácti letech, kdy navštívil s rodinou koncert Ondřeje Havelky. Koncert pro něj byl velký zážitek:

*„Mě to hrozně zaujalo, že druhý den jsem si zpíval akorát Ezopa a mravence a Davida a Goliáše. Hrozně se mi to líbilo. Takže se takhle sem se k tomu dostal, rozhořela se ve mně touha a láska k tomuto hudebnímu stylu.“*⁴²

Nahrávky této hudby si začal aktivně shánět a poslouchat, nejdříve české, později i nahrávky amerického swingu. O několik let později, v době kdy už studoval konzervatoř - obor trubka, se mu povedlo sehnat v antikvariátech několik dobových aranží. Aby si mohl poslechnout, jak budou znít, založil se spolužáky orchestr.

Je evidentní, že Honzova znalost této hudby je hluboká, v rozhovoru se často dlouze a detailně rozhovoří o době ve které hudba vznikala, o hudebnících, kteří ji hráli, případně o filmech, ve kterých se objevila. Tato znalost se projevuje i na koncertech, kdy písně často uvádí dobovými historkami. Motivací pro existenci Ježkových stop je pro něj silná fascinace hudbou a obdobím

41 Rozhovor Kuba

42 Rozhovor Honza

třicátých a čtyřicátých let a touha ji co nejdříve napodobit.

Přístup a motivace se v orchestru různí, podobný náhled, který vychází z obliby staré hudby má podle Honzy například kontrabasista Lukáš nebo saxofonistka Verča. Verča se o hudbu třicátých a čtyřicátých let začala zajímat až se svým působením v Ježkových stopách.

„Dostala jsem se k tomu až přes Honzu. Von přišel, jestli bych nechtěla hrát tuhle hudbu, tak jsem si řekla, proč ne? A pak mě to nějak chytlo.“⁴³

Verča o hudbě dvacátých let napsala na konzervatoři svoji absolventskou práci, její znalosti stejně jako u Honzy prostupovaly celý rozhovor, který jsem s ní vedl.

Trochu jiný přístup má trombonista Kuba, který zastává funkci vedoucího zkoušek. Ten českou swingovou hudbu nikdy neposlouchal a i po angažování se v orchestru preferuje modernější styly. Hudbu třicátých a čtyřicátých let poslouchá z profesionálních důvodů, aby naposlouchal, jaké jsou rozdíly v dobovém způsobu hraní.

„...samozřejmě snažím se být co nejdobovější [...] , a to člověk do sebe získá jenom posloucháním těch nahrávek [...]. Ale vyloženě že bych sám měl dlouhou chvíli a nevěděl co, tak bych si to asi sám nepustil tu muziku. Takže spíš pracovně, když si to chci poslechnout, tak protože to chci do sebe dostat, a ne proto, že bych si u toho třeba odpočinul.“⁴⁴

Na staré swingové hudbě mu vadí způsob, jakým se hrálo na trombon, na orchestru ho nejvíce naplňuje to, jak funguje a jak se rozvíjí.

„A tam vyloženě v té době takovej ten prasáček zvuk většinou. A z tohohle hlediska mě se to tak šíleně nelíbí, ale fakt mě nejvíc baví ta kapela, že to šlape [...] jako ten styl je hezkej, rád to hraju, ale není to věc, která by mě bavila na 100%, já jsem spíš na úplně jiný styly vlastně, mě na tom nejvíc baví to, že ta kapela má velkej potenciál, baví mě se hrabat v těch aranžích, hledat chyby, snažit se, aby to znělo co nejlíp a baví lidi tím.“⁴⁵

43 Rozhovor Verča

44 Rozhovor Kuba.

45 Rozhovor Kuba

Podobný přístup má i bubeník Petr.

„...samozřejmě tím nežiju jako Honza, neznam všechny ty věci, co von vobčas říká [...] Tou kapelou prostě žiju, já to neberu, jestli hrajem metal nebo swing nebo tak, ale že mě baví ta kapela, někam se to posouvá, něco se tam děje [...] ta muzika se mi líbí, texty toho se mi libějí, akorát tím nežiju se vším všudy, ale co se týče fungování té kapely, to jo, po týhle stránce tomu věnuje nejvíc ze svých hudebních aktivit.“⁴⁶

Přístup k autenticitě

Dobovost je pro členy Ježkových stop ústřední, slovo *dobový* (nebo nějaká jeho jiná variace) se objevovalo ve všech rozhovorech, které jsem s členy Ježkových stop vedl, často se objevovalo i v rozhovorech mezi členy orchestru, jichž jsem byl svědkem při zkouškách, před koncerty, případně po nich. V této části se pokusím analyzovat, jaký mají k autenticitě členové Ježkových stop přístup.

V názoru, že hrát co nejdobověji je pro Ježkovy stopy klíčové, se shodli všichni informátoři. Hrát dobově pro ně znamená zvukově se co nejvíce přiblížit taneční populární hudbě hrané v Československu ve 30. a 40. letech. Základním předpokladem pro tento dobový zvuk je hraní z původních aranží⁴⁷ a důkladná znalost dobových nahrávek.

Některé techniky a způsoby hraní, používané v 30. a 40. letech jsou velmi odlišné od dnešního způsobu hraní. Kuba vysvětluje, že tyto techniky jsou často v přímém protikladu s tím, co se učí na konzervatoři.

„Člověk když hraje tuhle tu starou muziku, tak přece jenom se to hraje jinak, než ta nová muzika, musí tam dělat úplně něco jinýho. A hodně často se říká, že si tím člověk kazí tón, že když se jako snaží, vyloženě chce dobově frázovat, chce znít dobově, tak si tím kazí pak ten moderní tón, kterým se hraje normálně.“⁴⁸

Nejzmiňovanější změnou v interpretaci je časté používání *vibrata*⁴⁹.

„V těch dvacátých a třicátých letech se hodně vibrovalo, to byla absolutní novinka jo, že oni do hry

46 Rozhovor Petr

47 Slovo aranže používají členové Ježkových stop ve významu úpravy skladeb pro orchestrální provedení. Tyto aranže mají formu svázaných notových listů, které jsou rozepsány pro jednotlivé nástroje.

48 Rozhovor Kuba

49 Vibrato je označení techniky hry, při které se pravidelně mění frekvence tónu či hlasu.

zavedli takové skoro až neustálé vibrato. Vibrato je jako způsob hry na ten nástroj, že se hraje normálně, ale že se rukou jakoby dělá takový pohyb, hlavně na dlouhých tónech, který ten tón jakoby rozvibruje. Ta stará hudba byla rozvibrována, ono to taky bylo dáno hodně tím, že ty první nástroje ještě před dvacátými léty, zvláště ty saxofony, hodně neladily, [...] takže když ono se to celý rozvibruje, tak to ladí. [...] Byl to vlastně takovej módní trend, kterej pak v padesátých letech už neznáme třeba[...] Ale pokud chceme, aby to fakt tak znělo, tak to vibrato tam musí bejt. “⁵⁰

„Tam je asi nejdůležitější věc v té dobovosti vibrato, který voni vlastně hrajou furt. “⁵¹

Já jsem toto „vibrování“ poprvé zaznamenal na zkoušce kapely, kde jsem seděl blízko žesťové sekce a všimnul jsem si, jak trumpetisté nápadně často rychle pohybují prstem na pístu a jak to ovlivňuje výsledný tón, který zněl opravdu „rozvibrovaně.“ Poté už jsem si všiml používání tohoto efektu i na koncertech.

Další zmiňovaný rozdíl je v dobovém frázování.

„Oni třeba frázovali úplně jinak, než my jsme teď zvyklí. Třeba osminky [...] všechny hráli rovně, i když je to swing, [...] ve většině případech, když se hrály osminky, tak oni je nehráli „tá dadá dada dá“, ale nahráli je rovně, bez swingu. A takový jsou tam vlastně ve frázování vobčas jako nuance, který člověk, když to hraje napoprvý [...] tak to prostě zahraje úplně jinak, než třeba my, který už to teď chvilinku hrajem. “⁵²

Pro Honzu, mezi jehož koníčky dříve patřil i reenacting bitev první a druhé světové války (tohoto koníčku se vzdal ve prospěch hudby, obával se poškození sluchu, které hrozilo při simulaci bitev), je důležité, aby byla hudba vnímána v historických souvislostech.

„...musí se to brát v celým tom kontextu, aby se ta hudba opravdu pochopila, to je vlastně takový paradox, že přišla druhá největší válka a tady se zpívaly zamilovaný písničky, život je krásnej a tam se kousek dál válčilo a umírali lidé. [...] Takže o to se taky zajímám, snažim se tu dobu chápat nějak celistvě, chci si říct jo, rok 38, tady hrajem píseň Můj kalendář, ale už mi hlavou proběhne, ty vole, opevnění bylo nedostavěný, nevyzbrojený, armáda teda veliká, dobře vyzbrojená, dobře vycvičená, ale bylo tady to stomiliónový Německo a to nebyla prdel. “⁵³

50 Rozhovor Honza

51 Rozhovor Kuba

52 Rozhovor Kuba

53 Rozhovor Honza

Překážky v „honně za dobovostí“

Všichni informátoři se shodli, že současný stav reprodukce staré swingové hudby má rezervy a je kam se v interpretaci posouvat. Problémy, které brání Ježkovým stopám v přibližování se původním vzorům, jsem rozdělil do několika kategorií.

Nízká kvalita dobových nahrávek

Verča mi vysvětlila, že k starým nahrávkám se kvůli jejich nízké kvalitě musí přistupovat s rezervou.

„Částečně z nahrávek, ale nemůžeš to brát celý z těch nahrávek, protože to je jako... No, jakože, je zkreslenější zvuk někdy. Protože když si poslechněš některý starý nahrávky, tak se to rylo, je to hodně zkreslený. Takže si člověk myslí, že to tak znělo, ale ono to tak není.“⁵⁴

Tento problém vnímá i Petr, pro kterého je často skoro nemožné z nahrávek naposlouchat, jak se na bicí hrálo.

„Jsem to prostě poslouchal, ale já z toho prostě tolik nevyčtu že jo, jako ty ostatní nástroje. Já fakt v tom slyším ten splash⁵⁵, sem tam nějaký rytmický⁵⁶ nebo něco [...] Ale myslím, že v tomhle mám nejtěžší plohu z té kapely, že je tam toho slyšet nejmíň.“

V rozhovoru to zmínil i Kuba.

„A vono navíc je dost často problém rozpoznat, co je dokonalý, protože ty nahrávky, ta nahrávací technika v té době byla strašná, takže ty nahrávky jsou dost často z prdele. Teď když se nad tím vlastně zamyslíš, jak voni zněli v té době, bylo to takhle z prdele, nebo to znělo jako dneska a udělala to z toho prostě ta nahrávka?“⁵⁷

Nahrávky jsou přesto největším zdrojem informací, jak staré skladby hrát.

„...ta hudba je postavená hlavně na těch dechách a jak přehánět tu dynamiku [...] A ta dynamika

54 Rozhovor Verča

55 Splash je označení pro druh činelu.

56 Rytmičká buben

57 Rozhovor Kuba

jde vyčíst, to tam je, z toho vycházíme. [...] Ale třeba ty fráze jak hrály, to si z toho vezmeš, protože ty fráze to už se třeba dneska hraje jinak. ⁵⁸

Používání moderních nástrojů

Informátoři se také shodli, že velký vliv na dobový zvuk má používání dobových nástrojů. Především ve vývoji dechových a bicích nástrojů došlo od čtyřicátých let k velkému posunu. Zvuk současných nástrojů má jiný charakter, je určen pro jiný typ hudby a orchestru. V době výzkumu měl dobový nástroj pouze bubeník Petr, saxofonistka Verča, saxofonista Josef a Honza, který občas na trubku zahraje krátkou pasáž. Dobové nástroje v orchestru nemají především z důvodu jejich vysoké ceny a obtížné sehnatelnosti.

„...ty starší nástroje maj ten tón takovej jemnější, takovej laskavější, hezčí jo, pohladí to jakoby. [...] nové nástroje jsou jako hodně ostré, protože to je děláno buď do symfonických orchestrů, kde ten zvuk má být takový konkrétní, ostrý, což je samozřejmě v pořádku, anebo do moderních big bandů, kde ten zvuk má bejt ostrej, co nejsilnější, napraný jako, ale do té staré hudby ty nástroje...“ ⁵⁹

„Snažíme se teda i najít nějaký dobový nástroje, protože to je vlastně takovejch sedmdesát procent toho zvuku je ten nástroj. Protože když si člověk sežene nástroj z třicátých let, tak to zní jinak, než tohle (ukazuje na pouzdro s trombónem), to je nějaký rok 2010 třeba.“ ⁶⁰

Z mé outsiderské pozice je těžké tyto zvukové nuance postřehnout, poměrně brzy jsem nicméně zaznamenal rozdílný zvuk bicích, především na zkouškách. Narozdíl od ostrého, hlasitého zvuku moderní bicí sestavy je ten, který vydává Petr tlumený, působí tupým dojmem a v celkovém zvuku je většinu času utopený. Petr mi vysvětlil, že narozdíl od moderních bicích jsou ty dobové potažené kůži, proto mají také výsledný tlumený zvuk.

58 Rozhovor Verča

59 Rozhovor Honza

60 Rozhovor Kuba

Zvučení

Další problém, který výrazně snižuje dobovost výsledného zvuku, je nazvučování nástrojů. Ve dvacátých až čtyřicátých letech se totiž nezvučilo.

„Takže třeba zvukaři, když nám chtějí zvučit, tak já říkám, ani to nezvučte. Kapela ho slyší, ale ven jde třeba jenom basa a ta třeba na těch nahrávkách často ani není [...] vždycky zvukaři naštvou, když ho tam pustěj a chtějí z toho udělat ten big beat. Ten kopák je tam spíš aby lidi viděli, že je tam nějaký starej buben, ale neslyší ho. Spousta lidí neslyší ani basu.“

„...dneska se zvučí všechno, oni ty prostředky absolutně neměli, tak nemohli zvučit třeba nic jo, takže... Jako stále je nějaký móres, aby všechno bylo vyvážený a tak, ale to vono dřív jako nebylo, dřív jako ty bicí skoro nebyly slyšet a tak [...] Hlavně taky samozřejmě je hodně míst, kde není klavír, takže si vozíme elektrický nástroj, není to ideální, ale co se dá dělat v tomto případě.“⁶¹

Problémy se zvučením jsem zaznamenal i já během výzkumů, například během koncertu ve Strakonicích.

