

**Akademie múzických umění v Praze
HUDEBNÍ A TANEČNÍ FAKULTA**

Hudební umění, Jazzová hudba
Bicí nástroje

BAKALÁŘSKÁ PRÁCE

**TRANSMUTACE: METODA TVORBY HUDEBNÍCH
PROSTŘEDKŮ**

Petr Balhar

Vedoucí práce: BcA. Marek Urbánek, DiS.
Přidělovaný akademický titul: BcA.

Praha, duben 2023

**The Academy of Performing Arts in Prague
MUSIC AND DANCE FACULTY**

Art of Music, Jazz Studies
Percussion Instruments

BACHELOR'S THESIS

TRANSMUTATION: METHOD OF MUSICAL MEANS CREATION

Petr Balhar

Thesis supervisor: Marek Urbánek

Awarded academic title: BcA.

Prague, april 2023

Prohlášení

Prohlašuji, že jsem bakalářskou práci s názvem

Transmutace: Metoda tvorby hudebních prostředků

vypracoval(a) samostatně pod odborným vedením vedoucího práce a s použitím pouze uvedené literatury a pramenů a že práce nebyla využita v rámci jiného vysokoškolského studia či k získání jiného nebo stejného titulu. Souhlasím s tím, aby práce byla zveřejněna v souladu se zákonem a vnitřními předpisy AMU.

Praha, dne

.....

Petr Balhar

Poděkování

Děkuji Filipu Tománkovi za laskavé zapůjčení několika publikací, a za jeho rady a perspektivu.

Děkuji Honzovi Chalupovi za možnost praxí v ZUŠ, které mne zásadně ovlivnily při psaní této práce.

Děkuji svým mentorům – Marek Urbánek, Ari Hoenig, Luboš Soukup, Jiří Slavík, Vojtěch Procházka, David Dorůžka, Brian Charette, Kamil Slezák, Daniel Šoltis, Jan Žižka a Tomáš Píala.

Děkuji svým kolegům, blízkým přátelům, tátovi, Lucii, Jiřímu a Ester.

Nejvíce děkuji své mamince.

Abstrakt

Tato bakalářská práce je složena ze dvou částí. V první části se zabývám kritikou hudebně vzdělávacího diskurzu a literatury pro bicí nástroje. Mezi hlavními problémy, které v této části zmiňuji je přehnaná kategorizace hudby, která je definována na základě arbitrárních kritérií. Dalším problémem je opakované využívání, v principu identických, cvičení napříč hudebními publikacemi. Dále samotný způsob psaní cvičení, který je zaměřen na kvantitu a rudimentární vypsání všech možných variací namísto vysvětlení principů za těmito tématy a vybídnutí čtenáře ke kreativní práci a tvorbě cvičení vlastních. V druhé části práce se budu věnovat vlastnímu přístupu k hudebnímu vzdělání a představím svou metodu tvorby hudebních prostředků nazvanou "Transmutace". Metoda stojí na principech individualismu a aktivní participace čtenáře. Podkladem k této metodě jsou závěry z první části práce a vlastní zkušenosti získané během mých bakalářských studií, soukromých konzultací a praxí.

Abstract

This bachelor's thesis is composed of two parts. In the first part, I address the criticism of the discourse on music education and literature for percussion instruments. Among the main problems I mention in this section are the exaggerated categorization of music, which is defined based on arbitrary criteria. Another issue is the repeated use of, in principle identical, exercises across music publications. Additionally, the method of writing exercises is focused on quantity and rudimentary listing of all possible variations instead of explaining the principles behind these topics and encouraging readers to do creative work and create their own exercises. In the second part of the thesis, I will focus on my own approach to music education and present my method of creating musical means called "Transmutation". The method is based on the principles of individualism and active reader participation. The conclusions from the first part of the thesis and my own experiences gained during my bachelor's studies, private consultations, and practice form the basis of this method.

Obsah

Úvod.....	1
1 Kritika hudebně vzdělávacího diskurzu.....	2
1.1 Představení.....	2
1.2 Historický vývoj vzdělání a literatury pro bicí nástroje.....	3
1.3 Pozitiva a negativa, prolínání motivů.....	9
1.4 Play-along materiály.....	11
2 Transmutace - metoda tvorby hudebních prostředků.....	13
2.1 Představení.....	13
2.2 Výběr materiálu.....	14
2.3 Poslech.....	15
2.4 Analýza.....	16
2.4.1 Kontext.....	17
2.4.2 Obsah.....	18
2.5 Transkripce.....	20
2.6 Transmutace.....	21
Závěr.....	23
Seznam použitých zdrojů.....	24

Seznam příloh

- Příloha 1 – Ukázky cvičení z hudebně vzdělávací literatury pro bicí nástroje^{1, 2, 3, 4}
- Příloha 2 – Ukázka transmutace
- Příloha 3 – Notová osnova s příkladem, určena pro transmutaci

¹ RILEY, John. *The Art of Bop Drumming*. USA: Warner Bros. Publications Inc., U.S., 1994. ISBN 0-89898-890-X.

² STONE, George Lawrence. *Stick control: for the snare drummer*. Van Nuys, CA: distributed by Alfred Music, c2009. ISBN 1892764040.

³ REED, Ted. *Progressive Steps to Syncopation for the Modern Drummer*. 32042nd edition. New York, USA: Alfred Publishing Company, 1996. ISBN 978-0882847955.

⁴ GARIBALDI, David. *Future Sounds*. New York, USA: Alfred Music, 1990. ISBN 978-0739019122.

