

AKADEMIE MÚZICKÝCH UMĚNÍ V PRAZE

HUDEBNÍ A TANEČNÍ FAKULTA

HUDEBNÍ UMĚNÍ

BICÍ NÁSTROJE

DIPLOMOVÁ PRÁCE

Techniky hry na různé bicí nástroje

- specifika a souvislosti

BcA. Ladislav Bilan, DiS.

Vedoucí práce: doc. Daniel Mikolášek

Oponent práce: Lubor Krása

Datum obhajoby: 23. června 2020

Přidělovaný akademický titul: MgA.

Praha, 2020

ACADEMY OF PERFORMING ARTS IN PRAGUE

MUSIC AND DANCE FACULTY

Art of Music

Percussion Instruments

MASTER'S THESIS

**Techniques of playing various percussion
instruments – specifics and context**

BcA. Ladislav Bilan, DiS.

Supervisor: doc. Daniel Mikolášek

Opponent: Lubor Krása

Date of graduation: 2020-06-23

Given academic degree: MgA.

Prague, 2020

Prohlášení

Prohlašuji, že jsem magisterskou práci na téma

Techniky hry na různé bicí nástroje – specifika a souvislosti

vypracoval(a) samostatně pod odborným vedením vedoucího práce a s použitím uvedené literatury a pramenů.

Praha, dne

.....
podpis diplomanta

Upozornění

Využití a společenské uplatnění výsledků diplomové práce, nebo jakékoliv nakládání s nimi je možné pouze na základě licenční smlouvy, tj. souhlasu autora a AMU v Praze.

Poděkování

Na tomto místě bych rád poděkoval doc. Danielovi Mikoláškoví za všechny jeho podněty a celkové vedení této diplomové práce.

Abstrakt

Tato práce si klade za cíl přesné vymezení specifik u konkrétních bicích nástrojů a jejich následné zařazení do kontextu s nástroji jinými. V textu jsou pro porovnání uvedeny příklady provedení interpretačního záměru na malý bubínek a na marimbu. Pro přiblížení problematiky bylo použito také několika notových ukázek. Uvědomění si těchto společných jevů má mít za následek větší provázanost této nástrojové skupiny v představách čtenářů a hudebníků.

Annotation in English

This thesis aims to precisely define the specifics of particular percussion instruments and their following inclusion into the context of other instruments. In the text, examples of an interpretive intentions for a snare drum and a marimba are given for comparison. Several music score samples were also used to show specific issues. Awareness of common phenomena should result in greater interconnectedness of this instrumental group in the minds of readers and musicians.

Obsah

Úvod	8
Malý bubínek	10
Historie	10
Specifika	12
Techniky hry	17
Souvislosti	19
Tlumení	20
Inovativní přístupy	22
Didaktický vhled	26
Marimba	29
Historie	29
Specifika	36
Výběr vhodných paliček	41
Souvislosti	43
Tlumení	44
Inovativní přístupy	45
Didaktický vhled	47
Závěr	49
Seznam pramenů a použité literatury	50
Knihy a jiné odborné publikace	50
Osobní konzultace dané problematiky	51
Webové odkazy	52
DVD a jiná videa	54

Úvod

Toto téma jsem si vybral, protože se line celým mým životem a bez nadsázky mohu říct, že jím žiji už od raného dětství. Na rozdíl od většiny perkusionistů jsem měl možnost pozorovat a srovnávat technické souvislosti a úskalí hry na hudební nástroje ihned od svého příchodu na svět, a to díky svému otci¹, který je profesionálním hráčem na bicí nástroje. V mém raném věku jsem doma nejvíce sledoval čtyřpaličkovou hru, hru na malý buben a bicí soupravu. Za mnohé vděčím také mé matce², která od počátku věnovala výraznou péči mému soustavnému hudebnímu vzdělávání v oblasti hudební nauky a hry na zobcovou flétnu a klavír.

Toto hudební zázemí v rodině nepochybně ovlivnilo celé mé další životní a kariérní směřování. Touha po dalších technických přístupech mě dovedla ke studiu na Akademii múzických umění v Praze, kde jsem poprvé objevil specifika hry na tzv. rámové bubny a nové přístupy hry na melodické bicí nástroje, pod vedením Daniela Mikoláška³.

Tyto přístupy jsem měl možnost dále prohloubit během svého studia u Ludwiga Alberta⁴ na LUCA School of Arts v Lovani, odkud jsem si kromě obohacení hudebně-technického odnesl i silné ovlivnění mého budoucího pedagogického přístupu. Pevně věřím, že toto obohacení bude mít v budoucnu kromě výuky hry na melodické bicí nástroje silný dopad i na ostatní hudební disciplíny.

Vývoj samotných technik vnímám jako nikdy nekončící úsilí o jakousi „dokonalost“. Vznikla o nich řada publikací a neustále vycházejí další. Ty nové tu a tam bez řádné reflexe prvoplánově popírají „starší“ přístupy bez znalosti celkového kontextu (země a doba, přístup k informacím). Jiné se zase z největší

¹ Ladislav Bilan (1964) – tympánista Moravské filharmonie Olomouc, pedagog na Konzervatoři Evangelické akademie v Olomouci a ZUŠ „Žerotín“

² Šárka Bilanová (1970) – harfistka a klavíristka věnující se z největší části především pedagogické činnosti

³ doc. Daniel Mikolášek (1959) – od roku 1984 členem České filharmonie, vedoucí katedry bicích nástrojů pražské Akademie múzických umění, člen hudebního uskupení Michal Hromek Consort

⁴ dr. Ludwig Albert (1969) – belgický pedagog, skladatel, a především virtuos ve hře na marimbu. Po ukončení studií u legendární Keiko Abe se od roku 1995 věnuje pořádání vzdělávacích kurzů („masterclassů“) po celém světě a vedle toho je neméně aktivní také v koncertní činnosti. Je hudebním ředitelem Universal Marimba Competition & Festival.

části věnují pouze technické (mechanické) složce hraní, než aby na techniku pohlíželi ve smyslu především hudebním, ve smyslu použití této dovednosti jako prostředku interpreta být schopen co nejsvobodněji vyjádřit svou konkrétní představu, která mu nejprve zaznívá v jeho hudební fantazii.

Pochopitelně i já bych byl rád nápomocen především bicistické komunitě v rámci této evoluční cesty světa perkusí přidáním svých dosavadních znalostí, jejichž fundamentem budiž mé vlastní studium širokého spektra technik, zahrnujícího kromě hry na orchestrální bicí nástroje i hru na rámové bubny a jiné.

V této práci se budu podrobněji zabývat dvěma reprezentanty na první pohled nesouvisejících skupin nástrojů, kterými jsou malý bubínek a marimba. Jelikož oba patří k mým nejmilejším nástrojům, považuji za přínosné přiblížit souvislosti, které jsem při hře na ně, a během následného srovnávání, vyzoroval.

V práci budu používat označení jazyků.

Anglicky (dále pouze aj)

Francouzky (dále pouze fj)

Německy (dále pouze nj)

Italsky (dále pouze ij)

Francouzky (dále pouze fj)

Španělsky (dále pouze šj)

Malý bubínek

snare drum (aj), caisse claire (fj), kleine Trommel (nj), tamburo rullante/militare (ij), tambor afinable/con tensores (šj)

Historie

Historie malého bubnu, v podobě v jak ho známe dnes⁵ sahá do přelomu 13. a 14. století, tedy epochy středověku, kdy tento hudební nástroj do Evropy přivlekli při svých nájezdech turečtí nájezdníci. Původně byl označován slovem tabor⁶ a blána byla z obou stran potažena telecí kůží. Pro hru bylo potřebné si na sebe nástroj doslova zavěsit, protože druhou rukou hráč obsluhoval pikolu⁷ (nebo trubku), což dokládá obraz *The Introduction of the Cult of Cybele at Rome*⁸ z roku 1506 od Andrea Mantega, kde je vyobrazen pastýř hrající takto na oba nástroje.



⁵ První zmínky o čemsi, co po úderu produkuje zvuk (a může být tedy považováno za buben), se dají pozorovat už 6 000 let před Kristem v Mezopotámii – cosi z jílu čtvercového tvaru. Zdroj <http://everythingpercussion.weebly.com/history-of-the-snare-drum.html>

⁶ tabor – buben

⁷ Jednoruční flétna Galoubet s jedním nebo třemi tónovými otvory. Zdroj: PASEKA, Antonín. Bicí nástroje, Brno, 1980.

⁸ Zdroj: <https://www.nationalgallery.org.uk/paintings/andrea-mantegna-the-introduction-of-the-cult-of-cybele-at-rome>

První zmínka o předchůdci dnešních bubenických škol a proudů tohoto typu na území Evropy pochází z Basileje⁹.

S nároky na silnější dynamiku, zejména z vojenských důvodů, kdy měl buben především komunikační funkci, bylo zapotřebí zvětšit jeho korpus, což vedlo k tomu, že hráč už se nemohl věnovat pikole (nebo trubce). Na druhou stranu dostal možnost soustředit se plně na hru dvěma paličkami.

„V jižní Francii se ve středověku vyvinuly zvláště vysoké a vířivé bubny provensálské (Tambourin de Provence).“¹⁰

V průběhu několika staletí putoval buben přes celou Evropu, přičemž se dostal v důsledku objevení nového kontinentu až do Ameriky. Za tu dobu absolvoval několik proměn, od prvního primitivního struníku jsme se dostali přes „umělé“ blány¹¹ až k velmi sofistikovaným nástrojům s litými ráfky, u kterých si máme možnost vybrat jaké slitině dáme přednost. Dnes existuje široké spektrum typů malého bubnu od nástroje určeného pro integraci s bicí soupravou přes pochodové bubínky¹², až například po tarole¹³. Pro tuto práci budeme dále věnovat pozornost pouze „orchestrálnímu“ malému bubínku, jehož korpus se pro potřeby vnitřního užití oproti jeho předchůdcům o něco zmenšil a byl opatřen šroubením.

⁹ Švýcarské město, které přímo sousedí s Německem a Francií; 1332 první zmínka o Basilejském bubnování.

¹⁰ Zdroj: PASEKA, Antonín. *Bicí nástroje*, Brno, 1980.

¹¹ Vznik první blány z umělých materiálů je připisován Marionu Evansovi v roce 1956.

¹² *Marching snare* – march (pochodovat)

¹³ Tarol je přibližně stejných rozměrů jako malý buben určený k soupravě, ale strunění nemá na spodní (rezonanční), nýbrž na hrací bláně.

Specifika

Ke hře na malý bubínek používáme paličky, které jsou vyrobeny z nejrůznějších materiálů, nejčastěji z habru¹⁴ a hikoru¹⁵, které mají určité označení jako například 7A, 5A, 5B, 2B, 3S a podobně. Toto označení nejvíce vyplývá z váhy¹⁶ a průměru¹⁷ paličky. Výrobou paliček se v České republice zabývá několik výrobců¹⁸. V zahraničí jsou to především Vic Firth, Pro Mark, Vater, RegalTip a Zildjan¹⁹. Pro výběr paliček podle mého názoru neexistuje žádný univerzální klíč, vše je otázkou osobní preference v závislosti na individuální potřebě, vyplývající z velikosti dlaně. Klíčové je také to, kolik různých druhů, velikostí a značek paliček má možnost daný jedinec během svého hudebního vývoje vyzkoušet, aby mohlo dojít k vykrystalizování jeho povědomí o ideálním páru.

Paličky za dobu svého vývoje prodělaly několik změn, dnešní podoba by se dala těžko srovnávat se svými prapůvodci, kterými jsou nejrůznější kosti, tyče a klacky. Ostatně v anglickém jazyce se označení tyčinky, klacíky – *sticks* drží dodnes. Oproti tomu se setkáváme také s anglickým označením *mallet*²⁰, což doslova znamená kladívko, jehož hrot je z gumy nebo dřeva. Při hře na většinu melodických bicích nástrojů²¹ právě takové paličky vyrobené z ratanu, břízy nebo laminátu používáme ve většině případů s hlavičkami potaženými přízí.

Co se týče ergonomie, je na malý buben možné hrát jak vsedě, tak vestoje. Obě varianty mají v našich zemích mezi hudebníky svá zastoupení a výběr je jako vždy otázkou osobních preferencí hráče. Důležité je vždy zohlednit

¹⁴ Je lehčí a křehčí než hikor, avšak cenově dostupnější.

¹⁵ Celosvětově nejrozšířenější materiál, původ Severní Amerika, odolnější než habr.

¹⁶ Váhu i průměr by samozřejmě měla mít každá palička z jednoho páru identickou.

¹⁷ Například označení 7A má nejčastěji průměr okolo 13mm na rozdíl od označení 3S u kterého se dostáváme k průměru 16mm a vyšší váze. Na českém hudebním poli jsou vnímány jako extrémní pochodové paličky firmy PROMARK, model Scott Johnson, které jsem si přivezl z New Yorku, dosahují průměru 17,8 mm.

