

JONAS HELLBORG INTERVIEW

JONAS HELLBORG se na stránkách tohoto časopisu objevuje poměrně často, především však jako hudebník propůjčující své jméno a tvář marketingovým účelům. Byl by však omyl domnívat se, že tento švédský baskytarista je jen „řadovým“ firemním hráčem, či „mužem z reklamy“. Jen letmý pohled do jeho životopisu ledacos napoví o mnohostrannosti a výjimečnosti této osobnosti. Jonas Hellborg je bez vší pochybnosti člověk myslící, zamýšlející se, uvažující – člověk, jehož osobní a hudební kontemplace neklouzají po povrchu věcí. Těžko bychom si mohli odpustit nedat toto myšlenkové bohatství do souvislosti s inspirací a okouzlením v indické klasické hudbě, která provází velkou část Hellborgovy tvorby. Mnohé by mohla překvapit i jeho hluboká technická erudice, díky které před pěti lety sám „a do poslední součástky“ navrhl vlastní high-endový baskytarový amplifikační systém Hellborg Amp, nemluvě o nové řadě zesilovačů a komb firmy Warwick.





Fotografie k rozhovoru poskytla firma Warwick

JONAS HELLBORG patří k těm hudebníkům a skladatelům, kteří rádi cestují napříč žánry a otevírají se nejrůznějším inspiracím. V podstatě již od prvního okamžiku, kdy se na počátku osmdesátých let obevjuje na jazzové scéně, ignoruje nejrůznější stylové hranice. Ve svých dvaceti letech odchází ze Stockholmu do Londýna, kde spolupracuje s africkým perkusionistou Reebopem Kwaku Baahem. Zajímavější ovšem je, že v tomto období, v roce 1979, zakládá vlastní nahrávací společnost s níž také vydává album *The Bassic Thing*, které se stává první nahrávkou vůbec, na níž kromě baskytary neuslyšíte žádný jiný nástroj. Již na tomto albu Jonas Hellborg prezentuje své inovativní pojetí hry na baskytaru – především pak průkopnickou akordovou techniku a perkusivní styl (slap). Výrazným mezníkem Jonasovy hudební dráhy je setkání s jazzovým fusion kytaristou Johnem McLaughlinem. V roce 1983 se Jonas připojil k obnovenému Mahavishnu Orchestra. S Johnem McLaughlinem spolupracoval Jonas Hellborg i mimo Mahavishnu, často pak byli doprovázeni bubeníkem Billym Cobhamem či perkusionistou Trilokem Gurtu.

Na konci osmdesátých let přesídlil Jonas do New Yorku, kde s producentem a basistou Billem Laswellem založil vlastní nahrávací studio, v jehož spravování lze najít počátky Hellborgova technického vzdělání a zaujetí pro design nástrojů

a zvukové techniky. V roce 1993 se Jonas vrací do Evropy a usazuje se v Paříži. O rok později začíná jeho devítileté hudební přátelství s americkým kytaristou Shawnem Lanem. Vzájemná hudební přízeň a vztah (nejen) k indické klasické hudbě zplodila sedm vynikajících alb. V současnosti Jonas Hellborg nejčastěji sdílí pódia s indickým perkusionistou Selvaganeshem, či švédským kytaristou Mattiasem IA Eklundem.

S Jonase Hellborgem jsme se sešli během frankfrtského Musikmesse. Velmi rychle jsme zjistili, že s takovýmto člověkem je vyhrazených třicet minut příliš málo na to, abychom se stihli vyptat na vše, co nás zajímá. Přesto doufáme, že tento rozhovor bude dostatečně výmlouvou sondou do jeho osobnosti.

S FIRMOU WARWICK SPOLUPRACUJES JIŽ NĚKOLIK LET. VZHLEDEM K TOMU, ŽE SE VÝZNAMNĚ PODÍLÍŠ NA DESIGNU A KONSTRUKCI JEJICH ZESILOVAČŮ TĚ NELZE POVAŽOVAT ZA „BĚŽNÉHO“ FIREMNÍHO HRÁČE. MŮŽEŠ NÁM NA ÚVOD PŘIBLÍŽIT, CO PRO TEBE SPOLUPRÁCE S TÍMTO VÝROBCEM ZNAMENÁ?