Seznam použitého označování a zkratk

- Rudiment – velmi krátký rytmický vzorec vyžadující patřičnou technickou dovednost. Rudimentů je oficiálně uznáváno kolem 40ti a každý má svůj specifický konkrétní tvar.
- Paradiddle – druh rudimentu využívající kombinace střídavých a dvojitých úderů.
- Etuda – drobná hudební skladba pro jeden nástroj
- Play-along – hudební nahrávka vynechávající určitý nástroj a sloužící jako doprovod pro tento daný nástroj.
- Groove – základní rytmus, který hraje rytmická sekce kapely
- Metličky – druh paliček určený pro jemné hraní, připomíná miniaturní košťátko.
- Uptempo – velmi rychlá tempa, od 250bpm výše
- Medium tempo – středně rychlá tempa, přibližně 76 až 120bpm
- Clave – rytmický vzorec považovaný za klíč prostupující africkou hudbou
- Rytmický pattern – rytmický vzorec
- Dekonstrukce – rozklad určitého hudebního materiálu na mnoho částí
- Fragment – krátký hudební úsek, může se jednat několik taktů, jeden takt, dobu či ještě menší díl.
- Chorus – v jazzové hudbě je zkratkou či heslem pro formu skladby.
- Subverze – podvrácení nastaveného řádu.
- Rizom – struktura která není hierarchická. Všechny části rizomu jsou vzájemně propojeny a mají stejnou důležitost.
- Objekt – materiál, který podrobujeme transmutaci.
- Metrická modulace – změna tempa založená na rytmické souvislosti daných pulsů.

ÚVOD

V této práci se budu věnovat metodám tvorby hudebních prostředků s primárním zaměřením na hráče na bicí soupravu. První část práce věnuji kritice hudebně-vzdělávacího diskurzu, jeho současným problémům a úvaze o možných řešeních. V druhé části práce bych rád představil celistvou alternativu k součnému edukativnímu status-quo formou metody, kterou jsem nazval Transmutace.

Pro název metody „Transmutace“ jsem se rozhodl, protože pro mne nejvíce vystihuje to, co považuji za nejpodstatnější v hudebním vzdělávání. Každý hudební prostředek může být přeskupen do nové formy a kontextu. Touto metodou chci otevřít možnosti v improvizaci i kompozici a navést čtenáře k menšímu množství, o to věcnějších úkolů, jimž se může věnovat.

Chci demonstrovat, že jednotlivé hudební styly, které se jako bubeníci snažíme ovládnout, není třeba studovat z deseti odlišných knih o jednotlivých stylech a plných desítek až stovek rozepsaných mikro-cvičení, které bychom mohli číst klidně několik let ale naše porozumění danému žánru by nebylo o moc hlubší, nýbrž jde o to pochopit univerzalitu určitých hudebních aspektů - technika, opakovaně se objevující rytmické vzorce, atd. Zároveň uvědomění si podstaty hudebních stylů daných světových oblastí – frázování a dovednost hudebně se vyjádřit v souladu s konvencemi a jazykem konkrétního žánru.

K tomuto porozumění se můžeme dostat primárně skrz poslech autentických nahrávek, hraní a experimentování s dalšími hudebníky, analýzu rozdílů mezi naší interpretací a danou nahrávkou, transkripcemi zajímavých fragmentů z námi vybraných skladeb a zapisování vlastních cvičení. Rád bych nabídl systém, ze kterého mohou vycházet hráči všech úrovní, dokážou ho univerzálně aplikovat, necítí se přehlčeni a hlavně by rozuměli kontextu daného cvičení.

2. KRITIKA HUDEBNĚ VZDĚLÁVACÍHO DISKURZU

1.1 PŘEDSTAVENÍ

V rámci svého dosavadního hudebního života jsem měl možnost studovat pod patnácti bubeníky – s osmi z nich jsem konzultoval po dobu roku, či déle. Měl jsem za tu dobu příležitost porovnat velké množství přístupů a pohledů na vzdělávání. Tyto zkušenosti mě vedly k ucelení vlastního názoru na současnou situaci. K sepsání práce jsem se rozhodl při studiu s věhlasným americkým bubeníkem Ari Hoenigem. Ari k hudbě a cvičení přistupoval velmi odlišně od ostatních bubeníků, které jsem znal. Kladl důraz na individualitu každého z nás v tom nejhlubším slova smyslu. Jeho, pro mne, nejsilnější výrok bylo přirovnání učení se na hudební nástroj k tomu, když se miminka učí jazyk - Nikdo nad nimi nestojí a složitě nepředvádí mechaniku pohybu při vyslovování písmene “R”. Děti jednoduše poslouchají a napodobují. Při tomto příkladu jsem si uvědomil, jak přílišně složitě se někteří pedagogové snaží vysvětlit naprosto základní věci. V současnosti je totiž centrem pozornosti vzdělání hráčská “virtuozita”. V existenci tohoto trendu mě utvrzuje například velikost významu hudebních soutěží a popularita internetových videí, ve kterých hudebníci předvádějí nemyslitelné technické výkony, ač často pozbývají interpretačního citu a vkusu. Samotné “mechaniky” hraní a snaha o jejich předvedení na nejvyšší úrovni paradoxně není tím hlavním hudebním aspektem. Každá skladba či hudební fragment mají, zejména v rámci konkrétních světových oblastí, svůj osobitý, časem osvědčený tvar či výraz, díky kterému se hrají dodnes - příkladem může být brazilská hudba, bebop, či moravský hudební folklór. Vlastností těchto specifických tvarů je, že není možné, s využitím slov, někomu přímočaře vysvětlit, jak tuto hudbu interpretovat. Hráč si hudbu musí hlavně poslechnout a ideálně i zahrát s hudebníky z konkrétních oblastí. Současná edukativní kultura na tuto skutečnost nebere příliš velký ohled, a ve snaze co nejefektivněji komodifikovat hudební vzdělání se zaměřila na prodej předem vypracovaných sad cvičení a přístupových metodik či “systémů”. Formátem těchto produktů jsou knihy nebo online výuka skrz weby jako Patreon a Youtube. Na samotné myšlence takového sepsání publikace pro hudebníky nemusí být nic špatného. Netvrdím, že všechna hudebně-vzdělávací literatura je nekvalitní, zavádějící a vytvořena primárně za cílem zisku. Hudebník by ale měl v každém případě již od počátku svých studií k těmto zdrojům informací přistupovat kriticky. Jak ovšem může začátečník rozpoznat kvalitní zdroj informací? Při této úvaze pro mne bylo důležité podívat se na proměnu významu bicích učebnic v čase.