¹⁸ FS Paličky, Balbex, R-stick a další

¹⁹ Jedna z nejstarších firem zabývajících se výrobou nástrojů na světě založená v 17. století.

²⁰ Zdroj: <https://en.wikipedia.org/wiki/Mallet>

²¹ Jedná se o nepřesnou, avšak poměrně ustálenou terminologii. Melodickými nástroji mám na mysli nástroje, jejichž menzura má původ v té klavírní a jsou primárně určeny pro hraní melodie. V angličtině se pro toto pojmenování vžil termín *keyboard percussion instruments*. Kromě toho se u bicích nástrojů setkáváme také s odlišným způsobem uspořádání kamenů (některé typy balafonu s uspořádáním od středu do krajů stejně jako na kalimbě nebo čtyřřadový xylofon).

prostorové a akustické možnosti prostoru, ve kterém se chystáme hrát a také repertoár, kterému se budeme věnovat.

Z mého pohledu se v souvislosti se sólovou hrou na bubínek přikláním ke hře vestoje, a to především z důvodu lepší dostupnosti nástroje. Navíc, některých inovativních přístupů, kterým se budeme dále věnovat v podkapitole, by ani nebylo možné při hře v sedě docílit.

Hru ve stoje preferuji také často v orchestru či ansámblech jiného typu v případech, kdy je to možné. Jedním z důvodů je mé přesvědčení, že dosáhnou lepší srozumitelnosti zvuku a celkové artikulaci, pokud mám nástroj dále²² od země a tón který produkuji tak nejde do zad kolegů sedících obvykle před nástrojovou skupinou bicích, ale line se volně nad orchestrem až k posluchači. A nemám tím na mysli hlasitější projev ve stoje nebo usilování o dominanci ve zvuku v rámci orchestru.

Byl jsem několikrát svědkem situace, kdy si ostatní kolegové, jak ze skupiny bicích i žesťů stěžovali na nadměrnou decibelovou zátěž při ještě velmi shovívavém pokusu docílit předepsané dynamiky forte fortissimo v soudobé skladbě. V tomto orchestru se bohužel hojně využívají plexiskla²³, která způsobila, že zvuk bubnu se v jeho původní podobě nedostal ani k dirigentovi, natož posluchači, a při hledání řešení se nejvíce osvědčila právě hra vestoje, kdy zvuk mohl projít nad orchestrem až k posluchačům a opakuji, nešlo zde o změnu dynamiky, jen o zcela základní princip – nechat nástroj dýchat.

Dalším důvodem je aspekt spíše psychologický. Je nutno uvést, že i při způsobu hry vestoje je zapotřebí židle či jiné sedátko, a to zejména pro delší úseky skladby, kdy hráč počítá prázdné takty nebo má celou část předepsán tacet. Je krásné vidět na koncerty přicházet posluchače, kteří jsou sofistikovaní, znalí okolnosti vzniku díla i autorova stylu a mající alespoň základní představu o nástrojových skupinách orchestru. Tací zpravidla prošli minimálně základní formou hudebního vzdělání a vytvořili si již jako malí jasné povědomí o nástroji (jak vypadá) a tónu který produkuje (zvuk který vydává). Na druhou stranu, při pohledu z pódia směrem k publiku můžeme často sledovat oči, které se evidentně snaží najít původce zvuku, který se jim tolik líbil, svou zvukomalbou

²² Myšleno na vyšším stojanu, který slouží pro hru vestoje.

²³ Akrylátové průhledné sklo se používá k izolaci předmětů. V hudbě je to především za účelem ochrany sluchu okolních hráčů. Při natáčení se tak předchází přeznívání nástroje do mikrofonu nástroje jiného.

jim připomněl první slunné jarní dny²⁴. Při hře na nástroje, které nejsou tolik obvyklé a není s nimi příliš složitá manipulace (zpravidla se drží v ruce) jako například flexaton, siréna nebo guiro, se je jako hráči na bicí nástroje snažíme instinktivně představit, protože víme, že jejich použití není tak běžné a cítíme, že obecenstvo bude rádo sledovat a nadšeně poslouchat, kde a jakým způsobem zvuk vzniká.

Tento zájem o naše umění není ničím novým. Byl tu odjakživa a jeho největší nárůst (poč. 20. st. až dodnes) souvisí s mnoha objevy nových nástrojů a použitím nástrojů etnických na půdě starého kontinentu.

Když to vezmeme ještě z jiné stránky, co se týče nejčastějšího použití bicích nástrojů v orchestru dnes, vyjma xylofonu, vibrafonu, marimby a ostatních, u kterých varianta vsedě přichází v úvahu jen těžko a za velmi specifických podmínek, zůstanou nám tympány, velký buben, činely, a právě malý bubínek. Všechny tyto nástroje mají většinou původ v použití k vojenským účelům, jinými slovy, už v době jejich vzniku bylo zapotřebí při hře na ně (buď za chůze nebo při jízdě na koni) zůstat mobilní.

Při hře vsedě na tympány dnešních rozměrů (zejména kotlů, ale i celé mechaniky) dosahuje hráč výšky téměř stejné, jako kdyby stál. Kromě toho, aby měl dobrý přehled o dění kolem sebe a kontakt s ostatními hudebníky, především pak s dirigentem, je jeho vysoké postavení určeno také dobrou dostupností k pedálům, které mění výšku tónu, který produkuje.

U velkého bubnu a činelů je pro dobrou manipulaci s nástrojem logickou volbou při hře na ně stát, ale jistě na světě nalezneme i zkušené a excelentní hráče, kteří například u hry na velký buben sedí a jejich způsob má své opodstatnění buď ve spokojenosti s barvou zvuku, který produkuje nebo v již zmíněných prostorových možnostech, které jim neumožňují postupovat jinak.

Posledním důvodem, proč preferuji u malého bubnu hru ve stoje, je větší psychická zátěž ve chvíli, kdy se po delší odmlce hráč opět lidově řečeno „objeví“, což na jeho adresu směřuje novou pozornost všech²⁵. To samotné má alespoň u mě za následek ještě větší koncentraci a silnější napojení se na společný tep celého orchestru.

²⁴ Například nástroj Slavík, jenž imituje zpěv Slavíka obecného.

²⁵ Tohle nemusí být nutně pravdou, často takový pocit získáme jen proto, že jsme vstali k nástroji v tichém a pomalém místu skladby.

Kromě vhodných paliček a výběru ideálního nástroje dle naší libosti nesmíme zapomínat na ostatní příslušenství, bez kterého se neobejdeme, jako například odkládací pult, který je dobré mít v případech, kdy v rámci jedné skladby využíváme hned několik párů paliček nebo stojan pro vhodné postavení nástroje.

V minulých dobách si hráči nástroj vážali kusem provazu přímo ke svému oděvu či jinak přes sebe, k čemuž jim postupem času začal sloužit bandalír (popruh) vyrobený nejčastěji z kůže. Z tohoto zavěšení, kdy měl hráč buben na levé nebo pravé straně, tak aby byl stále schopen pochodovat, vychází držení paliček, pro které se v dnešní době vžil označení tradiční (aj. traditional grip), tedy vycházející z počáteční tradice hry na malý buben. Na druhou stranu je zajímavá úvaha, proč se naopak za tradiční držení paliček nepovažuje držení, kdy uchopíme obě paličky zcela identicky (aj. matched grip), přestože je takové držení patrné ze starobylých fresek zachycujících anděla při hře na tympány nebo ještě lépe u gamelanu²⁶, jehož historie spadá až do Shaka Éry (cca rok 230 našeho letopočtu) a je tedy jasné, že má tradici delší.



²⁶ Tradiční soubor/hudba pocházející z Indonésie.

Poté co se malý buben dostal z venkovních prostranství do divadelních a koncertních sálů a nebylo už potřeba se s ním při hře nadále přemisťovat, se začaly používat první stojany, které už umožňovaly hru ve vodorovné poloze.

Z dnešního pohledu by měl být ideální stojan sestaven z pevné konstrukce, která neumožní vznik nežádoucích ruchů pramenících z vibrací, které přirozeně přenáší při hře nástroj na stojan. Z tohoto důvodu by také místa, kde se buben přímo dotýká stojanu, měla být opatřena gumou, stejně jako nohy stojanu.

Dalším šikovným pomocníkem je odkládací pult, který považuji za nutnost, jestliže v rámci jednoho díla používáme více druhů paliček. Ovšem opět se mohou objevit okolnosti a situace, za kterých si hráč vytoužený pult umístit na pódium z různých důvodů nemůže dovolit. Řekl bych, že nejčastěji se potýkáme s nedostatkem prostoru, který nakonec donutí hráče přijít na jiné, méně uspokojivé řešení. S nedostatkem místa se můžeme setkat také v prostoru transportních beden, které jsou určeny pro převoz nástrojů na místo koncertu, v důsledku čehož jsme někdy nuceni opět zvážit nutnost použití tohoto příslušenství pro účely konkrétní skladby. Není však na místě v těchto případech příliš truchlit, svépomocí a aktivním přístupem můžeme proměnit obyčejný notový pult na věrohodnou náhradu originálního odkládacího stojanu. Pult nejprve upravíme do horizontální polohy a dobře utáhneme. Je potřeba říct, že toto provizorní řešení má své limity a může dobře posloužit na 2 až 4 páry paliček či jiné předměty, které neváží mnoho, ale určitě se nedá počítat s odložením těžších předmětů jako cowbelly a další. Pokud notový pult nepůsobí stabilně ani při svém původním účelu, toto řešení rozhodně není na místě.

Za použití materiálu (nejčastěji látky či jiné textilie), který bude pohlcovat ruchy při pokládání paliček na tento prototyp, by mělo dojít k dobré izolaci od případných otřesů, tak abychom se vyvarovali rušivých efektů.

Přirozeně, originální odkládací pult musí mít tyto vlastnosti také a stejně jako bubínkový stojan by měl mít kontakt s podlahou odizolován gumou. Dnes se vyrábí v mnoha velikostech, od nejmenších pultů sloužících pouze na pár párů paliček až po ty největší, na které si máme možnost odložit několik druhů paliček na velký buben i tam-tam a stále nám zbývá dostatek prostoru na tamburínu či trianglové táfličky a jiné položky.

Techniky hry

Před začátkem pojednávání o jednotlivých specifických konkrétních technik hry na malý buben cítím za užitečné nejprve zopakovat druhy úchopů (úchop - aj. grip), poněvadž mají v otázce techniky zcela zásadní roli.

Již na předchozích stránkách jsem se zmínil o držení tradičním (aj. traditional grip) a jeho historii. Dále práce pojednává i o držení, které je při hře na vodorovný povrch nejpřirozenější, protože při něm v každé ruce držíme paličku shodným způsobem (aj. matched²⁷ grip).

Příklad tradičního držení u hráče, jehož dominantní rukou je ruka pravá²⁸ vypadá tak, že v pravé ruce svírá paličku základním, nejpřirozenějším způsobem (u matched gripu by takovým způsobem držel paličky obě). V levé ruce je úchop odlišný, palička je svírána zhruba v první třetině mezi palcem a ukazováčkem. V tomto místě máme také největší oporu pro hru a také ochranu před upuštěním paličky. Dalším prstem, nutným pro plnou kontrolu je druhý článek prsteníčku, který se při hře nachází pod paličkou. Posledním místem, kde dochází ke kontaktu s rukou jsou ukazováček a prsteníček, které provádí pouze dohled nad celkovou kontrolou pohybu paličky.

Toto je pouze základní (zobecněný) popis, který může mít u některých hráčů zcela jiné podoby. Někdo dává přednost přiložení palce na paličku ve směru úderu paličky a někdo naopak palec volně pokládá kolmo k ní. Z DVD²⁹, které mi po svém masterclassu v Brně věnoval Paul Rennick³⁰ je jasně patrné, že některé soubory dávají přednost držení za použití prostředního článku prsteníčku a některé třetímu.

V dobách začátku tohoto držení bylo logické, že pravá ruka bude mít díky přirozenějšímu úchopu zvukovou dominanci a ruka levá bude díky své komplikovanější pozici a typu úderu na blánu, která byla navíc kolmo dolů, slabší. Z toho vycházel i rukoklad³¹, kdy hlavní doby a rytmy, u kterých byla

²⁷ Z angličtiny *hodící se k sobě / pasující k sobě*.

²⁸ Pro hráče s dominantní rukou levou (lidově řečeno pro leváky) je celý postup proveden naopak, tzn. mluvím-li o ruce pravé bude to ruka levá apod.

²⁹ DVD Santa Clara Vanguard Percussion „Keepin' Up 2015“

³⁰ Paul Rennick – americký hráč na malý pochodový bubínek, pedagogicky působí jako vedoucí oddělení perkusí na University of North Texas, jako hlavní lektor vedl ty nejznámější bubenické pochodové kapely na světě jako Phantom Regiment Drum, Santa Clara Vanguard Drum nebo Bugle Corps.