Můj vztah s Warwickem se zakládá zejména na přátelství s Hansem Peterem (Wilferem). Známe se od doby, kdy jsme oba začínali v hudební branži a to je opravdu velice dlouhá doba – dvacet pět, možná i třicet let. Jako hudebník jsem tehdy spolupracoval s firmou Aria, pozdě-

ji potom s britským výrobcem baskytar Wal. Hans Peter v té době svoji společnost teprve rozjížděl a myslím, že jsme se poznali na jednom z hudebních veletrhů. Většinu let, které se známe, jsme ovšem nijak významně nespolečně spolupracovali. Aktivní spolupráce začala až před šesti nebo sedmi roky, kdy jsem se zastavil na jeho stánku a vyzkoušel si akustickou baskytaru Warwick Alien. Zapovídal jsem se a brzy na to jsem měl od Warwicku vlastní signovaný model. O něco později jsme společně začali probírat i konstrukci zesilovačů. Myslím, že mě tato spolupráce baví čím dál víc a role přátelství je tu opravdu důležitá a odpovídá sloganu „Family Affair“. Víte, pokud máte přátele, pomáháte jim a oni na oplátku vychází vsíříc vám, je to příjemné.

POKUD SE NEMÝLÍM, ŘADA ZESILOVAČŮ HELLBORG/WARWICK BYLA NA TRH UVEDENA V ROCE 2006. KONCEPCE TĚCHTO ZESILOVAČŮ STÁLA NA MÝŠLENCE NABÍDNOUT PŘEDEVŠÍM KVALITNÍ ZVUK, A NIKOLIV NÍZKOU CENU A KOMPROMISNÍ ŘEŠENÍ. JAK HODNOTÍŠ PĚTILETÝ ŽIVOT TOHOTO PRODUKTU? NAŠEL SI MÍSTO VE VÝBAVĚ MNOHA BASKYTARISTŮ?

Ano, řekl bych, že zájem projevil až překvapivě velký počet hráčů. Vzhledem k tomu, že se jedná o velmi drahý systém, si jej pořídilo nečekaně hodně hudebníků. Přesto, že tento zesilovač je dost specifický, jeho koncepce zaujala i mnoho výborných basistů. Hráče na basu můžete jednoduše rozdělit do dvou skupin: Jedni preferují hi-fi charak-

Rozhovor připravil: Luděk Bohovič (ludek@music-store.cz)

ter zvuku, druzí mají rádi spíše klasický - špinavější - zvuk. Můj systém je sympatický první skupině, která dává přednost hi-fi vyznění, a která spíše touží po tom, aby zvuk vycházel z jejich hry, a ne aby byl výrazně ovlivněn aparaturou.

JAKOU KONCEPCI JSI ZVOLIL PRO NOVOU ŘADU ZESILOVAČŮ A KOMB, KTERÉ ZDE VE FRANKFURTU MAJÍ SVOJI EVROPSKOU PREMIÉRU?

Tyto zesilovače jsou řešeny trochu jiným způsobem. I když, abych řekl pravdu, jejich koncepce se od předchozího systému liší zásadně. Hlavní důraz je zde totiž položen na dostupnost, chceme, aby si je lidé mohli dovolit. Zvukově se blíží více klasickému pojetí zvuku, nicméně pořád respektují nároky, ze kterých při konstrukci zesilovače vycházím. To znamená, že zvuk musí být nejen dobrý, ale také tu nesmí být prostor pro šum nebo nechtěně zkreslení. I tyto zesilovače mají poměrně velký headroom, nízkošumové obvody a sofistikovaný moderní design. Ve chvíli, kdy chcete zkonstruovat zesilovač, který by měl mít čistou signálovou cestu, musíte se chvíli věnovat spárování všech komponentů; nehledě na to, že když vyměníte jeden kondenzátor za jiný, změní se vám i zvuk. Dnes není těžké vyrobit basový zesilovač, který nabídne zvukový standard. Daleko obtížnější je tento průměr překonat, to zabere hodně práce.