1.2. HISTORICKÝ VÝVOJ VZDĚLÁNÍ A LITERATURY PRO BICÍ NÁSTROJE

Bubny byly od nepaměti využívány ve válkách k určování tempa a produkci vojenských signálů.⁵ Postupem času se signály vyvinuly do tzv. "rudimentů". První zaznamenaný případ využití rudimentů byl při bitvě u Sempachu v roce 1386.⁶ Švýcarští vojáci je využívali k synchronizaci při provádění náročných skupinových formací a ke komunikaci mezi jednotlivými oddíly. Od 16. století měla každá rota jednoho bubeníka a flétnistu.⁷ Až během 19. století došlo k zásadní redukci využití bubnů v armádě, místo bicích se začala využívat polnice.⁸ Bubny byly ale přesto dále využívány v průvodech a ceremoniích.⁹ Velká část vývoje bicí techniky je tedy ukryta právě v jejím vojenském původu. Sanford A. Moeller ve své knize „The Moeller Book: The Art of Snare Drumming“¹⁰ tvrdí, že bez věnování pozornosti vojenskému bubnování nelze pochopit pravou podstatu snare bubnu.

Výuce rudimentů bylo mezi 16.-19. stoletím věnováno množství hudebně-vzdělávacích publikací. „Orchesographie“ od Thoinota Arbeaua z roku 1588¹¹ je považována za jednu z prvních publikací o rudimentech. Tyto knihy vyzývaly k udržení a standardizaci určité hráčské technické úrovně, jak popisuje G. B. Bruce v „Drummers And Fifers Guide“.¹² Tento záměr nebyl „umělecký“. Byl nutností, protože autor vnímal úpadek hráčského řemesla a tím pádem nepřipravenost pro službu v boji. Součástí učebnic byly také melodie pro další nástroj, například flétnu. Bubeník s flétnistou pak vystupovali společně v duu - Zde můžeme sledovat počátky rudimentálních etud, jak je známe z pozdějších publikací čtyřicátých let dvacátého století.

⁵ Genealogyforum.com. Wayback Machine [online]. Dostupné z: <https://web.archive.org/web/20210514192340/http://www.genealogyforum.com/gfaol/resource/Military/Drummer.htm>

⁶ History Of The Snare Drum: Centuries of Innovation | DRUM! Magazine. *DRUM Magazine* | *Play Better Faster* | *Your Go-To Drumming Resource* [online]. Dostupné z: <https://drummagazine.com/history-of-the-snare-drum/>

⁷ History | Corps of Drums Society. *Corps of Drums Society* [online]. Copyright © 2023 [cit. 27.04.2023]. Dostupné z: <https://corpsofdrums.com/about/history/>

⁸ Military Music in American and European Traditions | Essay | The Metropolitan Museum of Art | Heilbrunn Timeline of Art History. *The Metropolitan Museum of Art* [online]. Dostupné z: https://www.metmuseum.org/toah/hd/ammu/hd_ammu.htm

⁹ The History of Marching Drums at Mardi Gras - Yamaha Music. *Yamaha Music* - [online]. Copyright © 2023 Yamaha Corporation of America and Yamaha Corporation. All rights reserved. [cit. 27.04.2023]. Dostupné z: <https://hub.yamaha.com/drums/percussion/the-history-of-marching-drums-at-mardi-gras/>

¹⁰ MOELLER, Sanford. *The Moeller Book: The Art of Snare Drumming*. USA: Ludwig Music, 1956. ISBN 978-1571346896.

¹¹ Arbeau, Thoinot. *Orchesographie, Methode et Theorie*. France, 1588.

¹² BRUCE, George. *The Drummer's & Fifer's Guide*. New York, USA: William A. Pond & Co., 1865.

Během 20. století je zřetelná proměna kontextu těchto učebnic. Bicí již nebyly součástí vojenského prostředí, ale zůstaly součástí prostředí uměleckého, kterému se dále přizpůsobovaly a zároveň jeho další formování také ovlivňovaly.

Jako příklad uvedu publikaci vydanou téměř osmdesát let po „Drummers And Fifers Guide“ - „Modern Rudimental Swing Solos“ z roku 1941 od Charlieho Wilcoxona¹³. Kniha je opět zaměřena na rudimenty a technickou výuku, součástí je zároveň svazek etud pro snare bubínek. Obsah těchto etud vycházel z jazzového hraní té doby, zároveň je zde patrná jistá návaznost na společné duety s flétnou z armády. Etudy vznikly skrze hluboké porozumění hudebního kontextu doby, evidentně vychází z tehdejších hudebních struktur hraní na bicí soupravu. Jsou také dokumentací dosavadního vývoje a současných trendů. Etudy vytváří pro hráče jasně ohraničený kontext ve kterém se pohybuje. Jejich obsáhlost, komplexita a důraz na v hudbě běžné aspekty jako např. hudební forma zaručují, že čtenář bude muset aktivně přemýšlet nad tím, jak danou etudu interpretovat technicky i umělecky. Na začátku knihy jsou vypsány všechny rudimenty, na které v etudách narazíme - tento úvod slouží jako slovník a reference k tomu, co následuje dále. V knize nejsou žádná bezkontextuální cvičení. Philly Joe Jones - bývalý student Charlieho Wilcoxona knihy svého mentora nosil všude s sebou a k etudám se opakovaně vracel, dokonce až do takové míry že fráze z knihy “doslovně“ citoval.¹⁴ Kniha tudíž nejen zaznamenala dosavadní vývoj, ale stala se také zdrojem vlivu pro další generace i v jejich hraní.

¹³ WILCOXON, Charles. *Modern Rudimental Swing Solos for the Advanced Drummer*. Ohio, USA: Ludwig Music Publishing Company, 1979. ISBN 978-1578919970.

¹⁴ Rolling in Rhythm: Philly Joe Jones and Charles Wilcoxson article @ All About Jazz. *All About Jazz Music, Musicians, Bands & Albums* [online]. Copyright © 2023 [cit. 27.04.2023]. Dostupné z: <https://www.allaboutjazz.com/rolling-in-rhythm-philly-joe-jones-and-charles-wilcoxson-by-dustin-mallory>

Jako další publikaci uvedu „Future Sounds“ od Davida Garibaldiho z roku 1990¹⁵. Na této publikaci již mohu vytknout řadu problémů, které se v průběhu 21. století akorát dále hlouběji ukotvily. Na rozdíl od předchozích zmiňovaných publikací v knize nejsou žádné etudy. Jako substituci zde máme tzv. “play-along“ materiály – studiové nahrávky kapely bez bicích, student si nahrávku může pustit do sluchátek a bicí part doplnit. O tom, nakolik tento formát slouží jako funkční kontextuální rámec se budu věnovat konkrétněji v samostatné kapitole. Zatím jen podotknu, že absenci etud považuji každopádně za problematickou, jelikož etudy bubeníka staví do role sólo interpreta, pozice do které se obvykle jinak nedostane a která mu jako jediná nedovolí “schovat se“ za kapelu, tudíž je u ní důraz na kvalitu interpretace opravdu stěžejní.