³¹ Rukokladem (aj. sticking) rozumíme sled pravé a levé ruky při hře.

zapotřebí pregnantní artikulace a bylo-li to možné, hrála pravá ruka. Tento přístup a řekněme, ctění tradice, se zachovalo v některých orchestrech dodnes. Na videu³², které je umístěno na oficiálním YouTube kanálu Vídeňských filharmoniků je při produkci Radeckého pochodu, v čase 0:00:02 – 0:00:13, krásně zachycen bicista hrající tímto způsobem.

Pokud dnes hráč ovládá tento tradiční úchop, rozdíl mezi pravou a levou rukou by se neměl ve zvuku projevat, tím pádem by posluchač se zavřenýma očima neměl poznat, zdali je (náročný) úsek zahrán držením shodným nebo tradičním.

Pro tento způsob hry navíc dnes máme i množství triků, kterými si hráč může vedle čistě technické stránky zefektivnit a obohatit svůj výsledný přednes. Od těch nejjednodušších jako je hra opačnou stranou paličky (aj. back-sticking) se můžeme při jejich postupném studiu propracovat až k obrácenému tradičnímu držení (aj. reverse traditional grip) nebo dokonce k tradičnímu držení v obou rukách (aj. double traditional grip³³).

Shodné držení paliček (aj. matched grip) dále dělíme na tři nejznámější a nejpoužívanější způsoby, kterými jsou způsob německý, francouzský a americký.

U německého držení naše dlaň vypadá velmi podobně jako při držení řídítek za jízdy na kole. U francouzského je dlaň přibližně ve stejné ose jako při podávání ruky druhému člověku a americký způsob je kompromisem mezi nimi.

³² Zdroj: <https://youtu.be/devpasbOcSI> ; v čase 0:00:02 – 0:00:13

³³ Double traditional grip používal v některých sólech už bubeník Billy Cobham při svém zrcadlovém rozložení velké bicí soupravy (dva basové bubny, několik tom-tomu atd.).

Souvislosti

Když hraji na malý buben, snažím se ke hře přistupovat podobně jako při hře na tympány, tj. soustředím se na co nejpřirozenější hru vycházející především z dobré kontroly paličky a využití gravitace. Tak jako se u marimby snažím experimentovat s různými typy paliček pro vyjádření určité nálady, hudební barvy či mého momentálního hudebního vkusu, tak se i u malého bubínku snažím pro každou skladbu či orchestrální part vybrat zvukově nejpříjemnější model paliček, který mimo jiné může „jít naproti“ například technicky náročnějšímu místu. Výběr musí zohlednit i zvukové parametry sálu, kde má být hudba provedena. Za dobu mé, již v tuto chvíli několikaleté, praxe jsem měl možnost na několika konkurzních partech otestovat různé typy paliček a dospěl jsem k závěru, že například pro hudební kus Maurice Ravela – Bolero, mi nejvíce sedí paličky značky Vic Firth, model SD2 Bolero a oproti tomu ve třetí větě Korsakovovy Šeherezády volím paličky značky Vater, model Piccolo a ve čtvrté větě přecházím na Balbex PRO3 s výrazně širším dynamickým rozptylem (ruské forte) a robustnějším úchopem.

Co se týče tremola (neboli víru), je pro jeho perfektní provedení malý buben jedním z nejnáročnějších bicích nástrojů. O toto prvenství v mých očích soutěží ještě s tamburínou v případech, ve kterých musíme kvůli slabé dynamice užít prstové techniky³⁴. Svůj podíl na vyrovnaném zvuku tremola na malý buben má struník, jehož struny musí absolutně ležet na bláně, která je po obvodu stejnoměrně napjatá. U nástroje, který používáme pro koncertní účely, bychom měli být spokojeni s jeho zvukovým projevem ve všech dynamikách (ppp až fff). Krátký dozvuk koncertního bubínku má za následek drobnější – choulostivější vír na případné nevyváženosti v kontrole paliček než ostatní bicí nástroje, jejichž zvuk se pojí lépe jako například tympány, velký buben nebo třeba basové tóny marimby. Oproti tympánům, u kterých v naprosté většině případů využíváme ke hře tremola jednotlivých úderů (aj. single strokes), na bubínek tento postup nikdy nebude působit jako vír.

³⁴ Palec či jakýkoliv jiný prst přiložíme na okraj blány tamburíny a pod určitým úhlem třeme po obvodu blány, přičemž co nejplynulejší tření vytvoří vytoužený efekt tremola.

Tlumení

Stejně jako u všech ostatních nástrojů, i u malého bubnu můžeme při hře využít tlumení. Pro účely této práce jsem způsoby, kterých jsem se za dobu svého studia na AMU v Praze naučil, rozlišil jako tlumení trvalé a dočasné.

Už v úvodu jsem zmínil, že považuji za důležité „nechat nástroj dýchat“. Mnohokrát jsem se setkal s přespříliš zatlumenými nástroji. Jejich majitelé si nevěděli rady s jejich laděním (aj. tuning) či správným nastavením struníku, a proto často vynikající a velmi drahý instrument proměnili v buben dosahující zvukové kvality základní modelové řady. Samozřejmě, ctím latinské rčení „*de gustibus non est disputandum*“³⁵, každý máme odlišný zvukový ideál, ale na druhou stranu myslím, že pokud někdo disponuje nástrojem, který má potenciál dosáhnout svým zvukem vrcholné kvality, je přinejmenším škoda bránit jeho projevu použitím lepící pásky.

I přesto se dostáváme do situací, kdy je zatlumení na místě. V rámci dlouhého turné objevujeme nové sály, nové prostory, kde se zvuk našeho nástroje může slévat dohromady – není mu rozumět a chceme proto ještě zbystrit jeho artikulaci. V takovém případě můžeme využít široké škály výrobků, které jsou pro tento účel určeny. Jako velmi vhodné se jeví samolepící tlumící gely, které jsou navíc dodávány i v průhledné variantě a člověk si dle libosti vybere místo jejich uchycení na bláně bubnu. Výborně tlumí vibrace takřka na všem včetně činelů. Někomu mohou zase lépe vyhovovat externí tlumící sady, které se uchytávají přímo na obruč bubnu. Je také důležité zmínit, že nástroje některých renomovaných značek již nastavitelné tlumení³⁶, které bývá ukryto ve vnitřní části korpusu obsahují. Za použití zmíněných prostředků tedy dosahujeme tlumení trvalého.

Dalším druhem je tlumení dočasné (okamžité), které má z mého pohledu dvě varianty. I přesto, že má ze své podstaty malý buben krátký tón, který by po zaznění neměl doprovázet žádný rušivý element pocházející například ze struníku, pro interpretaci konkrétních hudebních výrazů je krátký stále ještě málo. Jestliže se ve své interpretaci snažíme docílit co nejširší diverzity mezi výrazovými prostředky jako jsou například legato nebo staccato, můžeme jejich

³⁵ Proti gustu žádný dišputát.

³⁶ Například slavná firma Ludwig takové tlumení nazývá „Internal Tone Drum Control“.

funkci umocnit právě správným přístupem k tlumení. Je-li hráč dostatečně flexibilní a touží-li daný úsek skladby „zazpívat“ pod obloučkem, má možnost zahrát tuto část pro kontrast pouze bez dočasného tlumení, kterým budiž materiál, který není problém opakovaně rychle přiložit a zase odebrat. Oproti tomu, končí-li například dlouhý tremolový úsek v orchestru ve všech nástrojích krátkou staccato notou, má hráč na malý bubínek možnost tuto poslední odehranou notu okamžitě ztlumit.

Variant má hned několik, jestliže se jedná pouze o jeden staccato úder v dané oblasti, nasnadě je využití prázdné ruky. Jestliže nemá dostatek prostoru paličky rychle odložit, doporučuji pro nejrychlejší útlum využít malíček nebo prsteníček. Ostatně tento postup také není nic nového. Brilantně jej využíval například Václav Mazáček během svého čtyřicetiletého působení coby první tympánista České filharmonie, jelikož se výborně osvědčil hlavně při natáčení hudby, kde přeznívání nebylo nikdy žádoucí.

Inovativní přístupy

Za jeden z prvních inovativních přístupů, který úzce souvisel s rozvojem nástroje, bychom mohli označit samotnou možnost zapínání a vypínání strunění. Kdo by mohl v roce 1889 tušit, že patent s číslem³⁷ 399396 (snare-strainer), o který zažádal již o rok dříve jistý Ellwood E. Fry z Brooklynu, tolik promění bicí svět. Jeho objev umožňoval, aby se tehdejší struny mohly, zejména po hře ve vlhkém prostředí, smrsknout zpět na původní délku a také tento mechanismus nahradil původní způsob uchycení strun ostrými šrouby, které mohly roztrhnout uniformu hráče.

Za normálního stavu, pokud není předepsáno jinak, máme na malém bubnu struník zapnutý, což znamená, že strunění, které je zavěšeno pod rezonanční (spodní) blánou, je na ni co nejpevněji přitaženo. Výsledkem by měl být charakteristický zvuk nástroje, jak ho známe. Díky dnešnímu spolehlivému systému zapínání strun máme k dispozici na jednom malém bubnu tón, na jehož produkci se struník přímo podílí a při vypnutém struníku tón, který svým zvukem připomíná nejvíce zvuk tom-tomu (nebo bonga).

V situaci, kdy chce autor hudebního kusu, jenž hrajeme, docílit třeba kontrastu a v daném úseku mít strunění vypnuté, předepíše nám poznámku v aj. nejčastěji *snare off*, fj. *sans timbre*, nj. *ohne Saiten*, ij. *senza corda*. Někteří autoři zase preferují zápis pomocí jiného umístění noty v notové osnově.

Malý buben se nejčastěji notuje v houslovém klíči jako nota c^2 , autoři, kteří se rozhodnou vydat směrem, kdy chtějí do not pevně předepsat *snare off* proto často mohou zvolit například pozici noty a^1 a jiné. V moderní literatuře, zejména pro multiperkuse, se většinou pětlinková notová osnova užívá pouze pro melodické bicí nástroje, každý jiný nástroj má svou vlastní linku. Výše zmíněný případ (jeden bubínek se strunami, druhý bez nich) by byl pravděpodobně řešen osnovou s dvěma linkami. Tento zápis se vyskytuje takřka výlučně pro současné použití dvou nástrojů. Vypínání a zapínání strunění na jednom nástroji je obvykle řešeno slovním pokynem (nebo jeho zkratkou). Výjimkou by mohly být některé speciální koncertní skladby, které pracují se širokým spektrem zvuků jednoho nástroje.

³⁷ Zdroj: https://vintagedrumguide.com/patents_fry.html

Na předchozích stranách jsme se dozvěděli základní informace o podobě paliček, které používáme ke hře na malý buben. Ve skutečnosti máme na výběr ještě z mnoha dalších alternativ, jako například metličky a oboustranné paličky³⁸.

Metličky (aj. brushes) se poprvé objevují kolem roku 1913 pod názvem *fly swatters*³⁹. Stonek byl buď ze dřeva nebo kovu, původní štětiny byly z obyčejného kovového drátu⁴⁰. Největšího uplatnění našly v jazzu a taneční hudbě. Je důležité si uvědomit, že korpusy bubnů u tehdejšího bicího setu⁴¹ měly podobné rozměry jako používáme dnes, ale pro kapelu (kontrabas, klavír, kytara) ještě neexistovaly žádné elektrické zesilovače, které známe nyní. Proto se metličky staly velmi populárními, zvuk malého bubnu již nepřehlušoval kapelu, avšak rytmická linka z projevu nevymizela. Netrvalo dlouho a metličky se v roce 1920 poprvé objevují na poli umělé hudby ve skladbě *Façade* anglického hudebního skladatele Williama Waltona⁴². Dnes míra jejich uplatnění roste, především jako kontrast ke klasickým paličkám v mnoha sólových kusech.

U skladby *Façade* bych se ještě rád pozastavil. Kromě toho, že se pravděpodobně jedná o jednu z prvních skladeb, u které se po klasicky vzdělaném hráči na bicí nástroje požadovala slušná dávka flexibility⁴³, na kterou do té doby nemusel být zvyklý, se autor při její tvorbě inspiroval prvními jazzovými americkými kapelami.

Z tohoto plynou i naše další inovativní přístupy, kterými jsou *rimshot*⁴⁴ a *playing on the rim*⁴⁵. William Walton po hráči také požaduje využití tympánových

³⁸ Objevuje se nesčetné množství variant, přičemž opačné konce mohou mít libovolnou podobu uzpůsobenou ke hře na zavěšený činel, tympán nebo třeba trianogl. Mezi nejvíce inovátorsky aktivní patří firmy Kolberg, Vic Firth nebo také český výrobce FS Paličky (Škrla).

³⁹ Česky bychom přeložili jako *plácačka na mouchy*.