„Po několika skladbách si všímám, že je piano nazvučené příliš nahlas a chápu, o čem mluvil Honza v rozhovoru. Zvuk, který se line z podia, na mě působí jako by byl rozdělen do dvou úrovní, jedna úroveň je kompaktní zvuk z větší části nenazvučeného orchestru a do toho zní z reproduktorů nepřírozeně nahlas elektronické piano.“⁶²

Všímám si také, jak komunikují Ježkovy stopy se zvukařem.

„Vypadá to, že koncert každou chvíli začne. Hudebníci doladují nástroje, někteří cvičně přehrávají krátké melodie. Honza je zamyšleně pozoruje a po chvíli pronáší směrem ke zvukaři: „Ty housličky prosím potíšeji, ono se to tak dřív hrálo.“⁶³

Horším zvukem se vyznačovaly oba koncerty v Jam Café, kde byly nástroje nazvučeny poměrně silně, naopak zvukově nejlépe na mě působil koncert v prostorách barokního refektáře Matematicko-fyzikální fakulty, kdy hrál pianista na koncertní křídlo a jediné nazvučené nástroje

61 Rozhovor Honza

62 Terénní zápisky z koncertu ve Strakonicích 8.5.2016

63 Terénní zápisky z koncertu v Jazz Docku 3.5.2016

byly kytara a kontrabas.

Nedostatečné „proniknutí do staré hudby“

Na tomto problému se shodli v určité míře všichni, nejvíce ho zdůrazňoval Honza. U většiny členů orchestru (jako výjimku uvádí Verču, Lukáše a kytaristu Vaška) mu chybí větší zájem o starou hudbu a dobu, ve které vznikala celkově. Podle jeho názorů bez toho není možné starou hudbu, ze které vycházejí, plně pochopit a proniknout do ní a to se pak odráží i na interpretaci. Orchester i muzikanty, kteří v něm hrají, považuje za profesionální, ale to podle jeho názoru nestačí. Ve staré hudbě vidí aspekty, které nelze pouze vyčíst z not.

„...a oni to všechno dobře zahrajou, výborně, ale jsou to ty kuličky odehrané, já bych potřeboval od nich prostě... aby to slyšeli jako a věděli jak to maj hrát. Takovým tím, co už se do těch not nedá zapsat [...] abysme to hráli dobře, protože tam se musí naposlouchat ten styl jo, nějak to vsáknout, vstřebat jo, aby to tak prostě znělo jo, a ono nestačí odehrát ty noty, který jsou napsané do toho stylu, [...] Jako můžem si hrát na dobovej orchestr, je to dobovej orchestr, hrajeme dobový noty, ale prostě... Pro mě to není uspokojující.“⁶⁴

Kromě poslechu dobových nahrávek by byl rád, kdyby ostatní členové čerpali inspiraci i na koncertech ostatních soudobých swingových orchestrů, několikrát i vyvinul iniciativu a sháněl na tyto koncerty zlevněné lístky, vlažnější odezva ho nicméně trochu zklamala.

Petr i Kuba souhlasí, že by měli obecně poslouchat nahrávky více, nicméně namítají, že Honza, narozdíl od nich, nežije ničím jiným a že toto „*nasáknutí dobovosti*“ nemůže přijít okamžitě.

„No jasně, ale von zase ani jinou hudbou nežije, já si poslechnu black metal, já si poslechnu cokoliv. Ale neposloucham vyloženě tohleto. V dnešní době sežene těžko 15 lidí v tomhle věku, který by žili jenom tím.“⁶⁵

„Všichni to to berem tak, že bysme měli dělat, že bysme měli bejt co nejdobovější, takže kluci trumpeřáci zkouší dobový trumpety, dobový nátrubky, saxofon si ted' Józsa [...] Ale vono to jde

64 Rozhovor s Honzou

65 Rozhovor s Petrem

pomalu, vono to nejde ze dne na den. “66

Živá prezentace Ježkových stop

Image

Kromě co nejautentičtějšího hudebního projevu je pro Ježkovy stopy důležitá i image odpovídající době, na kterou odkazují.

Pánská část orchestru je na koncertech vždy oblečena ve stejnokroji: bílé košile s černým motýlkem, černé vestě a černými polobotkami. Většinou mají také napomádované vlasy zčesané dozadu. Až na napomádované vlasy je stejně oblečená i Verča, aby byla slazená s ostatními saxofonisty.

Pěvecké trio je oblečené ve stejných, na míru ušitých, jednoduchých šatech. Vlasy mají zapleteny do dobově vypadajících účesů a rty mají zvýrazněny červenou rtěnkou. Image houslistky Terezy je podobná, akorát nemá se zpěvačkami slazené šaty.

Noty mají hudebníci položené na dřevěných skládacích pultech s vyvedeným logem orchestru.

Prozkoumal jsem několik desítek dobových fotografií orchestrů, jejichž tvorbu Ježkovy stopy hrají a nezaznamenal jsem žádné větší rozdíly. Kromě téměř totožného stylu oblékání se na fotografiích často objevují i pulty na noty podobné těm, které používají Ježkovy stopy.

Charakteristickým a nepřehlédnutelným prvkem image Ježkových stop je páskový mikrofon vsazený do obruče. Tento dobový prvek zaznamená i laik, který o hudbě třicátých a čtyřicátých let jinak nic neví, je častým terčem fotografiů a Ježkovy stopy ho použili i do jednoho ze svých log. V tomto případě se nicméně jedná o repliku, která se na výsledném zvukovém projevu nijak neprojuje, její používání na koncertech kromě toho není dobové, jelikož se jedná o typ mikrofonu, který byl používán převážně ve studiích a rozhlase. Motivace lepšího vizuálního dojmu na veřejnost zde ustupuje dobovosti.

„... v těch třicátých a čtyřicátých letech, oni tyhle koule řeknu jako nepoužívali, tyhle obruče, to byla záležitost [...] ve studiích a rozhlasech. Ale ono to vypadá jako dobře,[...] jinak by tam měla bejt taková ta placka klasická, takový ten váleček, který je taky hezký, ale ty lidi když tam viděj ty

66 Rozhovor Kuba

pružinky, tak ono to dobře vypadá.“⁶⁷

Dalším nepřehlédnutelným vizuálním prvkem Ježkových stop je bicí sestava. Historicky působí už jen tím, jak je co se týče počtu komponent skromná, skládá se jen z basového bubnu, rytmického bubnu a tří činelů. Dojem starobylosti umocňuje i nahnědlá patina blány a činelů.

Hudební projevy

Jedna z otázek, na kterou jsem se při terénních výzkumech zaměřoval, byla: Přizpůsobují Ježkovy stopy svůj repertoár a hudební projev dané události, na které vystupují? Pokud ano, tak jak?

Během mnou navštívených koncertů jsem žádné výrazné rozdíly nezaznamenal, největší vliv na výsledný zvuk mělo nazvučení (případně nenazvučení). Pro všechny koncerty bylo charakteristické pravidelné střídání pomalých a rychlých skladeb. Sestavení playlistu⁶⁸ má na starosti Honza, při jeho vytváření nemá žádný zvláštní systém, zmínil jenom, že pokud hrají na akci, kde se očekává, že přijdou tanečníci, zařadí do programu více rychlejších skladeb. Dále je playlist průběžně obměňován zařazováním nově nacvičených skladeb a skladeb, které už orchestr dlouho nehrál. Druhý případ jsem zaznamenal několikrát na zkouškách.

„...kytarista Václav navrhuje: „A proč nezahrajem Hrály dudy? Ty už se nehrály ani nepamatuju.“⁶⁹

Nehudební projevy

Být věrný dobové pódiové prezentaci je problematické, dobové audio a video záznamy živých vystoupení v podstatě neexistují. Rekonstrukce chování na podiu je otázkou znalosti dobových poměrů, intuice a invence. Je to jedna z mála oblastí, kde mají Ježkovy stopy volnější ruce a mohou ve větší míře projevit kreativitu.

Většina orchestru je při hraní většinu času statická, někteří hráči pokyvují hlavou do rytmu, poklepávají si rukou, pokud zrovna nehrají, a neslyšně zpívají společně se zpěvákem. Kytarista Václav při rychlejších skladbách občas hází hlavou do rytmu podobným způsobem, jako rockový kytaristé. Výjimkou jsou krátká sóla, při kterých si většinou hudebník stoupne. V písni Fakír zase

67 Rozhovor Honza

68 Seznam skladeb, který budou Ježkovy stopy na dané akci hrát.

69 Terénní zápisky ze zkoušky 16.5.2016

orchestr sborově odpovídá zpěvákovi citoslovcem „Ha“, při tom prudce vyskočí ze židlí a zase vstanou.

Nejživějšími členy během vystoupení jsou Honza a Petr. Všichni informátoři (včetně Honzy) se shodují, že Honzova úloha je kromě zpěvu i „dělat show.“ Během koncertu často gestikuluje, naznačuje dirigování. Při pomalých skladbách často během instrumentálních pasáží vyzve jednu ze zpěvaček k tanci. Honzova dobová stylizace je evidentní i při uvádění skladeb, mluví spisovně - občas až skoro přehnaně („Já jsem úvod této písně nechtěl moc zdržovat“, „píseň, kterou vám hodláme přednést“⁷⁰). Často používá oslovení „Dámy a pánové.“ Během koncertu se usmívá a vyzařuje z něj veselá nálada, skladby často prokládá vtípky, ty nikdy nepůsobí hrubě, spíš se jedná o jemný styl humoru, jaký se objevuje v černobílých filmech pro pamětníky. Časté je také uvedení do historického kontextu hraných skladeb (jak už bylo ukázáno v úvodní momentce). Musím podotknout, že Honza na mě i mimo podium působil, jako by se pro roli prvorepublikového zpěváka swingového orchestru narodil, na podiu nemusel svoje běžné chování příliš přehánět, v podstatě jen mluvil více spisovně a používá více řečnických obrátů.

Petr při koncertech zaujme svým stylem bubnování. Sedí vzpřímeně za bubny, lehce se usmívá, většinu času sleduje publikum. Při hře se nápadně rozmachuje a nadzvedává lokty. Dlouho jsem si myslel, že se jedná o dobový způsob bubnování, pak mi ale Honza a posléze i Petr v rozhovorech vysvětlili, že se jedná o Petrovu show. Při každém koncertu také v jedné mezihře ve skladbě fakír zvedne na několik vteřin jednou rukou do vzduchu basový buben a druhou rukou do něj buší. V písni Fakír se také při hraní zvedá a zase usedá zpátky, na jedné zkoušce chtěl tuto „scénku“ vylepšit a zkoušel při zvedání vylézt na bubenickou stoličku.

Petr označuje dobové bubnování jako jednoduché, proto se snaží ozvláštnit vystoupení vizuálně. Částečně při tom vychází z některých novějších videí ze Spojených států.

„Protože to hraní je jednoduchý, jenom se fakt hrajou čtyři, na kopák dvě nebo čtyři taky a... A potom jsem různě sledoval nějaký ty videa nebo tak... Tak to je přesně to, čím se to liší třeba od dnešní doby, protože tam byl ten bubeník vlastně takovej šašek [...] Jako u některých věcí třeba ani nevím, jak moc je to dobový, ale říkám si, že by to mohlo fungovat, je to něco jinýho, ale nemám to ověřený, jestli to v té době dělali. Hlavně se pokouším bejt tak jako ladnej.“⁷¹

70 Terénní poznámky z koncertu v refektáři Matematicko-fyzikální fakulty 6.4.2016

71 Rozhovor Petr

Všichni to to berem tak, že bysme měli dělat, že bysme měli bejt co nejdobovější, takže kluci trumpetáci zkouší dobový trumpety, dobový nátrubky, saxofon si ted' Józsa [...] Ale vono to jde pomalu, vono to nejde ze dne na den. ⁷²

bejt taková ta placka klasická, takový ten váleček, který je taky hezký, ale ty lidi když tam viděj ty pružinky, tak ono to dobře vypadá. ⁷³

Dalším nepřehlédnutelným vizuálním prvkem Ježkových stop je bicí sestava. Historicky působí už jen tím, jak je co se týče počtu komponent skromná, skládá se jen z basového bubnu, rytmického bubnu a tří činelů. Dojem starobylosti umocňuje i nahnědlá patina blány a činelů.

Zkoušky

Momentka ze zkoušky 21.března

„V pondělí 21. března konečně navštěvuji zkoušku Ježkových stop. Po šesté hodině jedu rovnou z práce na Konzervatoř Jaroslava Ježka na pražském Bráníku, kterou většina orchestru navštěvuje a po které je pojmenován, kde zároveň každý týden zkouší. Po cestě se sejdu s Lukášem, tudíž ani nezabloudím a před sedmou hodinou vcházíme do poměrně moderního areálu školy. Na recepci se musíme legitimovat, až potom jsme vpuštěni přes turniket dovnitř. Na to, že je sedm večer, je na chodbách poměrně rušno, ze tříd se ozývají zvuky nástrojů a Lukáš zdraví své bývalé spolužáky, které potkáváme. Po chvilce potkáme další členy orchestru. Po pár minutách přichází kapelník a zpěvák Honza Veverka a odemyká třídu. Třída je uzpůsobená pro hudebníky, naproti dveřím je bicí souprava a v nejvzdálenějším rohu zase křídlo. Kromě toho je v místnosti několik komb a stojany na noty. Bubeník Petr si vyměňuje části soupravy za svojí dobově vypadající, konkrétně kopák, snare a malinký, zohýbaný činel. Ostatní se také připravují, zároveň si vyprávějí historky ze školy a domlouvají se na další termíny koncertů. Postupně se dostaví i ostatní členové orchestru. Oblečení jsou na rozdíl od koncertů civilně (džíny, trička, svetry), výrazněji se vymyká jen kytarista Vašek, který nosí maskáče a na hlavě má kudrnatou hřívu dlouhých, zrzavých vlasů,

72 Rozhovor Kuba

73 Rozhovor Honza

přikrytou černým kovbojským kloboukem.