Autor v úvodu knihy nastiňuje zásadní teze, na které by měl v průběhu čtení student stále myslet:

- Hlavním konceptem knihy je výpis technických cvičení propojených s autorovými hudebními nápady.
- Cvičení v knize autor definuje jako součást Funk/Jazz-Fusion ideomu.
- Určitým způsobem také implikuje, že čtenář by měl v budoucnu vytvářet cvičení na podobné bázi sám pro sebe.
- Zdůrazňuje důležitost hraní s dalšími muzikanty.
- Závěrem připomene, že nejlepší hráče definuje právě jejich osobitost.

¹⁵ GARIBALDI, David. *Future Sounds*. New York, USA: Alfred Music, 1990. ISBN 978-0739019122.

Jak jsem zmínil na začátku odstavce, v knize se objevuje spousta problémů, úzce souvisejících s autorovým pohledem nastíněným v úvodu. Jediný bod, který kniha opravdu splňuje a jež bych označil za konstruktivní je výpis autorových nápadů a technických cvičení. Ukotvení materiálu jako součást určitého hudebního ideomu považuji za konstruktivní pouze částečně, jelikož se jedná primárně o ukotvení v rámci autorovy individuální interpretace a podprahově navádí čtenáře ke “škatulkování” a segregaci hudby na základě jím vytvořených kritérií. Kritéria považuji za arbitrární, jelikož autorově subjektivní analýze dané hudby chybí kontext. Tím by měla být diskuze s dalšími hudebníky, muzikology, či oponenty z jiných oborů o otázce daného žánru a snaze o přesnější definici. Tento postup obvykle platí u akademických prací - role vedoucího a oponenta, což výsledné práci dodává větší kredibilitu i hloubku. David Garibaldi sice nastiňuje představu budoucnosti, ve které student cvičení vymýšlí sám, ale ke zhmotnění této představy prakticky ničím nepřispěje. Například v knize Marka Guiliana „Exploring Your Creativity on the Drum Set“¹⁶ autor vyhradí v každé kapitole prostor pro notovou osnovu, kam může čtenář napsat svou vlastní variantu cvičení o kterém zrovna kapitola hovoří. Autor dokonce z této participace čtenáře dělá i samostatná cvičení. Koncepty v „Exploring Your Creativity on the Drum Set“ také mnohem explicitněji otevírají prostor variacím na vypsaná cvičení. Přítomnost grafického vodítka by se mi zdála pro naplnění Garibaldiho představy vhodná. Poslední otázkou zůstává, zda Garibaldi takto rigidním formátem své publikace skutečně navede čtenáře k nalezení vlastního hlasu, tak jako se to podařilo nejlepším muzikantům, jak bylo zmíněno v úvodu. Koncepty popsané ve „Future Sounds“ můžou dobře fungovat jako technická rudimentární cvičení, podobně jako když pianista cvičí stupnice. Můžou pomoci ve tříbení technické zdatnosti, ale dozajista nenaplňují autorovy vize.

¹⁶ GUILIANA, Mark. *Exploring Your Creativity on the Drumset*. New York, USA: Hudson Music, 2016. ISBN 978-0-9673098-4-.

„The Art of Bop Drumming“ od Johna Rileyho¹⁷ je jednou z nejuznávanějších publikací věnujících se jazzovému hraní na bicí soupravu. I přesto zde lze poukázat na regresi a upuštění od strukturálně komplexních etud „Modern Rudimental Swing Solos“, i utilitarismu „Drummers And Fifers Guide“. Jde o podobný problém jako u „Future Sounds“, ač ne v tak velkém rozsahu. Rozdílem oproti „Future Sounds“ je v „The Art of Bop Drumming“ rozsáhlost a věcnost textů doprovázejících každou kapitolu. Autor nastavuje určitý rámec a kontext a vysvětluje velmi detailně konkrétní záměry a důvody za každým cvičením. Můžeme se dozvědět autorův názor na výběr vybavení, doprovod v kapele, tvorbu sóla, základy práce s metličkami a jsou zde také základně nastíněny další groovy, na které v jazzové tradici narazíme. Autor čtenářům připravil také několik skladeb s notami a play-along nahrávkami kapely s bicími i bez nich. Oceňuji jejich výrazové rozpětí a skladatelské zpracování – můžeme si vyzkoušet od balady až po uptempo, je zde vyhrazen prostor pro doprovod i sóla. Pro hráče kteří ještě nemají v jazzu takový přehled budou dozajista výzvou. Jak jsem již zmiňoval, k play-alongům mám zároveň určité výhrady, které více rozeberu v samostatné podkapitole. V závěru knihy je kontext rozšířen o seznam doporučené diskografie - čtenáři je doporučen konkrétní hudební materiál související s tématem knihy, díky němuž může své chápání jazzového řemesla na bicí nástroje dále prohlubovat a může se stát „odrazovým můstkem“ k hledání dalších nahrávek. Je to zároveň i skvělou výzvou k zamyšlení a posouzení, zda autor vychází z dostatečně relevantních hudebních zdrojů a jestli jím zpracované teze skutečně dokážeme spojit s danými nahrávkami. Uvedení kontextu je tedy v této publikaci velmi povedené, podrobné a transparentní.

Předmětem mých úvah nad pojetím knihy byl také autorův důraz na důležitost znalosti dalšího nástroje a hudební teorie. Autorovi bych vytknul, že i přes apel na čtenáře jej v knize tímto směrem nijak prakticky nenavede a nevěnuje těmto tématům v podstatě žádný prostor i přesto, že je, zejména pro bubeníky, aspoň základní dovednost v dalším nástroji skutečně velkou výhodou při snaze pochopit interpretaci jazzové hudby.

¹⁷ RILEY, John. *The Art of Bop Drumming*. USA: Warner Bros. Publications Inc., U.S., 1994. ISBN 0-89898-890-X.