⁴⁰ Zdroj: <https://drummaterialsreviews.com/history-of-the-drumset/>

⁴¹ Na začátku 20. st. se začínají formovat komponenty bicí soupravy, jak ji známe dnes. Výrazně k tomu přispěl vynález mechanické šlapky na velký buben.

⁴² Zdroj: ORCHESTRAL SNARE DRUM PERFORMANCE: AN HISTORICAL STUDY, Guy Gregoire Gauthreaux II, 1989

⁴³ Předepsaný seznam nástrojů obsahuje: dva činely, trianogl, tamburínu, kastaněty, dva woodbloky, bubínek s použitím paliček i metliček.

⁴⁴ Jedná se o typ úderu stejné povahy jako použití techniky *slapu* na conga. K docílení je potřeba vyšší částí paličky (hlavičkou) zasáhnout hrací blánu a ve stejný moment (ve stejném úderu) zasáhnout také ráfek bubnu. Existuje ještě další způsob provedení, který bude dále popsán v textu.

⁴⁵ Tímto anglickým výrazem se rozumí hra na ráfek bubnu, přičemž výběr místa záleží na hráči.

paliček ke hře na malý buben, což je bezesporu na tu dobu výrazným novátorským krokem.

V knize Jamese Bladese „*Percussion Instruments and Their History*“ z roku 1992⁴⁶ se můžeme dočíst o alternativním typu rimshotu, kterého nedosahujeme úderem jedné paličky (zasahující dvě konkrétní místa zároveň), nýbrž použitím obou paliček. Tato alternativa spočívá v pevném umístění špičky jedné paličky na libovolné místo na hrací bláně – tuto paličku v této pozici pevně držíme. Druhou paličkou pak udeříme paličku první v oblasti kousek nad její špičkou (která je po celou dobu pevně na bláně).

Dokážu si představit, že alternativ existuje ještě mnohem více, protože víme, že podobného zvuku se dá dosáhnout někdy i naprosto odlišnými metodami.

Využití rimshotu se objevuje jako u jednoho z prvních také v hudbě Daria Milhauda - krátký balet *La Création du monde* (1923)⁴⁷.

V neposlední řadě můžeme ke hře na malý bubínek využít naše vlastní dlaně spolu s ostatními částmi jako například prsty, nehty. Ve skladbě *Asventuras for Snare drum*⁴⁸ se setkáváme s úsekem, který je vystavěn pouze na využití široké škály zvukových možností, kterých lze za použití rukou dosáhnout.

49

⁴⁶ strana 374

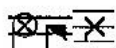
⁴⁷ Zdroj: *Percussion Instruments and Their History*, James Blades, Bold Strummer, 1992.

⁴⁸ Autorem je mladý německý perkusista Alexej Gerassimez.

⁴⁹ Zdroj: strana číslo 4 ve skladbě *Asventuras*.

Nabízím tento velmi propracovaný úsek k nahlédnutí. Aby byl popis pro představu úplný, sluší se říct, že autor má výškou tónu (konkrétní značkou) na mysli pozici na bláně. To znamená, že symbolem, který (kdyby teoreticky byla skladba zapsána v houslovém klíči) leží na lince pro notu e¹, se rozumí hrací místo nejbližší k samotnému hráči. Oproti tomu e² představuje opačný pól, tedy zhruba oblast, kterou běžně využíváme pro hru nejnižších dynamik. Ve skladbě se objevuje několik symbolů, které mají nejrůznější označení jako například hra

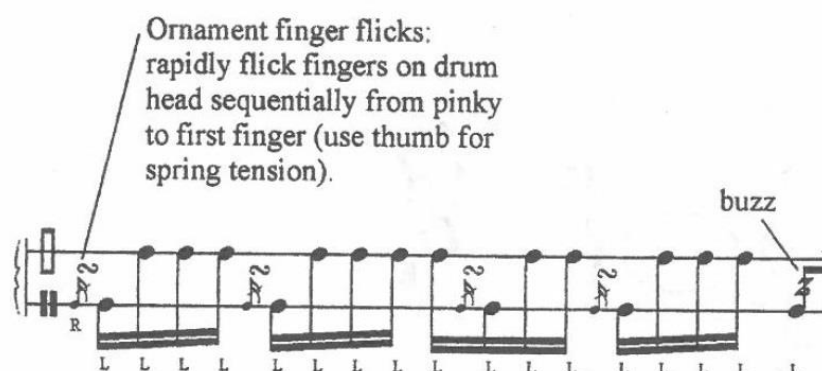
A B C



paličky na paličku, hra na korpus bubnu, speciální efekt rimshot, avšak v uvedeném příkladu figurují hlavně tyto tři netradiční symboly.

Všechny představují hru rukou. **A** spojuje mnoho odlišných zvuků tím, že jsou všechny prováděny na bláně. **B** označuje použití techniky slapu a je nejčastěji proveden ukazováčkem. **C** označuje hru rukou na korpus nástroje. Všimněme si, že u **A** symbolů vidíme ještě další popisy, kterými jsou doslova *prsty*, *nehty*, *ruka*, *ťukání*, *pěst* a *dlaň*.

Ve skladbě *Meditation No. 1*⁵⁰ se objevuje další varianta použití ruky hráče, která přináší jiný zvukový efekt. Jedná se o druh ozdoby, spočívající v postupném švihnutí prsty, které jsou ve výchozí pozici zapřeny o palec a pod určitou tenzí doslova střílí v pořadí od malíčku po ukazováček na blánu (v aj. *ornament finger flicks*)⁵¹



⁵⁰ Autorem je dnes již dobře známý americký hráč a pedagog Casey Cangelosi.

⁵¹ Zdroj: poslední strana skladby *Meditation*, která se věnuje nácvičce zvukových efektů.

Zvukově je tento efekt velmi podobný klasickému čtvernému přírazu. Všimněme si také, že autor v tomto případě použil pro zápis dvou notových linek. Vrchní slouží pro tradiční hru na malý buben, která se kombinuje v podstatné části skladby také s hrou na ráfek nástroje. Spodní linka slouží výhradně pro speciální zvukové prostředky.

Didaktický vhled

Malý buben už odnepaměti zastává úlohu bicího nástroje, kterým je velmi vhodné začít při studiu hry na bicí nástroje. Tohoto doporučení je dobré se držet i přesto, že má student za cíl zvládnutí jiného nástroje. Důvodem je právě přímá technická i výrazová souvislost s mnoha dalšími instrumenty. Je přirozené, že uchazeč o studium nemusí tuto souvislost hned pochopit, a proto by měl mít zdatného pedagoga, který mu přiblíží, jaké jsou cesty k jeho postupnému vývoji, na jehož konci by mělo být naplnění onoho cíle.

Samozřejmě existují případy, kdy se určití jedinci dopracovali vlastní samostatnou pílí stejné nebo i lepší hráčské úrovně než studenti, kteří kolem sebe měli školené pedagogy. Podle mého názoru takoví zpravidla oplývají notnou dávkou talentu, tudíž zvolení správného učitele (mentora) by pravděpodobně tuto cestu ještě více podpořilo, urychlilo a celkový potenciál by se tím mohl i několikanásobně zvýšit.

Správné vedení studenta je nejdůležitější hlavně při počátcích tvorby jeho základních hracích návyků, které pakliže jsou v této fázi špatně nastaveny nebo nepochopeny, mohou vést mnohaletým nesprávným opakováním až k závažným patologickým problémům jako jsou například problémy se zády, bolest za krkem apod. Těmito základy rozumíme především správné držení těla (celkový způsob sezení) a neustálý důraz na co nejuvolněnější hru.

Jako vhodné se jeví začít nácvikem uvolněného úderu (v aj. *free stroke* nebo také *rebound stroke*), který je možné vnímat jako určité specifikum pro malý buben, přičemž jeho paralelu (souvislost) vidíme takřka u všech paličkových technik při hře na všechny nástroje. Proto je také dobré osvojit si jeho princip hned u bubínku, který jakožto představitel skupiny membrafonů⁵² neurčité

⁵² Zvuk vzniká chvěním membrány, v tomto případě blány nástroje.

výšky disponuje mezi ostatními jedním z nejlepších odrazů blány. Opět podotýkám, že nesprávné pochopení může vést k budoucím problémům třeba při hře na nástroje skupiny idiofonů⁵³, jako například xylofon a marimba, poněvadž jejich povrch nepřispívá k uspokojivému odrazu.

U uvolněného úderu se soustředíme hlavně na správné vedení paličky směrem k hrací bláně. Po úderu je cílem paličky nijak nebránit a nechat ji volně odskočit do výchozí pozice. Stejného principu využíváme například při driblování s basketbalovým míčem, kdy energii vkládáme pouze do jeho odrazu o zem, přičemž míč se nám následně vrátí do výchozí pozice.

Údery se snažíme vést neustále do stejného místa. Náš mozek tak mezitím začne lépe a přesněji ovládat naše svalstvo. I přesto, že mluvíme o uvolněném odskoku, paličku máme celou dobu pod kontrolou. Během svého studia na vysoké škole jsme často hovořili o uvolněnosti rukou při hře. Ze začátku jsem proto v dobré víře, že správně aplikuji tyto postupy, přicházel o kontrolu paliček. Až během jednoho zimního večera jsem si během meditace s čínskými meditačními koulemi tuto souvislost uvědomil. Abych s nimi totiž v jedné ruce mohl pohybovat, nesmí být drženy příliš pevně ani příliš vágně a celou dobu musím mít jejich váhu pod kontrolou. Jakmile člověk mezi těmito atributy



⁵³ U této skupiny vzniká zvuk chvěním „sebe sama“.

dosáhne správné bilance a ruce toto nastavení přijmou za své, není problém případně změnit směr atd.

Stejnou filozofii bych doporučil nejen při hře na malý buben, ale také u ostatních nástrojů. Je důležité, aby se každý hráč naučil vnímat signály, které mu jeho ruce vysílají. Jakmile nabudeme přesvědčení, že nepříjemné místo ve skladbě je pro nás technicky náročné, zaměříme se na jeho studium v pomalém tempu. Tento postup se ze začátku může jevit jako pomalý a neefektivní, protože své ovoce přinese až v závislosti na odhodlanosti a disciplíně jedince.

Rád bych uvedl ještě jeden jev, kterým je častá a někdy až přehnaná honba za co nejlepší technikou, která v tomto případě prezentuje schopnost zahrát co nejrychleji určitý sled not. Ani mně se dříve nevyhnulo toto smýšlení, kdy jsem neustále s metronomem zvyšoval tempo určitého hudebního fragmentu až do nesmyslných výšin. Dnes se na celou věc dívám odlišnou optikou. Těším se naopak z rytmicky přesného hraní v pomalých tempech a baví mě hrát si s gravitací. Vysílat paličce jen impulzy, které jsou opravdu potřeba, aby nedošlo k vynaložení přebytečné energie a síly, což unaví pouze mě, ale na konečném výsledku se neprojeví.

Marimba

Marimba je jedním z mála nástrojů ze skupiny bicích, jehož jméno se beze změny vyskytuje ve všech jazycích. Občas se setkáváme také s nesprávnou variantou označení marimbafon (aj. marimbaphone), která se objevila na začátku 20. století a souvisela s první industriální výrobou tohoto nástroje.

Historie

Tento nástroj má svůj původ v Asii a Africe. Vzhledem k tomu, že mají oba tyto kontinenty tisíciletou tradici v používání xylofonů⁵⁴ k různorodým účelům, je náročné přesně určit místo prvního výskytu prapůvodce dnešní marimby. Dle mého názoru probíhala evoluce těchto xylofonů paralelně s tím, že v Asii se postupně tyto nástroje více vykrystalizovaly do podoby dnešních xylofonů (ve smyslu nástroje). Pro příklad uvádím obrázek thajského nástroje *Ranak Ek*, o kterém se objevuje první zmínka kolem roku 1826. Tento nástroj se svým vzhledem i diatonickým uspořádáním dřevěných kamenů velmi podobá barmskému nástroji *pattala* z 15. st.



55

⁵⁴ V tomto případě mám na mysli nikoliv nástroj, ale organologické označení pro dřevěné idiofony.

⁵⁵ Zdroj: <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/500929>

Na půdě afrického kontinentu se již o pár století dříve objevuje nástroj, který svou popularitu neztrácí dodnes, což dokazuje také možnost jeho koupi⁵⁶ v autentické podobě i v Evropě, nese jméno *balafon*. Právě u tohoto nástroje sledujeme první použití obdoby dnešních sofistikovaných rezonátorů ve formě zavěšených tykví. Tyto tykve se ve zvuku projevovaly (na rozdíl od dnešních ozvučnic, které mají za úkol kultivovat a prodlužovat tón) ve formě bzučení a proto, že o sebe často narážely, tak i patřičným praskáním. Desky jsou vedle sebe uspořádány nejčastěji pentatonicky, ale také diatonicky⁵⁷ a nástroj je koncipován pro hru jednoho hráče vsedě.