Honza rozdává noty z velké modré IKEA tašky, každý muzikant dostane na pultík svůj šanon. Ptám se ho, z jakých not cvičí muzikanti doma. Vysvětluje mi, že mimo zkoušky moc necvičí, pokud noty občas někdo potřebuje, vezme si je ze zkoušky domů. Ve chvíli, kdy je třída skoro připravena, vejde dovnitř mladý student a oznamuje: „*Hele sorry, ale tady jsme my, asi jste si to špatně zarezervovali.*“ Orchester s nepříliš velkým nadšením upravuje třídu do původního stavu a přesouvá se do jiné třídy, která je podobná té předchozí, akorát jsou zde navíc mixážní pulty a elektronické klávesy. Já se usazuji do rohu za trumpetisty a s poznámkovým blokem čekám, co se bude dít dále. Po přestavení třídy se začnou všichni rozehrávat a ladit nástroje podle klavíru. Jeden trumpetista dorazí později a tak se zatím ujme trubky zpěvák Honza a střídá zpěv s hrou. Na zkoušce také chybí trio zpěvaček. Členové orchestru se chvíli dohadují, co budou zkoušet. Tato zkouška je totiž poslední před čtvrtčním koncertem a tak se shodují na tom, že by bylo nejlepší přehrát celý repertoár. Pozounista Kuba si vyžádá na začátek skladbu Vousatý svět: „*Potřeboval bych si přehrát Vousatý svět kvůli náročnému programu čtvrtčnímu, hrál bych ho tak, jak jsme zvyklý. Můžete ale zařvat „ba jo, ba ne“* (naráží na refrén, kterému všichni hráči sborově odpovídají). Na to odpoví trumpetista Karel: „*Už vidím na koncertě tu tichou poštu, jak se to má hrát.*“

Po přehrání první skladby má Kuba výhrady ke zvuku: „*Péťo, potřebuju, abys hrál o hodně slabějc, Vašku, potřebuju, abys hrál zase silnějc. Luky, ty trochu zeslab. A pojďme se ještě jednou prosím naladit podle klavíru.*“ Pokud bych předem nevěděl, že je kapelníkem Honza, odnesl bych si ze zkoušky dojem, že tuto úlohu zastává Kuba. Jeho chování tomu odpovídá po celou zkoušku. Honza zase řeší spíše organizační záležitosti, především termíny koncertů.

Po druhém přehrání si Kuba opět stěžuje na příliš hlasitou hru bubeníka Petra. Na to Petr odvětlí: „*Já zas neslyším nic jinýho, než tebe.*“

Jako další píseň zahrají píseň „*Prabába*“, ale Kuba jí v půlce přerušuje se slovy: „*Kluci, hrozně nám to neladí, taky ve speciál chorusu. Pojďme znovu přehrát ten speciál chorus. Petře, mohl bys s námi hrát víc ty melodický vlny?*“

Další skladbou je „*Kdy, kde*“. Původně chtějí přehrát jen čtvrtý takt, nakonec jí ale přehrají celou.

Situace se zvukem se ale už stává neúnosnou.

Honza: „*Je to nějaký divný s tím zvukem tady*“

Kuba: „*To je strašný s tím laděním*“

Petr: „*Tady je to úplně z prdele, takhle z prdele to nikdy neznělo*“

Na tom, že zvuk je „*z prdele*“ se shodují všichni, přesouvají tedy bicí do nejbzdálenějšího kouta a

na Petrovo místo se přesouvá houslistka Tereza. Já jsem špatný zvuk nijak zvlášť nezaznamenal. Paradoxně rozeznávám zvuk některých nástrojů lépe než na koncertě v Jam Café. Akorát zpěvák Honza je slyšet hůře, protože zpívá bez mikrofonu.

Pak přichází druhý trumpetista Jakub, střídá Honzu, který od té doby jen zpívá. Střídavě v sedě, střídavě popochází, gestikuluje a diriguje orchestr. Vypadá to, jako by si trénoval pódiové vystupování na koncert. Do konce zkoušky přehrají dalších dvanáct skladeb, některé celé, z některých si přehrají jen problematické části, které zkouší vícekrát za sebou. Skladbu „*David a Goliáš*“ zkusí zahrát nejdřív v pomalém tempu a poté v normálním. Bubeník Petr si před některými skladbami pustí na chvilku metronom, při samotném hraní ho má vypnutý. Hlavní slovo, jak se která skladba bude hrát, má pořád Kuba. Během některých skladeb zase hromadně vstávají a zase si sedají, případně sborově odpovídají na zpěvákovo provolávání (např. „*Á É Í Ó Ú*“ v písni Fakír), stejně jako na koncertě. Okolo desáté se shodnou, že už to stejně lepší nebude a zkoušku ukončí. Honza ještě požádá mužskou část orchestru, aby se v den koncertu oholili, proti tomu protestuje jen trumpetista Jíra: „*Já se prostě neoholím, já se do hladka neholil pět let, já bych s tím ani neuměl hrát.*“

Běžný průběh zkoušek

Ježkovy stopy zkouší pravidelně každé pondělí v sedm hodin večer v prostorách Konzervatoře Jaroslava Ježka. Vzhledem k poměrně vysokému počtu členů se málokdy sejdou všichni, většinou alespoň jeden člen chybí. Funkci vedoucího zkoušky má Kuba. Tuto funkci zastává především pro to, že má velmi dobrý hudební sluch a cítění.

„Čím tý kapele můžu přispět je, že docela slušně slyším, to znamená, že když tam zahraje někdo chybu, tak já to slyším docela nebo když někdo neladí, tak já to slyším a můžu to opravit“

To, že má na zkouškách vedoucí úlohu, jsem zaznamenal hned při první zkoušce, kterou jsem navštívil. S velkým počtem muzikantů je spojen problém, kdy se stává, že muzikanti příliš dlouho diskutují o nepodstatných věcech, Kubova úloha je tyto debaty rychle rozhodnout, aby za zkoušku stihli nazkoušet co nejvíce skladeb.

„...ale je to prostě tak, že já řeknu odkud se bude hrát a co se bude hrát a ono to hrozně ušetří čas, takže odpadne takovýto desetiminutový debatování, co budem hrát.“

Uprostřed zkoušky je obvykle desetiminutová pauza, kdy hudebníci vyvětrají třídu, někteří se projdou nebo si jdou zakouřit. Někjaký čas také zabere, než členové rozestaví pulty, naladí nástroje, zkoušky tak trvají minimálně dvě hodiny, spíše ale déle.

Nacvičování nového materiálu

Všechny zkoušky, které jsem navštívil, předcházeli koncertům a proto jejich hlavní náplní bylo přehrání si chystaného playlistu. Jak je vidět v momentce, řešili se především záležitosti zvuku a také organizace, dobovosti nebyla věnována pozornost, tím, u skladeb, které už měli nacvičené, měli dobovost vyřešenou. Bohužel jsem na žádné zkoušce nebyl svědkem procesu nacvičování úplně nové skladby. Jen jednou se novou skladbu učily zpěvačky, svůj part si ale šly nacvičit do jiné místnosti, vrátily se až na konec zkoušky, aby si novou skladbu mohly zazpívat společně s orchestrem. Řešily především načasování nástupu, nevšiml jsem si, že by se nějak zabývaly dobovostí.

To, jak vypadá proces učení se nové skladby, vím pouze zprostředkovaně z rozhovorů. Všichni informátoři se shodli, že základem je poslechnout si nahrávku, pokud existuje. Poté nacvičují jednotlivé fráze. Často tyto fráze nacvičují rozdělení do jednotlivých sekcí (žesťová, rytmická, saxofony), aby se sehráli nejprve v rámci těchto sekcí a až poté jako celý orchestr. Toto nacvičování v jednotlivých sekcích označují slovem „*dělenky*“.

„...vždycky, když Honza přinese nějakou novou aranž, tak si předtím pustíme nahrávku, každé si ten svůj part aktivně poslouchá, sleduje ho v notách a píše si tam nějaký poznámky, tohle hráli takhle, tohle takhle.“⁷⁴

Konceptualizace swingu u Ježkových stop

Jako swing Ježkovy stopy označují populární taneční hudbu, která se hrála v Československu od konce dvacátých let do poloviny let čtyřicátých. Ačkoliv ještě žijí pamětníci, kteří udržují vzpomínky na tuto dobu v rámci komunikativní paměti, Ježkovy stopy rekonstruují svoji představu výhradně z prostředků kulturní paměti - dobových nahrávek, notových zápisů, filmů a biografí. Tyto materiály ale nezachycují faktickou historii, ukazují, jak na tuto historii někdo vzpomíná. V rámci kulturní paměti se minulost nemůže uchovat jako taková, „minulost se tu sráží do symbolických figur, na nichž se zachytávají vzpomínky. [...] Pro kulturní paměť je podstatná

74 Rozhovor Kuba

historie vzpomínky, nikoliv historie faktická.⁷⁵

Příkladem této historie vzpomínky může být například to, co v rozhovoru zmínila Verča i Honza a dotknul se toho i tanečník Martin. Velká část skladeb, které Ježkovy stopy hrají, ve své době nebyla označována termínem swing, tento pojem se do Československa dostal až v průběhu čtyřicátých let. Svoji formou se také liší od zámořského swingu, většinou se jedná o pomalé slowfoxy a rychlé foxtroty, které jsou více či méně ovlivněny americkou swingovou hudbou, která se do Československa postupně se zpožděním dostávala. Přesto se Ježkovy stopy prezentují jako swingový orchestr a jejich hudba je za swing považována.

Vzpomínání se projevuje především na podiu, kde se Ježkovy stopy snaží hudebně i vizuálně co nejvíce přiblížit své představě dobového swingového orchestru. Při tom vychází ze všech dostupných zdrojů, přesto se objevují oblasti (především oblast nehudebního pódiového chování), u kterých musí zapojit invenci a minulost pouze odhadovat. Když odejdou z podia a převléknou se do civilních šatů, svoji dobovou roli opouštějí.

Honza i Verča na swingovou dobu vzpomínají komplexně, většina ostatních členů se ale zajímá především o hudební a vizuální aspekty, které mohou využít při hraní s Ježkovými stopami. Vzpomínají tedy pouze na ty určité aspekty doby, které spadají do jejich referenčního rámce.

Publikum

Publikum na „veřejných vystoupeních“

Koncerty Ježkových stop by se daly rozlišit do dvou kategorií, na „*veřejná vystoupení*“ a „vystoupení pro tanečníky.“ Na veřejných koncertech vystupují Ježkovy stopy často v programu, který zahrnuje více různorodých vystoupení (Vzpomínka k 71. výročí osvobození od fašismu ve Strakoncích, koncert v rámci festivalu Nalaďte se v metru), případně je jejich koncert součástí dlouhodobého cyklu různorodých koncertů (koncert v refektáři Matematicko-fyzikální fakulty). Pro publikum těchto vystoupení je charakteristické, že nemají hlubší zájem o swingovou hudbu a swingové tance, na koncert se často dostali náhodou. Na produkci Ježkových stop většinou reagují pozitivně. Jejich reakce jsou často nadšené, dlouze tleskají, pískají, dožadují se přídatku, swingové akce ale nenavštěvují pravidelně. Pokud se na těchto událostech objeví tanečníci, jedná se o jednotlivce (například jediný tančící pár během vystoupení v rámci festivalu Nalaďte se v metru).

75 Assmann 2001: 50

„Vystoupení pro tanečníky“

Vystoupeními pro tanečníky nazývám koncerty, na které si přišla velká část publika zatančit na swingovou hudbu. Patří sem například obě vystoupení v Jam Café anebo koncert v rámci Swingového plesu v Brně. Jelikož na tanečníky bere ohledy i Orchester při přípravě playlistu na koncerty, kde je očekává, přijde mi toto označení odpovídající.

Co znamená swing pro tanečníky

Většina informátorů z řad tanečníků se shodli, že pod označením swing si představují tanec a hudbu. Téměř všichni z také tvrdili, že pro ně oba dva aspekty swingu mají stejnou důležitost. U minimálně poloviny z nich mi nicméně přišlo, že tanec je pro ně o něco důležitější. Odvodil jsem to z toho, že v rozhovoru se rozhovořili především o tanci, když jsem se jich například zeptal, jací jsou jejich oblíbení swingoví interpreti, vyšlo najevo, že dokáží často jmenovat pouze Ondřeje Havelku⁷⁶. To se týká především mladších informátorů.

Jedenatřicetiletý Pavel (který swing i aktivně poslouchá, spíše ale ten americký) na otázku, jestli je pro něj důležitější hudba nebo tanec, odpovídá:

„To nedokážu říct. Chodím i na swingový koncerty jenom poslouchat a když si můžu zatancovat je to ještě lepší. Ten tanec je pro mě způsob, jak si užít tu hudbu, vybit nějakou energií.“⁷⁷

O vztahu ke swingu se více rozhovořil devětadvacetiletý informátor Martin, o kterém jsem se zmínil už v úvodní momentce.

„...pro mě swing je tanec, takže to znamená, že se to člověk musí i učit a existují jakoby, já tomu třeba říkám tréninkový tančírny a potom sou ty koncerty, ale řeknu to takhle, chodím na tančírny i na koncerty, na ty tréninkový tančírny i na koncerty, ty koncerty nejsou úplně tak často, takže pro to abych nezapomněl, pro to chodím na tančírny, který jsou dejme tomu dvakrát do tejdne [...] No je to taneční hudba, je to prostě taneční styl.“⁷⁸

⁷⁶ Ondřej Havelka je nejznámějším představitelem českého swingového revivalu. Jeho jméno je v rozhovorech s návštěvníky koncertů nejzmiňovanější, mluvili o něm i návštěvníci, kteří nepatřili do skupiny tanečníků.

⁷⁷ Rozhovor Pavel

⁷⁸ Rozhovor s Martinem

Všichni tanečníci, se kterými jsem mluvil, navštěvují (nebo navštěvovali) některou z tanečních škol - zmíněny byly školy Zig Zag⁷⁹, Swingbusters⁸⁰, Groovy Cats⁸¹, Dance Studio 7⁸². Swingoví tanečníci jsou silně propojeni přes internet, především přes Facebook, na kterém se navzájem informují o swingových akcích. Několik informátorů uvedlo jako nejdůležitější zdroj informací o swingových událostech facebookovou skupinu Prague Swingbusters.

Část tanečníků má vždy dobové kostýmy. Kostýmy mají buď ušité na míru, shánějí je po second handech, anebo prohledávají skříně svých rodičů či prarodičů. Dámy mají koktejlové krátké šaty, často s pruhovaným nebo puntíkatým vzorem. Časté jsou doplňky jako korále, šperky, čelenky, psaníčka. Jednou jsem spatřil i slečnu s kožešinovým boa. Vlasy mají zapletené do dobově vypadajících účesů.

Pánové nosí bílé košile, saka s různými vzory, časté jsou šle, motýlky, někteří mají kapsní hodinky na řetízku. Několik návštěvníků mělo pruhovaná námořnická trika.