Jako poslední publikaci bych chtěl zmínit „Riddim: Claves of African Origin“ od Billy Martina z roku 2008¹⁸. Tuto knihu považuji za velmi povedenou a vyzdvihl bych již samotný úvod publikace. Autor v něm poukazuje na prolínání hudebních elementů napříč různými africko-americkými hudebními žánry (např. swing, rock, funk, reggae, samba, atd.). Rozdílné rytmické patterny spojuje klíčová fráze prostupující vši touto hudbou nazvaná clave. Autor v úvodu vysvětlí původ clave, jeho vnitřní struktury a variace. Je zde obsažen také stručný historický kontext na kterém se podílel historik John Cody Carvel. Kniha dále obsahuje vysvětlení notového zápisu, výpis různých druhů clave a pak již samotná cvičení. Cvičení nejsou zapsána typickým západním notovým zápisem na osnovách, ale pomocí čárek a ozdob, které specifikují orchestraci dané noty. Ke každé sadě cvičení jsou také přiloženy nahrávky na nichž autor demonstruje různé interpretace daných groovů, či hraje izolované clave. Autor v úvodu vysvětluje, že tyto nahrávky mají ilustrovat rytmická propojení mezi africkou a americkou hudbou. Publikace je pojatá způsobem, který hudebnímu materiálu kterému se věnuje vytváří kontext, a upozorňuje na určitý hudební fundament, který touto hudbou prostupuje. Zároveň čtenáře netlačí k jedné konkrétní interpretaci - zvolený grafický zápis tuto otevřenost skvěle zosobňuje. Velmi oceňuji konzultaci s J. C. Carvelem, kontribuce osoby z jiného, ale stále relevantního oboru poskytla knize nadhled a perspektivu, která mi v jiných publikacích chyběla.

¹⁸ MARTIN, Billy. *Riddim: Claves of African Origin*. Ohio, USA: Music in Motion Films, 2008. ISBN 978-0-9673098-4-2.

1.3 POZITIVA A NEGATIVA, PROLÍNÁNÍ MOTIVŮ

Hlavní výhodou hudebně-edukativní literatury je, že poskytuje možnost zjednodušeného prvotního seznámení s daným tématem. Knihy mohou fungovat jako skvělý počáteční impuls k dalšímu studiu. Zároveň také mohou skvěle sloužit amatérům, kteří nemají čas se hudbou zabývat více do hloubky, ale právě díky specifičnosti, konkrétnosti a rigidnosti literatury si mohou stále zahrát svou oblíbenou hudbu a mít z hraní radost.

Pro studenty hudby ale mohou tyto vlastnosti mít v dlouhodobém horizontu opačný efekt. Čím konkrétnější a specifičtější cvičení v dané knize jsou, tím více odvrací čtenářovu pozornost a kapacitu od vlastní kreativity. Čtenář místo vlastních kreativních úvah a experimentů při interpretaci přijme cvičení jako danou věc. Může mít i problém nabyté vědomosti využít, jelikož nemusí být zřejmé, jak zapadají do kontextu hudby kterou zrovna interpretuje. Pro účely profesionálů je velmi důležitá dekonstrukce daného materiálu a úprava pro vlastní účely.

Knihy se často zaměřují na konkrétní část hudebního spektra či určitý hudební styl. Poskytují studentovi specifické příklady (vzorce či „patterny“), na kterých může tento styl cvičit. Tento způsob může vést k přebytku a občas i nekonzistentní kategorizaci hudby, jelikož publikace často opomíjí jistou univerzálnost hudebních aspektů a techniky - Podstata doprovodu v daných žánrech nevychází z žádných rytmických patternů na soupravu, nýbrž z určitých hudebních principů a rytmických fundamentálních vzorců které tuto hudbu skutečně definují. V brazilské hudbě je rytmickým fundamentem partido alto, za hudební principy můžeme označit preciznost hraní off-beatů spojenou s velmi specifickým „houpavým“ frázováním. Down-beat vyznačený v západní mainstreamové/popové hudbě na první a třetí dobu úderem basového bubnu je v hudbě brazilské na druhé a čtvrté. V africké hudbě je rytmickým fundamentem clave které se hraje na kravský zvon a ke kterému se vztahuje zbytek ansámblu. Houpavé ale stále precizní frázování je součástí i této hudby. Tyto elementy přejala také jazzová hudba. Těžko lze mluvit o separátních kategoriích. O to méně, pokud se podíváme na historické propojení těchto hudebních stylů. Dalším důsledkem kategorizace může být pocit přehlcení z množství vzdělávacích knih a jakési bezmoci, že takové množství materiálu nikdo nikdy nezvládne pojmout. Opakující se cvičení napříč učebnicemi pak mohou být až ubíjející a nesrozumitelné, a student postupně přestává chápat jejich smysl.

Většina knih také pracuje s velmi podobným rytmickým materiálem a orchestrací. Vždy se jedná o práci s koordinačními dovednostmi, akcenty, dynamikou, držení groovu, a hlavně variacemi na rudimenty. V příloze 1 uvedu pár grafických příkladů z několika publikací.

Za nejzásadnější považuji otázku hráčské interpretace. Když se podívám na přístup k interpretaci klasických hudebníků, uvažuji, zda právě práce s pre-determinovanými kompozicemi či fragmenty skladeb není právě jedním z klíčů k nalezení individuálního hlasu. Student se v etudě musí naučit pracovat s dynamikou, akcenty, koordinací a groovem v jasně definovaném rámci. Dalším stupněm by mohlo být psaní vlastních etud. Nejdříve by mohl student začít napsáním dvou taktů, postupně kompozice rozšiřovat a zkusit také napodobovat formy, které se v hudbě vyskytují – např. forma AABA známá z jazzových standardů.