Vlivem otroctví a kolonizace nového kontinentu⁵⁸ se původní africké nástroje objevily počátkem 16. století na půdě jižní Ameriky. Černošské etnikum si pravděpodobně jejich velmi omezené množství přivezlo s sebou, nebo později podle svých tradic vyrobilo. Pro další vývoj dnešní marimby byly důležité země Mexiko a Guatemala, kde se nástroj ve své původní podobě těšil velké oblibě. V Mexiku přispělo mnoho hráčů inovacemi, které se udržely dodnes.

V Guatemale byla později marimba prohlášena za národní nástroj (a symbol odporu⁵⁹) vlivem diktátorského prezidenta v letech 1898–1920 Manuela Estrada Cabrery, který nástroj vyzdvihoval během oslav nezávislosti⁶⁰, ale i dalších událostí civilních i vojenských. Není zcela jasné, kdo má na svědomí první použití marimby pro hru vestoje. Podle některých článků⁶¹ a dostupných materiálů je tento počín přisuzován Manuelu Bolánu Cruzovi o kterém v Mexiku mezi nositeli tradice hry koluje řada legend. Podle některých pramenů má na svědomí také nahrazení původních primitivních rezonátorů (tykve nebo vyschlé dýně) za dřevěné⁶².

⁵⁶ Umění výroby balafonu se v Africe dědí z otce na syna. Viz.

<https://www.paulnas.nl/en/taking-lessons-in-burkina-faso/>

⁵⁷ Zdroj: <https://www.percussion-africaine.com/-balafon-16-lames-balafon-diatonique->

⁵⁸ Za počátek této kolonizace se považuje „objevení“ Ameriky Kryštofem Kolumbem v roce 1492.

⁵⁹ Zdroj: <https://theculturetrip.com/central-america/guatemala/articles/marimba-how-guatemalas-national-instrument-is-a-symbol-of-resistance/>

⁶⁰ Zdroj: *The Marimba in Mexico and Guatemala*, Universität für Musik und Darstellende Kunst Graz/Institute für Ethnomusikologie, José Israel Moreno Vázquez, 2016

⁶¹ Zdroj: <http://www.lavozdelnorte.com.mx/2014/06/22/manuel-bolan-cruz-abuelo-de-la-marimba-chiapaneca/#sthash.04jAguNu.fBLHHy06.dpuf>

⁶² Zdroj: <https://www.denverpercussion.com/the-history-of-the-marimba/>

Prohlédnout si jej můžeme na obrázku níže⁶³.



V roce 1892 se stal mexičan Corazon de Jesus Borraz prvním stavitelem chromatické marimby⁶⁴ (*marimba doble* nebo *cuacha*⁶⁵). Diatonická (jednořadá) marimba měla označení *marimba sencilla*. Vznik chromatické marimby je zaznamenán také v Guatemale v roce 1894 a je připisován Sebastianu Hurtadovi. Je velmi pravděpodobné že se Borraz i Hurtado nezávisle na sobě dopracovali stejného výsledku, což uvádí ve své disertační práci, kterou věnoval historii marimby v Mexiku a Guatemale, José Israel Moreno Vázquez.

⁶³ Zdroj: <http://www.lavozdelnorte.com.mx/2014/06/22/manuel-bolan-cruz-abuelo-de-la-marimba-chiapaneca/>

⁶⁴ Zdroj: https://www.cultura.gob.mx/estados/saladeprensa_detalle.php?id=38378

⁶⁵ Cuachi – mexické označení dvojčat. Zdroj: *The Marimba in Mexico and Guatemala*, Universität für Musik und Darstellende Kunst Graz/Institute für Ethnomusikologie, José Israel Moreno Vázquez, 2016, strana 155.

Na dalším obrázku vidíme guatemalské hudebníky hrající na své tradiční nástroje za doprovodu kontrabasů a bicí soupravy.



66

Sebastian Hurtado se pak podílel také na dalším vývoji marimby ve Spojených státech, kde byl nápomocen firmám Deagan a Musser⁶⁷. K těmto firmám, které se jako jedny z prvních na světě začaly zabývat průmyslovou výrobou marimb, se postupně v roce 1929 přidala ještě firma Leedy Manufacturing se sídlem v Indianapolis, která měla mimo jiné také zásadní význam při zrodu firmy Ludwig & Ludwig.

Na začátku této kapitoly jsem se zmínil o nesprávném označení marimby jménem marimbafon (v aj. marimbaphone). S tímto názvem přišla na počátku minulého století firma J.C. Deagan Company a jedná se v podstatě o předchůdce dnešního vibrafonu. Tato společnost názvem marimbafon⁶⁸ označovala nástroj, na který bylo možné hrát smyčcem nebo paličkou. Hlavním rozdílem spočíval v zakřivených kamenech marimbafonu, které byly vyrobeny z kvalitní oceli.

⁶⁶ Zdroj: <https://theculturetrip.com/central-america/guatemala/articles/marimba-how-guatemalas-national-instrument-is-a-symbol-of-resistance/>

⁶⁷ Právě inovátor, pedagog a majitel značky Clair Omar Musser byl nejprve hráčem na xylofon a až později se z něj stal významný hráč na marimbu. Je autorem známé C Dur etudy (op. 6).

⁶⁸ Zdroj: <https://rhythmdiscoverycenter.org/onlinecollection/deagan-steel-marimbaphone-model-7015/>

Na snímku se můžeme přesvědčit o nevšedním obloukovém tvaru konců kamenů, které mělo zabránit sjetí smyčce mimo hrací plochu.



69

Vzhledem k tomu, že jsou hrací kameny vyrobeny z kovu a neměly by se proto rozladit, se nejprve počítalo s tím, že se v orchestrech bude využívat jako náhrada za harfu⁷⁰ a bude také velmi dobře fungovat v doprovodu lidského hlasu. Tento nástroj se vyráběl ve dvou velikostech hracích destiček⁷¹. Přesto, že tento konkrétní nástroj ve svých skladbách využila jen hrstka autorů, je pod názvem marimbafon často myšlena marimba.

Tento marimbafon byl postupně nahrazen nástrojem, kterému dnes neřekneme jinak než vibrafon⁷².

⁶⁹ Zdroj: <https://youtu.be/TLzCXMZR1gI>

⁷⁰ Zdroj: <https://www.malletshop.com/deagan-archives/deagan--steel---nagaed-marimbaphones--->

⁷¹ Zdroj: <https://www.malletshop.com/deagan-archives/deagan--steel---nagaed-marimbaphones--->

⁷² Firma Deagan nejprve i v případě vibrafonu (v aj. vibraphone) používala jiný název *vibraharp*. Později se objevilo ještě označení *vibes*.

„In 1916 Hermann Winterhoff of the enterprising Leedy Drum Co. applied a mechanical vibrato to a ‘steel marimba’, where a vox humana effect was produced by lowering and raising the resonating chambers by means of a motor driven apparatus.”⁷³ (Blades, 1992)

Firmu J.C. Deagan v roce 1984 koupila společnost Yamaha⁷⁴, která spolu se značkami Adams a Marimba One tvoří vedoucí trojici firem v inovaci a prodeji marimb po celém světě. Zajímavostí je, že společnost Yamaha stále u některých nástrojů, které nyní patří pod její značku, ponechává původní označení Deagan, to můžeme sledovat například u zvonkohry Yamaha / Deagan 2.5 Octave Symphonic Bells-DG1590A⁷⁵.

I k vývoji dnešních marimb oslovují firmy nejvýznamnější interprety, kteří mnohdy sami vnesou konkrétní požadavky v oblasti inovace nejen nástroje, ale také paliček.

Nejznámější představitelkou této skupiny hráčů je bezesporu Keiko Abe⁷⁶, která spolupracuje se značkou Yamaha více než čtyřicet let⁷⁷. Podílela se na uvedení mnoha modelů marimb, které neztrácejí svůj lesk ani dnes. Jedná se především o model YM-6100⁷⁸, který by se dal označit jako její signovaný. Keiko Abe má u značky Yamaha i svou sérii modelů paliček.

⁷³ Volně přeloženo: Roku 1916 Herman Winterhof ze společnosti Leedy Drum Company aplikoval mechanické vibrato na „kovovou marimbu“, kde efekt lidského hlasu byl produkován vertikálním pohybem rezonátorů pomocí motoru. Zdroj: BLADES, James. *Percussion Instruments and Their History*. USA: Bold Strummer, 1992, ISBN 0933224613

⁷⁴ Zdroj: LUSCH; VARGO. *The Service-Dominant Logic of Marketing: Dialog, Debate, and Directions*. USA: Routledge, 2014, ISBN 1317454634

⁷⁵ Zdroj: <https://www.steveweissmusic.com/product/yamaha-deagan-bells-dg1590a/glockenspiel-bells>

⁷⁶ Dr. Keiko Abe (1937) se právem řadí mezi nejzásadnější postavy dnešního marimbového světa. Natočila řadu CD, věnuje se rozsáhlé pedagogické činnosti. Ve svých 83 letech je stále aktivní a vyhledávanou sólistkou.

⁷⁷ Zdroj: https://europe.yamaha.com/en/artists/k/keiko_abe_yq.html

⁷⁸ Zdroj:

https://europe.yamaha.com/en/products/musical_instruments/percussion/marimbas/y-m-6100/index.html#product-tabs

Na obrázku z 19. listopadu 2017 je Keiko Abe po svém koncertě (Keiko Abe & Keiko Abe Marimba Orchestra) v Belgii⁷⁹ spolu se studenty Lovaňské univerzity⁸⁰.



Dalším neméně významným interpretem, který se přímo podílí na vývoji marimb a také paliček je Ludwig Albert⁸¹. Po prvotní spolupráci se značkou Yamaha později přešel ke značce Adams⁸², kde dostal příležitost podílet se na vývoji nástroje, který byl následně označen jako jeho signovaný model (Ludwig Albert Artist Marimba 5.0 Octaves⁸³). Vedle toho spolupracuje s firmou

⁷⁹ Ve městě Bruggy.

⁸⁰ LUCA School of Arts, na obrázku zleva: Jacob Gernay, Ladislav Bilan ml., Keiko Abe a Alesandra Suarez Calvo.

⁸¹ Dr. Ludwig Albert (1969) který momentálně patří k hráčské špičce své generace. V roce 2000 založil pod záštitou belgické královské rodiny prestižní Marimba Competition & Festival Belgium, který se koná každé dva roky. Věnuje se pedagogické činnosti na univerzitách v Antverpách a Lovani (kde jsem měl možnost pod jeho vedením studovat), po světě pořádá masterclassy vedle čehož je navíc vyhledávaným sólistou.

⁸² Zdroj: rozhovor s Ludwigem, <https://www.adams-music.com/l/d/?c=Ludwig+Albert&id=8348FF51DBB943CDB063A96F1867C76B&lid=1033>

⁸³ Zdroj: <https://www.adams-music.com/shop/product/detail/?i=Ludwig+Albert+Artist+Marimba+5%2E0+Octaves&id=2MBA2HRLA501>

Innovative Percussion Inc.⁸⁴ u které má sérii osmi modelů svých signovaných paliček, které jsou označeny dle tvrdosti od nejměkčích (IP3101) po nejtvrďší (IP3108). Díky jsou kromě ratanu, který v prodeji dominuje, dostupné také v provedení břízy.

Specifika

V podkapitole o historii jsme si řekli, že za jednoho z prvních předchůdců dnešní marimby považujeme *balafon*. Pro tento nástroj je specifické použití dvou paliček, které byly vyrobeny z masivního bambusu⁸⁵, přičemž vrchní část byla tvořena přírodní alternativou gumy. Při hře se sedí, ale je nutno uvést, že nohy hráče je zapotřebí srovnat do tureckého sedu nebo při hře klečat, protože nástroj leží přímo na zemi, na rozdíl od marimb, které přišly později a hra vsedě znamenala něco jiného. To je pro balafon specifické.

Na začátku 20. století se začínají objevovat první hráči, kteří drží současně čtyři paličky. Nejčastěji se tato hra využívala k harmonickému doprovodu na nástroji nazývaným jako *marimba grande*⁸⁶, přičemž hráči měli nejprve dvě paličky v levé ruce (a v pravé ruce pouze jednu) a následně dvě paličky v obou rukách.

Postupně se pro přechod na hru více paličkami rozhodli i mnozí američtí hráči na xylofon, kteří původně používali pouze dvě paličky jako například Lou Friscoe⁸⁷ nebo již zmiňovaný Clair Omar Musser.