PŘIZNÁM SE, ŽE NEZNÁM MNOHO HUDEBNÍKŮ TAKOVÉ ÚROVNĚ, KTERÍ DISPONUJÍ TAK VELKÝMI ZNALOSTMI, ABY BYLI SCHOPNI SAMI NAVRHOVAT A KONSTRUOVAT ZESILOVAČE. MÁŠ V TOMTO OHLEDU NĚJAKÉ ODBORNÉ VZDĚLÁNÍ NEBO TVÉ ZNALOSTI VYCHÁZEJÍ „JEN“ Z TVÝCH ZKUŠENOSTÍ A ZAUJATOSTI VÝŠÍ, CO SOUVISÍ S HROU NA BASU?

Ne, tyto mé znalosti jsem vlastně nabyl v pozici majitele studia. Myslím, že to bylo někdy v roce 1984 či 1985, tehdy jsem do studia, které mám už mnoho let, koupil první konzolu Neve. Kromě toho jsem zde měl další kvalitní zařízení, rekordéry Studer apod. Tehdy jsem ovšem neměl nikoho na servis a v podstatě jsem si musel všechno opravovat sám, tedy skoro sám. Ve Švédsku jsem měl přítele - byl to úžasný elektrotechnik, inženýr, který výborně rozuměl studiové technice. Pokud jsem měl nějaký problém, mohl jsem z konzole „vypárat“ určitý kus, zavolat mu a on mi obvykle řekl: „tady máš schéma, problém může být zde, ty musíš zkusit tohle a tamto atd.“ Vzdělával jsem se „za pochodu“ tím, jak jsem se musel vypořádat s problémy, které chod studia obnášely. Takto jsem přišel na mnoho věcí, zjistil jsem, jak jednotlivé principy fungují, pochopil různé technické zákonitosti. Neměl jsem nikoho, kdo by to za mě mohl udělat, a proto jsem se to musel naučit.

KDYŽ UŽ HOVORÍME O STUDIU, MŮŽEŠ NÁM PŘIBLÍŽIT SVÉ PREFERENCE, POKUD JDE O STUDIOVOU TECHNIKU? ZDÁ SE, ŽE DÁVÁŠ PŘEDNOST ANALOGOVÉMU ŘEŠENÍ?

Ano, určitě. Vlastně mám teď celkem tři magnetofony Studer. Měl jsem původně 24stopý A800 a ještě jsem k tomu koupil dva 2stopé



Studer A80. A ten 24stopý jsem předělal na osmi-stopovou masinu na dvou palcích (na masinu, která má osm stop na dvou palcích), což znamená, že máš stopu čtyřikrát širší než je stopa na 24stopém magnetofonu a tímto způsobem získáváš dynamický headroom, který převyšuje digitál a máš tu kvalitu pásu. Jeden z těch dvoustopých také předělávám na jednopalcový se dvěma stopami, takže mám půl palce na stopu, stereo. To je absolutně šílené. (Smích)

Digitální technologie a počítač jsem v nahrávání využíval také a poměrně dlouho, ale v poslední době už s nimi pracovat nechci. Mám dva důvody: Za prvé nikdy nedosáhnou takového zvuku, cítím v něm stále něco tenkého, něco nepřijemného. Za druhé jako nevýhodu vidím to, že s digitálním recordingem se ti otevírá až příliš mnoho možností. Člověk potom nic nenuť se rozhodovat. Když nahráváš na pás, máš prostě nahráno a je to.

Buď je to dobré, nebo na to můžeš rovnou zapomenout. S počítačem můžeš vzít vše, protože s tím můžeš do nekonečna manipulovat a manipulovat a manipulovat, a to mi příliš nesedí. S pásem volíš klasický postup: v několika dnech uděláš nahrávku, poslechněš si ji, uděláš mix a hotovo. To mi vyhovuje podstatně víc.

POJDEME SE VRÁTIT ZPĚT K TVÉMU NÁSTROJOVÉMU VYBAVENÍ. MYSLÍM, ŽE MNOHO NAŠICH ČTENÁŘŮ TĚ KROMĚ JINÉHO ROZPOZNÁ TAKÉ DÍKY TVÉMU SIGNOVANÉMU NÁSTROJI, KTERÝ SE VYZNAČUJE PŘÍZNAČNĚ VELKÝM TĚLEM, JAKÉ VÍDÁME U AKUSTICKÝCH NÁSTROJŮ. MOHL BYS NÁM VÍCE PŘIBLÍŽIT TENTO NÁSTROJ?