1.4 PLAY-ALONG MATERIÁLY

Poslední téma, kterým se chci v analýze zabývat je zároveň jedno z nejkontroverznějších. Play-along materiály, zkráceně "play-alongy" jsou nahrávky na kterých je zaznamenána kapela, ve které vždy chybí určitý nástroj. Studentovi na patřičný chybějící nástroj pak nahrávky slouží jako doprovod. Průkopníkem tohoto konceptu byl Jamey Aebersold,¹⁹ jehož série knih "Play-A-Long", s prvním vydáním v roce 1967, čítá přes 130 publikací a 5 milionů prodaných kopií.²⁰ Sám autor zmiňuje, že prvotním impulzem pro vytvoření publikace bylo, když hrál s nahrávkou Miles Davis Quintet a trumpetu mu "překážela" při snahách o improvizaci.²¹ Play-alongy se často objevují v hudebně-edukativní literatuře, z mnou zmíněných publikací například v Future Sounds a Art of Bop Drumming. Jedna se o velmi kontroverzní téma vzhledem k charakteristikám tohoto způsobu vzdělávání. Play-alongy opět bezesporu dobře poslouží amatérovi, ale pro studenta hudby můžou být zkušenosti získané využitím této metody zavádějící. Hudebníci na nahrávce nemohou studentovi poskytnout zpětnou vazbu a interakci, nepřipraví studenta na neočekávané situace, a ani nepomohou člověku rozvinout groove a povědomí o tempu, čase a rytmu v písničce. Kvalita hudebníků na play-along nahrávkách se také může lišit a nemusí vždy dosahovat hráčské úrovně, které bychom vůbec měli věnovat pozornost. V nejhorším případě je hudba na nahrávce naprogramována a neobsahuje performance živého člověka.

¹⁹ Cook, Richard (2005). *Richard Cook's Jazz Encyclopedia*. London: Penguin Books. pp. 4. ISBN 0-141-00646-3.

²⁰ Just a moment.... *Just a moment...* [online]. Dostupné z: <https://journals.sagepub.com/doi/abs/10.1177/00224294211031894>

²¹ The History of Play-A-Long (and More) - JazzTimes. *JazzTimes - Your source for all things Jazz* [online]. Copyright © 2023 Madavor Media, LLC. All rights reserved. [cit. 27.04.2023]. Dostupné z: <https://jazztimes.com/features/profiles/history-of-play-a-long/>

Hudebníkům um je totiž velmi provázán se schopností naslouchat a přizpůsobovat se kapele. A také se schopností převzít iniciativu když jedinec vnímá, že to situace vyžaduje. Při hraní děláme chyby, někdo v kapele zrychluje nebo zpomaluje tempo, zapomeneme formu. S těmito situacemi je třeba pracovat a být na ně připraven.^{22, 23} Pro bubeníka je jednou z primárních úloh analyzovat vztah basy a bicích a případně kultivovat spolupráci s basisty ve svém okolí. Pro tyto účely je lepší obrátit se k jiné cestě - Jako protiváhu k této metodě máme hraní s nahrávkami alb a kapel. Výhodou těchto nahrávek je, že vycházejí ze skutečné muzikální situace a máme možnost poslechnout si ty nejlepší hráče na náš i ostatní nástroje, a zkusit si s takovou kapelou zahrát. Tímto způsobem může student sledovat a rozebírat nuance, které ovlivňují další průběh skladby. Také má možnost čerpat z mnohem větší nabídky nahrávek. Ari Hoenig mi řekl, že pro interpretaci je také důležité věnovat pozornost tzv. „legacy“ nahrávkám – nejslavnějším či historicky nejzmiňovanějším verzím skladeb. Bez povědomí o těchto i dalších verzích dané písničky se nelze dostat k hlubšímu pochopení hudby, kterou se zrovna zabýváme. Možnost srovnávat různé verze nám totiž může pomoci zvýraznit konkrétní umělecká rozhodnutí interpretů na dané nahrávce. Dovednost uměleckého se rozhodnutí je od interpretace neoddělitelná a čím lépe ji ovládáme, tím více se dostáváme i k vnitřnímu porozumění sami sobě a přibližujeme se ke skutečné umělecké autenticitě.

Zároveň je nutno podotknout, že tato cesta založená na práci s nahrávkami převážně platí v rámci improvizované hudby. Pozitivem play-alongů je možnost jejich využití v komerční hudbě, konkrétně ve studiové nahrávací praxi. Pokud bubeník pracuje s hudbou, která má být hrána pokaždé stejně, může play-alongy využít k přípravě. Je poté vhodné při takovém způsobu práce nahrávat sebe sama při hraní a následně nahrávky analyzovat se simultánně puštěným play-alongem, i bez něj. Jako dodatečné pozitivum zmíním, že kterýkoliv skladatel může před zkouškou připravit play-along jako demo materiál a urychlit tím celý proces přípravy.

²² Is Practicing With Play-Alongs Bad? - Learn Jazz Standards. *Effective Tips and Advice For Jazz Musicians* [online]. Copyright © Copyright 2018 [cit. 27.04.2023]. Dostupné z: <https://www.learnjazzstandards.com/blog/all-about-jazz/jazz-opinion-blog/practicing-play-alongs-bad/>

²³ How Play-Alongs Could Be Hurting Your Jazz Playing. *Effective Tips and Advice For Jazz Musicians* [online]. Copyright © Copyright 2018 [cit. 27.04.2023]. Dostupné z: <https://www.learnjazzstandards.com/ljs-podcast/jazz-tips-and-advice/ljs-113-how-play-alongs-could-be-hurting-your-jazz-playing/>

2. TRANSMUTACE – Metoda tvorby hudebních prostředků

2.1 PŘEDSTAVENÍ

V této kapitole se budu věnovat svému vlastnímu způsobu práce a navážu na vytyčené teze a kritiku hudebně-edukativního diskurzu a literatury zmíněné v kapitole předchozí. Žádná metoda není absolutní, tato je pouze jedním z mnoha možných přístupů. Podstatné pro mne ale je, aby čtenář odešel s vědomím, že je třeba nepřisuzovat ničemu danost, vše zpochybňovat, umět zpochybnění konstruktivně odůvodnit a svou práci podrobovat neustálé reflexi. Cílem je, abychom byli schopni samostatného rozvoje bez “všudypřítomného” dozoru pedagogů i poté, co studie s našimi mentory opustíme. Bez sebekritiky a otevřenosti nás čeká osobní stagnace, názor bez opozice je mrtvý, umění v absenci diskuze přestává existovat.

Doufám, že předešlá kapitola bude této metodě sloužit jako dostatečný kontext a pokusím se být velmi konkrétní se svým záměrem u každé z jednotlivých částí, jako jsem vyzdvihl u „Art of Bop Drumming“.