Pro tanečníka Pavla je důležitější prožitek z tance, než dobový vzhled:

„No já jsem to na začátku řešil víc, když sem začal chodit na ty lekce, já jsem si nechal ušít oblek ve stylu třicátých let, ale zjistil jsem, že je mi v tom při tancování hrozný horko, takže už ho nenosím.“

Podobný přístup má více tanečníků, na parketě tak vedle sebe tančí tanečníci v promyšlených dobových kostýmech a tanečníci oblečení v pohodlném neformálním oblečení.

Většina tanečníků na swingu vnímá i jeho odkaz na třicátá a čtyřicátá léta. V souvislosti s tím zmiňují často gentlemanství, které se podle nich přenáší i na swingové akce. Dále je často zmiňovaná nostalgie po dobách první republiky a atmosféra dobových filmů.

„Mě se líbí, když se lidi [...] stylizují tady do té doby, a to nejenom jakoby tím jak vypadají, ale i tím chováním [...] Třeba takováhle podobná atmosféra jde najít i na veteránských svazech, kdy prostě vidíš ty lidi přijedou nějakým veteránem z roku 1930, tak nejen že tak vypadají, ale se i tak chovají a je to jako hezký jo, je to taková jakože nostalgie...“⁸³

79 <http://www.zig-zag.cz/>

80 <http://www.swingbusters.cz/>

81 <http://www.groovycats.cz/>

82 <http://www.dancestudio7.cz/>

83 Rozhovor Martin

„Tak já mam tu dobu rád, i když jsem tam nežil, takže ten pocit může bejt zavádějící, ale mě to vždýcky trochu atmosféru navodí.“⁸⁴

Tanečníci chodí často na swingové tančírny, kde hudbu reprodukuje DJ, swingové koncerty nejsou tak časté. Koncerty jsou vítanou změnou, informátoři se shodli, že živá kapela je především co se týče navození atmosféry nenahraditelná.

„...ale samozřejmě živá kapela má svoji atmosféru, kterou dýdžej neudělá.“⁸⁵

Tanečníci a elektroswing

Se současným fenoménem swingového revivalu je nerozlučně spjat fenomén elektroswingu. Více než polovina informátorů se k zájmu o swingový tanec a hudbu dostala přes tento žánr.

Elektroswing je subžánr elektronické taneční hudby (dále budu používat zkratku EHT). Kořeny kombinování samplů⁸⁶ starých jazzových a swingových skladeb a EHT do devadesátých let, elektroswing jako svébytný žánr se objevil až v roce 2008. Pro elektroswing je charakteristická variabilita stylů EHT, se kterými jsou swingové samplý kombinovány, nejčastěji je to ale s typickým housovým čtyřčtvrtečním beatem.⁸⁷ Nejvíce tento žánr proslavil rakouský hudebník vystupující pod jménem Parov Stelar. Ačkoliv i v České republice funguje několik elektroswingových skupin, na většině elektroswingových večírků obstarává hudební produkci DJ, který je občas doprovázen živým hudebníkem (nejčastěji trumpetistou nebo saxofonistou).

Podle informací, kterých se mi dostalo od informátorů na koncertech, se swingová a elektroswingová scéna částečně překrývá. Velká část informátorů se ke swingovému tanci dostala přes elektroswing, někteří elektroswingovou scénu opustili a už chodí jen na čistě swingové události, někteří navštěvují obojí. Občas se také konají akce, během kterých se hrají oba žánry.

Překvapilo mě, že jsem se nesetkal s žádnou negativní reakcí, která by elektroswing odsuzovala jako něco moderního⁸⁸, i informátoři, kterým je tento styl cizí, oceňují, že se díky němu

84 Rozhovor Pavel

85 Rozhovor Martin

86 Sample je zvukový vzorek, který je využit pro vytvoření nové nahrávky. Samplování je jednou z nejčastějších metod tvorby skladeb elektronické taneční hudby.

87 <http://www.cw461.com/style/electro-swing>

88 S tím jsem se setkával například v metalové komunitě, ve které se vůči téměř každému modernímu metalovému podžánru vymezovali konzervativní posluchači, kteří preferovali tradičnější formy tohoto žánru.

mohou ke klasickému swingu dostat další lidé. Stejný pohled na elektroswing mají i informátoři z Ježkových stop.

„...ale jako proč ne, je to určitě nějaký návrat k swingu a aby ti mladý hlavně ten swing jako opravdu vnímali, že je to dobrá hezká hudba.“⁸⁹

Konceptualizace swingu u publika

Konektivní struktura informátorů, se kterými jsem mluvil, se kromě sdílených společenských hodnot zakládá i na společně vzpomínané minulosti. Tou je mimo jiné vzpomínání na dobu 30. a 40. let. Většina informátorů uvedla, že k této době mají nějaký vztah, obecně ji spíše idealizovali, mluvili o lepších hodnotách, o gentlemanství, o eleganci. Několik informátorů (například tanečník Martin) mělo hlubší historické znalosti a snažili se tuto dobu vnímat komplexně (podobně jako zpěvák Honza), většina informátorů ale mluvila velmi obecně a nejasně, jejich vzpomínka se zakládala především na pocitech z dobových filmů a hudby.

„...jak to znam z těch filmů, [...] tak to je takové... takové jako vzpomínky, takové nostalgické. Příjemný výlet do minulosti. [...] Byla to taková elegantnější doba, byly i jiné hodnoty. Je to prostě jiná ta hudba.“⁹⁰

Jejich vzpomínání v souladu s tím, co o vzpomínání říká Assmann: „Žádná paměť neuchovává minulost jako takovou, nýbrž z uplynulé doby v zůstává jen to, „co může společnost v dané epoše zrekonstruovat příslušným referenčním rámcem.“⁹¹ Nevzpomínají na dobu 30. a 40. let komplexně, vzpomínají pouze na to, co zapadá do jejich referenčního rámce. Jejich vzpomínání probíhá především formou dobových kostýmů, dobových tanců a idealizovaným přemýšlením o minulosti, minulost se ale nesnaží rekonstruovat celkově, například při komunikaci mezi sebou se nijak nesnaží napodobit dobovou dikci a slovník.

Vzpomínání na minulost je jen jedním z aspektů toho, jak si publikum Ježkových stop vytváří představu toho, co je to swing. Asi nejdůležitějším aspektem je tanec, na který je dáván stejný důraz, jako na hudbu.

89 Rozhovor Honza

90 Rozhovor s tanečnicí Nikolou

91 Assmann 2001: 40

6. Hudební analýza

Mým záměrem je analyzovat jednu skladbu v provedení Ježkových stop a poté ji srovnat z dobovou nahrávkou, ze které Ježkovy stopy vycházeli při jejím nacvičování. Nakonec se ukázalo, že výběr je značně omezený, většina nahraných skladeb není hraná z vydaných aranží (ze kterých hrají Ježkovy stopy), dobové orchestry si aranže před nahráním ještě upravili. Celkem jsou nahrány čtyři skladby, které odpovídají těmto vydaným aranžím.

Jako reprezentativní vzorek jsem pro hudební analýzu vybral poměrně známý slowfox Jen pro ten dnešní den. Hudbu složil Sláva Eman Nováček, text napsal Jiří Gruss. Nahrávka se poprvé objevila ve filmu Kristián, nazpíval ji Oldřich Nový a hudbu nahrál orchestr R.A.Dvorského.

Ježkovy stopy bohužel žádnou z písní, které vycházejí z vydaných aranží, nenahráli ve studiu, pro analýzu jsem proto použil svoji zvukovou nahrávku. Tu jsem občas doplňoval videozáznamem, například pokud jsem si nebyl jistý, který nástroj zrovna hraje. Tyto nahrávky přikládám k bakalářské práci na DVD. Zjednodušený notový zápis skladby dokládám do přílohy.

Uvádím i text písně, jelikož v jejich interpretaci u Ježkových stop nejsou žádné změny, není nutné jej dále analyzovat.

Orchestr je rozdělen do několika sekcí (žestě, saxofony, rytmika, housle a zpěv). Během celé skladby se v podstatě neustále opakuje jedno ústřední téma, které je v popředí a hraje ho střídavě žesťe a saxofony.

0:30-0:38 - Úvodní předeheru hraje celý orchestr

0:38 - Dva hrají samotné saxofony

Poté pokračuje opět celý orchestr a přehraje ústřední téma refrénu (tzv. chorus). Ústřední melodii hrají žesťe, saxofony odpovídají žesťům vyhrávkami, v pozadí hrají housle táhlou melodií.

Kytara a klavír hrají každou čtvrt'ovou dobu akordy, kontrabas hraje první a třetí dobu. Bubeník bubnuje metličkami na rytmický buben jednoduchý čtyřčtvrt'ový rytmus.

1:10 - Ústřední téma přehrají samotné saxofony.

1:26 - Ústřední melodii hrají opět žesťe, saxofony opět hrají vyhrávky.

1:41 - Chorus se opakuje a k orchestru se přidá i zpěv, který začíná refrénem, který předtím hrály žesťe. Žesťe a saxofony si v této části obrací role, saxofony podbarvují zpěv ústřední melodií,

dynamicky se ale stáhnout, hrají piano a zpěv je v popředí. Žestě odpovídají vyhrávkami, používají dusítka

Text:

Jen pro ten dnešní den
stojí za to žít,
jen klid svůj tichý mít,
víc po ničem netoužit.
Jen pro ten dnešní den,
snad pro úsměv váš
se život změnil v sen ten den,
kdy štěstí potkáváš.
Nesmíš se ptát, co bylo včera,
bude zítra zas, jen dnešek uchopit a pochopit,
že nejkrásnější den je dnešní den.
Jen pro ten dnešní den
stojí za to žít,
jen klid svůj tichý mít
a víc po ničem netoužit.

2:42- Ihned po zpěvu následuje krátká mezihra, která vychází z refrénu, ale částečně ho obměňuje

2:50 - Žestě a saxofony hrají krátkou melodii, saxofony odpovídají, trubky tuto melodii zopakují o oktávu výše, saxofonisté vyměňují saxofony za klarinety a znovu odpovídají stejnou melodií.

3:05 - Solo trombónu na téma refrénu, odpovídají klarinety a jeden saxofon.

3:35 - Tři klarinety přehrají sami ústřední téma.

3:52 - Tenorsaxofon solo zahraje solo, opět na téma refrénu

4:00 - Přidávají se k němu ostatní saxofony

4:06-4:09 Přejít do závěrečné části, zakončený úderem do činelu

4:11 - Závěrečná část (tzv.special), ve které hraje téma refrénu celý orchestr dohromady, z hlediska dynamiky je special hlasitější.

Žestě i saxofony po celou dobu skladby používají vibrato. Nejzřejmější je to při krátkých sólech. Skladba nevybočuje z tóniny (provedení Ježkových stop je v G dur), používá hojně zmenšené a zvětšené kvintakordy a dominantní septakordy, místy se v melodickém vývoji objevují chromatické postupy a jim odpovídající mimotonální akordy.

V provedení Ježkových stop i Oldřicha Nového zcela schází ve zpěvu, tak i v nástrojové hře téma 1. sloky (text „*Nesmíš oči klopit, že jsem jednou klopýt... ‘‘* – viz noty ze zpěvníku *Já písnička 3 vložené v příloze.*)

Narozdíl od provedení Oldřicha Nového nechávají Ježkovy stopy celý první chorus instrumentální, zpěv přijde až při jeho opakování a poté následuje instrumentální závěr. Oldřich

Nový přezpívá refrén hned v úvodu a pak ještě ve dvou třetinách skladby zopakuje část: „*Nesmíš se ptát...*“

Originální interpretace se provedení Ježkových stop nadržuje v detailech, ale v celkovém aranžmá. Struktura skladby je u Ježkových stop trochu pozměněná, jednotlivé části se se zvukem a provedením blíží originálu. Honzův operetní zpěv a dikce působí dobově, dobovost se projevuje především důrazem na přízvuk a protahování některých slov. Způsob zpěvu Oldřicha Nového nekopíruje, spíše z něj volně vychází.

7. Závěr

Cílem této práce bylo zjistit, jak si Orchester Ježkovy Stopy konceptualizuje svoji představu swingové hudby. Během dva semestry trvajících výzkumu jsem navštívil řadu koncertů, několik zkoušek a provedl rozhovory s informátory jak z Orchestru, tak i z publika. Při výzkumu jsem se snažil držet Merriamova analytického modelu. Během terénních výzkumů jsem poslouchal a zkoumal zvuk, který Ježkovy stopy produkují, sledoval jsem hudební i nehudební chování muzikantů, věnoval jsem se i chování publika. Na základě výsledků těchto pozorování a výstupů z rozhovorů jsem se pokusil odpovědět na otázku konceptualizace.

Při výzkumu jsem se snažil držet narativní techniky polyvokality, o které mluví Rice a dát prostor více jednotlivcům, abych poskytl komplexnější obraz skutečnosti.

Ukázalo se, že zatímco vztah ke swingové hudbě a její znalost se u jednotlivých hudebníků v určitých ohledech liší, na představě o tom, jaký je cíl Ježkových stop, se shodují: Ze všech dostupných dobových materiálů co nejdříveji rekonstruovat obraz taneční hudby hrané v 30. a 40. letech v Československu, kterou označují jako český swing. A to po hudební i vizuální stránce. Orchester dohromady spojuje společně sdílená vzpomínka na hudebníky, kteří tuto hudbu hráli původně.

Vzpomínání publika se projevuje především vnějšími vizuálními znaky, dobovým oblečením a tancem. Narozdíl od Ježkových stop, pro které je hlavním předmětem vzpomínání hudba, pro většinu tanečníků je to tanec. Přesto obě tyto skupiny spojuje zájem o swing natolik, že je možné je zařadit do jedné kulturní kohorty.

8. Použitá literatura a zdroje

ASSMANN, Jan. Kultura a paměť: písmo, vzpomínka a politická identita v rozvinutých kulturách starověku, V českém jazyce vyd. 1. Praha : Prostor, 2001. 314 s.

GEERTZ, Clifford. Interpretace kultur: vybrané eseje Vyd.1 Praha : Sociologické nakladatelství, 2000, 565 s.

HENDL, Jan. Kvalitativní výzkum: základní teorie, metody a aplikace. 2., aktualiz. vyd. Praha: Portál, 2008

JURKOVÁ, Zuzana Badatelské spektrum současné etnomuzikologie: cesta etnomuzikologů do města (Národopisná revue - v tisku)

MERRIAM, Alan P. The anthropology of music. Evanston: Northwestern University Press, 1964. 358 s.

