

AKADEMIE MÚZICKÝCH UMĚNÍ V PRAZE

HUDEBNÍ A TANEČNÍ FAKULTA

Hudební umění

Jazzová hudba

DIPLOMOVÁ PRÁCE

**VÝUKA HRY NA SOUPRAVU BICÍCH NÁSTROJŮ
V ČESKÉ REPUBLICE S OHLEDEM NA JAZZ A
IMPROVIZACI VE 20. STOLETÍ**

BcA. Jiří Stivín

Vedoucí práce: Jiří Slavíček

Oponent práce: Emil Viklický

Datum obhajoby: 9.9.2021

Přidělovaný akademický titul: MgA.

Praha, 2021

ACADEMY OF PERFORMING ARTS IN PRAGUE

MUSIC AND DANCE FACULTY

Art of Music

Jazz Music

MASTER 'S THESIS

**JAZZ DRUM SET TEACHING METHODS IN THE CZECH
REPUBLIC IN THE 20TH CENTURY**

BcA. Jiří Stivín

Thesis Advisor: Jiří Slavíček

Examiner: Emil Viklický

Date of the thesis defence: 9th September 2021

Academic title granted: MgA.

Prague, 2021

Prohlášení

Prohlašuji, že jsem magisterskou práci na téma

Výuka hry na soupravu bicích nástrojů v České republice s ohledem na jazz a improvizaci ve 20. století

vypracoval 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.

Abstrakt

Tato práce se zabývá způsoby výuky hry na jazzovou bicí soupravu. Popisuje způsoby, které se používaly v Čechách v průběhu 20. století a srovnává je s metodami běžně používanými v západním světě. Metodami výzkumu byly osobní zkušenosti s výukou u nás před rokem 1989, v 90. letech a také zkušenosti s výukou v USA na konci 90. let. Zároveň došlo ke srovnání zaběhlých metod s originálními metodami u nás, kde byla dostupnost zahraničních materiálů velmi malá.

Abstract

This thesis deals with ways of teaching jazz drum set. Describes methods that were used in Bohemia during the 20th century and compares them with methods commonly used in the Western world. The research methods were personal experience with teaching in our country before 1989, in the 1990s and experience with teaching in the USA in the late 1990s. At the same time, there was a comparison of established methods with original methods in our country, where the availability of foreign materials was very low.

Obsah

Úvod.....	8
1 Vymezení pojmů.....	9
1.1 Jazz.....	10
1.1.1 Bebop v Čechách	11
1.2 Bicí nástroje v jazzu	12
1.3 Jazzové bubny v USA.....	12
1.3.1 Waren „Baby“ Dods.....	13
1.3.2 Chick Webb.....	13
1.3.3 Gene Krupa.....	13
1.3.4 Jo Jones	14
1.3.5 Kenny Clarke	14
1.3.6 Buddy Rich	14
1.3.7 Art Blakey.....	15
1.3.8 Philly Jo Jones	15
1.3.9 Max Roach.....	15
1.3.10 Elvin Jones.....	16
1.4 Metodika Moeller vs. Gladstone	17
1.4.1 Joe Morello	18
1.4.2 Jim Chapin.....	18
1.4.3 Roy Haynes	19
1.4.4 Tony Williams.....	19
1.4.5 Jack DeJonnete	19
1.4.6 Billy Cobham.....	19
1.4.7 Steve Gadd.....	20
1.5 Jazzové bubny na území České republiky	21
1.6 Vojenské bubnování a jazz	23

2	Specifika hry na bicí nástroje v jazzu.....	24
2.1.1	Držení paliček	24
2.1.2	Evoluce tradičního držení paliček	25
2.1.3	Německé či francouzské držení.....	27
2.1.4	Swingové dělení	28
2.1.5	Tradiční držení	30
2.2	Konec železné opony	31
2.3	Miloš Veselý	32
2.4	Dave Weckl	34
2.5	Moeller	35
2.6	Akcenty	36
2.7	Rudimenty	38
2.7.1	Double stroke 6.....	39
2.7.2	Paradiddle	40
2.7.3	Flam rudiments	41
2.7.4	Triple stroke roll a flam tap.....	41
2.7.5	Patafla	43
2.8	Malý buben	44
3	Metody výuky bicích nástrojů na území Česka	45
3.1.1	Josef Vejvoda.....	45
3.1.2	Jaromír Helešic.....	45
3.1.3	Milan Vitoch	46
3.1.4	Pavel „Bady“ Zbořil	47
3.1.5	Jiří Slavíček.....	47
3.1.6	Radek Němejc.....	48
3.2	Zapomenutá škola Rudolfa Krepla	49
3.3	Hodnocení výzkumu	50
4	Závěr	51
	Prameny	52

Úvod

Bicí nástroje jsou spolu s lidským hlasem nejstarším hudebním nástrojem na světě. Ve 20. století zažily bicí nástroje bezprecedentní vývoj. Nový hudební styl jazz, který 20. století charakterizuje, vznikl ve stejné době jako nový hudební nástroj - bicí souprava. V počátcích jazzu v Čechách se bicí soupravě dokonce říkalo „Jazz band“.

V této diplomové práci se budu zabývat způsoby výuky hry na bicí soupravu v kontextu doby a vzájemné vědomé i nevědomé inspiraci mezi „východem a západem“, kdy posledních 100 let jsou centrem vývoje bicí soupravy hlavně Spojené státy americké. Kde se bere inspirace pro zdokonalování techniky hry? Bylo možné za železnou oponou držet krok se západním světem?

Na tyto otázky se pokusím ve své diplomové práci odpovědět a zároveň popsat celkový vývoj hry na jazzovou bicí soupravu.

1 Vymezení pojmů

Výrazy, které v této práci budou použity, jsou často odborné a mnoho z nich ani nemá český ekvivalent. Proto budu pro zjednodušení v některých případech používat mezinárodní, hlavně v Americe užívané pojmy.

Pro „traditional grip“ budu používat „tradiční držení“ a pro „matched grip“ budu používat český překlad „shodné držení“. „Hi-hat“ je výraz pro dva činely hrané většinou nohou a umožňující v kombinaci s hrou rukama charakteristické fráze v jazzu používané. „Rudimenty“ jsou základní rytmické útvary. „Stroke“ znamená základní úder a pro výraz „roll“ se v Čechách zažil výraz „víření“. Je to poněkud nepřesné a spíše bychom měli udávat „série úderů“. Pro naše víření se v USA používá „buzz roll“. Oproti tomu „single stroke roll“ je série střídavých úderů. „Double stroke roll“ je série dvojitých úderů, obvykle v rychlejším tempu. U nás se zažil výraz dvojky nebo dvojkový vír. Pokud vidíme v amerických notách nápis „single stroke roll“, často podvědomě chceme hrát víření, ale může to být prostě jen série střídavých úderů ve středním tempu. „Fusion“ je hudební styl, který kombinuje prvky jazzu a rocku.

V této práci se také objeví termín „basilejští bubeníci“ nebo „basilejské bubnování“. Je to tradiční švýcarský styl vojenského bubnování, který se cizeloval již od dob středověku. Je charakteristický dokonalou souhrou až stovek hráčů.

Dále podrobně o různých úderech a pojmech ještě bude řeč v dalších kapitolách. V této části se budeme věnovat spíše obecné historii jazzu.

1.1 Jazz

Jazz je americká kulturní forma. Tento hudební styl vznikl na počátku 20. století ve Spojených státech amerických, v afroamerických komunitách New Orleansu. Je to směs afrických a evropských hudebních stylů s důrazem na rytmus a improvizaci. Koncem 19. století vznikl ragtime, styl založený na pravidelném rytmu a synkopované melodii. Vedle ragtime existoval i blues, který kladl důraz na zpěv a vycházel z náboženských spirituálů ovlivněných africkou hudbou. Ragtime i blues nabíraly rychle na popularitě a tak si je kromě Afroameričanů chtěli zahrát i běloši. Tím vznikl dixieland, hudba bělošských hudebníků napodobující černošské jazzové kapely. Bicí nástroje se tak začaly stávat neodmyslitelnou součástí kapel. Naprosto zásadní byla bicí souprava u velkých swingových orchestrů ve třicátých a čtyřicátých letech.

Jazzová hudba se díky rozvoji rozhlasu a později i nahrávacího průmyslu stala součástí popkultury. Ve druhé polovině 20. století vznikl rock and roll a další hudební styly, které od jazzu převzaly hudební základy, ale především nálepkou hlavní populární kultury. Jazz se postupně stával okrajovější záležitostí a od sedmdesátých let se pak dostal až po bok vážné hudby. Dnes jsou již jazzoví hudebníci novou generací hudebních posluchačů srovnáváni s hráči vážné hudby.

V našich hudebních školách se stále používá termín, který vzešel od Ivana Poledňáka a Jiřího Fukače, umělecká a nonumělecká hudba. Tato kategorizace hudby je možná pouze v Čechách, jelikož překladem vznikne výraz zavádějící. V cizině bychom mohli toto rozdělit na hudbu zábavnou a umělecky hodnotnou. To samozřejmě neznamená, že se nemohou tyto kategorie prolínat. Umělecká a nonumělecká toto ale poměrně jasně odděluje.

Jazz, který k nám dorazil po 2. světové válce díky rozhlasu a gramofonovým deskám, byl symbolem svobody. Komunistický režim, který v 50. letech jakýkoliv symbol svobody a demokracie tvrdě potlačoval, neholdoval tím pádem ani jazzu. A tak vznikaly paradoxy, jako například dixieland za komunismu. Dixieland byl u nás tolerován, ba dokonce podporován jen proto, že se předpokládalo, že je to hudba chudých vykořisťovaných černochoů. Ten hlavní paradox spočívá v tom, že

ve skutečnosti je dixieland styl bělošských kapel napodobujících černošské jazzové kapely, které z důvodu rasové segregace v USA počátkem 20. století nemohly vystupovat ani nahrávat desky. Byla to bělošská kapela Original Dixieland Jazz Band, která jako první nahrála jazz na vinylovou desku v roce 1917. Inspirací ovšem byli černošské kapely Buddy Boldena a Joe King Olivera.

1.1.1 Bebop v Čechách

Dlouhá improvizovaná sóla, jak je známe v jazzu dnes, začala být součástí až s příchodem swingových orchestrů. Kvůli 2. světové válce byl v Evropě bohužel rozvoj hudebníků omezen. Nicméně v době, kdy v Americe vznikal styl bebop, se v Praze utvořila skupina Rytmus 42 ve složení Vladimír Horčík piano, Jan Hammer (1919-1989) kontrabas, Václav Imramov zpěv a kytara, „Dunca“ Brož trumpet a na bicí hrál Mirek Vrba. Později se ještě přidal Čestmír Stuchlý na saxofon.

Po válce se všichni stali členy orchestru Karla Běhounka a při zájezdu do Norimberku se setkali s hudebníky orchestru Dona Redmana. V orchestru byli mladí hudebníci ovlivnění nástupem bebopu v New Yorku. Na piano hrál Billy Taylor a na saxofon Don Bayas. Pro hudebníky z pražské skupiny Rytmus 42 bylo něco nového a okamžitě založili Rytmus 45. Později Vrba napadlo, že by mohli hrát v paláci Fénix, v podniku Pygmailon a tak vznikl v podstatě první pražský jazzklub. V Pygmalionu se hrál skutečný bebop a ne tango „lidem do ouška“, jak bylo zvykem v ostatních kavárnách. Hrál se většinou ve složení: Vrba, Brož, Stuchlý, Hořčík, Bolek Ziarko na kontrabas, Harry Langer na saxofon, Jan Hammer na vibrafon a zpívala Vlasta Průchová (1926-2006). Kapela se přejmenovala na Rytmus 47, později ještě 48 a 49. Bylo to velmi plodné období pro český jazz. Bohužel komunistický režim (a následná emigrace Brože a Hořčíka) tuto éru bebopu v Praze ukončily.¹

¹ HAMMER, J., Jazz buletin 1966, č.2, str. 12-13

1.2 Bicí nástroje v jazzu

Bicí souprava se vyvinula ve dvacátých letech 20. století, hlavně v New Orleans, ve vaudevillské éře.² V tamějších kabaretních divadlech bubeníci z pochodových kapel používali bicí soupravy. Vzhledem k okolnostem bylo nutné, aby na bicí hrál jeden člověk, tak se začal používat pedál k velkému bubnu a různé zavěšené činely a bubínky.