Struktura mé metody je následující:

VÝBĚR MATERIÁLU → POSLECH → ANALÝZA (→ TRANSKRIPCE) → TRANSMUTACE

jednotlivé části rozeberu v následujících podkapitolách.

2.2 VÝBĚR MATERIÁLU

Jako hudební materiál vhodný pro práci s touto metodou bych definoval jakýkoliv rytmický, melodický nebo harmonický fragment libovolné délky, ideálně (ale ne nutně) pocházející z hudební nahrávky či koncertu (i našeho hraní). Toto druhé, dobrovolné kritérium garantuje, že fragment již je součástí určitého hudebního kontextu a lze tedy studovat nejen sám o sobě, ale jeho kontext nabízí další zdroj informací, inspirace a porozumění při jeho zkoumání.

Při výběru materiálu bychom měli vzít v potaz, jestli nás opravdu zajímá a také zda je odrazem hudby, které se věnujeme na denní bázi, či je s touto hudbou nějakým způsobem spjatý. Sám jsem se dostal do situací, kdy jsem se zabýval materiálem, ke kterému mě dotlačilo okolí (učitelé, spoluhráči) a který mě doopravdy nebavilo poslouchat, tudíž i na něm pracovat, a také příliš nesouvisel s problémy, na které jsem v kapelách narážel.

Materiály hierarchicky rozděluji do poddruhů – zdrojů, dle jejich rozsahu či velikosti.

Primárními zdroji jsou problémy, se kterými se setkáváme nejčastěji, vycházejí z našeho hraní. Mohou být akutní (nedaří se nám zahrát určitou pasáž v písničce), či chronické (máme špatnou techniku).

Sekundární zdroje mají určitý přesah nad rámec nás samotných jako hráčů, velikostně může jít o krátký fragment – například jeden, dva takty z nahrávky; nebo se může jednat o větší, obsáhlejší celek - skladba nebo album.

Terciálním zdrojem je pak kulturní bohatství spjaté s určitou geografickou oblastí, a propojení těchto kultur a subkultur na globální škále – například clave a jeho přítomnost v americké a evropské hudbě.

Jednotlivec ale může kategorizaci zdrojů určovat dle svého uvážení, hlavním kritériem vlastní kategorizace by ale stále měl být zřetelný hierarchický vývoj od nejmenšího fragmentu k absolutnu.

2.3. POSLECH

Poslech by měl být samozřejmou součástí našeho procesu a následným krokem po výběru materiálu. Pokud náš materiál pochází z **primárního zdroje**, měli bychom si pořídit relevantně kvalitní nahrávku našeho hraní v dané problematické pasáži, kterou poté podrobíme poslechu. V případě chronického problému je vhodné si nahrát obsáhlejší segment - jeden celý koncert nebo delší úsek našeho cvičení ve zkušebně. Případně se nahráváme pravidelně.

U sekundárního zdroje bychom měli, krom samotného poslechu, najít další verze té samé skladby, jak od původního interpreta, tak následně i od interpretů dalších (pokud takové verze existují) – studiová nahrávka, záznam z živého vystoupení, vystoupení s obměněnou sestavou.

S nahrávkou ze sekundárního zdroje můžeme simultánně hrát. Hraní s nahrávkou je další důležitou cestou, kterou si můžeme uvědomit problémy a pozitivní aspekty zaznamenané interpretace, které by jinak zřejmé nebyly. Při simultánním hraní je podstatné být si celou dobu vědom přítomnosti nahrávky, k tomu si můžeme pomoci například střídáním hraní a nehraní – 8 taktů písničky hrajeme a dalších 8 taktů posloucháme, poté můžeme hrát jeden chorus a další chorus poslouchat. Délku a poměr hraní a poslouchání můžeme libovolně upravovat. Naše pokusy můžeme nahrát a poté originál s naší verzí porovnat.

Při poslechu je třeba všímat si frázování, důležitých momentů ve formě, interpretačních rozhodnutí, vzájemných reakcí jednotlivých spoluhráčů. Přemýšlet nad napětím mezi basou, bicími a ostatními členy kapely. Můžeme využít i některou ze spousty aplikací na chytré telefony, které dokáží námi vybraný úsek nahrávky dát do smyčky nebo jej zpomalit.

Pro práci s **terciálními zdroji** je charakteristické studium původu a historie daných subkultur, jejichž hudbě se věnujeme a vypořádání písňového kánonu dané subkultury. Snažíme se tedy nalézt co nejautentičtější materiály a ty podrobit poslechu. Můžeme opět porovnat různé verze určité skladby z tohoto kánonu (i vývoj této skladby v rámci časového období) a v podání různých interpretů.

2.4 ANALÝZA

Při analýze se soustředíme na dvě hlavní složky – kontext a obsah. Obě složky analyzujeme od nejmenšího prvku až po celek. Kontext se zaměřuje hlavně na informace, které lze nalézt v textové podobě – jako například historie, hudební teorie, rozhovory, a další podobné formy. Obsah se týká interpretace. Před analýzou obsahu je vhodné kontext znát, zejména hudební teorii. Ale stěžejnější je aplikace našich dosavadních znalostí v praxi. Pokud naše znalosti nestačí, vraťme se ke studování kontextu a po nabytí dostatku nových informací se obsah pokusme zanalyzovat znovu. Součástí analýzy by měla být diskuze s dalšími hudebníky, muzikology, či oponenty z jiných oborů. Zůstaňme otevřeni různým variantám a nechme se obohatit pohledy ostatních.