Já písnička 3. 1999. Cheb: Music Cheb, 267 s.

KOTEK, Josef. Dějiny české populární hudby a zpěvu, (1918-1968). Praha: Academia, 1998. 373 s.

RUSKIN, Jesse D. RICE, Timothy. The Individual in Musical Ethnography in Ethnomusicology, University of Illinois Press, Vol. 56, No. 2 (Spring/Summer 2012), pp. 299-327

TURINO, Thomas. Music as social life: the politics of participation, Chicago : University of Chicago Press, 2008, 258 s.

VYSLOUŽIL, J., Hudební slovník pro každého, Nakladatelství A.J. Rychlík, Vizovice 1995

WASSERBERG, I. a kol., str. 32-38, Štátne hudobné vydavateľstvo, Bratislava, 1966

Elektronické zdroje:

<http://www.denik.cz/praha/holky-maji-cervene-pusy-a-kluci-nosi-psi-decky-20130408.html>

<https://www.facebook.com/orchestrjezkovystopy/?fref=ts>

[https://is.cuni.cz/studium/predmety/index.php?](https://is.cuni.cz/studium/predmety/index.php?do=predmet&kod=YMA298&skr=2015&fak=11240)

[do=predmet&kod=YMA298&skr=2015&fak=11240](https://is.cuni.cz/studium/predmety/index.php?do=predmet&kod=YMA298&skr=2015&fak=11240)

<https://is.cuni.cz/studium/predmety/index.php?do=predmet&kod=YBA149&skr=2015&fak=11240>

<https://www.facebook.com/events/830834077042780/>

<https://www.youtube.com/watch?v=74EvZG4CylY>

<http://www.jezkovystopy.cz/orchestr.html>

<http://www.zig-zag.cz/>

<http://www.swingbusters.cz/>

<http://www.groovycats.cz/>

<http://www.dancestudio7.cz/>

<http://www.cw461.com/style/electro-swing>

NOVOTNÁ, H. prezentace Kvalitativní strategie výzkumu v kurzu Úvodu do společensko vědních metod na moodle.fhs.cuni.cz

9. Přílohy

Zjednodušený notový zápis pro analyzovanou skladbu (*Já písnička 3. 1999. Cheb: Music Cheb, s. 218-219.*)

JEN PRO TEN DNEŠNÍ DEN
(Píseň z filmu KRISTIÁN)

Hudba S. E. Nováček, text J. Gruss (Doprovod: 11)

Slowfox

The musical score is written in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C). It consists of six staves of music. Above each staff are guitar chord diagrams for the following chords: D, Ddim, Em7, A7, D, E7, A7, D, Adim, Em7, Gm7, D, E7, A7+, stop, D, Dmaj, D6, Ddim, A7, Adim, A7, G, A7, Em, A7, D, Ddim, A7. The lyrics are written below the notes.

1. Ne - smíš o - či klo - pit, že jsem jed - nou klo - pýt',
mu - siš od - pus - tit můj hlou - pý hřích. Dej mi, pro - sím, ra - děj
se - be - men - ší na - děj, že smím smu - tek slí - bat ze rtů
tvých. R. Jen pro ten dneš - ní den... sto - jí za to žít,
jen klid svůj ti - chý mít,
víc po ni - čem ne - tou - žít. Jen pro ten

218

D Dmaj D⁶ Dđim A⁷ Adim A⁷ G A⁷
 17 dneš-ní den, — snad pro ús-měv váš se ži - vot
 Em⁷ A⁷ Em A⁷ D
 21 změ-ní v sen ten den, kdy štěs - tí pot - ká - váš. —
 D⁷ G Gm^{3b} D
 24 Nesmíš se ptát, co by-lo vše-ra, bu-de zit-ra snad, jen dnešek
 F^m Hm E⁷
 28 u - cho - pit a po - cho - pit, že nej-krás-něj - ší
 A⁷ D Dmaj
 31 den je dneš - ní den. Jen pro ten dneš - ní den —
 D⁶ Dđim A⁷ Adim A⁷ G A⁷
 34 sto - jí za to žit, — jen klid svůj
 Em A⁷ D B⁷ A⁷ D⁶
 37 ti - chý mít — a víc po ni-čem ne - tou-žit.

Oficiální promo fotografie Orchestru Ježkovy stopy (zdroj: oficiální facebookový profil orchestru)



Fotografie z vystoupení v rámci festivalu Nalad'te se v metru (zdroj: archiv autora)



Rozhovor s Janem Veverkou

Jako první by mě zajímalo, jak vzniknul orchestr? Kdo dal první impuls vzniku orchestru?

Dobře. Takže úplný počátek našeho orchestru byl v tom, že já jsem koupil, anebo získal, po různých antikvariátech, nějaké ty staré, dobové aranže z těch třicátých a čtyřicátých let a vlastně měl jsem hroznou touhu slyšet, co je v těch... co obsahují ty noty, tak jsem se domluvil se svými spolužáky, noty jsem vzal, udělali jsme zkoušku a mě se to hrozně líbilo, to samé i těm hráčům. Tak jsme si řekli, že bysme mohli udělat nějaký orchestr. Takže první rok jsme už tak jakoby zkoušeli, nikde jsme nehráli a pak jsme si řekli, že to teda rozjedeme a vlastně ten první impuls jsem dal já, protože já tady tu hudbu mám hrozně rád, asi už 12 let. Kolik mi mohlo bejt, já řeknu 13, od 13 let starý český... Tu hudbu mám rád, ten swing a ten hotjazz, ty dvacátá a třicátá, potažmo čtyřicátá léta, ty já mám hrozně rád.

A jak ses k tomu v těch třinácti letech dostal?

No, je to tak, že vlastně mamča odpoledne zavolala z práce domu, zvedla to moje babička a zaslechl jsem: „Dneska večer v divadle je Havelka. No to bude hezký, tak mi ten lístek kup.“

Tak se domluvily s babičkou, protože já jsem z Hroznětína od Karlových Varů, že půjdou do městského divadla na koncert Ondřeje Havelky a ptali se mě taky. A pro mě že jo divadlo... Bylo mi dvanáct nebo třináct... Říkám: „Né, mě se tam nechce“. Potom jsem se ale začal vyptávat, kdo to tak je a vzpomněl jsem si, že jsem na české televizi viděl pořad, oni to dávali hrozně dlouho, vždycky si tam zvali nějakého herce a tak a dělali s ním rozhovor, šlo to hrozný léta, už ani nevím jak se to jmenovalo. A tam byl právě díl o Havelkovi. Já jsem se na to zrovna díval a hrozně mě to zaujalo a když jsem pak zjistil, že je to tenhle týpek, tak jsem tam hrozně chtěl, tak nakonec se povedlo, lístek byl ještě volnej, takže jsem byl na koncertě Ondřeje Havelky a jeho Melody Makers s koncertním programem Rozvrkočení, v kterém se věnovali skladatelské tvorbě Jaroslava Ježka a pánů Voskovce a Wericha a vlastně celému Osvobozenému divadlu. Mě to hrozně zaujalo, že druhý den jsem si zpíval akorát Ezopa a mravence a Davida a Goliáše. Hrozně se mi to líbilo. Takže takhle jsem se k tomu dostal, rozhořela se ve mně touha a láska k tomuto hudebnímu stylu.

Vlastně zrovna v ten rok jsem začínal na zobcovou flétnu, což jsem začal docela pozdě jako v těch dvanácti nebo třinácti, teď přesně nevím a.. ale už předtím jsem měl nějaký zkušenosti s trumpetou, tak i tam jsem si řekl, asi ta trubka byla lepší a tak jsem druhý rok začal hrát na trumpetu. A pak jsem si stahoval různé.. teda já ne, ale brácha, ty různý alba a tak. Nosil mi céděčka, já jsem byl nadšený a poslouchal jsem to. Takhle jsem se k tomu dostal.

Zajímá tě i cizí swing, nebo jsi poslouchal jen ten český?

Nejdříve jsem poslouchal to, co mi ten brácha dal, o rok později, když zase přijeli do Varů, tak jsem si koupil dvě céděčka, na jednom česká hudba, druhá americký swing. Tak jakoby dohromady to ve mně šlo. Nejdřív jsem měl hlavně tu českou hudbu a pak se to tak začalo dávat do kupy, že jsem vlastně naráz jak ten český swing a jazz, tak ten americký swing a jazz poslouchal.

A ještě teda k tomu... ty jsi říkal, že sis sehnal po antikvariátech ty aranže a noty, aby sis to poslechnul, jak to znělo. Jsou nahrávky těhle původních aranží?

Nahrávky původních aranží samozřejmě existují a já jsem tam měl takové věci, které třeba nahrány nebyly, jako byla skladba Smutná nálada a to tam nebylo a já sem... Já řeknu, já měl těch aranží třeba jenom pět jo, nebylo toho hodně, vim, že to bylo: „Smutná nálada“, „Kdopak copak“, z knihovny „Nebe na zemi“ a ještě něco... A většina z nich právě nebyla nahraná. Anebo ta nahrávka asi v dnešních skladech Supraphonu, ono to nahraný bylo skoro všechno, takže ono to je, ale nevyšlo to v žádné reedici, takže na těch starých deskách to třeba i je, ale já jsem to zrovna neměl... Nebo hodně těch písni nahrál hlavně orchestr Karla Vlacha, anebo R.A.Dvorský, o tu tvorbu, o kterou se zajímám já, vlastně to třeba nahráli v úplně aranží. Jako hodně často používali ty aranže, co vyšly tím tiskem, ale nějaká se jim třeba nelíbila nebo se jim to zdálo takový slabší, nebo že dobrý, ale představovali si to jinak, tak si nechali napsat svojí nebo si napsali svojí. Takže u hodně věcí známe jiné aranže.

Takže ona vyšla aranže a oni to potom stejně hráli jinak?

Anebo stejně. Je to opravdu v různých případech.

A zkoušel jsi třeba shánět ty nahrávky z těch archivů?

Tak vono toho hodně vyšlo a to, co mě zajímá, to je pár kousků. Víím, že v Praze je jeden sběratel gramofonových desek a ten by měl mít všechno, takže s tím se chci spojit a zajít tam... Jako koukám se, kde bych si co mohl koupit a nebo stáhnout, ale abych přímo psal... tak to ne. Ale určitě jako jsem hrozně rád, když něco najdu, nebo když slyším nějakou novinku, nějakou absolutně výbornou píseň, kterou jsem předtím neslyšel nebo tak. Já mám doma i velký archiv not pro klavír a zpěv, a tam jsem třeba našel krásnej waltz od Kamila Běhounka, naprosto neznámý píseň zahrada snů, je to hrozně hezké, tak to hraju s druhou kapelou v Karlových Varech. Takže jsem rád, když se něco najde.

Kdybych se teda vrátil k tomu orchestru, ty jsi říkal teda, že jste začli zkoušet ty skladby jenom jak by zněly a jak probíhala transformace v podobu jak jste teď?

No, ono to bylo takový jakoby výbuch, jó, jdeme hrát, jó něco si založíme, takže já jsem oběhl intr, klepal jsem na lidi, který hráli na nástroje, který jsem potřeboval dosehnat ještě a zeptal jsem se jich: „Tak, máš rád hudbu Jaroslava Ježka?“

Odpověděli: „Ano“, třeba.

„Chtěl bys to hrát?“

„Ano.“

„No tak seš přijatej do orchestru.“ (smích)

Takže takhle jsem je oběhl. Tak vlastně vzniknul ten nynější orchestr, v kterém jsou už drobné změny tedy, ale povětšinou je to stále ten základ. Takže takhle to vlastně vzniklo?

Takže většina lidí je...?

Z Konzervatoře Jaroslava Ježka a teď už máme i nějaké hráče z Pražské státní konzervatoře.

Ještě by mě zajímalo jak ses ty, trumpetista, dostal ke zpěvu?

No už na základná umělecké škole v Ostrově nad Ohří, vlastně jsem občas nějaká ty písničky tam zpíval s.. s nějakými školními soubory a v tu dobu jsem se jako... Když vznikaly Ježkovy stopy, tak jsem si říkal, já na tu trubku moc jako... Jsou tu lepší hráči než jsem já. Původně to mělo bejt tak, že Karel měl hrát první trumpetu a já pod ním druhou. Ale pak se nám naskytla možnost, že by si rád zahrál Jakub Kouba, který nově přišel na Ježkárnu, tak jsem řekl, já mu to místo přenechám, a budu jenom zpívat. Takže takhle to vzniklo, že já vlastně jsem měl ten... tvrdím jako... dovolím si tvrdit, že mám silný hlas a jak to ty dlouhá léta poslouchám, tak sem načich tou dobovostí rádooby, takže mi to jako i nějak jde a intonuju snad, takže já jsem to začal zpívat, já to hrozně rád zpívám.

Ještě by mě teda zajímalo, v jakejch kanálech pátráš, když sháníš ty nové skladby, aranže, jak se to hledá?

Tak tajemství je takovéhle jo, něco jsem získal předtím, než vznikl orchestr a pak jsem si přečetl v jednom článku, že všechny tyto aranžmány a aranže a všechny noty jsou v hudebním oddělení Národní knihovny. ... A tam jsem sháněl ty dobové aranže nebo... už mám i kontakt na nějaké sběratele, kteří něco mají, lidé co... hudebníci, co to kdysi získali a leží jim to doma, „tak já ti to dám.“ Nebo stále koukat se na internetový nabídky těch antikvariátů a pošťestí se a někdy tam taky třeba něco maj, takhle jsem koupil třeba čtyři aranže, za docela dobrou cenu.

Já bych tohle potřeboval ještě dovysvětlit, to fungovalo tak, že třeba Jaroslav Ježek napsal nějakou písničku a pak k tomu vznikly různé aranže?