V prvních jazzových kapelách nebýval kontrabas, basy většinou hrál klavír nebo v pochodových kapelách tuba. Bubeník používal velký buben na zvýraznění basových tónů, tím většinou imitoval klavíristovu levou ruku. I v době swingových kapel a orchestrů ve 30. letech bylo běžné, že velký buben imitoval kontrabas. Až po nástupu bebopu začali bubeníci používat velký buben jiným způsobem, než bylo zvykem do té doby. Liší se i velikost bubnů. Zatímco v předválečné éře se používaly velké bubny větších rozměrů podobné těm, které se používají v symfonickém orchestru, od čtyřicátých let se používají menší rozměry. Je to dáno technikou hry a zcela jistě také praktičností, jelikož prostor pro jazzové hudebníky v klubech bývá velmi malý.

1.3 Jazzové bubny v USA

Bicí nástroje a jazz jsou pojmy, které jsou od počátku 20. století neodmyslitelně spjaty. V následujících kapitolách představím některé bubeníky, kteří jsou s vývojem jazzu spojení. Bicí souprava a jazzové bubnování³ jsou ovlivněny africkými rytmy, folkovou hudbou, operou a klasickou hudbou hranou v New Orleans a hudbou hranou v kostele.

² Vaudeville je zábavný program se zpěvy a tanci, předchůdce operety, varieté a muzikálu

³ https://www.youtube.com/watch?v=3tJthcAdNIg&ab_channel=johnpetters

1.3.1 Waren „Baby“ Dods

V New Orleans působil Waren „Baby“ Dods (1898-1959). Je považován za otce jazzového bubnování. Jeho styl se vyznačoval pravidelným rytmem velkého bubnu a tlačeními víry na malý buben. Vůbec první nahrávka improvizovaného bubnování je právě jeho, z roku 1927 s Jelly Roll Mortonem a kapelou Red Hot Peppers.⁴

1.3.2 Chick Webb

Chick Webb (1905-1939) byl rodák z Baltimoru, o jehož přesném roku narození se vedou spory.⁵ Do New Yorku se přesunul v roce 1924, kde měl angažmá v Savoy Ballroom jako kapelník. Později spolupracoval i s Ellou Fitzgerald. Jeho hra byla vzorem mnoha významným bubeníkům (např. Gene Krupa, Buddy Rich, Art Blakey).

1.3.3 Gene Krupa

Narozen 1909 v Chicagu, zemřel 1973 v New Yorku. Již v roce 1927 zaujal na nahrávkách s McEnzie and Condon 's Chicagoans. Od roku 1934 hrál v orchestru Bennyho Goodmana a v roce 1938 odešel, aby založil vlastní kapelu. Ve čtyřicátých letech občas s Goodmanem opět hrál, než ho angažoval Tommy Dorsey. Posledních 20 let svého života se věnoval učení, studiu hry na tympány, klasickým technikám hry a různým etnickým stylům.

Ovlivněn byl Baby Doddsem, Zutty Singeltonem a Chick Webbem. Díky svému přístupu a showmanství se stal idolem swingové éry a je považován za jednoho z hlavních sólistů na bicí nástroje své generace. Znám je zejména bombastickým sólem v Goodmanově „Sing, Sing, Sing“ z roku 1937.⁶

⁴ Billy Goat Stomp, Jelly Roll Morton & His Red Hot Peppers
SME; Peermusic, ASCAP

⁵ <https://www.britannica.com/biography/Chick-Webb>

⁶ The New Grove, Macmillan 2002, ISBN 0-333-60800-3

1.3.4 Jo Jones

Jo Jones (1911-1985) se narodil v Chicagu a je znám hlavně svou spoluprací s Count Basieem v letech 1936-1948. Začal používat metličky a činel pro doprovod. Jeho přínos jazzovému bubnování tkví hlavně v minimalizaci hraní velkého bubnu na všechny doby a velmi citlivém a muzikálním vyplňování skladeb.⁷

1.3.5 Kenny Clarke

Kenny Clarke (1914-1985) se narodil v Pittsburghu do hudební rodiny, ale jeho maminka, která ho v útlém dětství učila na piano, brzy zemřela a tak se stal sirotkem. Hrál na malý buben v pochodovém orchestru. Vyrůstal v různých pěstounských zařízeních a v roce 1935 se přesunul do New Yorku. Hrál na vibrafon a bicí. Seznámil se s Dizzym Gillespiem a začal používat do té doby neobvyklý styl bubnování, kdy místo doprovodu na hi-hat používal činel, zatímco šlapal na hi-hat pouze 2. a 4. dobu. Uzavřený styl doprovodu se uvolnil a získal více prostoru pro akcenty a výplně velkým bubnem. Od roku 1941 hrál v Milton 's Playhouse v Harlemu, klubu, který byl znám svými jam sessiony a místem, kde se zrodil bebop.⁸ Mezi lety 1943 a 1946 byl v armádě a po návratu spolupracoval s Charliem Parkerem nebo Colemanem Hawkinsem. Stal se prvním bubeníkem nově vzniklé kapely Modern Jazz Quartet, ve které působil v letech 1952 až 1955. Od roku 1956 se usadil v Paříži, kde žil a hrál až do své smrti v roce 1985.

1.3.6 Buddy Rich

Buddy Rich (1917-1987) vyrůstal v New Yorku a jako zázračné dítě vystupoval ve vaudevillských programech, kde bubnoval, zpíval a stepoval. Podle svých slov se nikdy na bicí neučil, pouze vystupoval. Jeho vzory byli Chick Web, Gene Krupa a Jo Jones. Vedl svůj vlastní orchestr. Dodnes je jeho technika hry považována za nedostižnou.

⁷ <https://musicians.allaboutjazz.com/jojones>

⁸ <https://www.allaboutjazz.com/classic-bebop-by-chris-m-slawecki.php>

1.3.7 Art Blakey

Art Blakey (1919-1990) se narodil v Pittsburghu. Vyrůstal jako sirotek v rodině adventistického kněze. V mládí hrál na klavír, ale brzy přešel k bicím nástrojům. Dokonce sám vyprávěl historku o tom, jak majitel klubu na něj namířil pistoli, aby uvolnil místo u piana pro Errolla Garnera a sedl si za bicí.⁹ Tak prý začala jeho kariéra bubeníka. Působil v kapele Chicka Webba a později založil vlastní skupinu Jazz Messengers. Po válce strávil dva roky v západní Africe a na nějaký čas konvertoval k islámu. Hrál u Billyho Eckstinea, s Theloniem Monkem, Dizzym Gillespiem, Charlie Parkerem, Horacem Silverem nebo Cliffordem Brownem. V jeho kapele Jazz Messengers se prosadilo mnoho mladých nadějných muzikantů, kteří se později prosadili i sólově např. Wynton Marsalis.

1.3.8 Philly Jo Jones

Philly Jo Jones (1923-1985) se narodil ve Philladelphii. Jeho maminka byla učitelka klavíru a předala mu základy hudby. Věnoval se i stepu. Na bicí nástroje se učil u Charlieho Wilcoxona. Později mu předávali své zkušenosti také Art Blakey nebo později i Max Roach. Jeho rodné jméno znělo Joseph Rudolf Jones a přezdívku „Philly“ přijal proto, aby nebyl zaměňován s již slavným bubeníkem Jo Jonesem.¹⁰ Philly Jo Jones se stal členem kvintetu Milese Davise v letech 1955 – 1958. V letech 1967 – 1972 žil v Evropě. Kromě spolupráce se všemi významnými jazzmeny své doby stojí za zmínku ještě spolupráce s Billem Evansem v letech 1976 a 1978.

1.3.9 Max Roach

Max Roach (1924-2007) vyrůstal v New Yorku v hudebním prostředí. Od dětství hrál na bicí nástroje v gospelových ansámblech nebo v pochodových kapelách, kde hrál i na trubku. V šestnácti letech vystoupil v orchestru Duke Ellingtona.¹¹ Je znám jako jeden z prvních bubeníků, kteří hráli bebop po boku Thelonia

⁹ <https://musicians.allaboutjazz.com/artblakey>

¹⁰ <https://musicians.allaboutjazz.com/phillyjoejones>

¹¹ <https://musicians.allaboutjazz.com/maxroach>

Monka, Charlieho Parkera, Dizzy Gillespiho, Milese Davise a dalších. V padesátých letech studoval na Manhattan School of Music klasické bicí nástroje. Později v roce 1990 obdržel od této školy čestný doktorát. Věnoval se kompozici a neustále hledal způsoby prosazení bicích nástrojů jako sólového nástroje. Na počátku osmdesátých let vystupoval s hip hopovým interpretem Fab Five Fredym a byl u zrodu tohoto dnes velmi populárního stylu.

1.3.10 Elvin Jones

Elvin Jones (1927-2004) se narodil v Pontiacu ve státě Michigan. Od dětství byl fascinován cirkusovými bubeníky a na střední škole hrál na bicí v pochodových kapelách. V roce 1946 sloužil v armádě a poté se stal profesionálním bubeníkem. Jeho bratři Hank (piano) a Ted (trumpeta) byli jazzoví muzikanti, a tak se díky nim dostal ke spolupráci s Charlie Parkerem, Milesem Davisem nebo Charlesem Mingusem. Od roku 1956 žil v New Yorku, kde se etabloval jako energický bubeník, pokračovatel stylu Arta Blakeyho. Mezi lety 1960 a 1966 byl členem kvartetu Johna Coltranea. Po odchodu od Coltranea krátce působil v orchestru Duke Ellingtona.¹² Stal se vyhledávaným pro svůj nezaměnitelný energický styl hry, postavený na afrických vlivech a polyrytmech. Měl vlastní kapelu Elvin Jones Jazz Machine.¹³

¹² GROVE, *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, 2.vydání 2001

¹³ <https://musicians.allaboutjazz.com/elvinjones>

1.4 Metodika Moeller vs. Gladstone

Počátky metodiky hry na bicí nástroje sahají v USA do dvacátých a třicátých let minulého století. V osobnostech Sanforda Augusta Moellera (1878-1960) a Billyho Gladstonea (1893-1961) Spojené státy získaly dvě výrazné pedagogické osobnosti, na jejichž základech se mohly vyvíjet další desítky a stovky bubeníků i bicích pedagogů v zámoří.

Sanford Augustus Moeller se narodil ve městě Albany ve státě New York. Své hudební vzdělání započal výukou hry na klavír, měl velký hudební přehled, dokonce získal angažmá v Metropolitní opeře v New Yorku. Sloužil ve Španělsko-americké válce¹⁴ a hrál v armádním souboru. Proslavil se svojí specifickou metodou hry, která vychází z vojenského bubnování.

Billy Gladstone se narodil jako William Goldstein roku 1893 v Rumunsku. Působil v newyorských divadlech a je taktéž znám pro svou techniku hry na malý buben.

„Gladstone technik“ je prstová technika hry, která je v protikladu s tzv. „Moeller method“, ta využívá pohybu celé ruky a pracuje se setrvačností. Moellerovi následovníci jsou Gene Krupa a Jim Chapin, za Gladstoneovy pokračovatele jsou považováni Joe Morello, Ted Reed a Buddy Rich.