JAKÁ JE VLASTNĚ PŘEDSTAVA JONASE HELLBORG A O DOBRÉM ZVUKU ELEKTRICKÉ BASKYTARY?

V devadesátých letech jsem strávil velice mnoho času hraním na akustickou basu, která pocházela z dílny kytaráře Abrahama Wechtera. Během tohoto období jsem zjistil, že pokud jde o držení mého těla, hraní s velkým dutým korpusem je pro mě daleko příznivější. Zdá mě totiž bolela daleko méně než při hraní s plochým tělem elektrické baskytary. Pokud hráte s normální elektrickou basou, vaše ramena mají tendenci se ohýbat dovnitř a křiví se vám záda, což i s ohledem na váhu takového nástroje není příliš zdravé. Když jsem tedy měl možnost nechat si vyrobit signovaný nástroj, nechal

„Vzdělával jsem se „za pochodu“ tím, jak jsem se musel vypořádat s problémy, které chod studia obnášely. Takto jsem přišel na mnoho věcí, zjistil jsem, jak jednotlivé principy fungují, pochopil různé technické zákonitosti.“

jsem si udělat velké „akustické“ tělo. Tím hlavním důvodem ovšem paradoxně nebyly zvukové požadavky, ale ergonomie a ohledy na zdravé držení těla při hraní. Nicméně, na druhou stranu - zvuk, po kterém jsem vždy toužil, by měl mít velmi akustický charakter s poměrně širokým frekvenčním rozsahem. Snímače, které jsem vytvořil pro tento nástroj mají vyrovnaný frekvenční průběh v rozsahu od 20 Hz do 20 kHz. To je velmi neobvyklé, protože u standardních baskytarových snímačů má křivka tendenci klesat už na 5 kHz. Toto je tedy také jeden z důvodů, proč můj nástroj budí řečený „akustický dojem“. Důvodem velkého těla tedy opravdu není zvuk, na druhou stranu akustický těmbr je jakýmsi předpokladem mého ideálu. Další důležitou věcí je velká dynamická odezva snímačů, které mají velmi nízké výstupní napětí, což znamená, že je v podstatě nelze přebudit. Při stejném nastavení s nimi pak můžeš hrát velice jemně a tiše, zároveň ovšem i tvrdě a hlasitě.



Indický perkusionista Selvaganesh s Jonaselem Hellborgem - Musikmesse 2011

V SOUVISLOSTI S TVOJÍ OSOBNOSTÍ BÝVAJÍ VELMI ČASTO ZMIŇOVÁNY NÁSLEDUJÍCÍ VĚCI: „AKORDOVÁ TECHNIKA“, „SLAPOVÁ HRA“ A „ROZLIČNÉ HUDEBNÍ VLIVY, ZEJMÉNA PAK VLIV INDICKÉ KLASICKÉ HUDBY“. MOHL BYS O TOM POHOVOŘIT?

Když jsem byl mladý a začínal jsem s hraním, velmi rychle jsem přišel na to, že elektrická basa je především basová kytara a nikoliv smyčcový nástroj, jako je třeba svým původním založením kontrabas. Konstrukce tohoto nástroje vychází z kytary, má pouze o dvě struny méně a frekvenčně je položena níže. Pokud uvažujete tímto způsobem, můžete si říct, že to, co lze zahrát na kytaru, můžete stejně dobře zahrát i na baskytaru.

Zásadní pro mě v tomto ohledu bylo také to, že jsem v roce 1970 poprvé slyšel fenomenálního basového hráče Colina Hodgkinsona z Back Door, který hrál akordy a vyhrával melodie. Tato zkušenost výrazně změnila moji perspektivu, můj pohled na to, co a jak mohu hrát na baskytaru. V té době jsem také studoval hudební teorii, ve svém bytě jsem ovšem neměl piano, ani kytaru, takže když jsem potřeboval některé poznatky vyzkoušet v praxi, studovat třeba harmonické řady, jediné co mi zbývalo, bylo vyzkoušet vše na basu. To vše mě nějak přirozeně dovedlo k akordové technice. Později, když jsem studoval jazzové standardy, pokoušel jsem se také zvládnout

hrát zároveň melodie a akordy, což mě nakonec přivedlo k myšlence nahrát výhradně basovou desku. Znělo to hodně zajímavě a kromě toho tehdy nikdo nic podobného nedělal.