To fungovalo tak, že všichni skladatelé byli u nějakého vydavatele. Největším pražským vydavatelem v té době byl a nejstarším vůbec byl Mojmir Urbánek. Anebo Matice umělecké besedy to byla a od roku 36 a to byl ten velký zlom, vzniklo nakladatelství R.A. Dvorský a vlastně tam se to začlo vydávat opravdu kvalitně ten rádobý český swing. A ty aranže byly opravdu na úrovni. Takže každý skladatel měl nějakého toho nakladatele a nakladatelé měli už své vlastní aranžéry. Samozřejmě pokud skladatel psal aranže a vlastně instrumentoval jako, tak aranž mohl dodat přímo vlastní, kterou otiskli. Jaroslav Ježek to takto udělal jenom v případě Ezopa a brabence a Buggatti stepu, protože říkal: „Tady ty můj aranže nenechám hanit nějakým venkovským rádobý orchestrem jazzovým, takže ty nakladatelství měly vlastní aranžéry, které to téma zpracovali a napsali nějakou aranž. A opravdu ty swingové aranže začaly mít úroveň až v tom roce 36, kdy vlastně vzniklo to nakladatelství R.A.Dvorský, předtím než přešel k Dvorskému vydával v té Matici umělecké besedy, myslím, že tak se to jmenovalo, a tam ti aranžéři byli méně zdatní, takže to podle toho znělo.“

Takže ten skladatel složil nějak základní motiv nebo téma..

Složil píseň, které se pak ujal nějaký muzikant a rozepsal ji pro orchestr a upravil to do orchestrální podoby, to je aranžmá. Aranžmá té písně, jako je to úprava pro orchestr a vlastně ty aranžisti třicátých a čtyřicátých let, to jsou takzvané univerzální orchestry, kdy vlastně by to mělo fungovat už při pěti lidech, že se to dá hrát s nějakou rytmikou plus trumpet, altsaxofon. Někde aranže tak opravdu fungují, takhle, ony fungují všechny, nějaké fungují dobře, nějaké fungují úplně blbě, proto to hrajeme tom plném obsazení, což jsou dvě trumpety, trombón, dva altsaxofony, tenorsaxofon, s tím, že všechny tři saxofony mají povinnost výměny klarinetům plus rytmika, což je kytara, kontrabas, bicí a klavír, plus nějaký zpěv, k tomu ještě se dají přidat housle, které my tam taky máme. Takže to aranžmá je takto... I vlastně Dvorský přetah toho Ježka do toho svého nakladatelství tím, že mu slíbil, že ty aranže budou na úrovni, a von když založil to svoje nakladatelství, tak tam neměl žádného schopného swingového aranžéra, tak ty první aranže toho Ježka posílal do Londýna, kde mu to aranžoval nějaký Jack Stone, asi za velký peníze, a on to pak tady vydal, což se týká třeba toho Nebe na zemi nebo té Prábáby, Vousatého světa a Stonožky. Takže to jsou tadyty čtyři písně a pak se toho vlastně... pak vlastně do nakladatelství přišel Jiří Traxler a Alfons Langer – zkratka Alan, aranžéřská, takže to byli už docela schopní aranžéři a dobří, takže ti to pak převzali a začali to opravdu dobře aranžovat.

Takže to vaše složení odpovídá těm původním aranžím nebo se to v něčem liší?

Odpovídá původním aranžím, absolutně ve všem, ty aranže byly psány výhradně pro tento obsaz, ale od roku 43, oni se ty orchestry zvětšovaly v průběhu těch čtyřicátých let, tak od roku 43 vychází ty aranže pro tři trumpety, jeden až tři trombóny někdy a pro čtyři saxofony.

Takže vy vynecháte ty nástroje co nemáte?

V tomto případě ty aranže máme čtyři, takže vynecháváme trubku a další tenorsaxofon, popřípadě někdy už se taky stalo že jsem si vzal trumpetu a hrál jsem tu třetí trumpetu já.

Hele a... takže se nestává, že byste si museli třeba nějakou linku pro nějaký nástroj napsat sami?

Ne, ne, ne, to se nestává, samozřejmě i v té Národní knihovně jsem narazil na nekompletní aranže, které jsem sice, chtěl, ale byly nekompletní a to by byla velká práce, tak jsem radši vzal radši něco

jinýho.

Takže se striktně držíte těch původních aranží?

Striktně se držíme těch původních, ale teď taky protože hudební oddělení je zavřeno, protože se Klementinum rekonstruuje, teď to padlo na to hudební oddělení, tak jsme si něco nechali přepsat že zadáme nějakému aranžérovi téma nebo i mu dáme tu nahrávku a on nám to opiše, takže takto už jsme taky začali fungovat.

Hele a tys tady říkal spoustu historek hudebních, na to chodíš kam?

Já se o to hodně zajímám, hodně těch muzikantů z té doby napsali třeba knihy, třeba Traxler napsal knihu, Kamil Běhounek napsal knihu a ono to tam všechno je. Někde jsem něco taky zaslechl a Havelka zná hodně těch... Taky kopíruju, musím se přiznat. Ale hlavně z těch knížek, z těch...

... z těch biografii

Biografií a... Běhouněk a Traxler si to napsali sami, ty si přímo napsali svojí vlastní, ale vim, že teď je něco o orchestru Emila Ludvíka, psal to ten trumpetista co tam hrál a tak, takže zdroje ještě jsou, zjišťuju, že je ještě stále dost toho. A různé dokumenty, třeba o hercích a je tam... vim, že existuje dokumen o R.A. Dvorskym přímo, takže jako je...je z čeho čerpat.

Co se týče těch skladeb, tak to seš jenom ty, kdo tam přináší ten nověj materiál?

Jenom já. Jenom já, protože já se o to zajímám tak nejvíc. Já tím vlastně žiju.

A potom teda když to zkoušíte, tak to už potom řešíte nějak kolektivně jak to hrát?

No, my si to přehrajeme vždycky, pak si pustíme, pokud je přímo ta aranž nahraná, tak si to přímo pustíme, jak to nahráli v těch třicátých a čtyřicátých letech, ale když to třeba není ta aranž, kterou nahráli, tak i tak si to pustíme, abysme zjistili nebo... nevím jak to říct, jak ta píseň zní jo a tak, takže... A pak si to doděláváme sami na zkouškách po frázích třeba, po různých úsecích jo, kde se hraje krátká nota, kde se hraje dlouhá nota.

A tohle teda řešíte už kolektivně?

Kolektivně, právě při těch zkouškách.

A tu hudbu, to jde sehnat v pohodě ty starý nahrávky?

Jo, jde, hodně je na youtube třeba nebo i vyšlo hodně reedicí a tak. Cédéčka jsou, já to nakupuju, takže v hudbě je toho docela dost. Emila Ludvíka bych měl mít komplet, Dvorský toho nahrál šíleně moc, to jako kompletně nemá snad nikdo, a ten Dvorský ten hrál taky hodně polky, valčíky, ten hrál všechno prostě, ale taky foxtroty a tak. Vlach je taky celej... Karel Vlach by měl bejt celej zdokumentovanej. I když už se mi stalo, že sem v těch mejch klavírních notách dobovejch našel odkaz na nahrávku a ta nahrávka teď nikde není jako. Určitě všechno venku není, ale mam i kamaráda, co to přímo sbírá, přímo ty starý gramofonový desky, má na to starý gramofony, takže už sem u něj byl, tak mi lecos pustil. A z toho gramofonu to zní jinak, než z youtube. Zní to tak jakoby... líp, zní to líp, že... tam jde všechno slyšet, od basů po vejšky, jak už je to převedeno do té elektronické podoby, tak už je to osekáný trochu. Takže opravdu vlastně ten gramofonový záznam,

nebo i nějaký dobrý záznam, digitální, ale opravdu dobrý, to je to nejlepší. Tak jako... Poznat tu hudbu jak to znělo. Vlastně ta hudba se, kor ta jazzová a swingová, se od těch dob dvacátých, třicátých, čtyřicátých, hrozně změnila. Začalo se to všechno tak... ále samozřejmě, to je vývoj, který je daný, takže vlastně přicházíme na to, že to, jak to hrajeme dneska, oni to hráli absolutně naopak, dneska zvučit všechno, oni ty prostředky absolutně neměli, tak nemohli zvučit třeba nic, jo, takže... Jako stále je nějaký mores, aby všechno bylo vyvážený a tak, ale to vono dřív jako nebylo, dřív jako ty bicí skoro nebyly slyšet a tak. Takže ten orchestr se musí poskládat tak, aby to jako dávalo hlavu a patu, aby to šlo slyšet a tak. Teď jsem se do toho sám zamotal nějak.

No já myslím že vim, na co narazíš, jsem si všimnul na tý zkoušce, jak jste tam různě šachovali s umístěním, abyste se dobře slyšeli. Ještě bych se teda vrátil, jak jsi mluvil o těch dobovech nástrojích, ty jsi teda říkal, že je lepší pro ten zvuk, když je máte?

Určitě, protože nové nástroje jsou jako hodně ostré, protože to je děláno buď do symfonických orchestrů, kde ten zvuk má být takový konkrétní, ostrý, co je samozřejmě v pořádku, anebo do moderních big bandů, kde ten zvuk má bejt ostřej, co nejsilnější, napraný jako, ale do té staré hudby ty nástroje... Hlavně, ty staré nástroje, to je všechno ručně vyráběno jo, sestavováno, hlavně ty materiály jsou ohromně kvalitní, třeba u té trubky se materiál určuje tak, že cinkneš do korpusu a buď cinkne a dozní, anebo udělá: „Pfff“. A to je známka toho, že ten materiál je takovej... žádněj no. A u těch starejch nástrojů, co já jsem měl v ruce, ta to vždycky cinklo a doznívalo to.

A to jsou teda fakt nástroje, který jsou...

To jsou fakt nástroje, vyráběný ve dvacátých, třicátých, klidně i desátých letech, já mam kornet z roku 1914.

A nejsou drahý tyhle nástroje?

Záleží kde to kupuješ, od koho to kupuješ, za kolik to seženeš, dá se to sehnat třeba za hrozně levno, protože to někomu leželo doma, a takže: „Hele ty hraje jako na tu trubku, no tak si to vem, nebo mi za to dej dva tisíce nebo...“ A hraje to samozřejmě... Záleží jak dlouho se na to hrálo, třeba Juraj Bartoš, asi nejlepší trumpetista na tuhle starou hudbu, ten má svůj nástroj ze třicátých let, King, a ta trubka má osud snad ten, že si ji koupil nějaký trumpetista v půlce třicátých let, hrál pár let na to, pak musel do války, tam ho zabili a rodina zaklapla takhle trubku a dala ji napůdu. A tam ležela třeba šedesát let. A pak se nějaký vnuk jeho rozhodl, no tak to prostě prodáme, no a takhle si to koupil třeba Juraj Bartoš. Jo, že ten nástroj ačkoliv je starej, tak hrál třeba šest let jenom, což nic není, jo, takže to je vlastně nová trumpeta úplně. A říkam, ty materiály jsou vysoce kvalitní, ty nástroje nejsou odbytý jako dneska třeba Yamaha, to je dělaný na pásu. A v sedmdesátých, osmdesátých letech začaly ty materiály upadat, ty firmy chtěly ušetřit něco, chtěly mít levnější, a tak ten materiál začaly nahrazovat za něco horšího, ale je to na tom znát prostě, že to není ten dobrej materiál a oni se i jako změnilly menzury těch nástrojů a říkam, ty starší nástroje maj ten tón takovej jemnější, takovej laskavější, hezčí jo, pohladí to jakoby. Právě teď jsem byl v hudebninách Kliment, prodává tam pan Krása, který na trubku u pana Havelky, vlastně má, dovází sem tadyty starý nástroje, kupuje to z e-baye prostě. A ten má samý dobrý kousky teda. Měl tam na krámě, nevím jak to sehnal, trumpetu King z roku 1909, vypadalo to tak jakoby zvláštně, stavbou trošičku odlišně, a pak tam měl Yamahu starou deset let, a vzal tu Yamahu a začal na to hrát, tak říkam, no, trumpeta, pak vzal toho Kinga, to dlouho leželo jo... Takhle, když se na ty nástroje dlouho nehraje tak ony usnou jo, takže se to musí rozehrát zase, ale vzal toho Kinga, starýho, nerozehránýho, teď na to zahrál, a to byl samet, to byl sametovej tón. Pak vzal zase tu Yamahu, začal na to hrát a mě to normálně zabilelo, fakt, fyzicky tady mě to píchlo. Stejněj hráč, na stejnej nátrubek prostě, někde

totálně jinde.

A ve vašem orchestru to je teda jak s obsazením starejma nástrojema, vy máte teda bicí starý že jo?

No já je do toho nutím, ale oni nechtějí no. Což samozřejmě chápu, že všichni na to ty peníze nemaj, starý tenorsaxofon z roku 31 značky Kohlert má naše tenorsaxofonistka Verča Šerá, teď, náš druhý altsaxofonista Josef Jarábek se rozhoduje, že si to taky koupí, má na to vyčleněné peníze, už jenom udělat ten čin, máme na to i pána, co by nám to prodal, který tady zase prodává saxofony starý, z trumpet se pokoušel Karel Mužátko, takže jediný starý nástroj má ta Verča Šerá. A zase to začalo znít tak úplně jinak, když někde má solo nebo tak. A pak bicí máme, takže se tak pokoušíme. Samozřejmě na těch smyčcových nástrojích není co hledat, protože to se vyrábí už pár stovek let stejně, takže tam jako změna žádná nebyla, takže to je stejné. Hlavně taky samozřejmě je hodně míst, kde není klavír, takže si vozíme elektrický nástroj, není to ideální, ale co se dá dělat v tomto případě.

A co se týče způsobu hry, je změna ve způsobu hry na ty nástroje dřív a teď, řešíte tohle nějak?

Ano, v těch dvacátých a třicátých letech se hodně vibrovalo, to byla absolutní novinka jo, že oni do hry zavedli takové skoro až neustálé vibratto.

Na to používaj ty dusítka?

Ne, ne, vibratto je jako způsob hry na ten nástroj, že se hraje normálně, ale že se rukou jakoby dělá takový pohyb, hlavně na dlouhých tónech, který ten tón jakoby rozvibruje. Dělá se buď ruční vibratto, nebo ústní vibratto, to ústní umí málokdo, musím pochlubit, že nevím jak, ale nějak jsem se to naučil. Takže u nás to teď hodně řešíme, aby to vibrovalo. Ta stará hudba byla rozvibrována, ono to taky bylo dáno hodně tím, že ty první nástroje ještě před dvacátými léty, zvláště ty saxofony, hodně neladily, takže oni vibrovali, aby ta frekvence byla ještě rozvibrovanější, takže když ono se to celý rozvibruje, tak to absolutně ladí (smích).

Vlastně se tím zakryjou nedokonalosti.

No, ano, ano, ano. Byl to vlastně takovej módní trend, kterej pak v padesátých letech už neznáme třeba, takže to trvalo třeba dvacet let a pak se zase upustilo od toho. Ale pokud chceme mít, aby to fakt tak znělo, tak to vibratto tam musí bejt.