Přestože byly obě metody velmi dobře propracované, musíme mít na paměti, že v první polovině 20. století nebyly jazzové programy na univerzitách ani na Julliard School a pro to, aby bubeník získal angažmá, stačilo umět víření.¹⁵

¹⁴ Španělsko-americká válka (25.dubna-12.srpna 1898), vojenský konflikt mezi USA a Španělskem o nezávislost Kuby

¹⁵ https://www.youtube.com/watch?v=Wa-HFmr_qus&ab_channel=StanWhite

1.4.1 Joe Morello

Joe Morello (1928-2011) hrál od malička na housle, dokonce v 9 a 12 letech vystupoval sólově s Boston Symphony Orchestra. Nicméně v 15 letech, po osobním setkání s Haifetzem usoudil, že nikdy nedosáhne jeho zvuku a rozhodl se hrát na bicí. Jeho první učitelé byli Joe Sefcik a George Lawrence Stone. Stone byl jeho hrou tak nadšen, že věnoval Morellovi pokračování své knihy Stick Control. Tento druhý díl se jmenuje Accents & Rebounds. Později studoval i u Billy Gladstonea. V New Yorku hrál s Johny Smithem, Phil Woodsem, Art Pepperem a mnoha dalšími. V roce 1955 odmítl hrát v kapelách u Bennyho Goodmana i Tommyho Dorseye a začal hrát v kvartetu Dave Brubecka. V tomto uskupení hrál až do roku 1968. Poté vedl vlastní skupiny a měl mnoho studentů. Je autorem učebnice Master Studies.

1.4.2 Jim Chapin

Jim Chapin (1919-2009) byl neúnavný propagátor Moellerovy metody hry na bicí nástroje. U Moellera studoval a hrál u Woodyho Hermana nebo Tommyho Dorseye. Jeho hlavní přínos je v autorství „Advanced Techniques for the Modern Drummer, volume 1“. Tato učebnice vyšla v roce 1948 a stala se klasikou mezi bubenickými učebnicemi. Ačkoliv je prezentovaná jako koordinační cvičení, sám Chapin zdůrazňoval její přínos i pro techniku levé ruky.

Chapin začal hrát na bicí až v 18 letech, poté co viděl Gene Krupu hrát v New Yorkském klubu Metropol. Po koncertě za Krupu přišel a chtěl, aby ho učil hrát na bicí. Krupa, jelikož lekce nedával, mu doporučil svého učitele Moellera. V polovině padesátých let chtěl Krupa znovu začít chodit na lekce k Moellerovi. Ten mu ovšem doporučil Chapina jako svého nejlepšího žáka. Tak se stalo, že Chapin nakonec dával lekce Gene Krupovi.¹⁶

¹⁶ https://www.youtube.com/watch?v=IUws19YV9ul&ab_channel=DomFamularo

1.4.3 Roy Haynes

Bubeník, který byl u vzniku bebopu, hrál s takovými hudebníky jako Charlie Parker, Bud Powell, Miles Davis, Thelonius Monk nebo Sara Vaughan se narodil roku 1925 v Bostonu a dodnes hrává v jazzových klubech v New Yorku.

1.4.4 Tony Williams

Tony Williams (1945-1997) již ve 13 letech hrál u saxofonisty Sama Riverse, v 16 u saxofonisty Jackie McLeana a v 17 letech ho angažoval Miles Davis. Williams se stal vzorem pro mnoho bubeníků nastupující generace a jeho skvělá hra podpořená prostorem, který u Milese Davise dostával, otevřela nové cesty v pojetí bicích nástrojů v jazzové kapele. Utvořil i vlastní kapelu Tony Williams Lifetime. V začátcích chodil na lekce bicích k Alanu Dawsonovi v Bostonu.

1.4.5 Jack DeJonnete

Jack DeJonette se narodil v roce 1942 v Chicagu a hudební dráhu začal jako klavírista. Na klavír hrál již od 4 let. Při studiu na Chicago Conservatory of Music přidal i bicí nástroje.¹⁷ V Chicagu se tak objevil nový jazzový hudebník, který ovládal piano a bicí nástroje. Spolupracoval s celou řadou významných hudebníků jako například Miles Davis, John Coltrane, Ornete Coleman, Sonny Rollins, Keith Jarrett a dodnes hraje s těmi nejvýznamnějšími hudebníky.

1.4.6 Billy Cobham

Billy Cobham se narodil v roce 1944 v Panamě. Ve čtyřech letech se s rodinou přesunul do Brooklynu a jeho otec, který hrál na klavír, ho vedl k muzice. Nastoupil na The High School of Music and Art v New Yorku. V roce 1965 byl povolán do armády a následující 3 roky hrál ve vojenských kapelách. Po propuštění z armády hrál s Horace Silverem a spolupracoval v řadě jazzrockových skupin. Byl bubeníkem na Davisově desce Bitches Brew a Tribute to Jack Johnson. Později s kytaristou Johnem McLaughlinem založili The

¹⁷ <http://www.montunoecards.com/JackDeJonnete/profile.php>

Mahavishnu Orchestra. Tato skupina se stala hlavním představitelem nastupujícího jazzrocku v sedmdesátých letech.

1.4.7 Steve Gadd

Steve Gadd se narodil v roce 1945 a vyrůstal v New Yorku. Na bicí nástroje začal ve velmi raném věku, učil ho strýc. Také se věnoval stepování. V 11 letech se zúčastnil talentové soutěže a obdržel cenu v podobě zájezdu do Kalifornie a setkání s Waltem Disneyem v rámci televizního pořadu The Mickey Mouse Club, kde i vystupoval. Studoval na Eastman School of Music, kde v roce 1968 absolvoval. Poté nastoupil do armády, kde hrál 3 roky v United States Army Field Bandu. V sedmdesátých letech se stal vyhledávaným studiovým bubeníkem a podílel se na nepřehledném množství nahrávek.

1.5 Jazzové bubny na území České republiky

Povolání profesionální jazzový bubeník nebylo v počátcích jazzu u nás nic obvyklého. U orchestrů většinou hudebníci hráli na více nástrojů a například v Melody Boys R. A. Dvorského hrál Ferry Friedl kromě bicích nástrojů ještě na kytaru, banjo, harmoniku a saxofon.

Jedním z prvních bubeníků ze zahraničí, kterého mohli vidět diváci v Praze, byl na podzim roku 1920 černošský bubeník William Tatum, zvaný Little Billy, který přijel s kvartetem z Berlína. Při svém vystoupení kromě hraní na bubny i zpíval a střílel z pistole, což byla velká atrakce. V Praze se mu zalíbilo a zůstal, později ho angažoval i R. A. Dvorský.

Předchůdcem českých profesionálních bubeníků byl pražský podnikatel Reiman, který v Konviktu v Bartolomějské ulici měl bicí soupravu (1921). Byl to velký buben se spoustou efektních bicích nástrojů, včetně několika hlavní pistolí, ze kterých se střílelo. Na tuto atrakci zvanou „Jazz band“ se chodila dívat celá Praha a sám Reiman tuto soupravu ovládal. Bicí nástroje se staly prostředkem pro zaujetí posluchačů a jejich funkce byla v počátcích jazzu u nás převážně pro efekt.

Jeden z prvních opravdu profesionálních bubeníků v Praze byl Emil Špaček. Již v roce 1921 hrával s R. A. Dvorským v pražských podnicích, ale k jazzu, dle slov Dvorského, přílišnou důvěru neměl.¹⁸ Stal se členem České filharmonie a v padesátých letech založil oddělení bicích nástrojů na Pražské konzervatoři, kde se jeho žáky později stali například Miloš Veselý nebo Josef Vejvoda.

Za 1. republiky byl bicími nástroji učarován téměř každý. Bicí nástroje byly v té době horkou novinkou a tím pádem zárukou úspěšné show. Jedním z významných hudebníků, kteří se stali bubeníky, byl Jan Rychlík (1916-1964), který krátce, v období mezi uzavřením vysokých škol nacisty a rokem 1940, bubnoval ve swingovém orchestru Karla Vlacha.

¹⁸ DVORSKÝ, R. A., *Hudba pro radost 1962*, květen-červen, str.22

Nelze opomenout Arnošta Kavku (1917-1994), který spolu s Rychlíkem navštěvoval hodiny bicích u slovenského bubeníka Laci Ollaha, známého nesmírným přirozeným talentem. Rychlík později studoval kompozici na Pražské konzervatoři¹⁹ a stal se významným hudebním skladatelem vážné i populární hudby. Kavka se do obecného povědomí dostal jako „Doktor swing“, což byla přezdívka podle stejnojmenné úspěšné skladby z roku 1941. Jeho rytmický zpěv byl do té doby u nás neslýchaný. Složitý osud za války a poté i za komunistů Kavkovi moc nepřál, ale jeho odkaz jazzové scéně v Čechách je neoddiskutovatelný.

Již zmiňovaný Mirek Vrba (1918-1976) byl členem skupin Rytmus 42, 47, 48 a 49 a zásadním způsobem ovlivnil pražskou jazzovou scénu koncerty v Pygmalionu. Později se věnoval dixielandovým kapelám a byl zaměstnán v Hudebním divadle v Nuslích.

Významným bubeníkem, členem orchestru Karla Vlacha, byl Vladimír Žižka (1927-2009). Byl to propagátor swingové hry a zejména stylu Buddyho Riche. Působil v mnoha jazzových orchestrech a kapelách, u Václava Hybše, v kvartetu Karla Růžičky, u Ferdinanda Havlíka či byl členem Orchestru činohry Národního divadla Praha.

Dalším bubeníkem ze Slovenska, po již zmiňovaném Laci Ollahovi, je Ivan Dominák (1935-2013), který se ze samouka stal bubeníkem v nejvýznamnějších jazzových kapelách druhé poloviny 20. století v Čechách. Působil u Gustava Broma, s Karlem Krautgartnerem, potom v Praze ve Studiu 5 a orchestrech Československého rozhlasu. Později se stal členem Linha singers a Baroque jazz Quintetu.

¹⁹ MATZNER, A., POLEDŇÁK, I., WASSERBERGER, I. a kolektiv, *Encyklopedie jazzu a moderní populární hudby I. Část jmenná – Československá scéna*. (Supraphon, 1990).

Od roku 1960 v Praze působil slovenský bubeník Laco Trop (1939-2018) a spolu s Lacem Déczim přinesl do pražské jazzové scény výbušný hardbopový styl. Do té doby takto nikdo v Praze nehrál.

1.6 Vojenské bubnování a jazz

Jak jsem již psal v profilech amerických jazzových bubeníků, většina z nich sloužila v armádě nebo pochodových kapelách. Společné pro jazzové a vojenské bubnování je zejména používání rudimentů. Po zvládnutí rudimentů bubeník získává technickou zdatnost a nadhled. V jazzu, hudbě, která je postavená na improvizaci a komunikaci mezi hudebníky, je nutné, aby měl bubeník tyto technické dovednosti v podvědomí a mohl se věnovat tvorbě hudby. Notové zápisy se sice v jazzu používají a někteří jazzoví hudebníci jsou skvělí hráči z listu, ale většinou se do not píše jen harmonická struktura skladeb a konečné dílo je potom na všech muzikantech v kapele. Pohotovost a improvizací dovednosti jsou tedy pro jazzového muzikanta nutností. Pro bubeníky se rudimenty staly něčím podobným jako pro klavíristy stupnice a rozložené akordy.

Samostatnou kapitolou vojenského bubnování je precizní švýcarský styl basilejských bubeníků. Tento způsob hry se předával z generace na generaci již od dob středověku a má tak v západní Evropě obrovskou tradici. Jejich precizní formace dodnes oslňují diváky nejen dokonalou hrou a souhrou, ale i profesionálně komponovanými choreografiemi.

U nás, v tehdejším Československu, byla tradice poněkud jiná. Přesto, že zde byly armádní kapely, nároky na bubeníky byly odlišné. Výuka bubnů byla postavena hlavně na schopnosti hrát v symfonickém orchestru, a tak většina jazzových bubeníků v padesátých a šedesátých letech u nás byla samouky. Podobně jako v Americe o 30 let dříve.