A POKUD JDE O SLAPOVOU HRU?

Slap se ke mně dostal tak nějak sám, jako něco, o co se tehdy pokoušeli všichni kolem mě. Myslím, že někdy v sedmdesátých letech jsem byl přizván do kapely hrající disco, kde mi bylo řečeno, že bych měl hrát slapovou techniku. V podstatě jsem se přizpůsobil tehdejšímu trendu, ale nemohu říct, že bych na tom nějak zvlášť pracoval. Spíše bych řekl, že jsem tuto techniku rozvíjel pod jinými vlivy, než ostatní. Jak ses zmínil, mým nejvýraznějším hudebním vlivem je hudba indická. Mé slapování má zřejmě více společného s indickými perkusemi, s jejich rytmy a nevychází z funkových vlivů, reprezentovaných například Larrym Grahamem nebo Bootsym Collinsem.

CO TĚ VLASTNĚ TOLIK FASCINUJE NA INDICKÉ HUDBĚ?

Mnohé. Na indické hudbě je zajímavé například to, jak doplňuje západní hudební tradici. V našem západním hudebním okruhu máme velmi vyvinutý smysl pro harmonii a formu, indická klasická hudba má naopak velmi propracované učení o rytmu a melodii. Myslím, že je docela zajímavé,

že v západní hudbě nemáme teorii melodie, která patří k těm nejsilnějším aspektům hudby. Na školách nás nikdo melodii neučí. Učíme se harmonii, kontrapunkt, ale nikdo vám neřekne, jak vytvořit melodii, jak naložit s intervaly, aby melodie měla silný emocionální dosah. V Indii se toto vyučuje, stejně tak nauka o rytmu, která je o mnoho dál, než to, co si dokážeme v našem hudebním okruhu vůbec představit. Studium indických učení o hudbě a využití jejich znalostí v západní perspektivě se mi potom jeví jako velmi užitečné. To je v zásadě tajemství toho, co dělám.

DÁ SE ŘÍCI, ŽE INDICKÁ HUDEBNÍ TRADICE JE O MNOHO STARŠÍ NEŽ NAŠE ZÁPADNÍ?

Dá se to tak říci, z určitého hlediska je to pravda. Na druhé straně je třeba si uvědomit, že obě hudební tradice mají stejný původ ve starověké Persii a Řecku. Z Persie, která se vyznačovala bohatými kulturními vazbami s antickým Řeckem, se hudba šířila přes oblast Afghánistánu dále do Indie, kde se postupem času formovala v indickou klasickou hudbu. Stejně tak se tato hudební tradice šířila přes východořímskou říši směrem na západ, kde se dále rozvíjela jako hudba církevní, později ve středověku se objevuje i lidová a v 15. a 16. století se postupně etablovaly základy toho, co dnes známe jako klasickou hudbu Západu.

PROPOJENÍ HUDBY KLASICKÉ, AŽ UŽ ZÁPADNÍ ČI VÝCHODNÍ S MODERNÍMI ŽÁNRY A NÁSTROJI DNES BÝVÁ VELICE POPULÁRNÍ. OBČAS SE ALE JEN TĚŽKO UBRÁNÍME DOJMU, ŽE VÝSLEDEK PŮSOBÍ VELICE HLOUPĚ. CO O TOM SOUDÍŠ?