Pak jsem si všiml třeba, že bubeník bubnuje takovým zvláštním stylem...

No, to bych se velmi pozastavil... To je vlastně jeho show (smích). To je všechno, navoko, jak on si udělá.

A ty jako zpěvák, zpíváš dobově?

No já jsem to teď nedavno hodně řešil, povídal jsem si o tom taky s jedním starojazzovým kapelníkem a on ten zpěv hodně řeší, já jsem si s ním povídal a vono vlastně v té době se zpívalo, jak kdo, někdo zpíval přirozeným hlasem, to bylo hlavně v té Americe, že nikdo si na nic nehrál a zpíval tak, jak to tam prostě měl a někdo tam dával takový ten módní výstřelek, že se přeháněla ta výslovnost, tak jakoby mňoukalo a tak třeba. Takže různé a já zkouším tak jakoby nějak

nakombinovat, že nějaké části zpívám přirozeně, někdy si dám takový ten nosový. A snažím se tomu dát, kor z té české hudby, takovou tu naivnost. Takže se pokouším taky něco kouzlit.

Takže ta dobovost pro vás znamená dvacátý, třicátý léta v Čechách?

Dvacátá, třicátá, čtyřicátá. Ten náš repertoár je založený na tom přelomu třicátých, čtyřicátých let. Tam je hlavní páteř těch písní našich. A vlastně ten začátek čtyřicátých let v Čechách lze přirovnat ke konci dvacátých a začátku třicátých let v Americe. Ono to tady bylo fakt o těch deset let někde jinde. Kdybych bral 1940 v Americe, tak už byl vrcholný swing, opravdu vrcholný swing, a tady sme s tím swingem jako pomalu začínali. Takže byl tu nějaký skluz. Ale náš orchestr se zabývá českou hudbou třicátých, čtyřicátých let.

Ještě by mě zajímalo, na těch vašich koncertech si nejde nevšimnout, že tam spousta lidí chodí tancovat, i se mi to potvrdilo, když jsem se z téma lidma bavil, že je pro spousta z nich tanec a hudba... Se stejnou důležitostí. Tak by mě zajímalo, jestli vy řešíte tanečnost tý hudby, třeba při výběru repertoáru.

Hm, hm, chápu. Když hrajem pro... Takhle, teď asi odpovím blbě, když víme, že ta akce je taneční, tak já sestavím playlist tak, aby odpovídal nějak tomu dvě rychlá, pak nějaká pomalá, ale to není to co chceš slyšet. Vlastně ten náš repertoár se skládá jenom z foxtrotu a slowfoxu, já sem se taky bavil s tanečníkem, ten tomu opravdu hodně rozumí, i zná tu historii toho tance a vlastně říkal, on ten americký Lindy-hop bys správně tady na ty český písně neměl tančit, protože oni to tady neznali, na to se čistě tancoval ten foxtrot, ale samozřejmě dá se na to skočit ten americký Lindy-hop nebo Jive klidně, takže my jsme limitováni vlastně tím, že hrajeme jenom ty foxtroty a slowfoxy, takže my vlastně víc tanečního nemáme, bohužel. Určitě s tím chceme něco dělat, ale my se zaměřujeme na tu českou hudbu, u které určitě zůstaneme ještě dlouho, takže u výběru tanců my jsme jako limitovaný. A spoléháme na ně, že oni si na to trsnou to, co budou chtít, že se přizpůsobí. Což oni zas umí hlavně ten Lindy-hop, ale voni sou šťastný, ono se to na to samozřejmě dá tančit, ale není to jako... Kdybysme se na to koukli z historického hlediska, tak je to špatně. Ale tak pro ten prožitek těch současných tanečníků, zatancuj si, krásně se na ně dívá, my sme rádi, že se na nás může tančit a nás to těší. Myslím si, že vzájemně pocit nějaké radosti, nějakého štěstí.

Ještě teda ten tanec, mě napadlo, jestli tancujete vy v orchestru?

Takže určitě sis všimnul, že při pomalejších vyzvu naše tanečnice, ale můj taneční styl... Já sem chodil do tanečních, měl jsem to velmi rád, ale nějak to slow, slow, quick, quick, je všechno, co jako na ten swing umim.

Takže nějaký swingový tance?

Neumim, neumim, holky umí něco málo, ty uměj i trochu stepovat, takže to tam chceme časem nějak zakomponovat, ale nikdo z orchestru se tím nějak nezabývá a neumí to a ja pro nějakou tu radoby show vyzvu ty naše tanečnice a jdu zprava doleva (smích). Ale třeba bratislavský orchestr Hot Serenaders, dva zpěváci a tři zpěvačky, kteří tam jsou, tak ti během koncertu občas si jdou zatančit třeba charlestone. Takže to je takové příjemné zpěstření, že oni vlastně při tom jako tancují. Já bych rád do budoucna taky zavedl a učil se nějaké kroky, trochu jsme z holkama už začali, aby to mělo do budoucna větší úroveň, ale jinak se tím tolik nezabýváme.

Teda ta tvoje podiová prezentace, at' už třeba ta tvoje mezi těma písničkama, nebo třeba takovýto vyskakování, to se taky dělalo, nebo je to vaše kreativita?

No vlastně ta kreativita... Taky vstávali na ty sóla, ale vlastně dělal to jak kdo, někdy se vstávalo, někdy nevstávalo, takové ty orchestry slavnější to určitě z hlediska té show dělaly, ono se tam aspoň něco děje že jo, na sóla se stoupalo z toho důvodu, aby ten sólista měl, třeba když vezmu ten dechový nástroj, aby se postavil, aby ten postoj byl správně a mohl vymáčknout co nejvíc ze sebe, aby si ho nejvíc všimli ty lidi, ale opodstatnění to určitě má. Samozřejmě vypadá to líp. Myslím třeba i po té stránce vizuální jenom dobře, když se furt něco děje.

A to třeba posoucháš i nahrávky koncertů, jak komunikoval ten zpěvák před těmi sedmdesáti lety s publikem, sleduješ tohle taky?

Těch videí je velmi málo.

Já myslím třeba zvukový nahrávky, jestli jsou nějaké.

No na těch zvukových nahrávkách ten... Jako že by jim třeba říkal?

No třeba, jak komunikoval s publikem.

No vono těch live záznamů, vono jich je hrozně málo jo, takže takhle ne.

Hm, ještě teda, vnímáš nějak tu historickou návaznost toho swingu, tu dobu, ze který ta hudba pochází?

Určitě, musí se to brát v celým tom kontextu, aby se ta hudba opravdu pochopila, to je vlastně takový paradox, že přišla druhá největší válka a tady se zpívaly zamilovaný písničky, život je krásnej a tam se kousek dál válčilo a umírali lidé. Ale oni se chtěli bavit, tady ta válka prakticky nebyla, byla okupace, byly tu, děly se tu hrozný věci, ale zpívaly se ty zamilovaný písničky. Samozřejmě když Němci začali prohrávat, tak se držel smutek a nesmělo se tančit třeba. A vono i ta atmosféra třicátých... Ono se to v té swingové hudbě, té populární, ani moc nepodepsalo, že to byla furt radost, lá lá lá a přitom tady skoro byla válka v roce 38, pak v roce 39 přišlo to Polska a docela se to odstartovalo na těch šest let. Ono je určitě dobrý to znát jo, i vlastně nějaké ty příhody těch skladatelů nebo hudebníků že jo, někdy už je to jako nakrklo, že šli hrát ty hezký písničky zamilovaný, jak se máme rádi, přitom mu sebrali nějakýho známýho, kterýho už asi nikdy neuvidí. Takže se to v nich taky občas pralo, takže já osobně tu dobu a ten styl chci vnímat v nějakých souvislostech, takže pro mě je to jako, celkově se zajímám o dobu třicátých a čtyřicátých let, sám sem dělal reenacting, což je vlastně takovéto, že si necháš ušít tu historickou uniformu, pak se převlíkneš, se všim, i s páskama, bodákama. A pak je tam bitva na tom poli za tím městem, to jsem taky dělal.

To jsi měl na koncertu, že jo, tu uniformu?

Jo jo, to bylo z pozůstatků dob, dneska už to nedělám, protože při těch akcích bojových, to je obrovský hluk a ten sluch by asi utrpěl hodně. Takže sem toho zanechal, abych se mohl naplno věnovat té hudbě. Ale zajímat se o to celistvě.

Ještě mě zajímá, na tobě je vidět že jsi milovník toho swingu, maj k tomu takovej vztah i ostatní členové orchestru?

A je to tady (smích). A je to tady. Bohužel ne. Ale rozvedu, jsem velmi rád, že teď se nacházíme v takovém jako stavu, kdy já jsem tam ten blázen, co to má rád a někteří jako... a oni to všechno dobře zahrajou, výborně, ale jsou to ty kuličky odehraný, já bych potřeboval od nich prostě... aby to slyšeli jako a věděli jak to maj hrát. Takovým tím, co už se do těch not nedá zapsat prostě. A sem hrozně rád, že vlastně tady do tý hudby ten Lukáš si to zamiloval, ta Verča Šerá si to absolutně zamilovala, kytarista, trumpetista by byl svolnej jako si koupit tu trumpetu, dělat pro to hodně. Ale ti ostatní mu to vlastně skoro nedovolí. Takže já mám osobně velký problém s tím a moc mě to trápí, zkouším jako to do nich dostat, a ne jako že bych jim s tím nechtěl pomoci jo, já jsem měl několik variant, věci, co sem jim chtěl anebo co jsem zařídil a nakonec to prostě skončilo: „Víš, my na to nemáme čas.“ Já sem jako sháněl lístky zadarmo na takovýhle koncerty nebo říkal sem já vám tu hudbu dam, album dvě nebo tři, co budete chtít, pouštějte si to někdy až... A prostě setkal sem se s odezvou, která mě hodně mrzela, takže... Já abych byl upřímný, já tu hudbu mám moc rád, ale... Tak, jak to hrajeme, se mi to nelíbí. My teď jako v kapele máme krizi tak jako kvůli mě, protože oni mě nechápou, přitom jako říkám jim to pořád a oni teď pořád hledaj, kde je teď ve mně ten problém. Přitom před dvěma měsíci jsem to s nima rozebíral, půl hodiny jsem to do nich valil, já chci tohle a tohle, bez toho prostě nepude, voni mi něco slíbili nebo se mi pokusili něco vyvrátit, ale já prostě vim, že...

Můžeš bejt třeba konkrétní, co je „tohle a tohle“, co jsi jako konkrétně chtěl?

Prostě abysme to hráli dobře, protože tam se musí naposlouchat ten styl jo, nějak to vsáknout, vstřebat jo, aby to tak prostě znělo jo a ono nestačí odehrát ty noty, který jsou napsaný do toho stylu, ty aranže jsou napsaný výborně, ty dobový aranže, to je opravdu jako, psali to ohromný borci, tak ono to tu vizi té doby udělá, ale jako pro mě, pro hudebníka, je to takový polotovar, který bych jako chtěl dotáhnout jo a moc mě trápí, že oni to dotáhnout nechtějí. Nebo někteří jo, ale jakmile jako to nebude od všech, tak je to jako... Jako můžem si hrát na dobovej orchestr, je to dobovej orchestr, hrajeme dobový noty, ale prostě... Pro mě to není uspokojující. Jako vždycky ty koncerty mě nabíjí, těm lidem se to líbí, je to jako hezký... Ale prostě o to nejví takový zájem. Taky aby sis nemyslel, že já chci aby poslouchali jenom tady to, dělali to, to absolutně ne, já jako nechci po nich a nikdy sem to po nich nechtěl a nebudu to chtít. Ale jako do každýho stylu, když jdeš hrát klasiku, musíš vědět, jak jí zahrát, když jdeš hrát skáčko, tak musíš vědět, jak to máš zahrát, když jdeš hrát rock, musíš vědět, co to má obnášet. Oni jsou sice jazzmani, ale oni ví, jak to zní dneska a to je to, o čem jsem mluvil, že ten přístup je o devadesát stupňů někde jinde jo, že vlastně voni to dřív hráli úplně jinak a to ty notičky neobsáhnou. Já sem se rozvášnil. Já sem s tím hrozně nespokojenej po tý hudební stránce. Po tý funkční stránce to je zase jiná kapitola. O tom fungování, jako kdo to vede, to je zas druhá věc. Je to vlastně tak, že oni znají jenom ty moderní big bandy a hrozně se tam odráží jako... Ba naopak máme studentskou kapelu, vedem si tam mladý... Vlastně já mam svůj druhý orchestr, Swing Melody Ostrov, klidně si to poslechni, cédéčko sem ti mohl přinést, vydali jsme cédéčko, jsou to amatéři, kteří se teda neustále zlepšují a vlastně oni o tu hudbu jeví zájem a jeví prostě zájem, poslouchají to, zajímají se o to prostě, povídáme si o tom stylu, sice ty notičky neodehrajou tak dobře, ale je tam právě ta druhý věc, že to má ten náboj, co to jako má mít a ta práce mě s tím ostrovským orchestrem baví víc a hlavně ty kapely mají vždycky kapelníky, který se o to staral po všech stránkách.

No to jsem myslel že seš ty právě.

Jó, já se k tomu dostanu. Že vlastně to nějak vede, řídí, plánuje to všechno, vyřizuje ty hraní a to já

dělám v tom Swing Melody Ostrov. A samozřejmě vždycky má u sebe jednoho nebo dva členy, se kterejma se radí, má tam jednoho, se kterým se radí, přijde s nějakou vizí, řekne mu jí, ale ty Ježkovy stopy, to je prostě takový, sme mladá, budem si to dělat sami, je tam prostě víc těch osobností a vlastně tu kapelu neřídí jeden nebo dva lidi, ale už jako všichni do toho něco říkaj, tudíž tady máme sféru jedenácti muzikantů plus čtyři zpěváci, který prostě, to vede pět lidí.

Já sem si všiml na tý zkoušce, že třeba Kuba hodně...