Jedním z prvních hráčů, kteří pro svou hru využívali až šest paliček⁸⁸ je mexičan Manuel Vleeshower Borraz (1923-2000). Hráči byli v této době odkázáni pouze na improvizaci, jelikož literatura čistě marimbová zatím neexistovala. Jedním z prvních děl pro marimbu bylo „Concertino, Op 21“, které

⁸⁴ Zdroj: https://www.innovativepercussion.com/products/ludwig_albert_series

⁸⁵ Zdroj: <https://baragnouma.com/en/the-sticks/1094-pentatonic-balafon-sticks.html>

⁸⁶ Rozumí se velká marimba, která měla podle dostupných zdrojů rozsah nejčastěji pět a půl oktávy, přičemž výjimkou nejsou ani nástroje dosahující šest a půl oktávy. Hru na takto velké nástroje obstarávalo čtyři až šest hráčů. Opak jí tvoří tzv. *marimba requinta*, menší, někdy též nazývaná tenorová marimba.

⁸⁷ Zdroj: *The Marimba in Mexico and Guatemala*, Universität für Musik und Darstellende Kunst Graz, Institute für Ethnomusikologie, José Israel Moreno Vázquez, 2016, strana 217

⁸⁸ Zdroj: *The Marimba in Mexico and Guatemala*, Universität für Musik und Darstellende Kunst Graz, Institute für Ethnomusikologie, José Israel Moreno Vázquez, 2016, strana 215

zkomponoval Paul Creston v roce 1940. O sedm let později ho následoval Darius Milhaud se svým "Concerto, Op. 278 for Marimba and Vibraphone", u kterého hráči přibyla hra na vibrafon⁸⁹ v průběhu druhé věty.

Na prvním snímku⁹⁰ můžeme sledovat Borrazovu čtyřpaličkovou hru, která až nápadně připomíná svým způsobem držení Burtonův grip⁹¹, za jehož vznik se považují až šedesátá leta 20. st. v Americe.



⁸⁹ Zdroj: disertační práce THE EMERGENCE AND EVOLUTION OF A GENERALIZED MARIMBA TECHNIQUE, KATHLEEN SHERRY KASTNER, University of Illinois at Urbana-Champaign, 1989

⁹⁰ Zdroj YouTube: <https://www.youtube.com/watch?v=ET0Fp4BFpp4>

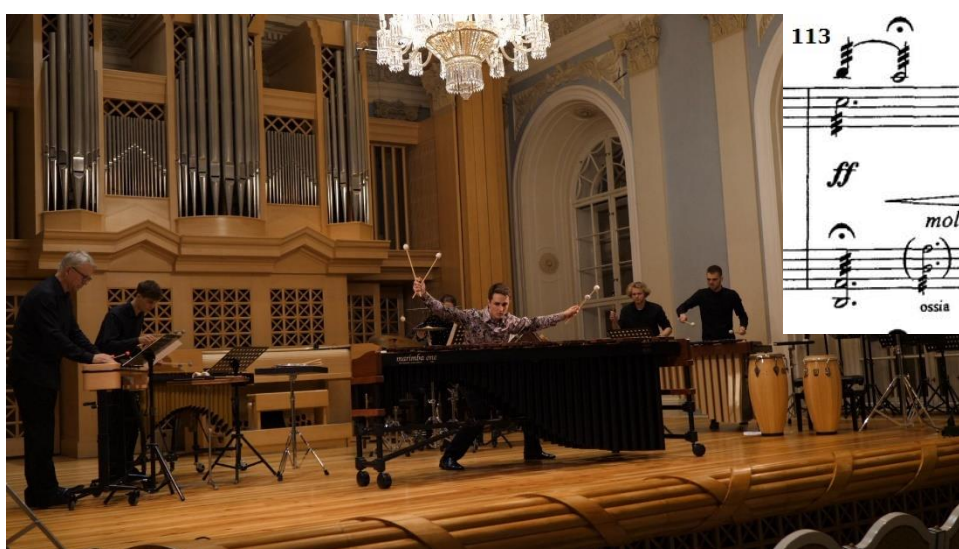
⁹¹ Jedná se o způsob držení, u kterého dochází ke křížení paliček. Tento způsob je pojmenován po svém inovátorovi Gary Burtonovi, který je jazzovým vibrafonistou pocházejícím z USA. Vzhledem k tomu, že Borraz tuto techniku využívá již od svého mládí, otevírá to prostor k diskuzi.

Během téhož vystoupení uchopí i tři paličky v jedné ruce, tak jako to vidíme na snímku⁹² dalším.



Během dvacátého století se pro hru čtyřmi paličkami postupně vyvinuly čtyři nejčastěji používané způsoby držení, které si mohou hráči dále případně individualizovat. Dělíme je podle toho, jestli se u nich dvě paličky v jedné ruce kříží (aj. cross grips⁹³) či nikoliv (aj. independent grips⁹⁴).

Specifickým znakem hry na dnešní moderní marimbu je hra vestoje, potažmo v některých případech by se dalo teoreticky polemizovat o hře za chůze. Během pasáží, které začínají v nejnižší poloze a pokračují až do nejvyšších poloh nástroje je hráč zpravidla nucen učinit několik kroků. V případech, kdy máme zároveň zahrát na kameny, které od sebe jsou poměrně dosti vzdáleny a rozpětí



⁹² Zdroj YouTube: <https://www.youtube.com/watch?v=ET0Fp4BFpp4>

⁹³ Tradiční a Burtonův grip.

⁹⁴ Musser grip z kterého dále vychází Stevens grip. Zdroj: Kleibl strana 86

našich rukou nestačí, je výhodné k nástroji jít do mírného podřepu a mírně se nad něj naklonit⁹⁵.

Jedním z mála parametrů, které si na marimbě má hráč možnost podle své libosti nastavit, je výška, ve které se bude nacházet hrací plocha. Tento atribut by se měl odvíjet od výšky samotného hráče a jeho predispozic.

Podle mého názoru je na místě za pomoci pedagoga věnovat určitou energii také hledání uspokojivé výšky konkrétního nástroje. Nesprávné nastavení může vést ke zbytečným zdravotním problémům (bolest zad a oblasti za krkem).

Dalším komponentem, který máme na nejnovějších modelech marimb možnost nastavit, jsou rezonátory. Tomu se sice zatím nevěnuje tak velká pozornost, ačkoliv výrobce Yamaha ve svém manuálu „*Péče a údržba rezonátorů*“ (v aj. *Care and maintenance of the resonator pipes*) upozorňuje, že jeho základní nastavení ozvučnic produkuje nejlepší zvuk za teploty 23 stupňů Celsia v daném prostoru⁹⁶ a pokud je teplota odlišná, je zapotřebí nastavení přizpůsobit⁹⁷.

Hlavním specifickým znakem marimby je široká škála zvukové barevnosti, kterou hráči poskytuje, plynoucí z velkého rozsahu nástroje. Pro představu, model Ludwig Albert Artist Marimba 5.0 Octaves disponuje délkou 255 cm⁹⁸.

V nejnižších polohách je tón za použití měkkých paliček kulatý, jemný, mající hutný základ. Když srovnáme klavírní menzuru s menzurou marimby, vidíme hlavní odlišnost v délce hracího aparátu. Zatímco klapky u klavíru mají v rámci celého rozsahu nástroje stejnou výšku a šířku⁹⁹, u marimby je tomu jinak. Kameny, které produkují nejhlubší tón jsou nejdelší a kameny, které produkují tóny nejvyšší naopak nejkratší. Během hry je dobré vyhnout se dvěma místům,

⁹⁵ Na obrázku vidíme provedení takového místa (konkrétně takt 113 v první větě *Koncertu pro marimbu* Emmanuela Sejourneho), na fotografii jsem zachycen během svého magisterského koncertu na AMU 22. 2. 2020 spolu se svými spoluhráči. Zleva: Daniel Mikolášek, Štěpán Hon, Blanka Šindelářová, Lukáš Brabec a Antonín Procházka.

⁹⁶ „...project sound the best when the temperature of the room in which the instrument is being played is 23°C. Thus, if the temperature of the room differs from this, the resonator pipes will need to be tuned“

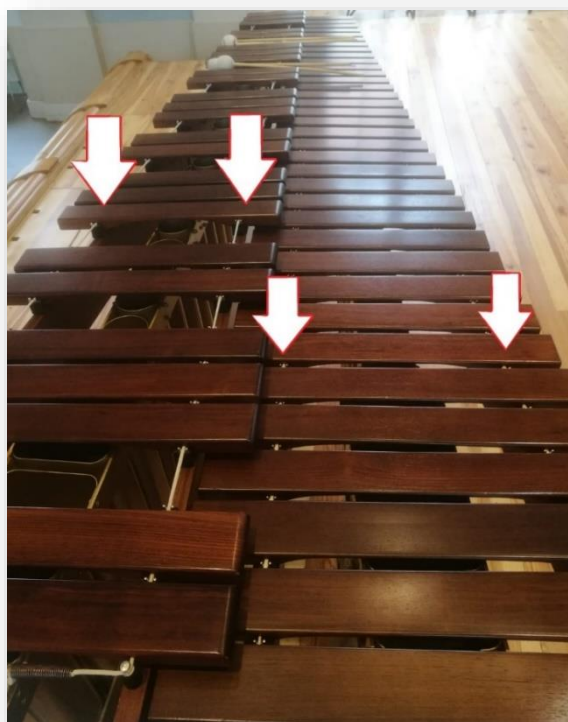
⁹⁷ Zdroj:

https://www.yamaha.com/en/musical_instrument_guide/marimba/maintenance/maintenance002.html

⁹⁸ Zdroj: <https://www.adams-music.com/l/d/?id=3fd7d442e28941709dea3299c4dff6bb&lid=1031>

⁹⁹ Klavírko totiž rozeznívá struny, jejichž délka je stejně jako u marimby (kameny) rozdílná.

ve kterých kamenem prochází výplet. Tato místa jsem na následujícím obrázku vyznačil šipkami.



Velkou výhodou při hře na marimbu je, pokud hráč disponuje výbornou pamětí. To je samozřejmě výhodné u všech nástrojů, ale rád bych zde uvedl, že hraní z not může být u marimby (a vibrafonu) poněkud komplikovanější než u instrumentů jiných. Dokonce si myslím, že někdy může hra z not pro pocit většího bezpečí být až kontraproduktivní.

V předchozím textu jsme si řekli něco o rozsahu a rozměrech marimby. Pro představu, pokud se hráč pohybuje v nejnižší oktávě (u pěti oktávového nástroje), kdy marimba v tomto bodě dosahuje šíře kolem devadesáti centimetrů, i kdyby byl notový pult v těsné blízkosti nástroje, což by zase pro posluchače přímo ovlivnilo zvukovou i vizuální kvalitu hráčova hudebního projevu, bude nutné se k notovému materiálu, za účelem otočení stránky, patřičně celým tělem nahnout. Pokud navíc hrajeme čtyřmi paličkami, v naprosté většině případů nebude možnost je řádně odložit na odkládací pult, takže hráč musí být při otáčení stran opatrný, aby nezpůsobil jakékoliv nevratné škody, což může teoreticky vést k většímu stresu. Při hře z paměti celá tato

starost odpadá a interpret se soustředí pouze na pohyby, které jsou v přímé návaznosti se skladbou a ovlivňují její provedení. Právě samotný pohyb, který při hře vytváříme může být vhodnou asociací při memorování konkrétního místa ve skladbě. Přirozeně, pakliže bude nácvik skladby proveden špatně, může i taková hra z paměti vést ke stresu.

Výběr vhodných paliček

V minulém století bylo běžné, když si hráči své paličky buďto vyráběli sami, nebo si je vlastními silami přizpůsobovali pro své potřeby. Někdy bylo zapotřebí stonek paličky pouze zkrátit pomocí pilky. Výjimkou nebyl ani sběr korků od vína za účelem jejich následného využití jako hlaviček pro paličky, které se posléze opletly vlnou či jinou přízí. Důvodem nebyly ani tak vysoké obchodní ceny etablovaných výrobců, ale co se týče zejména českých zemí, hlavním úskalím byl nedostatek zboží na trhu, především během éry komunistického vedení státu. Následky tohoto uzavření se před děním v okolním hudebním světě, hlavně pak v západních zemích, u nás pozorujeme v mnoha rovinách dodnes. Existovalo sice několik místních výrobců, ale s výběrem, který máme k dispozici dnes, se tento nepoměr v nabídce nedá srovnat. Vlastnit alespoň základní set¹⁰⁰ paliček dnes vnímáme u profesionála jako samozřejmost a nutnost, ale nebylo tomu vždy tak.

Co se týče výběru paliček ke hře na marimbu, je dobré experimentovat s modely různých značek. Stejně jako u malého bubnu si tak postupně vytvoříme povědomí o jejich zvukovém potenciálu, které může přijít vhod při studiu nové skladby. O tom jsem se sám přesvědčil při studiu šestipaličkové skladby *Itsuki Fantasy* od Keiko Abe. Ten rok jsem se rozhodl investovat peníze do nové sady paliček, ale ani jedny z této sady nebyly pro skladbu tím pravým. Naštěstí jsem si už dříve pořídil jiné paličky, pro které jsem do té doby neměl využití, ale mou zvukovou představu ve skladbě *Itsuki Fantasy* naplnily dokonale.