2 Specifika hry na bicí nástroje v jazzu

Při problematice výuky hry na bicí nástroje je třeba vyzdvihnout zejména dlouholetou tradici v USA, která ovšem vychází z evropských a afrických vlivů. V Čechách byl v době „železné opony“ přístup k materiálům z USA prakticky nemožný. Vznikaly proto metody snažící se o stejný výsledek, jen o něco odlišnější cestou. Nahrávky světových jazzových orchestrů s těmi nejlepšími bubeníky se k nám dostávaly i během 2. světové války, ale metodické příručky, podle kterých se tito bubeníci učili, k nám nedorazily. Jsou to zejména knihy Stick Control od G. Stonea, Syncopation od T. Reeda a Advanced Techniques for the Modern Drummer, volume 1 od Jima Chapina.

Rudimenty, ze kterých vychází technika hry amerických průkopníků moderní hry na bicí nástroje, jsou pro československé bubeníky v 60. a 70. letech téměř neznámé. Rudimenty vychází z evropských armádních pochodových ornamentací a jsou základem pro hru na celou bicí soupravu.

2.1.1 Držení paliček

Držení paliček drtivé většiny jazzových bubeníků, kteří nejvíce obohatili vývoj hry na bicí soupravu, je tradiční. Tradiční držení vychází ze hry na malý buben v armádě, kdy bubeník musel být schopen hrát více či méně obtížné pasáže za pochodu. Oproti německému či francouzskému držení, kdy obě ruce používají techniku zrcadlově stejnou a úder se provádí ohnutím zápěstí, je při tzv. tradičním držení levá palička opřena o vrch dlaně a úder se provádí rotací celého předloktí při dopomoci prostředníčku a malíčku, který paličku nadzvedává.

2.1.2 Evoluce tradičního držení paliček

Bicí nástroje můžeme označit jako nejstarší hudební nástroje. Všechné druhy bicích nástrojů od klacků přes ozvučná dřívka až po natažené kůže do dřevěných rámců jsou známé ze zkoumání dob pravěku. Je vysoce pravděpodobné, že bicí nástroje byly používány ještě o mnohá tisíciletí dříve, než máme vědecky podložené důkazy. Bubínky potažené aligátory kůží z neolitické doby (5500 př. n.l.) na území dnešní Číny jsou pouze potvrzením toho, že bicí nástroje jsou tu s námi mnoho tisíc let. Důkazy o používání ve vojenství máme ze starověkého Egypta okolo 2500 př. n. l. Bubny potažené kůží sloužily i ke komunikaci, jak je známo z afrických „talking drums“, nebo k udávání rychlosti na lodích poháněné vesly.

Obecně platí, že držení paliček vychází z co nejpřirozenějších fyziologických vlastností ruky. Na bubny, kde se zvuk vytváří dlaněmi, obvykle hrajeme dlaní dolů a v poslední chvíli před zahráním zapojujeme zápěstí. Stejně tak je tomu i při hře s paličkou v ruce, kdy hřbet ruky směřuje nahoru a zapojujeme také pohyb zápěstí ze shora dolů. Obvykle se takto hraje na bubny, které má bubeník před sebou a při hře sedí nebo stojí. V případě, že hraje za chůze, obvykle jednou rukou buben přidrží a druhou hraje. V armádě ale byla potřeba hrát složitější rytmické útvary, na které jedna ruka nestačila. Představíme-li si armádní buben z období klasicismu, je to obvykle hluboký buben, jehož hloubka se rovná průměru hrací plochy. Při chůzi visel za jeden bod na koženém popruhu, který měl bubeník nasazen na rameni a kolem celého těla spočíval šikmo k boku na druhé straně bubeníkova těla. Podobně jako při nošení šavle. Hrát na takovýto buben přirozeným držením paliček, tedy oběma rukama stejně, znamenalo, že v případě bubnu spočívajícího u levého boku bubeníkova, musel být levý loket bubeníka ve výšce ramene. Pravá ruka mohla hrát celkem pohodlně, ale levá ruka dlouho v této pozici nemohla vydržet. Pokud byla palička dostatečně dlouhá, stačilo levou ruku jen otočit a hrát na buben druhým koncem paličky. To zajistí, že hráč na bubny, může při chůzi spustit lokty podél těla do přibližně stejné výšky a vydržet hrát na buben, který visí bokem delší časové úseky. Takto nějak pravděpodobně vznikl princip „tradičního“ držení paliček, kdy levá ruka rotuje a pravá používá zápěstí shora dolů.

Postupně, vzhledem k větším nárokům na hráče, se vyvinula technika, kdy se pracuje s odrazem paliček a zapojují se do hry kromě zvedání předloktí, rotace předloktí, zápěstí, také prsty. U levé ruky (u leváků u pravé) palička spočívá na vrchu dlaně, kdy palec z vrchu udržuje paličku v pozici. Prsteníček spolu s malíčkem jsou pod paličkou a mohou jí dle potřeby nadzvedávat. Oproti tomu prostředníček s ukazováčkem jsou z vrchu paličky a spojením rotace zápěstí a odrazu paličky lze docílit velmi rychle po sobě jdoucích úderů.

Výuka techniky hry na malý buben vždy vycházela z armádních rytmických útvarů. Na začátku 20. století, kdy hudební svět obohatil vznik bicí soupravy, bylo zcela přirozené pro techniky znalé bubeníky, používat držení převzaté od vojenských bubeníků. Podle toho se také stavěly bubny i pro sedící bubeníky a malý buben byl vždy nakloněn tak, jako by byl zavěšen na boku vojenského bubeníka.

Vliv rockové hudby přispěl k tomu, že bubeníci začali používat i držení, kdy obě ruce paličku drží stejně, tzv. „matched grip“. Toto proniklo i do jazzu, kdy zejména bubeníci v jazz rockovém stylu takto drží paličky. Z toho vznikl takový paradox, kdy jazzoví bubeníci hrající tradičním držením, stavěli soupravy, jakoby hráli „matched grip“ a mnoha mladým bubeníkům se v osmdesátých letech dařilo takto hrát. Fyziognomie člověka je ale neúprosná a s přibývajícím věkem a problémy s bolestmi zad, nakonec dohnalo bubeníky hrající převážně tradičním držením jako Dave Weckl či Vinnie Colaiuta k úpravě v postavení soupravy.

Dnes hrát tradičním držením paliček není bezpodmínečně nutné ani u pochodových kapel, protože závěsy na bubny pro hru za chůze jsou tak technologicky pokročilé, že lze hrát na buben či bubny jakýmkoliv držením. Svě místo si ale tradiční držení stále udržuje a to zejména kvůli cvičení „rudimentů“, které jsou základem pro výuku techniky hry na bubny v celém anglofonním světě.

2.1.3 Německé či francouzské držení

Shodné držení (matched grip) paliček má několik variant. Německé držení je u nás v polovině 20. století hojně propagovaný způsob. Mnoho pedagogů druhé poloviny 20. století takto u nás učilo. Je to způsob, kdy paličky s hlavičkami u sebe držíme v pozici zápěstí v šíři ramen a hřbety obou rukou směřují kolmo vzhůru. Pro hru se používá zejména zápěstí. Při francouzském držení jsou dlaně téměř u sebe a hřbety rukou směřují do stran a pro hru se používají zejména prsty. Někde mezi těmito oběma způsoby je dnes tzv. „americké“ držení, kdy používáme prsty, zápěstí i předloktí podle toho, jak je v dané situaci potřeba a pracujeme s přirozeným odskokem paličky.

Jak jsem již psal výše, v Čechách se v druhé polovině 20. století při výuce hry na malý buben vycházelo zejména z německého držení. Pravděpodobně i proto, že dlaně jsou rovnoběžně s blánou a při hře na tympány je ruka připravena okamžitě dle potřeby tlumit přeznívající zvuky. Německé držení je na pohled oproti jiným druhům držení viditelně pevnější a může působit méně uvolněně. V nižších dynamikách je ale hra tímto způsobem velmi dobře kontrolovatelná, stejně jako při tlačném víření. Paradoxně dnešním standardem u světových orchestrů je při hře na tympány spíše otevřenější držení paliček a uzavřený (německý) způsob vidíme více u starších členů našich orchestrů.

V jazzu je zajímavé také sledovat způsoby držení paliček napříč generacemi našich jazzových bubeníků. Většina průkopníků jazzového bubnování u nás byla samouky, a tak v padesátých a šedesátých letech 20. století bylo jen málo bubeníků se vzděláním v oboru. Konzervatoře se zaměřovaly převážně na budoucí symfonické hráče. Jazz jako takový začal být předmětem až od sedmdesátých let na Lidové konzervatoři. Na Pražské konzervatoři v osmdesátých letech vyučoval profesor Miloš Veselý a jeho metodou výuky a originálními etudami prošla celá řada současných českých bubeníků.

Veselýrazil teorii, že způsob držení paliček vychází z toho, jakému držení byl student učen jako prvnímu. Proto většina amerických bubeníků používá tradiční držení, jelikož v Americe se takto učí. Na Pražské konzervatoři se používá shodné

držení. Styl, kterému se měl student věnovat byl ponechán na jeho rozhodnutí. Veselého metody měly připravit studenta na jakýkoliv technický problém a jak se získanými dovednostmi bude nakládat, Veselý nechával na něm. Nicméně, pokud byla cvičení hrána podle Veselého pokynů, bylo možné je zahrát spíše americkým způsobem, než do té doby hojně vyučovaným německým. Je to dáno fyziologií.

Obecně tedy platí, že z pohledu techniky hry, není nijaká větší výhoda hrát tradičním držením. Přesto jazzoví bubeníci většinou tento způsob hry preferují. Je to dáno hlavně tím, že jazz je postaven na improvizaci a pocit při hře, při držení paliček tradičním způsobem, je otevřenější. Námitka, že shodné držení paliček zajistí dynamickou vyrovnanost rukou, je na místě. Týká se ale spíš začátečníků, jelikož pravidelným cvičením lze dosáhnout jisté vyrovnanosti i při tradičním držení. Pocit při hře je v jazzu velmi důležitý a celý koncept hry tohoto stylu je postaven na vzájemném inspirování mezi hudebníky. Stejně tak trochu jiné držení levé ruky může inspirovat pravou ruku k jinému hraní než by bylo hráno při shodném držení.

2.1.4 Swingové dělení

Při vysvětlování žákům, jak hrát jazz na bicí nástroje, téměř vždy začínáme pojmem „swingové dělení“. Již Quantz²⁰ v období pozdního baroka ve své teoretické práci o interpretaci psal, že osminové noty v řadě za sebou, měly by se hrát poněkud nestejně. Stejně jako ve swingu v notovém zápisu máme psané osminy, ale hraje se dále od sebe a ve středních tempech to zní jako bychom hráli první a třetí notu z osminové trioly. Oproti tečkovanému rytmu (osmina s tečkou a šestnáctina) to zní více houpavě a přirozeně. Z toho vychází i základní swingový doprovod hraný na činel, čtvrtková nota a dvě osminové, swingovým dělením hrané noty. Dalším charakteristickým aspektem swingového hraní je

²⁰ Johann Joachim Quantz: *Pokus o návod, jak hrát na příčnou flétnu* (Versuch einer Anweisung die Flöte traversiere zu spielen.) 1990, Supraphon, Praha

důraz na druhou a čtvrtou dobu ve 4/4 taktu, oproti první a třetí době v evropské hudbě.

Začínáme tedy činelovým doprovodem se sešlapováním hi-hat na 2. a 4. dobu. To je základní rytmus, který by si měl žák dobře zažít. Nejlepší je hrát s nahrávkami, které pomohou zažít si ten správný „feeling“. Ve zlaté době swingu (třicátá a čtyřicátá léta 20. století), bylo běžné hrát velký buben na všechny čtvrté noty v taktu. Levá ruka (u leváků pravá) tak dostává prostor pro synkopaci a kompozici vlastních partů. Záleží na tom, jak je který bubeník zdatný v koordinaci všech končetin. Způsob, jakým bubeník používá levou ruku a v moderním jazzu i pravou nohu, určuje jeho jedinečný styl.