No, pokud myslíš třeba moment, kdy někdo hraje barokní hudbu na elektrickou kytaru, pak je to opravdu stupidní a navíc nevkusné. Myslím, že původ problému, kterého se tu dotýkáme, bychom našli někdy v šedesátých letech minulého století, kdy rozdíly mezi hudebními žánry přestaly být jen otázkou slovního označení. Je třeba hledat souvislost i s tím, co poznáváme jako děti, jakou hudbu slyšíme ve svém okolí, jaké vlivy utváří naše intuitivní hudební schopnosti. Chci tím říci, že pokud chci něco hrát, měl bych to opravdu znát. Pokud jsi klasický hudebník na vysoké úrovni, musel jsi předtím, než se postavíš na pódium, velmi studovat. Stejně tak jako rockový muzikant musí získat hodně životních zkušeností, aby to co hraje a představuje bylo opravdové. Vezmi si například Keitha Richardse. Samozřejmě, že Keith by nikdy nemohl hrát Beethovenovu sonátu, ale způsob, jakým hraje na elektrickou kytaru nikdo nenapodobí. Toto se musí žít, je to otázka růstu, získávání zkušeností, teprve potom dosáhneš určité jistoty, samozřejmosti a exprese. I když se jedná o jednoduchou věc, není lehké ji zahrát. Nemůžeš pouze kopírovat tóny. Jde tu o něco víc. To samé platí o hudebnících hrajících klasickou hudbu. I klasická hudba totiž vyžaduje více, než hodně rychlých tónů. Je o detailech při tvorbě tónu, o tom jak předneseš danou frázi. Když vidíš německé kluky, kteří si nasadí legrační čepičky a myslí si, že hrají africkou hudbu, pak je to opravdu směšné a velmi nešťastné. Nelze totiž jen tak vzít kousek tradice, naučit se pár rytmů a myslet si, že hrají africkou hudbu. Je to opravdu mnohem složitější a je třeba mnoho respektu. Zároveň si při takových hudebních toulkách musíš vždy uvědomit, kdo jsi ty sám. Pokud popřeš svoji vlastní tradici, jsi ztracen. Musíš si uvědomit, kde jsi vyrostl, jaká je tvá hudební identita. Až teprve pokud si toto uvědomíš, má smysl se učit od ostatních. Nikdy se totiž nemůžeš jen tak přepnout, stát se někým jiným. I když mám velké znalosti o indické hudbě, nedělám si iluze, že by se ze mě někdy stal Ind. (Smích) Nemohu ani hrát indickou klasickou hudbu, i když třeba o ní vím tolik, jako žádný ze západních hudebníků. Právě proto, že toho vím tolik, musím to odmítnout. A i když mě mohou někteří chválit, nemá to smysl. To, co jsem se ale naučil z indické hudby a použil v západní hudbě, může působit velice silně. Pokusy o hraní klasické hudby rockovými muzikanty - to je další věc. V mém případě mohu říci, že jsem vyrostl na

„Myslím, že je docela zajímavé, že v západní hudbě nemáme teorii melodie, která patří k těm nejsilnějším aspektům hudby. (...) Učíme se harmonii, kontrapunkt, ale nikdo vám neřekne, jak vytvořit melodii, jak naložit s intervaly, aby melodie měla silný emocionální dosah.“

klasické hudbě, jediný můj problém spočívá v tom, že hrají na špatný nástroj. Kdybych hrál na nástroj, který má své místo v klasické hudbě, asi bych se teď pohyboval v jiných kruzích. Ale věřte, že tato kultura, tato identita, to je to, z čeho vycházím a z čeho čerpám své schopnosti hudební exprese, smysl pro dynamiku... je to můj hudební jazyk.

MLUVÍŠ-LI O SVÉ HUDEBNÍ IDENTITĚ, PŘIVÁDÍ MĚ TO NA OTÁZKU, ZDA TY SÁM PŘEDÁVÁŠ SVÉ HUDEBNÍ I ŽIVOTNÍ ZKUŠENOSTI. UČÍŠ MLADÉ HRÁČE?

Ne, opravdu ne. Dříve ano, ale to je již velmi dlouho. Myslím, že je to velká zodpovědnost a také příliš nemám rád způsob, jakým se hudba na západě učí. Znovu, líbí se mi způsob, který se praktikuje v Indii, kde žák stráví všechn svůj čas se svým guru - se svým učitelem. Díváš se, učíš se nejen o hudbě, ale také o přístupu k životu, což je velmi důležité. Nemyslím, že je možné být zároveň koncertujícím hudebníkem a učitelem. V takovém případě se můžeš nanejdůležitější s někým sejít na hodinu, sdělit mu něco a doufat, že s tím správně naloží. Učení vyžaduje tolik času, úsilí a soustředění se na někoho jiného, komu musíš mít co nabídnout...