V neposlední řadě bych rád uvedl také důležitost výběru paliček v souvislosti s vedením konkrétních hlasů ve skladbě (aj voicing). Existují sice díla¹⁰¹, která jsou založena na hře harmonických příznávek a z nejrůznějších příčin by nebylo

¹⁰⁰ Mám zde na mysli základní set tak, jak jej vnímáme dnes, a tedy varianty například tympanových paliček: měkké, střední a tvrdé.

¹⁰¹ Například *Music for 18 Musicians* od Steva Reicha.

vhodné, aby byť jen jediná ze čtyř paliček dosahovala odlišné barvy (ve smyslu zvuku). V naprosté většině skladeb je však vhodné využít kontrastu v interpretaci díla, pramenícího z užití vícero tvrdostí paliček najednou. Pro představu, můj základní hrací set je složen z basové (měkké) paličky, dvou středových paliček, které by se daly jednoduše charakterizovat jako středně měkké a poslední paličky, která je ze všech čtyř nejtvrdší. Tento set pak pro potřeby konkrétních skladeb upravuji. Jeho největší výhodou je srozumitelný sticking¹⁰² při nácviu skladeb (melodickou linku se například snažím udržovat stále v jednom hlase).

¹⁰² Určení, kterou ze čtyř paliček má být zahrán konkrétní tón (obdoba prstokladu).

Souvislosti

Vzhledem k tomu, že jsme si v předchozí podkapitole řekli něco o délce kamenů marimby, považuji za vhodné demonstrovat souvislost s ostatními bicími nástroji. Tato souvislost se dá dobře popsat u víru v nejnižším rejstříku marimby. Stejně jako je tomu u velkého bubnu, tam-tamu a jiných bicích nástrojů, kdy jsou pro správné rozeznání velkého objemu klíčové parametry hmotnost a pohyb, není tomu ani u marimby jinak. Hmotností mám v tomto případě na mysli těžké palice a pohybem správně vedený úhoz¹⁰³, který se ve kvalitě zvuku projeví často ještě více. Také u marimby máme možnost zvolit si pro hru víru ve spodním rejstříku podstatně těžší paličky a použít technický přístup, který známe třeba ze hry na tympány a velký buben.

U těchto nástrojů není zapotřebí takové hustoty víru, protože rozvibrovat blánu, která má velký povrch je snazší, a proto není potřeba tolika úhozů. Oproti tomu, pokud hrajeme na nejmenší tympán, pro dosažení tremola je nutná hustší frekvence úderů. Na více natažené bláně tíhnou jednotlivé údery ke kratšímu zvukovému projevu, a proto je nutné hrát rychleji. To samé platí i u marimby.

Je mylná představa, že čtyřpaličková hra je pouze výsadou marimby či vibrafonu. Za dobu svého studia jsem se již nesčetněkrát setkal s jejím využitím při hře na multipercussion¹⁰⁴ sety, a to například ve skladbě *Melodies for Drumset*¹⁰⁵, ve skladbě *Dream Wave*¹⁰⁶ nebo ve skladbě *Frum*¹⁰⁷. Naopak u marimby můžeme využít, popřípadě i více (až osm¹⁰⁸) paliček.

¹⁰³ Pohyb, který podpoří hmotnost paličky zapojením hmotnosti ruky a těla hráče.

¹⁰⁴ Tento anglický termín bychom v češtině mohli přeložit jako „sestava bicích nástrojů“.

¹⁰⁵ *Melodies for Drumset* – Robert Stright, jedná se o skladbu pro bicí soupravu, přičemž melodie hrané na tom-tomy je v tomto případě docíleno použitím čtyř paliček, odkaz na mou nahrávku naleznete v seznamu příloh a pramenů.

¹⁰⁶ *Dream Wave* – Justin Truitt, jedná se o multipercussion sólo s dominancí vibrafonu, přičemž v několika místech skladby hráč levou částí těla obsluhuje modifikovanou bicí soupravu a pravou částí obsluhuje vibrafon, odkaz na mou nahrávku naleznete v seznamu příloh a pramenů.

¹⁰⁷ *Frum* – Askell Masson, jedná se o multipercussion sólo, v závěrečné ploše je zapotřebí držet v rukou čtyři paličky pro vyplnění všech čtyř vrstev polyrytmických paternů, odkaz na mou nahrávku naleznete v seznamu příloh a pramenů.

¹⁰⁸ *Marimba Moods for 8 mallets* – Ludwig Albert.

Tlumení

Tak jako u malého bubnu i u marimby využíváme několik prostředků k zatlumení tónu. Jedním z nich je tlumení paličkou, které se hojně využívá například u vibrafonu v případech, kdy chceme ze znějícího akordů pod stlačeným pedálem ztlumit jednotlivé tóny.

Toto tlumení se dělí podle vynaložené intenzity na tlumení, při kterém po rozeznění kamene bez vyvinutí jakéhokoliv napětí položíme paličku na kámen. Zvuk můžeme také utlumit současně s úderem (aj *dead stroke*¹⁰⁹). U zvonkohry nebo zvonů, použití paličky k tlumení nelze uplatit. Tóny tlumíme nejčastěji prsty, neboť tvrdá palička by způsobovala ruchy v podobě drnění a bzučení. Vibrafon svého specifického vibrata dosahuje otáčením klapky v rezonátorech, jejichž rychlost je udávána nastavením elektrického motorku, který je součástí nástroje. Rád bych zde uvedl, že efektu vibrata je možné dosáhnout také u zvonkohry za použití volné ruky (dlaně), která nad již rozezněným kamenem (s prsty u sebe) vertikálním pohybem rozechvívá vzduch nad kamenem¹¹⁰.

Dalším typem využití tlumení, je hra na již zatlumený nástroj, například za použití vlastního těla. Takový postup bývá zpravidla předepsán samotným autorem. Eric Sammut předepisuje (viz. obrázek) ve své aranži známé skladby Astora Piazzoly *Libertango* v taktu 43 tento způsob tlumení.

The image shows a musical score for measure 43 of Astor Piazzola's *Libertango*. It features a grand staff with a treble and bass clef. The treble clef part has a series of eighth notes with accents, followed by a triplet of eighth notes. The bass clef part has a series of eighth notes with accents. A bracket under the bass clef part is labeled "Damp B with the body". The dynamic marking "mf sub." is placed above the bass clef part. The measure number "43" is written in the left margin.

Je zapotřebí uvést, že autorovi tu pravděpodobně nešlo tolik o samotné tlumení, jako spíše o jiný zvukový charakter nástroje v následujících taktech. Změní se především odskok kamene, který přesto, že marimba neoplývá přirozeným odskokem oproti malému bubnu, je za použití tohoto tlumení ještě slabší a je proto potřeba mít toto na paměti.

¹⁰⁹ Dalo by se přeložit jako mrtvý úder. Úder je rovnou veden jako „*dead stroke*“, tudíž palička po dopadu zůstává na kameni a zabrání tak přirozenému doznívání kamene.

¹¹⁰ Tento postup je platný také při hře na triangel.

Inovativní přístupy

Za jeden z nejstarších inovativních přístupů, které již známe, považuji způsob hry na kraj kamenů za pomoci dřívků paliček, pod úhlem přibližně 45 stupňů. V angličtině se setkáváme nejčastěji s označením *strike edge of bar with handle of mallet*¹¹¹.

Zvukově převažuje samotné ťuknutí paličky, přičemž je stále možné určit výšku tónu. Dá se tu hovořit o souvislosti s xylofonem, který by mohl podobné charakteristiky zvuku dosáhnout za použití netradičně lehkých paliček (ve smyslu váhy). V marimbové literatuře se tento způsob úderu označuje nejčastěji křížkem, který nahrazuje symbol noty, na který jsme jinak zvyklí a udává konkrétní výšku tónu. Pro ilustraci se můžeme podívat, jak tuto techniku kombinuje s klasickou hrou ve své skladbě *Caprice for Solo Marimba* Leigh Howard Stevens¹¹².



113

Další novátorské přístupy použil ve své skladbě *Afta-Stuba!* Mark Ford¹¹⁴. Nejenže se v této kompozici tak trochu vrátil hrou více hráčů na jednu marimbu ke kořenům marimby (tento způsob hry ve více lidech na jeden nástroj se dodnes objevuje v tradičních souborech v Mexiku a Guatemale), ale také je zde staví do nových pozic během hry. V některých částech skladby stojí hráči dokonce proti sobě, jindy hrají na kameny stojíc z boků marimby. Na fotografii jsou zachyceni studenti Akademie múzických umění v Praze (Štěpán Hon, Matěj

¹¹¹ Zdroj: *Four-Mallet Marimba Playing: A Musical Approach for All Levels*, Nancy Zeltsman.

¹¹² Leigh Howard Stevens (1953, USA) se proslavil hlavně díky svému marimbovému držení nesoucímu jeho jméno. Toto držení vzniklo modifikací gripu Claira Omara Mussera.

¹¹³ Ukázka skladby *Caprice for Solo Marimba*, autor Leigh Howard Stevens.

¹¹⁴ Mark Ford (1958, USA) je americký hráč na marimbu, který se věnuje také komponování nových děl. Pedagogicky působí na The University of North Texas. Zdroj: <http://c-alanpublications.com/brands/Ford%2C-Mark-%28b.-1958%29.html>

Diviš a Lukáš Brabec) při svém provedení této skladby během *Bubenického festivalu Vysoké Mýto 2019*.



Řada skladatelů využívá v honbě za novými zvukovými možnostmi ve svých dílech i další přístupy jako například hry na samotné rezonátory, které jsou na nástroji původně k jinému účelu. Objevují se i případy, kdy je interpret autorem žádán hrát na tento krásný, a především drahý nástroj třeba mixéry¹¹⁵ (viz. Miroslav Srnka ve své skladbě *move 03*¹¹⁶), což už vnímám jako poněkud extrémní. Těmito způsoby se ve své práci nezabývám.

¹¹⁵ *milk frothers*

¹¹⁶ Zdroj: <http://www.srnka.cz/moves.php>

Didaktický vhled

V kapitole o malém bubnu jsme si řekli něco o jeho souvislosti s ostatními bicími nástroji. V této podkapitole si tuto souvislost více přiblížíme na didaktických příkladech u marimby.

Prvotní nastavení by mělo plynout z našeho vztahu s nástrojem. Jestliže nástroj nemám upřímně rád a neuvědomuji si plně jeho vlastnosti, budu při studiu hry na něj neustále narážet na překážky. Dalo by se to přirovnat k partnerským vztahům mezi lidmi, jestliže si dva nerozumí, patrně se to bude projevovat na harmonii jejich vztahu, a naopak, jestliže si nástroj hýčkám, v tomto případě mám na mysli jeho pravidelnou údržbu, starost například o jeho teplotní podmínky v místnosti, pak se toto, podle mého názoru, musí nutně projevit i na kvalitě následného hudebního vystoupení.

Bohužel, jako hráči na velké nástroje jsme často nuceni využít marimb, které jsou takzvanou výbavou sálu, kde máme koncert, a jestliže jim není patřičné péče dopřáno, mohou nás pak během výkonu překvapit nepříjemné ruchy pramenící z nedotažených závitů konstrukce apod. Líbí se mi jedna myšlenka, kterou během svého pražského masterclassu vyřkl již zmiňovaný Ludwig Albert:

„Marimba je ona, tak se k ní tak také chovejme.“

Z toho by měla vyplývat i naše hra, potažmo volené pohyby, během kterých je dobré zachovat si vědomí, že je nástroj potřeba více než krotit spíše objímat. To znamená kombinovat plynule při pohybu nad nástrojem vertikální a horizontální směry.

U prvních úderů si hlídáme hlavně jejich osu. Tak jako u bubínku, kdy se úderý snažíme vést do jednoho bodu, i u marimby je tomu stejně, nejčastěji pouze se dvěma paličkami v jedné ruce. Rotace zápěstí, kterou je vhodné aplikovat, úzce souvisí s rotací, kterou se učíme pro hru na tamburínu při hře tremola v silné dynamice. V tomto případě tamburínou vlastně třeseme a tím, jak se kovové plíšky vlní a narážejí o sebe vzniká efekt tremola. U marimby je dobré toto nastavení, při kterém pouze lehkým zatlačením (aj push) vedeme paličku směrem k cílovému kameni, zachovat.

Co se týče učebních materiálů, neznám hráče na malý bubínek, který by se alespoň jednou v životě nesetkal se slavnou publikací *Stick Control For The*

*Snare Drummer*¹¹⁷, kterou George Lawrence Stones¹¹⁸ poprvé vydal v roce 1935¹¹⁹. Tuto publikaci vřele doporučuji. Je dobře známo, že její příklady se dají cvičit nejen na malý bubínek, ale v modifikovaném znění také na bicí soupravu atd. Překvapující pro mě bylo, když jsem během shromažďování informací pro psaní této práce narazil na jinou publikaci z pera téhož autora.