Fráze, používané v tomto tzv. „compingu“, vycházejí z komunikace s ostatními hráči seskupení, které společně komponuje zcela originální hudbu v reálném čase. Bubeníci se učí schopnosti odpovídat na doprovodné fráze harmonických nástrojů, nejdříve levou rukou při zachování doprovodu v pravé ruce a šlapáním hi-hat na druhou a čtvrtou dobu. Mnoho variant je možné najít v klasických školách jako je *Syncoption Teda Reeda, Advanced Techniques for the Modern Drummer, volume 1 Jima Chapina* a nebo modernější publikace Johna Rileyho.²¹ V moderních jazzových školách se kromě levé ruky a velkého bubnu hojně zapojuje i levá noha s hi-hat, čímž vznikají opravdu velmi pokročilé způsoby hry hudebních frází na celou soupravu bicích nástrojů.

Tyto školy byly u nás před rokem 1989 téměř nedostupné a tak se na úrovni konzervatoří mohl tímto zabývat jen málokdo. Miloš Veselý podle jeho vlastních slov neučil jakou hrát hudbu, ale soustředil se na techniku a student vybaven touto technikou mohl hrát jakoukoliv hudbu či hudební styl. Přestože toto říkal, mohu z vlastní zkušenosti potvrdit, že o hudbu šlo Miloši Veselému v první řadě a předal svým žákům v tomto směru mnoho skvělých rad a doporučení. Miloš Veselý byl studentem Konzervatoře v Praze profesorů Špačka a Tuzara. Sám hrál

²¹RILEY, John, *The Art of Bop Drumming* (1994), *Beyond Bop Drumming* (1997), *The Jazz Drummer's Workshop* (2005)

v divadle Semafor a jazzová hudba ho ovlivnila směrem k tvorbě vlastních cvičení. Podle jeho slov „nehrál moc dobře“, a proto neúnavně hledal způsoby, jak dokonalosti dosáhnout. Toto jeho vyjádření musíme brát samozřejmě s nadsázkou, protože jeho hra byla na velmi vysoké úrovni. Jeho metody ale díky jeho neúnavné péči přesahují klasické způsoby výuky bicích v tehdejší ČSSR. Jako zajímavost bych ještě uvedl, že při výuce na bicí soupravu sám nikdy nehrál a jeho přínos byl hlavně v tom, že dokázal neomylně poznat, co je a co není správně a studentovi to okamžitě trefně popsal. Patřil do té vzácné skupiny pedagogů, kteří umějí perfektně vystihnout své požadavky pouze svými slovy.

Na hodinách s profesorem Veselým bylo běžné, že studenti navštěvovali hodiny svých spolužáků a navzájem si hráli varianty, které Veselý vymýšlel na notoricky známá cvičení z jeho později vydaných škol.

2.1.5 Tradiční držení

Tradiční držení paliček bývá preferováno hlavně jazzovými bubeníky pro jeho citlivost pro hru ve velmi tiché dynamice a hlavně pro pocit ze hry, kdy drtivá většina bubeníků, kteří ovlivnili hru nejvíce, takto paličky drží a držela. Jsou samozřejmě výjimky jako třeba Bill Stewart, jeden z nevlivnějších jazzových bubeníků 90. let, který tradiční držení nepoužívá. Při tradičním držení stačí trochu zvednout levé předloktí a úhel paličky vůči ploše bubnu se bez velké námahy změní. Výsledkem je potom, že palička hraje jen úzkým koncem špičky paličky a údery jsou tiché při zachování kontroly nad paličkou. Tomuto způsobu hry se říká „tipping“. Při shodném držení je dosažení tohoto úhlu pro hru obtížnější. Zvedneme sice předloktí, ale musíme extrémně ohnout zápěstí a kontrola paličky je tak omezená. Řešením bývá nízko posazený malý buben jako například používá již zmíněný Bill Stewart nebo fusion bubeník Omar Hakim, ale pak se ztrácí výhoda shodného držení, kdy nemáme možnost hrát údery rovnoběžně s plochou bubnu, kdy se ruce můžou dostat pod úroveň nohou. Na tomto místě je potřeba říci, že každý bubeník je jiný a bude mu vyhovovat něco jiného.

2.2 Konec železné opony

Po roce 1989 bylo najednou možné snadno vycestovat do zahraničí a vstřebávat vše ze svobodného světa. V prvních letech byla pro mnohé jistým limitem jazyková bariéra a také finanční nedostupnost některých publikací. Mezi nadšenci v oboru kolovaly kopie Stick Controlu, Syncopation či školy Jima Chapina.

V devadesátých letech postupně začínalo být možné tyto učebnice pořídit. Přestože byl o ně velký zájem, nikdo si je nekupoval, protože bylo obecným zvykem si drahé publikace kopírovat. Je to srovnatelné s pořizováním kopií audio nahrávek, málokterý milovník hudby měl v devadesátých letech pouze originální desky, drtivá většina si pořizovala kopie. To bylo pro lidi ze západoevropských zemí nebo USA nepředstavitelné. Rozšířením internetu se tento zvyk nelegálně kopírovat a stahovat materiály nevytratil, naopak se ještě rozšířil i do západních zemí. Dlouholeté boje nahrávacích společností, ale i interpretů, se serverem Napster jsou dobře známy. Majitelé autorských práv byli a jsou poškozováni tímto neblahým zvykem. V dnešní době jsou takto poškozována filmová studia, u kterých jde o mnohem větší peníze a tak vznikly streamovací platformy, kde uživatelé za měsíční poplatek mohou sledovat téměř jakékoliv filmy nebo poslouchat hudbu. Vývoj těchto platforem trval více než 20. let. Vzhledem k pandemii Covid 19 v roce 2020 a 2021 se tento způsob placení za autorská díla stal vlastním i u nás. Přestože to není ideální a původní autoři nedosahují takových odměn jako dříve, situace se v této problematice neustále vyvíjí. Pozitivním aspektem tohoto vývoje je stále větší nezávislost tvůrců na velkých nahrávacích společnostech a nakladatelstvích. Největší devizou moderního vývoje streamování hudby je ovšem možnost sdílet své dílo přímo s odběrateli.

2.3 Miloš Veselý

Miloš Veselý (1935-2020) absolvoval hru na bicí nástroje v roce 1958 na Státní konzervatoři v Praze u zakladatele tohoto oddělení profesora Emila Špačka. Působil v divadlech Rokoko, Semafor a Hudební divadlo Karlín. Od roku 1974 hrál v orchestru Československého rozhlasu. Mimo jiné hrál s Karlem Růžičkou nebo Jiřím Mrázem v triu Míši Poláka.

Od roku 1974 začal pedagogicky působit na Základní umělecké škole v Praze 3 a od roku 1985 na Státní konzervatoři v Praze. Souběžně si od roku 1992 vedl soukromou třídu svých žáků.

Miloš Veselý se ve své metodice spoléhal na svou tvůrčí intuici a vše co vymyslel, okamžitě se svými studenty zkoušel. Na konci osmdesátých let, kdy jsem nastupoval na Pražskou konzervatoř, chtěl každý bubeník chodit k Veselému. V případě, že neměl místo pro studium od prvního ročníku, na hodiny s ním se student dostal v pátém a šestém ročníku v rámci hodin pedagogiky a pedagogické praxe. Já měl to štěstí, že jsem byl jeho studentem po celou dobu studia.

V druhé polovině devadesátých let začaly Miloši Veselému vycházet jeho metodické publikace u nakladatelství Vladimír Beneš. Metodický text byl česky, anglicky a německy. U nás se staly tyto učebnice velmi populární i u bubeníků, kteří k Veselému nechodili. Do té doby všechny tyto školy znali pouze přímí žáci Veselého, kterým tyto ručně psal. Nesmím ovšem zapomenout na Etudy sešit 1 a 2, který poprvé vyšel již v roce 1983 u Svazu hudebníků ČSR Praha, ale jen ve velmi omezeném nákladu. Tato nová edice Veselého učebnic je dodnes pro mnohé učitele výchozím materiálem pro výuku bicích nástrojů.

I přesto je velmi důležité znát způsoby, jakými Veselý z těchto materiálů vyučoval, jinak se může materiál stát neefektivním. Jedna z nejpřínosnějších učebnic jsou Akcenty. Je mnoho způsobů, jakými se mohou Akcenty hrát. Po přehrání několika cvičení dle Veselého instrukcí se člověk dostane na vysokou technickou úroveň. V západních metodách vše vychází z rudimentů, což jsou

rytmické skupinky, původně vycházející z vojenských signalizačních povelů. Po zvládnutí většiny rudimentů přijdeme na to, že celá technika bubnování vychází pouze z jednoduchých a střídavých úderů. Různými kombinacemi a přidáním akcentů vznikne nespočet rytmických skupin, které se dají zdokonalovat po celý hudební život.

Pro zastánce rudimentů je hlavní takzvaný „openstroke“, palička hraje z výšky a po odrazu se vrací do původní pozice. Další je „closestroke“, kdy palička z výšky zahraje a po odraze zůstává těsně nad blánou. Třetím úderem je „tap“, kdy palička z malé výšky zahraje a zůstává těsně nad blánou. Posledním je „close to open“, kdy palička po jemném zahrání jde do pozice pro open stroke. Moellerova technika hry, která v devadesátých letech zažívala v Americe renesanci, se velmi podrobně zabývá pozicí paže, předloktí a zápěstí při hře jednotlivých úderů. Výsledkem může být velmi uvolněné hraní s minimem námahy. Po dlouhých letech cvičení Veselého Akcentů jsem zjistil, že mnohé návyky pro hru rudimentů jsou součástí i těchto metod.

V dnešní době je rozšířený názor, že pro zvládnutí hry na bicí nástroje je nutné zvládnout celou řadu rudimentů. Má osobní zkušenost ovšem dokazuje, že Veselého metoda může plně nahradit cvičení rudimentů, dokonce mnohdy s efektivnějšími výsledky. Dnes, kdy sám vyučuji, svým žákům doporučuji obě metody. Každá má své výhody a pokud se oba druhy cvičení střídají, je to pro žáky přínosné. Studenti, kteří cvičí Akcenty podle metodiky Veselého, mají s „americkými“ rudimenty o mnoho méně práce.

2.4 Dave Weckl

Zajímavým pohledem na tuto problematiku v technice hry je sledovat vývoj u bubeníka Dave Weckla (nar. 1960). Tento rodák ze St. Louis se na počátku osmdesátých let velmi dobře uvedl v New Yorku. Spolupracoval s mnoha věhlasnými hudebníky a hlavně započala jeho dlouhodobá spolupráce s Chickem Coreou. Ač byl vždy vnímán spíše jako fusion bubeník, je znám i pro hru v komorním klavírním triu Chick Corea Akoustic Band. Jeho držení paliček je od počátku tradiční. Již v jeho mladých letech při spolupráci s Lacem Deczim v Praze bylo vidět, že jeho hra je ovlivněna hudbou nejen jazzovou, ale i latinsko-americkými rytmy, rockem či popem. Za bicí soupravou seděl poměrně nízko a celá souprava byla nastavena jako pro hráče se shodným držením paliček. V osmdesátých letech takový trend byl, zřejmě vycházel ze zvukových požadavků, ale hlavně tímto způsobem hrál na bicí jeho vzor Steve Gadd. Aby Weckl dosáhl vyrovnanosti rukou musel hrát dlouhá léta s levým ramenem sesunutým a tím pobýval dlouhé hodiny v nepřírozené poloze pro páteř, což se časem ukázalo jako neudržitelné. Na počátku devadesátých let se proto rozhodl změnit techniku hry a s Frediem Gruberem začal pracovat na nové úderové technice založené na Moellerovské technice. Tato technika spočívá kromě zapojení celé paže (viz kapitola Metodika Moeller vs. Gladstone), také v oproštění se od držení pravé paličky mezi palcem a ukazováčkem a využívá držení mezi prostředníčkem a palcem. Palička má tak možnost volněji „dýchat“ a celé držení je více uvolněné. Výsledkem je pak otevřenější zvuk a prostor pro technické finesy, které s utaženým držením nejsou možné. Na vývoji Wecklovy soupravy je dobře vidět změna, ke které došlo po jeho lekcích s Gruberem. Dnešní Wecklova hra je velmi uvolněná a ve spojení s jeho brilantní technikou je radost se na něj při hře koukat.