Kuba řídí zkoušku, to je v pořádku, my jsme takhle domluvený, on je výbornej muzikant. Ale von je zrovna ten co o tom stylu ví absolutně nejmíň. Ale muzikant je to výbornej. Já ho mam hrozně rád, je to skvělej kluk. Ale když se bavíme o té... tak já mám problém, že když se ta kapela zakládala, tak já jsem jim říkal: „Já už jednu kapelu mam, dvě kapely by už bylo hodně, tak pojďme, vybereme jednoho a ten to bude vést, já budu zpívat, budu do toho kecat a bla bla bla, ale ať si na ten hrb vezme někdo jinej.“ Tak jako že se domluvíme a nakonec to dopadlo tak: „Viš Honzo, vem to ty.“ Tak říkám: „Tak teda jo.“ Ale byla to asi chyba. Takže teď jako to vedu: já, trombonista, i po jinejch stránkách, vede to bubeník Petr Blahut, ten to řídí hlavně, teďko začal chodit s Terezkou Pohlreichovou, tak už do toho má co říkat i Terka, ale ta se drží, ta teda když je nějaká schůzka a je tam pozvaná Petrem, tak teda přijde...

Takže vy máte kromě zkoušek ještě nějaký schůzky? Tam řešíte tu hudbu?

No, to je právě to, že tam řešíme nálepky, roll-upy, videoklipy furt nový. Ne, řešíme tam hlavně ty funkční věci ohledně kapely, aby to fungovalo, ale prostě tady z komárů se dělaj velbloudi, to, co stačí říct jednou, furt se řeší to, co je úplně jasný, mi přijde, co jako může fungovat vlastním životem a bude to fungovat. Tak na všechno musíme mít někoho. Petr Blahut třeba je hrozně aktivní člověk, skvělej grafik, veškerou tu grafiku dělá von a dělá to velmi dobře, stránky vede, facebook vede, všechno na úrovni. Ale prostě když jako já se chystám něco udělat, tak prostě neudělám to hned, ale dva dny nebo tak. A on jde a „Honzo, tys to neudělal.“ A já říkam: „Ano Petře, chystam se na to, neboj.“ Druhý den: „Jako Honzo promiň, je mi to blbě, ale tys to neudělal.“ „Já to udělám neboj, jdu na to hned.“ Tak si třeba práci rozdělám. Odpoledne: „Honzo, něcos mi slíbil.“ A je to takový uhánění po všech stránkách, třeba věc, která má tejden čas, nemusí to bejt hned. Já jako neříkam že to je špatně, ale vono když je to potom furt. Já sem proti nějakýmu věcem jako vysazenej, podle mě v tom fondu nemáme tolik peněz, abysme si mohli dělat takový jako nálepky, odznáčky, písčoviny.

[...]

To jsem koukal že ty klipy jsou laděný dost dobově, to vymejší kdo?

Hele jako scénáře to vždycky ten Blahut a to dělá fakt dobře. A pak ten náš manager na to má nějakou firmu, oni se znaj, tak na to sežene nějakou slevu. Ale já to cejtim prostě jinak. A je to v tý fázi, já sem nad tím začal hrozně přemýšlet, protože mě to hodně trápí, chci s tím něco dělat, vyloženě sem vlastně přišel na to, že to byla moje záležitost, že to byl muj band, který jako se převzal tím, že se začalo dělat všechno podle manažera a že jako hlavní slovo tam má ten Petr a ten manažer.

No já bych se ještě vrátil k tomu mikrofonu, na každým koncertu na něj koukam a říkám si, jestli je to dekorace nebo to je i zvukově poznat?

No takhle, ono se mě hodně lidí ptá: „To je opravdu jako starej, dobovej?“ Ne ne ne, to co mam já, to je replika vlastně, která má všechno nový jo, takže je to jenom replika a zvuk, ty star mikrofony, na jaké se zpívalo, to byly páskové mikrofony, že uvnitř byl pásek, který přenášel ten zvuk a ten pásek má takovou zajímavou vlastnost zvukovou, že ten, kdo se o ty mikrofony zajímá, tak to pozná, že jako to... Ale já tam mam normální moderní blánu a zvukově to vlastně rozdílné není, takže tam je akorát ta vizáž, ta image. Teď jsem vlastně zjistil, že v těch třicátých a čtyřicátých letech, oni tyhle koule řeknu jako nepoužívali, tyhle obruče, to byla záležitost ve dvacátých a začátkem třicátých let ve studiích a rozhlasech. Ale ono to vypadá jako dobře, to je ta dobovka, jinak by tam měla bejt taková ta placka klasická, takový ten váleček, který je taky hezký, ale ty lidi když tam viděj ty pružinky, tak ono to dobře vypadá.

Ono to používaj i jiný orchestry ne?

Používá to třeba ten bratislavský orchestr, Bratislava Serenaders, svého času to používal Originální Synkopický Orchestr, kde začínal svého času pan Havelka.

A napadá mě, čerpáte inspiraci i z jinejch orchestrů?

No určitě, je tu velká inspirace Havelkou že jo, pak je tu úžasný orchestr Harlem Mania, který hraje občas jenom, ale ten hraje americký swing. Já sem na všechny tyto tři orchestry sehnal volné lístky, nebo za sníženou, hrozně výhodnou cenu, taky jsem naverboval všechny členy, aby na aspoň jeden zašli, tady zrovna hráli bratislavský Serenaders, já jsem na to od školy získal volňásků, kolik jsem chtěl. Havelku, velký koncert v Lucerně za stovku. Skoro všichni někde byli, ale někteří nebyli nikde a mě to taky mrzelo, protože to bylo rozmezí dvou měsíců a někteří se mi vymluvili, že na zkoušku teda přijdou, ale na nic jinýho čas nemaj, to mě teda zamrzelo. Jako, když už to neposloucháte, tak si pojd'te jako jak to hrajou jiní dneska. Tak jako hodně z nich šlo na ty koncerty, takže i tam jsme nabrali nějakou inspiraci a učíme se od nich, jak to má znít, takže určitě to vsakujem to do sebe. Hraje konkurence, musíme se informovat.

Vnímáte se teda jako součást té současný swingový vlny?

No určitě do ní patříme, protože jako hrajeme dobře, musím říct, že jako po té hráčské stránce je to všechno v pořádku, i po té vizuální stránce, aby se to líbilo, to je taky na nějaké úrovni, takže určitě do současné swingové scény se bezesporu řadíme.

A co říkáš na elektroswing?

No elektroswing. Záleží jakej. Vono je hodně stylů toho elektroswingu. Třeba Havelka si nechal udělat elektroswingový cedečko, nechal si namixovat, to podle hodně lidí, není elektroswing, to je spíš mix nějakých swingových nahrávek. Ale vim, že... Jsem slyšel cédéčko nějakýho DJe elektroswingovýho, to se mi celkem líbilo, to bylo dobrý. Ale pak jsem slyšel elektroswingy, kde se ty dva takty opakujou třeba dvacetkrát a jsou to ty nahrávky, co znam, takže to fakt nedávam. Ale jako proč ne, je to určitě nějaký návrat k swingu a aby ti mladý hlavně ten swing jako opravdu vnímali, že je to dobrá hezká hudba.

To je právě zajímavý, jako poznatek z těch koncertů, jak jsem se bavil s lidma, tak spousta z nich říkala, že se dostala ke swingu přes elektroswing.

Což je super že jo, že jako ty lidi... Protože ta hudba swingová, to je milá hudba, nenáročná na poslech, zavdělčí se všem tady tou hudbou a jako i ty lidi si při ní odpočinou. Žádná tvrdá, násilná hudba to není, každému se samozřejmě líbí něco jiného, já jsem zarytej v podstatě těma dvacátějma, třicátějma letama a skoro nic jinýho neposlouchám a já v tom opravdu vidím krásu a i určitou rozmanitost toho hudebního stylu, že... Takhle, chápu, že kdyby na nás šel nějaký zarytej rocker, tak si řekne: „Když vono je to hodně podobný“. Já když bych šel na rock, tak mi to taky přijde hrozně podobný, takže tak no. Ale elektroswing je určitě nějaká dobrá forma pro ty mladý lidi, určitě dobrý. Co se mi líbí miň, jak se současný popový písničky předělávaj do swingový podoby, to jako taky proč ne, ale podle mě ty tříakordovky se nemůžou srovnávat s těma harmonicky rozmanitejma písněma. Něco mi tam prostě chybí v tom.

A sleduješ i filmy z té doby?

No jasně, jasně. Hugo Haas, Oldřich Nový je elegán, Vlasta Burian to je ten komik, já to mám hrozně rád. Já říkám, kdybych žil v té době, tak miluji Natašu Gorovou (smích). To jsou zase filmy, kde je takovej logickéj humor, že se ten člověk pobaví a všechno je to stále na úrovni, ale zase nic náročného, velmi milá témata, ačkoliv i v té době uměly vznikat dramata, ale většinou jsou to ty milé zábavné filmy, já to mám hrozně rád. Naposledy jsem si tam dal Advokátku Věru, v hlavních rolích Oldřich Nový, výborný. Muj nejoblíbenější je z roku 1935 s Hugo Haasem, Ať žije nebožtík. A nejlepší u komedie U pokladny stál s Vlastou Burianem. A co se týče úrovně hudby, tak největší pecky tam má Sláva Eman Nováček, jako Jen pro ten dnešní den, nebo Slunečnice. A nebo první crazy komedii, kam hudbu skládal Jiří Traxler a Kamil Běhounek, takže fakt tam zněl swing, to je Eva tropí hlouposti, to je pro mě absolutně vrchol nějaký. Takže o to se taky zajímám, snažím se tu dobu chápat nějak celistvě, chci si říct jo, rok 38, tady hrajem píseň Můj kalendář, ale už mi hlavou proběhne, ty vole, opevnění bylo nedostavěný, nevyzbrojený, armáda teda veliká, dobře vyzbrojená, dobře vycvičená, ale bylo to tady to stomiliónový Německo a to nebyla prdel. A ty lidi to vnímali a voni to jako věděli, že nad náma jsou mračna. Ano, bavíme se, hezkej styl, jako moderní všechno. Vona když byla vyhlášena všeobecná mobilizace, 23. září 1938 tak vlastně byl obrovskéj jako... zaplněnej Václavák lidma, který řvali republiku nedáme, budem se bránit a najednou bylo vlastně jako cvičení jo, že se zapla siréna jako nácvik náletu, jenže to právě jsem četl v té Traxlerově knížce, psal: kterej blbec zapnul v tadyten čas sirénu, protože se všichni v té válečný atmosféře, že je mobilizace, všichni chlapi jdou zase jako na vojnu a že ta válka určitě bude a byl zaplněnej ten Václavák, někdo zapnul sirénu a všichni si mysleli, že je na tu Prahu nálet, kterej reálně mohl bejt, takže celej Václavák se začal schovávat do pasáží a hodně lidí se tam málem ušlapalo. Tak to von jako píše, že to nebyla prdel, že jako kdyby tam spadly ty bomby, tak celej Václavák mrtvej. Sice se to jako hrálo všechno, bylo to dobrý ta atmosféra. Byli sme tady ve střední Evropě poslední demokracie, která vydržela. Nebyly to určitě hezký časy co se týče tady toho, to muselo bejt dost hrozný. Zas na druhou stranu, co se mi na tom hrozně líbí, že ta hudba byla elegantní, ty lidi k sobě byli nějak blíž, ty lidi se chtěli bavit, tak tady byl nějaký jakoby swing. Jako abychom to popsali správně, že jako swing, tak swing je to, co se hrálo v Americe, ty velký bandy, to je opravdovej swing, my jsme se tady o to pokoušeli, takže se dá říct, že je to česká populární swingová tvorba. Ale určitě já tomu říkám český swing. A voni dlouho, skoro až do toho roku čtyřicet říkali, že hrajou hotjazz, protože v těch dvacátějch letech to nebyl swing, ale byl to ten jazz a oni tomu říkali, že hrajou hot styl. Oni si to taky převzali, že hrajou hot, přitom začli swingovat už dávno. Jako co je přesně ten swing, já mám doma ten archiv a mám tam ty malý, hezký notičky a mám tam takovej foxtrot a voni nevěděli ani, jak to maj psát, tak je tam sfink. Ale pak jako na konci těch třicátějch let už se vědělo, desky už tu byly, dováželo se to z té Ameriky. Ale naposlouchávali to, když pak vznikl Orchestr Karla Vlacha, což bylo v říjnu v roce 38, i dřív vznikaly soubory, tak vlastně to byli ty mladý, co to naposlouchávali už, tak proto oni potom hráli už ten swing, že swingovali, ne jako ten

Dvorský, který hrál polky, valčíky, pak i ty foxtroty a ti hudebníci byli spíš klasici, než nějaký jazzmani. Pak tady přišla éra těch mladejch někdy od roku 35, zakládali se mladý kapely a z nich se pak utvořil ten orchestr Karla Vlacha, že ten Vlach se toho ujal, pojďme udělat ten, kterej bude fungovat. A ty už to právě měli naposlouchaný a věděli, zase s těch praskajících gramodesek, nikdy nic neslyšeli naživo, jak se to má asi hrát. No a od toho roku 41, i ten Vlach hrál nějaký americký písň, pak přišla válka, takže všechno anglický bylo špatný, tak to začali zpívat s českým textem třeba, anebo když pak přišla ta válka s těma Spojenejma státama, tak nesměli hrát žádné americké písň. Kolem roku 39 vzniknul úžasnej český blues, opravdu písň, která se povedla bluesově, že by se do toho repertoáru i dala nějak řadit, to je Běhounkův blues Ráda zpívám hot, právě ten hot, 39, kdy už tam hrál Glenn Miller, najhrával In the mood, tak tady hrálo Ráda zpívám hot. No a pak v září přišla válka s Anglií že jo, tak to jako není dobrý pánové, tak buď jako předělejte text, nebo to přestaňte hrát, tak on to předělal na Ráda zpívám z not. Takže se najdou zajímavosti. Hodně těch českých písni se líbilo v Německu, třeba písň Má láska je jazz.

Ty jsi teda ted' použil to slovo swingovat, myslíš, že seš schopnej to nějak vyjádřit?

Že se jim to houpalo. Sice ten americký rytmus, ten je na druho, čtvrtou dobu, ale ty Češi to stále slyšeli na první, třetí, to je ta největší odlišnost asi, v tom rytmu. Že Amerika druhá, čtvrtá a my tady odkojený dechovkou první, třetí. Proto to má taky svý kouzlo, proto to je naše, takhle by to v Americe nikdy nezahráli, ty hráli totálně jinak. Určitě by bylo zajímavý vzít si nějakou českou aranž a zkusit si to zahrát, jak to hráli v tý Americe a pak to hrát, jak to hrávali tady. Swingovalo, že prostě měli ten cit, i ten aranžérskéj cit, že to bylo už jako swingově napsaný a že ty hudebníci věděli jak to frázovat, takže swingovalo jim to.