NA UČENÍ SE PTÁM TAKÉ PRÁVĚ, ŽE JSI TO BYL TY, KDO V JEDNOM ROZHOVORU ŘEKL, ŽE „POSLOUCHÁNÍ JE VELICE VZÁCNÁ KOMODITA MEZI MLADÝMI HUDEBNÍKY“.

Ano, a v této souvislosti jsem zřejmě také řekl, že hudba je umění, které není o tom, jak se dělá, ale jak zní. Ať už vytvoříte zvuk jakkoliv, je to správně. Nezáleží na tom, zda to jeden dělá tak, nebo onak, ale záleží na zvuku. Je zajímavé, že když se naučíme skutečně poslouchat, naše tělo už si najde cestu k hudebnímu vyjádření. Pokud skutečně dokážeme hudbu vnímat, dokážeme ji zahrát. Vždy říkám, pokud to slyšíš, dokážeš to zahrát!

Myslím, že dnes jde více o fyzické cviky než o hudbu. Budu se opakovat, ale hudba je o zvuku, ne o tom, jak dokážeš hýbat prsty, kam je položíš, v jakém pořadí, nebo jak máš naladěné struny. Vezmi si například bluesového hudebníka jménem CeDell Davis, který má ruce zdeformované dětskou obrnou a namísto prstů levé ruky používá nůž na máslo. Jeden můj přítel, bubeník

Jeff Sipe, s ním byl ve studiu, měnil CeDellovi struny a nestihl je ještě naladit. Mezitím přišel CeDell, vzal nástroj a hrál. Vůbec mu nevadilo, že jsou struny jinak naladěné, přizpůsobil se okamžitě a o tom to je! Když skutečně dokážeš slyšet hudbu ve své hlavě, je jedno, jak ji hraješ. Dovol mi ještě jeden příklad. Pokud máš dítě, které se naučí říkanku, a to dítě postavíš k pianu,



najde si na klaviatuře melodii, aniž by mu někdo řekl, že tento tón je C, tento D, tento E.

TO MI PŘIPOMÍNÁ MOZARTOVY SCHOPNOSTI, KTERÝ UŽ JAKO DÍTĚ DOKÁZAL OKAMŽITĚ ZAHRÁT V PODSTATĚ COKOLIV, CO SLYŠEL A JEŠTĚ DANÝ MOTIV ROZVĚST.

Ano, to je ono. O něco podobného jsme se pokoušeli se Shawnem Lanem, ale je pravda, že jsem si to poprvé uvědomil právě při poslechu Mozarta. Vrátili-li se opět k indické hudbě, zde je něco podobného velmi běžné. Někdo zahrává frázi a druhý ji zopakuje. Tato idea se mi hrozně líbí a pokoušel jsem se takto hrát se Shawnem. Navrhl jsem mu, abychom složili nějaký úryvek, který bychom jen vzájemně opakovali a dále rozvíjeli, bez nějaké konkrétně dané kompozice, jen poslouchat a hrát.

HOVOŘÍME TEDY UŽ O IMPROVIZACI?

Hovoříme o ní stále. Představte si hudbu jako jazyk. Učíme se slovíčka, učíme se gramatiku, stylistiku, učíme se vše o jazyce. Nechodíme ovšem kolem a neodtrkáváme neustále jen psanou poezii. Snažíme se mluvit, snažíme se něco říct. Pokoušíme se skládat vlastní slova, vlastní přiběh, vlastní věty. Samozřejmě, že si mnoho půjčujeme z minulosti, opakujeme, co už před námi někdo řekl, ale pokud máme potřebu něco vyjádřit, najdeme si způsob, jak to udělat. I když se snažíte něco říct v jazyce, který příliš neovládáte, i když třeba znáte jen deset slov, najdete si podle mého názoru způsob, jak se vyjádřit. Je to jako když přijdeš do restaurace a jediné anglické slovo, které umíš, je chicken (kuře), dokážeš si ho objednat: „Me chicken“ (Já kuře).