V roce 1949 Gerge Stones poprvé vydal svou další knihu, která nese název *Mallet Control for the Xylophone (marimba, vibraphone, vibraharp)*¹²⁰. Úvodní strana je velmi podobná té u *Stick Control*, jen je na ní místo hráče na malý buben vyobrazen hráč na xylofon. Bohužel se mi nepodařilo tuto publikaci získat, ale z náhledů je patrné, že je napsána velmi podobným stylem. Vzhledem k jejímu roku vydání se pravděpodobně jedná o jednu z prvních edukativních učebnic, které se marimbě věnují.

Pravděpodobně nejrozšířenější, neoblíbenější a zároveň nejobsáhlejší knihou čítající 590 nejrůznějších cvičení rozprostírajících se na devadesáti sedmi stranách zůstává *Method of Movement: For Marimba, with 590 Exercises* od Leigha Howarda Stevense, kterou poprvé uvedl v roce 1979¹²¹.

S nejmodernějším pojetím hry na marimbu přichází kniha *Movin' Grips - Body controlled marimba sound production*, kterou v roce 2016 překvapil marimbový svět Ludwig Albert. Kromě technických cvičení obsahuje také analýzu (podloženou grafy) a srovnání zvukových vln, kterých dosahují například jednotlivé způsoby držení čtyř paliček. Velmi přehledně a výstižně také představuje pět zmapovaných způsobů držení šesti paliček a jako jedna z prvních publikací obsahuje metodiku hry osmi paličkami.

¹¹⁷ Legendární učebnice, která dala technický základ mnoha dnešním špičkovým bubeníkům. Řada z nich ji považují za bubenickou bibli.

¹¹⁸ George Lawrence Stones (1886–1967) byl významným americkým hráčem na bicí nástroje. Mimo jiné také autor další známé publikace *Accents and Rebounds for the Snare Drummer* a člen Percussive Arts Society (PAS)

¹¹⁹ Zdroj: <https://www.musikalessons.com/blog/2016/05/why-we-use-stick-control/>

¹²⁰ Zdroj: <http://www.lonestarpercussion.com/Sheet-Music-Books/General-Keyboard-Method-Books/Mallet-Keyboards-Book-Mallet-Control-for-Xylophone-Stone-Alfred-Publications.html>

¹²¹ Zdroj: *Method of Movement: For Marimba, with 590 Exercises*, Leigh Howard Stevens, Marimba Productions, 1979

Závěr

V textu této práce jsme se měli možnost seznámit s technickými specifiky a souvislostmi hry na dané bicí nástroje (malý bubínek a marimba) z trochu jiného úhlu.

Je mi jasné, že pokud si tuto publikaci vezme do rukou horlivý vyznavač pouze té „správné“ techniky – zpravidla té své, těžko mu budu otevírat obzory pro někoho až šokujícím zjištěním, že souvislost mezi hrou na malý bubínek a marimbou je nezpochybnitelná. V jistém ohledu je technika hry na oba nástroje opravdu stejná (nemám teď na mysli pouze hru dvěma paličkami). Mé závěry si může sám na sobě vyzkoušet každý hráč na bicí nástroje a přesvědčit se, z čeho vyplývají. Potom už by mělo být snadnější tyto souvislosti – způsob uvažování, přijmout za své a rozšířit si své muzikantské povědomí, což bylo také mým cílem.

V dnešní době je na bedra nejen orchestrálních hráčů, ale zkrátka všech bicistů, kladena čím dál větší zátěž, která je v úzké souvislosti s „objevováním“¹²² nových nástrojů a hledáním nových výrazových prostředků skladatelů soudobé hudby, které v některých případech mohou v konečném důsledku vzácný nástroj dokonce až poškodit. Tato zátěž zpravidla znamená neustálé osvojování si nových technik, může dojít k situaci, kdy musíme být schopni „poprat“ se s nástrojem¹²³, který jsme během studií neměli k dispozici, bez rozdílu věkové generace, ze které jedinec pochází. Tyto případy jen podtrhují důležitost nerezignovat na svůj hudební vývoj nejen z hlediska vkusu, ale také technické agility.

¹²² Pravdou je, že mnoho těchto nástrojů už se odpradávná vyskytuje v hudbě etnických kultur, jen málo z nich je opravdu nově vynalezených, jako například čtvrttónový vibrafon s názvem *kofon* Jana Krejčíka.

¹²³ Jak víme, hudebním nástrojem se dá chápat cokoliv, co produkuje zvuk. „*Hudební nástroj je předmět, který umožňuje produkování hudebního zvuku.*“ zdroj: Pavel Kurfürst: *Organologie*, Hradec Králové 1998, s. 15. Hradec Králové 1

Seznam pramenů a použité literatury

Knihy a jiné odborné publikace

VÁZQUEZ, José Israel Moreno. *The Marimba in Mexico and Guatemala*. Graz: Universität für Musik und Darstellende Kunst Graz Institute für Ethnomusikologie, 2016

ADATO, Joseph; JUDY, George. *The Percussionist's Dictionary: Translations, Descriptions, and Photographs of Percussion Instruments from Around the World*. USA: Alfred Music, ISBN 9781457493829

LUDWIG, William Frederick. *The Making of a Drum Company: The Autobiography of William F. Ludwig II*. USA: Hal Leonard Corporation, 2001, ISBN 9781888408058.

STEVENS, Leigh Howard. *Method of Movement: For Marimba, with 590 Exercises*. Michiganská univerzita: Marimba Productions, 1979

KURFÜRST, Pavel. *Organologie: propedeutika, exemplifikace*. ČR: Georgius, 1998, ISBN 9788090254800

KASTNER, Kathleen Sherry. *The Emergence And Evolution Of a Generalized Marimba Technique*. USA: University of Illinois at Urbana-Champaign, 1989

ZELTSMAN, Nancy. *Four-Mallet Marimba Playing: A Musical Approach for All Levels*. USA: Hal Leonard Corporation, 2003, ISBN 9781476865430

GAUTHREAU, Guy Gregoire. *Orchestral Snare Drum Performance: An Historical Study*. USA: Louisiana State University, Baton Rouge, 1989

BLADES, James. *Percussion Instruments and Their History*. USA: Bold Strummer, 1992, ISBN 9780933224612

LUSCH; VARGO. *The Service-Dominant Logic of Marketing: Dialog, Debate, and Directions*. USA: Routledge, 2014, ISBN 1317454634

PASEKA; Antonín. *Bicí nástroje*. Brno, 1980

KOTEK, Miroslav. *Bicí nástroje*. Praha: Panton, 1983

Osobní konzultace dané problematiky

- ❖ MIKOLÁŠEK, Daniel. Praha, ČR
- ❖ ALBERT, Ludwig. Lovaň, BE
- ❖ BILAN, Ladislav st. – Olomouc, ČR

Webové odkazy

- ❖ <http://everythingpercussion.weebly.com/history-of-the-snare-drum.html>
- ❖ <https://www.nationalgallery.org.uk/paintings/andrea-mantegna-the-introduction-of-the-cult-of-cybele-at-rome> [dostupné online k 12. 4. 2020]
- ❖ <https://en.wikipedia.org/wiki/Mallet> [dostupné online k 12. 4. 2020]
- ❖ <https://vicfirth.zildjian.com/american-customr-sd2-bolero.html> [dostupné online k 12. 4. 2020]
- ❖ <https://drummaterialsreviews.com/history-of-the-drumset/> [dostupné online k 12. 4. 2020]
- ❖ https://vintagedrumguide.com/patents_fry.html [dostupné online k 12. 4. 2020]
- ❖ <https://drummaterialsreviews.com/history-of-the-drumset/> [dostupné online k 12. 4. 2020]
- ❖ <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/500929> [dostupné online k 12. 4. 2020]
- ❖ <https://www.paulnas.nl/en/taking-lessons-in-burkina-faso/> [dostupné online k 12. 4. 2020]
- ❖ <https://www.percussion-africaine.com/-balafon-16-lames-balafon-diatonique-> [dostupné online k 12. 4. 2020]
- ❖ <https://theculturetrip.com/central-america/guatemala/articles/marimba-how-guatemalas-national-instrument-is-a-symbol-of-resistance/> [dostupné online k 12. 4. 2020]
- ❖ <http://www.lavozdelnorte.com.mx/2014/06/22/manuel-bolan-cruz-abuelo-de-la-marimba-chiapaneca/#sthash.04jAguNu.fBLHHy06.dpuf> [dostupné online k 12. 4. 2020]
- ❖ <https://www.denverpercussion.com/the-history-of-the-marimba/> [dostupné online k 12. 4. 2020]
- ❖ <http://www.lavozdelnorte.com.mx/2014/06/22/manuel-bolan-cruz-abuelo-de-la-marimba-chiapaneca/> [dostupné online k 12. 4. 2020]
- ❖ https://www.cultura.gob.mx/estados/saladeprensa_detalle.php?id=38378 [dostupné online k 12. 4. 2020]
- ❖ <https://theculturetrip.com/central-america/guatemala/articles/marimba-how-guatemalas-national-instrument-is-a-symbol-of-resistance/> [dostupné online k 12. 4. 2020]
- ❖ <https://web.library.yale.edu/cataloging/music/instname> [dostupné online k 12. 4. 2020]

- ❖ <https://rhythmdiscoverycenter.org/onlinecollection/deagan-steel-marimbaphone-model-7015/> [dostupné online k 12. 4. 2020]
- ❖ <https://equipboard.com/posts/best-drum-sticks> [dostupné online k 12. 4. 2020]
 - ❖ <https://www.notsomoderndrummer.com/not-so-modern-drummer/2016/1/20/history-and-development-of-the-early-snare-strainer-1889-1920> [dostupné online k 12. 4. 2020]
- ❖ <https://www.malletshop.com/deagan-archives/deagan--steel---nagaed-marimbaphones---> [dostupné online k 12. 4. 2020]
 - ❖ <https://www.steveweissmusic.com/product/yamaha-deagan-bells-dg1590a/glockenspiel-bells> [dostupné online k 12. 4. 2020]
- ❖ https://europe.yamaha.com/en/artists/k/keiko_abe_yq.html [dostupné online k 12. 4. 2020]
- ❖ https://europe.yamaha.com/en/products/musical_instruments/percussion/marimbas/ym-6100/index.html#product-tabs [dostupné online k 12. 4. 2020]
 - ❖ <https://www.adams-music.com/l/d/?c=Ludwig+Albert&id=8348FF51DBB943CDB063A96F1867C76B&lid=1033> [dostupné online k 12. 4. 2020]
 - ❖ <https://www.adams-music.com/shop/product/detail/?i=Ludwig+Albert+Artist+Marimba+5%2E0+Octaves&id=2MBA2HRLA501> [dostupné online k 12. 4. 2020]
- ❖ https://www.innovativepercussion.com/products/ludwig_albert_series
 - ❖ <https://baragnouma.com/en/the-sticks/1094-pentatonic-balafon-sticks.html> [dostupné online k 12. 4. 2020]
- ❖ https://www.yamaha.com/en/musical_instrument_guide/marimba/maintenance/maintenance002.html [dostupné online k 12. 4. 2020]
 - ❖ <https://www.adams-music.com/l/d/?id=3fd7d442e28941709dea3299c4dff6bb&lid=1031> [dostupné online k 12. 4. 2020]
 - ❖ <http://c-alanpublications.com/brands/Ford%2C-Mark-%28b.-1958%29.html> [dostupné online k 12. 4. 2020]
 - ❖ <http://www.srnka.cz/moves.php> [dostupné online k 12. 4. 2020]

- ❖ <https://www.musikalessons.com/blog/2016/05/why-we-use-stick-control/> [dostupné online k 12. 4. 2020]
- ❖ <http://www.lonestarpercussion.com/Sheet-Music-Books/General-Keyboard-Method-Books/Mallet-Keyboard-Book-Mallet-Control-for-Xylophone-Stone-Alfred-Publications.html> [dostupné online k 12. 4. 2020]

DVD a jiná videa

- ❖ DVD: Santa Clara Vanguard Percussion „Keepin´ Up 2015“
- ❖ YouTube: <https://www.youtube.com/watch?v=ET0Fp4BFPP4> [dostupné online k 12. 4. 2020]
- ❖ YouTube: <https://youtu.be/TLzCXMZR1gI> [dostupné online k 12. 4. 2020]
- ❖ You Tube: <https://youtu.be/devpasbOcSI> [dostupné online k 12. 4. 2020]
- ❖ Melodies for Drumset - <https://youtu.be/f6aKEiCVeBM> [dostupné online k 12. 4. 2020]
- ❖ Dream Wave - <https://youtu.be/K87nk4mJ7BA> [dostupné online k 12. 4. 2020]
- ❖ Frum - <https://youtu.be/B3pg6KUynRQ> [dostupné online k 12. 4. 2020]