Když byl v osmdesátých letech Dave Weckl na návštěvě ve třídě u Miloše Veselého, přebral všechna Veselého cvičení bez jediné chyby. To byl pro studenty obrovský zážitek, vidět takto mladého amerického bubeníka z bezprostřední blízkosti při hře.

2.5 Moeller

Moeller technika je metoda, která učí, že s minimálním úsilím dosáhneme maximálních výsledků. Pracuje s energií paličky jako takové a energií při odskoku. Prvotní impuls je puštění paličky směrem k odrazové ploše a poté kontrolovat její pohyb pro dosažení požadovaného počtu úderů. Energií palička dostane zvednutím předloktí a poté vlastní vahou dopadá. Zápěstí a prsty nebrání paličce v dopadu a při odrazu pouze usměrní její další pohyb. Je to podobný pohyb, jako by ruka měla prásknout bičem, jen po prásknutí nesmí zcela zastavit další pohyb. Při zvládnutí tohoto způsobu hry se hodně pracuje s akcenty a jednoduchými údery. Velmi přínosná je učebnice Stick Control a kniha Jima Chapina s názvem Advanced Techniques for the Modern Drummer, Volume I. Tato Chapinova kniha z roku 1948 je považována za materiál pro zlepšení koordinace a návod, co hrát různými končetinami, ale pro levou ruku jsou to přínosná cvičení pro zdokonalení právě moellerovské techniky. To ocení hráči, kteří používají převážně tradiční držení. Přestože jsem se s touto knihou setkal v 80. letech, její kvality jsem docenil až o mnoho let později, kdy jsem se začal zabývat i hrou tradiční technikou.

Klasická metoda hry, jak jsme se jí učili v srdci Evropy, vychází z tzv. „německého“ držení paliček. Při tomto způsobu je hřbet dlaně kolmo vzhůru a ke hře používáme zejména zápěstí. Mnoho bubeníků v symfonických orchestrech takto dodnes paličky drží. Je to výhodné i pro hráče na tympány, kdy můžeme ihned po zahrání rychle a účinně tlumit. Při hře na malý buben se takto hraje i tlačný vír. Ovšem pro zapojení prstů v rychlejších tempech je vhodnější otevřenější způsob, dnes nazývaný „americké“ držení. Extrémem proti německému držení je tzv. francouzské. To je držení, kdy jsou vnitřky dlaní přímo proti sobě a hojně se užívá pouze prstová technika.

Každý člověk má jiný tvar rukou, takže každému vyhovuje něco jiného, ale za léta zkoumání všech způsobů držení paliček, jsem se snažil analyzovat výhody různých úchopů pro specifickou hru. Také jsem se snažil zjistit, který druh držení je vhodný pro začátečníky. Začátečník, který ještě nemá vycvičenou prstovou techniku, bude snadno používat německé držení. Při hraní cvičení na malý buben

se dá takto zvládat látka, která se vyžaduje i na konzervatořích. Nicméně takto hrát např. Veselého Akcenty podle jeho osobních instrukcí téměř není možné. Student začne sám používat americký způsob, protože pro zachování celkového uvolnění rukou to ani jinak nelze.

2.6 Akcenty

Pro dobré zvládnutí techniky hry na bicí nástroje je třeba dívat se na celou problematiku velmi zjednodušeně. Bubnování jako celek používá pouze tři druhy úderů, jeden úder z výšky, jeden úder pouze zápěstím (tip) a víření. Vše ostatní jsou jen kombinace těchto tří úderů. Dvojité údery jsou dva jednoduché údery za sebou. Paradiddle jsou kombinace jednoduchých a dvojitých úderů. Příraz je úder oběma rukama současně, kdy jedna ruka hraje z výšky a druhá lehce (tip) předchází hlavní notě.

Hra akcentů je zcela zásadní. Dobré zvládnutí akcentových kombinací je klíčem k dobrému zvládnutí techniky hry a muzikální hře na bicí nástroje. Mějme na paměti, že muzikalita se při hře na bicí nástroje projevuje poněkud obtížněji než při hře například na klavír, smyčcové nebo dechové nástroje. Nemáme k dispozici vibrato, pedál ani přirozenost začátku a konce dechu, a tak jsou právě akcenty prostředkem, kterým můžeme vyjádřit svou muzikalitu.

Mým prvním učitelem byl Zdeněk Záliš a díky němu jsem se setkal v raném věku s Etudami Miloše Veselého. Pan učitel Záliš byl jeho bývalý student. Koncem 80. let jsem se potom dostal na Pražskou konzervatoř přímo k profesoru Veselému. Na konzervatoři jsem se setkal s jeho Akcenty. V té době tato publikace ještě nevyšla tiskem, ale Veselý svým žákům tyto akcenty psal přímo na hodinách. Zde se naplno mohla projevit jeho pedagogická genialita, když psal svým žákům cvičení přímo na tělo a na konkrétní technický problém. Viděl jsem u spolužáků, kteří měli s držením problémy, že se jejich ruce vždy brzy srovnaly díky těmto Akcentům. Toto mě fascinovalo a dodnes se snažím u žáků tímto způsobem ukazovat, jak co nejefektivněji hrát.

Metodický list u Akcentů udává mnoho způsobů hry těchto cvičení. Vše ale závisí na prvním způsobu, což je hra na bubínek se šlapáním hi-hat. Velmi důležité je v pomalém tempu extrémně odlišit akcentované a neakcentované noty a při šlapání hi-hat se cítit u hry pohodlně. Při středních tempech žák začne akcenty hrát jako melodii a přestane myslet na šlapání hi-hat, ta funguje trochu jako „bílý psík“ k tomu, aby žák přestal myslet na hru neakcentovaných not. Pokud je vše hráno správně, do svalové paměti se zafixuje hra úderů z výšky a úderů neakcentovaných. Ve třetím způsobu, kde se akcentované noty hrají na tom tomy místo na malý buben, se tato fixace ještě prohloubí.

Veselého Akcenty jsou psané jako cvičení 1 až 24 a každé číslo je ve verzi osmin a triol. Řádky jsou číslované a každý má 2 takty, které se vždy hrají v repetici. Pokud člověk nezvládne řádek, neměl by pokračovat na další. Vzhledem k množství způsobů hry je velmi časově náročné dostat se k vyšším číslům. Za 6 let studia u Miloše Veselého jsem hrál maximálně cvičení 10 a zdaleka ne všemi způsoby. Veselého Akcenty jsou pro bubeníka téměř bezedný zdroj inspirace pro neustálé technické zlepšování a je stále co objevovat i ve vyšších číslech cvičení. Přesto se stále vracím k prvním číslům a zkouším nové a nové způsoby.

2.7 Rudimenty

„Rudimenty“, s tímto pro mě dlouhá léta cizím slovem jsem se poprvé setkal na semináři se skandinávským bubeníkem na půdě Pražské konzervatoře, tehdy ještě v katakombách Rudolfiny. Tento bubeník hrál v Praze v Malostranské besedě, měl přístup ke všem materiálům z USA a bylo zajímavé poslouchat jeho styl hry. Hrál úplně jinak než bylo u nás zvykem. Mluvil o nějakých „rudimentech“ a my jsme si nebyli jistí, jestli mu dobře rozumíme anglicky. Nezapomínejme, že šlo o počátek devadesátých let. Mně ovšem v hlavě zůstala zmínka o nějakých záhadných cvičeních, díky nimž budu moci hrát jako všichni mnou obdivovaní bubeníci.

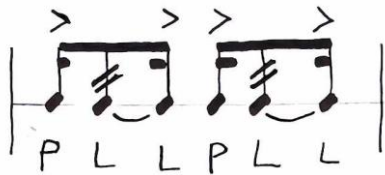
Po mnoha letech jsem dokončil konzervatoř a odjel na studijní pobyt do Spojených států na univerzitu USC.²² Když jsem hrál na přijímacích zkouškách pro Ndugu Chanclera (1952-2018), chtěl po mně postupně základní rudimenty. Mnohé jsem neznal, ale vždy jsem byl schopen je bez problému zahrát. V těch chvílích jsem si pokaždé vzpomněl s vděčností na svého pana profesora Veselého.

Všechny rudimenty se skládají v podstatě jen z akcentovaných a neakcentovaných not, občas se hrají střídavě, někdy se nota zdvojí, či ztrojí, ale v zásadě jsou vymyšleny tak, aby se rytmické skupiny daly hrát snadno. Více o tom v dalších kapitolách. Je důležité zmínit také nutnost vytvořit si návyky, které jsou pro každou skupinu rudimentů jiné.

²² USC, University of Southern California, Los Angeles

2.7.1 Double stroke 6

„Double stroke 6“ je rudiment, který začíná pravou rukou akcentem, potom dvojitý úder levou, pravou a akcent levou.



Obrázek 1 "Double stroke 6"

U Veselého Akcentů se k „double stroke 6“ dostaneme tím, že nejprve hrajeme akcenty základním způsobem.



Obrázek 2 VESELÝ, Akcenty cv.1., ř.1.

Potom hrajeme verzi č. 2, kdy neakcentované noty zdvojíme.



Obrázek 3 VESELÝ, Akcenty, Verse č. 2

Tímto způsobem se dostaneme u cvičení 1 až na řádek 11 a v druhém taktu nám vyjde „double stroke 6“.



Obrázek 4 VESELÝ, Akcenty cv.1. ř.11

Na to, aby bylo možné tento rudiment hrát v rychlém tempu, je potřeba mít dobře zvládnuté akcenty. U Veselého Akcentů není dobré hrát Verzi č.2 bez zvládnutí Verze č. 1, kdy student zvládne celou stránku a zná všechny varianty akcentů jako melodie. Akcenty jsou psané tak, že se první půlka řádku opakuje a mění se pouze druhý takt. Akcenty v základní verzi mají ještě několik způsobů, například ten, při kterém akcenty hrajeme na tom tomy. Celé cvičení se potom dostane studentovi takzvaně „pod kůži“. Následně není třeba myslet na to, která ruka zrovna hraje akcent, ale pouze hrát „melodii“, kterou série akcentů vytváří. Ve chvíli, kdy se začne s verzí 2., souvislou řadu dvojitých úderů jen přerušují psané akcenty. Studenti, kteří se touto cestou dostanou k řádku 11 Veselého Akcentů, potom velmi snadno hrají jakýkoliv rudiment z řady dvojitých úderů, tedy „open stroke 5-17“.

2.7.2 Paradiddle

„Paradiddle“ jsou kombinace jednoduchých a dvojitých úderů. Nicméně pro zvládnutí tohoto cvičení je třeba vycházet opět z dobrého zvládnutí akcentů. Základní „parradiddle“ je pravá ruka jeden úder, levá ruka jeden úder a pravá ruka dvojitý úder. To se celé opakuje od levé. V pomalém tempu je dobré si nejdříve zažít rukoklad, ale do rychlého tempa to lze dostat až přidáním akcentu, vždy na první zahrání jednoduchého úderu. Pokud je toto hráno v šestnáctinovém dělení, vzniknou tak akcenty vždy na těžkou dobu. V rychlém tempu je potom používán pohyb předloktí před akcentem a zbylé noty jsou odehrány pouze s použitím zápěstí, a to jen směrem dolů. Po zažití tohoto střídání rukou, hlava myslí jen na akcentované noty a zbylé, neakcentované, jsou odehrány podvědomě. Toto zajistí, že v rychlém tempu lze tento rukoklad hrát velmi pohodlně. V případě, že akcenty nejsou vyrovnané, což bývá problém u začátečníků nebo studentů bez odborného vedení, nikdy nelze dosáhnout uvolněnosti a plynulé hry tohoto rudimentu.