Důležité je zejména spojení mezi tím, co je v tvé hlavě, a co je v nástroji. Jde vlastně o to zničit hranice mezi nimi. Hrát tak, jak myslíš, jak si dokážeš



Více on-line: www.hellborg.com; www.warwick.de/Hellborg

představit. Lidé si myslí, že je to složité, ale není. Problém je, že řada z nich by chtěla okamžitě být na určité úrovni. Je potřeba být trpělivý. Pokud si dokážeš ve své mysli představit jednu jedinou notu, zahráj ji. Výběrně. Pokud si dokážeš představit dvě noty, zahráj dvě a s tím už se dá něco dělat. Je to tak jednoduché! Jde jen o to, jak začnete. Je třeba začít s málem a na tom stavět. Tak by to mělo být se vším, nejen s hudbou. Nelze prostě přeskocit vše a být rovnou pokročilý. Když začnete pomalu, budete pak sami překvapeni, jak rychle se budete rozvíjet. Myslím, že jedna z nejdůležitějších věcí je umět akceptovat, že něco nevíš. Přiznat, že jsem v něčem nevzdělaný. Připustit si toto představuje důležitý předpoklad, že se něco naučíte. Lidé ovšem často dávají na odvíj jen velké ego a nepřiznají, že něco nedokážou. Já se domnívám, že je lepší opačný přístup. Toto neznám. Co je to? Jak to mám udělat? Připustit si své nedostatky - to je klíč k vývoji a k tomu něčeho dosáhnout.

Můj přítel Selvaganesh, hráč na perkuse, o mně a o hráči na mandolínu jménem Srinivas (spoluhráč Johna McLaughlina z Remember Shakti, jeden z nejvýraznějších indických klasických hudebníků) nedávno řekl, že „se nestaráme“.

Myslel tím, že nám nezáleží na tom, zda nás lidé mají nebo nemají rádi. Myslel tím, že pokud máme pocit, že něco nehrajeme rádi, tak to prostě nehrajeme. Když hrajeme hudbu, je to proto, že se nám líbí, činí nás šťastnými. Myslím, že my nemáme potřebu někomu něco dokazovat. Je mi fuk, jestli si lidé myslí, že jsem skvělý, nebo jestli mě nenávidí a myslí si, že neumím hrát. Nic z toho mě nezajímá. Zajímá mě síla hudby, kterou hrají. Je to jako když jsi třeba blázen do kávy. Pokud espresso není dobré, pít ho nebudeš, protože to je zbytečné, to můžeš pít třeba terpentýn. Stejně je to s hudbou. Pokud není opravdová, nezajímá mě. Můj život je o skutečných věcech a reálné zkušenosti, nepotřebuji nikomu nic dokazovat.

JONASI, NA ZÁVĚR NÁM JEŠTĚ ŘEKNI, NA JAKÝCH PROJEKTECH V SOUČASNOSTI PRACUJEŠ.

V těchto dnech se pokouším dokončit tři nahrávky. Jedna je čistě basová a nese název *Silent Life*. Toto album jsem natočil již v roce 1990,

“Pokud skutečně dokážeme hudbu vnímat, dokážeme ji zahrát. Hudba je o zvuku. (Nezáleží na tom), jak dokážeš hýbat prsty, kam je položíš, v jakém pořadí, nebo jak máš naladěné struny.”

teď se ho pokouším trochu přetvořit, remastrovat. Tehdy jsem tento materiál natáčel asi tři dny a vybíral z něho to nejlepší. Když jsem ovšem po letech poslouchal mastery, říkal jsem si, že se mi líbí pasáže, které jsem si původně nevybral. V podstatě tedy tvořím jakousi

novou kompilaci. Pracuji také na nové nahrávce se Selvaganeshem. Společně jsme v duetu sehráli již mnoho koncertů, ale zatím jsme si netroufli připravit nahrávku. Pracuji také na dalším projektu s Mathiasem Eklundem. V jeho případě půjde o takové trio, kde se mnou vedle Mattiase hraje také bubeník Ranjit Barot (hrál na albu *Floating Point* od Johna McLaughlina). Mělo by jít o něco podobného, co jsem kdysi dělal se Shawnem Lanem - tedy méně strukturované a s větším podílem improvizace. Zatím máme nahanané dvě asi půlhodinové skladby. *Silent Life* by měla vyjít na přelomu května a června, ostatní dvě zřejmě až na podzim.