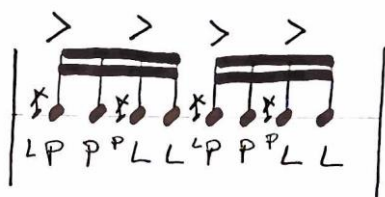
Veselého Paradiddle jsou také dobrým materiálem pro zvládnutí všech kombinací dvojek a střídavých úderů. Doplněné je to ještě o varianty doprovodů v latinskoamerickém duchu.

2.7.3 Flam rudiments

„Flam rudiments“ jsou rudimenty vycházející z přírazu, tedy hry dvou úderů téměř současně. Musím vzpomenout profesora Stanislava Hojného, který vysvětloval příraz tak, že žákovi řekl: „zahraj na bubínek oběma rukama najednou“. Žák většinou zahrál tak, že to znělo jako perfektní příraz. Několikrát jsem tuto metodu zkusil, ale u žáků, kteří mají údery vyrovnané, to moc spolehlivé není. Aby tato metoda vyšla i dnes, je potřeba nastavit ruce tak, aby každá začínala z jiné výšky a potom stačí ruce spustit a příraz tak zazní. A to je právě tajemství dobrého přírazu, ruka, která hraje přírazovou notu musí vyvinout jen velmi malý pohyb, pouze směrem dolů oproti ruce hrající hlavní notu, na kterou je potřeba se napřáhnout. Když toto zvládne student do ruky pravé, začne stejnou metodou do ruky levé. Při hraní pravého a levého přírazu střídavě vznikne zajímavý jev a to, že ruce hrají v podstatě jednoduché údery s akcenty. Každá neakcentovaná nota je příraz, po kterém následuje příprava na notu akcentovanou. Ruce začnou dělat pohyb, který je základem dnes v Americe hojně propagované Moellerovy techniky. Pohyb „švihnutí bičem“, po kterém následuje série úderů využívající energii z prvního akcentovaného úderu, je právě to, co basilejští bubeníci používali, aby si ulevili v rychlých pasážích a byli schopni opakovat určitý rytmus po dlouhou dobu.

2.7.4 Triple stroke roll a flam tap

Trojité údery neboli „triple stroke roll“ a „flam tap“ jsou zdánlivě rozdílné rudimenty, ale mají mnoho společného. Zjednodušeně je „flam tap“ dvojitý úder s přírazem. V podstatě je to ale trojitý úder jednou rukou následovaný trojitým úderem rukou druhou, s tím, že druhá ruka začíná již po druhém úderu té první. Dobrým nácvikem pro „flam tap“ je tedy zvládnutí trojitých úderů s akcentem na první.



Obrázek 5 "Flam tap"

Pro jazzové bubeníky je tento rudiment zcela zásadní. Hraní tzv. fast swingu je pro ruku, která hraje na činel, čtvrtě nota následovaná dvěma osminovými a to se celé opakuje. Vznikne trojitý úder, kdy akcentujeme ne první, ale druhou dobu. V případě přidání levé ruky hrající „flam tap“, vznikají velmi efektní fráze. V mém případě mi právě „flam tap“ otevřel cestu k pokročilé hře a stal se „aha“ momentem v mém hudebním vývoji. A to i přes to, že v době, kdy jsem ho začal používat, jsem neznal ani jeho název, ani jsem nevěděl, co jsou rudimenty. Cvičil jsem Veselého Koordinace, cvičení 1, osminy ve verzi č. 14, řádek číslo 6. Začíná to v podstatě „flam tapem“. Takto jsem se oklikou dostal k jednomu ze základních rudimentů.



Obrázek 6, VESELÝ, Koordinace cv.1. ř.1.



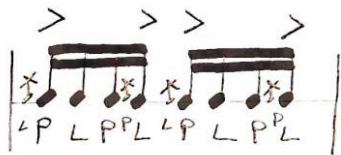
Obrázek 7, VESELÝ, Koordinace, metodické pokyny verze 14. pro cv.1. ř.1.



Obrázek 8, VESELÝ, Koordinace cv.1 ř.6.

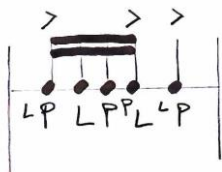
2.7.5 Patafla

„Patafla“ je skupina čtyř střídavých úderů, doplněných o příraz na první a poslední notě. Tento konkrétní rudiment, i jeho název, používali basilejští bubeníci již v 17. století.

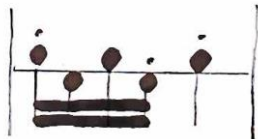


Obrázek 9 "Pataflafla"

Notace těchto rudimentů u basilejských bubeníků nebyla taková, jak ji známe dnes. Nešlo o délku not ani tempo, zapisovala se jen technická stránka.



Obrázek 10 "Patafla" dnešní zápis



Obrázek 11 "Patafla" jiný zápis



Obrázek 12 "Patafla" z období před používáním dnešních notových zápisů



Obrázek 13 "Patafla" další příklad původního zápisu

2.8 Malý buben

Při procházení historie malého bubnu nacházíme mnoho navzájem si podobných výrazů, které ale popisují různé nástroje. Např. tamburin je jiný nástroj než tambourine a slovo tabor znamená něco jiného než tambor. Vše si podrobně vysvětlíme.

Předchůdcem malého bubnu ve středověké Evropě a u nás je buben známý jako Tamburin (tambourin de Provence Fr.).²³²⁴ U nás se bubeníkovi hrajícímu na vojenský buben říkalo tambor.

Tamburin byl dlouhý buben, zavěšený na rameni nebo pásku, na který se hrálo jednou paličkou a druhou rukou se hrálo na flétnu. Na horní bláně bývaly struny pro charakteristický zvuk. Později se z tohoto bubnu vyvinul armádní „Side Drum“. Krásný příklad je na Rembrantově obraze „Noční hlídka“ z roku 1642.

Side drum je více než 250 let také součástí symfonických orchestrů. V první polovině 19. století prošel změnou a začalo se užívat mělčích bubnů podobnějším dnešním malým bubínkům.²⁵ Na dřevěném nebo kovovém válci jsou nataženy dvě blány, vrchní (hrací) a spodní. Dříve byly tyto blány ze zvířecích kůží, dnes se většinou používají umělé. Ke spodní bláně jsou přichyceny struny, které vydávají charakteristický zvuk malého bubnu.

²³ The New GROVE Dictionary of Musical Instruments, Volume three, Macmillan Press Limited 1984, London ISBN 0-333-37878-4

²⁴ Neplést s Tambourin de Basque, což je pro nás známá tamburína s jednou blánou a kovovými disky, které vydávají specifický zvuk. V Německu se pro používá název „Tambourine“, kdy „Tamburin“ je větší buben se dvěma blánami (tambourin de Provence, nebo anglicky „Tabor“).

²⁵ BLADES, James: Percussion Instruments and Their History. London: Faber and Faber, 1970, ISBN 0-571-08858-9

3 Metody výuky bicích nástrojů na území Česka

V další kapitole jsem oslovil několik českých jazzových bubeníků napříč generacemi a požádal je o jejich zkušenosti s výukou, zejména v jejich začátcích. Poznatky pramení z osobních rozhovorů se jmenovanými osobnostmi na začátku roku 2021. Otázky, které jsem jim pokládal, se týkaly převážně metod, se kterými se za dobu svého působení dosud setkali.

3.1.1 Josef Vejvoda

Josef Vejvoda (ročník 1945) se začal na bicí nástroje učit soukromě u Jaroslava Šprunka, autora vůbec první publikace zaměřené na výuku bicích nástrojů u nás. Od roku 1961 studoval na Pražské konzervatoři u Emila Špačka. Žádné jazzové publikace tehdy k dispozici nebyly, a tak Vejvoda si nahrával všechny jazzové pořady Willise Conovera na Hlasu Ameriky. První jazzový koncert měl kolem roku 1963 se skupinou Jazztet. (Jiří Stivín – saxofon, Zdeněk Lukeš – trumpet, Karel Svoboda – piano a na kontrabas Kretba). Žádného učitele jazzu neměl.

3.1.2 Jaromír Helešic

Jaromír Helešic (ročník 1947) začal s bicími okolo věku 10 let. V moravských Mikulčicích, odkud pochází, se starším bratrem poslouchali rádio Vídeň a kapelu Gustava Broma. Vařečkami místo paliček se naučil skladbu „Návrat domů“²⁶ na židle. Od začátku používal tradiční držení paliček, které odkoukal zejména od místního bubeníka jménem Kos. Kos sloužil ve francouzských legiích, odtud jeho držení.

Přibližně v 15 letech se dostal do místní kapely, kde měl možnost hrát na opravdové bubny s ještě přírodními blanami. Na vystoupení s sebou vozil spirálový vaříč, aby mohl ve vlhku blány napínat, když se jejich zvuk stal

²⁶ Návrat domů, Orchester Gustava Broma, F.Navrátíl cl, J.Hnilička tp, S.Veselý tbn, F.Malát p, J.Kulíšek bjo, L.Hulan cb, I.Dominák ds, Supraphon 1957, nahráno 18.-19.12.1956

nepoužitelným. Na blány používal krejčovskou křídu, aby omezil působení vlhkosti na napnutí blan.

První publikaci získal Helešic v Polském kulturním centru v Praze, byla to polská škola hry na bicí nástroje. V Maďarském kulturním centru koupil školu Lajoshe Banyaye. V Praze potom začal chodit do Lidové školy umění, která pořádala kurzy pro pracující. Tam Helešice učil Jarda Vacek. V roce 1972 se dostal k publikaci Synkopace Kennyho Clarka a Dante Agostiniho, kterou mu přivezla přítelkyně z francouzské Nice. V 80. letech si při zájezdu do Paříže nakoupil další díly Agostiniho škol. Ačkoliv od počátku používá tradiční držení, dodnes to často střídá v závislosti na potřebě. Po příjezdu do Prahy chodil hlavně na koncerty Josefa Vejvody, který hrál s SHQ v Malostranské Besedě. Ze světových bubeníků obdivoval Buddyho Riche, Billyho Cobhama, Tony Williamse, Jacka DeJohnetta a Joe Morella.

Kromě již zmíněných škol Agostiniho, považuje Helešic za důležité školy Jima Chapina a Petera Erskina.

3.1.3 Milan Vitoch

Milan Vitoch (ročník 1951) s bicími začal v 15 letech. V dětství chodil na hodiny klavíru. Jeho učitelem bicích nástrojů byl Václav Mazáček na Lidové škole, kterou navštěvoval od 17 let. První metodická příručka byla "Bicí nástroje" Jaroslava a Petra Šprunka. Záhy začal hrát s Jiřím Stivínem, který ho zasvětil do jazzové hudby. Přátelil se s Ivanem Dominákem, který ho také zasvěcoval do jazzového bubnování. Nejpřínosnější publikace je pro Milana Vitocha „Modern Rudimental Swing Solos“²⁷ od Charleyho Wilcoxona a „Different Drummers“²⁸ od Billyho Mintze. V začátcích Vitoch používal vyrovnané držení paliček, ale v 80. letech přešel na tradiční držení, které střídavě s vyrovnaným používá dodnes. Velký vliv na to měla návštěva Dave Weckla v Praze. Oblíbení bubeníci v byli hlavně Tony Williams, Jack DeJohnette a Elvin Jones.

²⁷ Ludwig, 1979

²⁸ Amsco Music Publishing Company, 1975

3.1.4 Pavel „Bady“ Zbořil

Pavel „Bady“ Zbořil (ročník 1964) na bicí nástroje začal přibližně v 6 letech. Profesionálně hraje od svých 18 let. První škola, se kterou se setkal, byla Škola hry na malý buben od Sigfrieda Finka. Zbořil studoval u profesora Doubka na Plzeňské konzervatoři. Po konzervatoři v Plzni začal působit v Praze a půl roku chodil k Miloši Veselému. S odstupem času je pro něj, co se techniky týče, nejzásadnější Stick Control a všechny díly Johna Rileyho. Další důležité publikace jsou škola Jacka DeJonnetta, Budyho Riche a Essentials Petra Erskina. Dnes rád učí ze školy Marka Gullianiho.

Držení používá převážně shodné, i když jako malý se učil tradiční. Jako hlavní vzory uvádí Jacka DeJonnetta, Art Blakeyho, Philly Jo Jonese, Maxe Roache, Steve Gadda, Dave Weckela, Vinie Colaiutu a Petera Erskina.

3.1.5 Jiří Slavíček

Jiří Slavíček (ročník 1969) na bicí hraje od 10 let, kdy ho začal učit otec, který měl hudební skupinu v Šumperku. Začal navštěvovat místní hudební školu, kde hrál ze školy Jaroslava Šprunka. Mimo bicí hrál i na trumpetu a klavír. V té době bylo obvyklé, že bicí nástroje učili bývalí dechaři. Na konzervatoři v Ostravě studoval mezi lety 1984 – 1990 u Milana Bosáka. K jazzu ho přivedly desky, které měla doma maminka, zejména JOČR s Josefem Vejvodou. Inspiraci k jazzovému hraní mu byla účast na jazzových kurzech ve Frýdlantu, kde Milan Vitoch a Cyril Zeleňák měli spoustu materiálů, ze kterých se dalo čerpat. Držení paliček používal od začátku shodné, nicméně od chvíle, kdy viděl videa Steve Gadda a Dave Weckla, používá tradiční držení. Dodnes podle potřeby střídá. Jeho oblíbení bubeníci byli Steve Gadd, Dave Weckl, Jack DeJohnette. Později při hlubším pronikání do jazzové hudby poslouchal Philly Jo Jonese, Max Roache, nebo Peter Erskina, Vinnie Colaiutu či Billy Cobhama. Nejdůležitější publikace pro něj jsou Stick Control George Lawrence Stonea a Modern Rudimental Swing Solos²⁹ od Charleyho Wilcoxona

²⁹ Ludwig, 1979

3.1.6 Radek Němejc

Radek Němejc (ročník 1971) se ve svých začátcích věnoval hlavně poslechu hudby. Co se techniky týče má velice dobré zkušenosti s Etudami Josefa Tuzara. Na rozdíl od mnoha dalších bubeníků v nich nachází i notnou dávku muzikality. Dále čerpal ze školy Rudolfa Krepla Škola hry na bicí nástroje. Později na Ježkově konzervatoři při studiu u Vladimíra Žižky čerpal z materiálů Berklee College of Music. Držení paliček používá primárně shodné, někdy dle potřeby i tradiční. Jeho oblíbení bubeníci jsou B.Rich a B.Cobham. Poslouchal hudbu Keitha Jareta a Milese Davise s bubeníky J. DeJohnnettem a Al Fosterem. Dnes ve své pedagogické praxi rád používá učebnice M. Veselého a Syncopation Tedda Reeda.

3.2 Zapomenutá škola Rudolfa Krepla

Při svém pátrání v archivech hudebních škol jsem na sklonku roku 2020 narazil na dílo Rudolfa Krepla, *Škola hry na bicí nástroje*.³⁰ Tato publikace mě zaujala svým uceleným přístupem k bubeníkovi jako k všeobecně vzdělanému hudebníkovi. Autor předpokládá a doporučuje dohled učitele od prvních úderů žáka na malý buben, klade speciální důraz na uvolněnost paží, loktů i předloktí, varuje před vznikem jakýchkoliv křečí či shrbených zad, které mohou mít neblahý vliv na vývoj studentovy hry.

Autor ve své publikaci vynechává základní hudební nauku, protože předpokládá poněkud vyšší věk začátečníka. Dále také doporučuje, aby student oboru bicí nástroje měl nějaké zkušenosti ze hry na jiný hudební nástroj. Oceňuje přínos klavíru či kytary při budoucí harmonické představě bubeníka.

Rudolf Krepl rytmus považuje za zcela elementární základ života. Zdůrazňuje rytmickou složku chůze, tance, ale i dechu či tlukotu srdce. Rytmický prvek považuje za zcela vlastní naší fyziologické podstatě. Náš život a především naše tělo považuje potom za úžasný polyrytmický celek. V praxi to znamená, že autor přímo vnímá rytmus dechu a tlukot srdce zatímco jdeme a naše kroky vytvářejí opět další rytmus. Můžeme tedy s lehkou nadsázkou říci, že autor této školy považuje každého člověka za potencionálního bubeníka. S touto láskou k rytmu a obrovským lidským nadhledem koncipuje potom celou svojí školu.

Krepl se důkladně věnuje i stoličce hráče na bicí nástroje a nepodceňuje volbu tvaru ani nastavení správné výšky. Doporučuje studentům také kvalitní cvičný stojan. Zdůrazňuje nutnost používání metronomu a doporučuje svým studentům, aby se naučili jeho stupnici. Základním bodem stupnice považuje tempo 120. Předpokládá, že profesionální bubeník by měl umět i bez metronomu odhadnout přibližně správné tempo.

³⁰ KREPL, Rudolf, *Škola hry na bicí nástroje*, Supraphon 1969

Na jeho škole bych vyzdvihl důraz na důkladné cvičení dynamiky, se kterým se setkáváme především u symfonických hudebníků. A také velmi podrobně vysvětluje hru metličkami, které ve své kapitole nazývá drátěnými vějíři. Autor neopomíjí ani latinskoamerické rytmy a vyzdvihuje jejich praktickou použitelnost pro jednoho hráče například při sóle.

Přestože škola Rudolfa Krepla vyšla již v roce 1969, shledal jsem jí i po více než padesáti letech velice přínosnou i pro dnešní bubeníky.

3.3 Hodnocení výzkumu

Metody výuky bicích, ať už v Americe nebo u nás, mají pomoci rychleji a snadněji dosáhnout kýžených výsledků. Tak jako Američané si přivlastňují techniku pochodových bubeníků, kdy nemůžeme zapomenout na basilejské armádní bubeníky, tak i u nás vznikaly různé techniky, které ve výsledku řeší stejné problémy. Důležitá je osobnost učitele, který pozná, co je pro daného studenta nutné cvičit, protože ke stejným výsledkům může vést mnoho různých cest.

4 Závěr

Po rozhovorech s mistry svého oboru a vlastních zkušenostech musím potvrdit, že nejvýznamnější „škola“ je zejména poslech hudby. Nic se nevyrovná tomu, když adept na jazzového bubeníka začne posloucháním svých vzorů. Před 100 lety bylo možné vidět bubeníky jen naživo. Po válce, kdy v Americe hudba a bubnování zažívalo obrovský boom, bylo u nás v komunistickém Československu extrémně vzácné vidět někoho jazz hrát. I přes to bylo možné stát se vynikajícím jazzovým hudebníkem. Bubeníci, které jsem měl možnost zpovídat, poslouchali „zakázaný rozhlas“, který jim zprostředkoval jedinečný zážitek z hudby, po které toužili a ke které by se jinak nedostali. V jejich případě zafungovalo rádio jako profesor hudby. Toto samostudium ovšem klade na hudebníka vysoké nároky a jen ti nejtalentovanější dosáhnou profesionální úrovně. Odměnou jim a jejich posluchačům je ale potom po celý jejich profesní život jejich originalita.

Odpověď na otázku, zdali bylo možné za železnou oponou studovat jazz na bicí nástroje, je ano. Díky evropské tradici výuky hry na hudební nástroje a ověřeným metodám pedagogiky zasahujícím až ke Komenskému. Specifické techniky bicích nástrojů, které jsou dnes přebírány ze Spojených států amerických a které jsou skvěle propracované a jednoznačně přínosné, ale vycházejí ze starého kontinentu. Díky nadšeným lidem a obětavým milovníkům jazzu a hudby obecně, bylo možné i za železnou oponou s omezenými prostředky dosáhnout velmi dobrých výsledků i v něčem tak americkém, jako je jazz.

Dnešní generace má možnosti, o kterých se našim otcům a dědečkům ani nesnilo. Dnes už studenti nemusí vědět, jak složité bylo dostávat se ke vzdělávacím materiálům. Generaci našich otců vedla touha po svobodě a jazz si museli doslova vybojovat, protože cítili, že nezáleží na tom, kde se kdo narodí. Tento hudební styl, kterým jednou budeme zcela jistě označovat v dějinách hudby celé 20.století, totiž nemá žádné hranice.

Přeji si, aby nastupující generace byla nadšená do studia tak jako naši předci a díky novým možnostem posunula úroveň co nejdál. Zároveň této generaci přeji pocit zadostiučinění při objevování nového a nepoznaného.

Prameny

Monografie a encyklopedie:

BLADES, James: Percussion Instruments and Their History. London: Faber and Faber, 1970, ISBN 0-571-08858-9

MATZNER, A., POLEDŇÁK, I., WASSERBERGER, I. a kolektiv, Encyklopedie jazzu a moderní populární hudby I. Část jmenná – Československá scéna. (Supraphon, 1990).

QUANTZ, J., J., *Pokus o návod, jak hrát na příčnou flétnu (Versuch einer Anweisung die Flöte traversiere zu spielen.)*, (Supraphon 1990)

SADIE, Stanley (ed.): The New GROVE Dictionary of Music and Musicians, Vol. 2 Macmillan 2002, ISBN 0-333-60800-3

SADIE, Stanley (ed.): The New GROVE Dictionary of Musical Instruments, Volume 3, P to Z, Macmillan Press Limited 1984, London ISBN 0-333-37878-4

Časopisy:

DVORSKÝ, R. A., Hudba pro radost 1962, květen-červen

HAMMER, J., Jazz buletin 1966, č.2

Elektronické zdroje:

https://www.youtube.com/watch?v=3tJthcAdNIg&ab_channel=johnpetters

<https://www.britannica.com/biography/Chick-Webb>

<https://musicians.allaboutjazz.com/jojones>

<https://musicians.allaboutjazz.com/artblakey>

<https://musicians.allaboutjazz.com/phillyjoejones>

<https://www.allaboutjazz.com/classic-bebop-by-chris-m-slawecki.php>

<https://musicians.allaboutjazz.com/maxroach>

<https://musicians.allaboutjazz.com/elvinjones>

https://www.youtube.com/watch?v=Wa-HFmr_qus&ab_channel=StanWhite

https://www.youtube.com/watch?v=IUws19YV9uI&ab_channel=DomFamularo

<http://www.montunoecards.com/JackDeJohnette/profile.php>

Nahrávky:

Billy Goat Stomp, Jelly Roll Morton & His Red Hot Peppers
SME; Peermusic, ASCAP

Notové materiály:

CHAPIN, Jim, *Advanced Techniques for the Modern Drummer, Vol.1.*, James F. Chapin 1948

KREPL, Rudolf, *Škola hry na bicí nástroje*, Supraphon 1969

MORELLO, Joe, *Master Studies*, Modern Drummer 1986

REED, Ted, *Progressive Steps to Syncopation for The Modern Drummer*, Alfred Music 1996

RILEY, John, *Beyond Bop Drumming*, Alfred Music 1997

RILEY, John, THRESS, Dan, *The Art of Bop Drumming*, Alfred Publishing company, Inc. 1994

STONE, G., L., *Stick Control: For the Snare Drummer*, G. B. Stone 2009

VESELÝ, M., *Akcenty pro soupravu bicích nástrojů*, nakl. V. Beneš 1995

VESELÝ, M., *Etudy pro soupravu bicích nástrojů*, nakl. V. Beneš 1995

VESELÝ, M., *Etudy pro soupravu bicích nástrojů*, Svaz hudebníků Praha 1983

VESELÝ, M., *Koordinace hry na soupravě bicích nástrojů a doprovody*, nakl. V. Beneš 2004

VESELÝ, M., *Škola hry na bicí nástroje*, nakl. V. Beneš 1995

VESELÝ, M., *Základy hry na bicí nástroje*, nakl. V. Beneš 1995