2.4.1 Kontext

U primárního zdroje jsme, z jeho podstaty, kontextem sami sobě. Pokud má problém chronický charakter, můžeme vyhledat zdroje informací o různých technických metodách, porovnat je a zjistit, zda by se některá nehodila pro řešení naší situace. Existuje množství škol zabývajících se technikou, mezi nejdůležitějšími jsou Stone, Gladstone a Moeller.²⁴

U sekundárního zdroje se zaměříme na rámec dané skladby, tedy co námi vybranému fragmentu předchází a následuje. Důležitými aspekty je forma skladby, harmonická analýza, příběh skladby (může být ve formě textu, či separátního vyjádření autora) a co stálo za jejím vznikem. Dále autorův záměr s celým albem. Životopis či historie autora/interpreta, jeho perspektiva na hudbu a hraní v jiných projektech, či v jiných "kontextech". V rámci prohloubení našeho povědomí o kontextu písničky je třeba zjistit, kdo dále na dané nahrávce hraje. A stejný proces, jako jsme provedli s autorem/interpretem aplikovat i na tyto další hráče. Nejprve na toho, který hraje na náš nástroj. Zkoumat, co je pro něj na nahrávce charakteristické (např. určitý specifický způsob hraní rimshotů na snare) a jestli má určité hráčské zvyky (např. sporé hraní, tvrdost činelů, opakované objevování se určitých zvukových barev), kterých si můžeme všimnout i v jeho dalším zaznamenaném působení.

Nástrojové vybavení na dané nahrávce je doplňkovou informací, která může pomoci při snaze o dosažení podobné zvukové barvy. Měli bychom se ale snažit hudbu co nejlépe napodobit podle zvuku který slyšíme i s vybavením, které neodpovídá předloze. Nejlepší hráči dokáží zahrát přesvědčivě na cokoliv a dostat z nástroje vždy přesně takovou barvu, jakou chtějí.

Zabýváme se čím dál širším záběrem informací, postupně navazuje na terciální zdroje.

Mapování kontextu **terciálního zdroje** může být vyústěním našeho zkoumání sekundárních zdrojů, ale můžeme se i naopak z terciálního zdroje dostat k sekundárním. Je vhodné vyhledat co nejvíce informačních pramenů zabývajících se danou kulturou. Nejlepší je ale do dané oblasti vycestovat a získat informace z první ruky.

²⁴ [online]. Copyright © [cit. 27.04.2023]. Dostupné z: <http://www.tarrani.com/stonegladstonemoeller.pdf>.

2.4.2 Obsah

U primárního zdroje je nejvhodnější pořídít si velké zrcadlo a kontrolovat se v našem odrazu. **U problému akutního charakteru** je analýza obsahu nejpřímočařejší. Prvním krokem je, že jsme schopni fragment, kterým se zabýváme zazpívat. Dalším stupněm tohoto kroku je vytleskávat při zpívání doby nebo klíčový rytmus (clave, partido alto, atd.). Poté bychom měli pracovat také se simultánním tleskáním polyrytmů pro usazení a „vyčištění“ našeho chápání rytmu daného fragmentu. Problematickou pasáž můžeme zpomalit na poloviční až čtvrtinové tempo. Experimentujme s různými kombinacemi pořadí úderů rukou, například místo střídavých úderů zkusit dvojité, či některý z rudimentálních paradidlů. Vždy ale záleží na konkrétním problému. Pokud si nevíme rady, je třeba konzultovat kontext nebo další hudebníky.

Problémy chronického charakteru vyžadují pravidelnou práci na technickém základu. Vzhledem k tomu, že každý člověk má velmi odlišnou konstituci a ergonomii, je třeba být velmi citlivý při práci na své technice a dbát na reakce našeho těla. Při kontrolování techniky se snažme být uvědomělí našich způsobů a soustředit se na pocity v jednotlivých oblastech při provádění technik – snažme se vnímat pouze naše záda, jestli necítíme nějaký tlak, bolest. Zkusme hrát jednou končetinou a vnímat pocity v této končetině, i ve zbytku těla. Rozložme soupravu, dejme ji stranou a zabývejme se pouze pohodlností a kvalitou našeho sezení a výšky židle. Poté vraťme jeden buben a zaměřme se na něj, zkontrolujme výšku bubnu, poměr výšky vůči úhlu našich rukou. Experimentujme, jaké pocity v nás vyvolávají různé poměry úhlů. Podstatou je, zda se nám hraje pohodlně a co cítíme při provádění určitých akcí. Takto jednotlivě pracujme se všemi částmi soupravy. V rámci svých bakalářských studií jsem měl možnost docházet na seminář Feldenkraisovy metody, jež byl velkou inspirací pro tuto moji současnou perspektivu. Uvědomil jsem si díky tomu, že spoustu bolestí člověk ignoruje a že je třeba být opravdu bdělý pozorovatel, když jde o naše tělo. Na závěr zdůrazním, že pokud jakékoliv naše provedení způsobuje bolest, neděláme jej správně a měli bychom jej vážně přehodnotit.

Analýza obsahu ze **sekundárního zdroje** využívá praktického přístupu, jehož velkou část jsem již nastínil v odstavci o poslechu – s nahrávkou je třeba hrát a experimentovat s různými způsoby a přístupy k simultánnímu hraní. Věřím totiž, že obsahu lépe porozumíme právě skrze přímé porovnání s hraním nás samotných. Je zásadní držet se různorodých postupů a flexibilně tyto přístupy měnit – pokud máme na práci s nahrávkou hodinu, zkusme prvních 20 minut jen poslouchat, dalších 20 minut střídat hraní a poslouchání, a posledních 20 minut hrát. A jak jsem již zmiňoval v úvodu této podkapitoly, jde hlavně o aplikaci našich dosavadních znalostí. Podstatné je hledání rytmického fundamentu (clave, partido alto, atd.). Při hraní s nahrávkou můžeme zkoušet napodobovat napětí v groovu písničky, i se pokusit hrát v opozici vůči tomuto napětí. Je vhodné (ale dobrovolné) v libovolné míře materiál „transcribovat“. Transkripcím se budu blíže věnovat v následující podkapitole.

- jednoho interpreta můžeme studovat třeba měsíc v kuse a postupně se probírat všemi jeho nahrávkami.

Terciální zdroje analyzujeme velmi podobně, jako zdroje sekundární. Pracujeme s písničkami z hudebního kánonu, který je nutné si sestavit. Hledáme rytmický fundament, písničky umíme zazpívat a vytleskávat k tomu daný rytmický fundament nebo polyrytmus.

2.5 TRANSKRIPCE

Posledním krokem před transmutací je práce s grafickým zápisem. Ten je velmi zásadní pro další experimenty a transkripce je jedním z nástrojů, který k práci s grafickým zápisem vybízí. Z mé zkušenosti vizuální záznam pomáhá, když potřebuji získat větší odstup a nadhled nad daným fragmentem. Každý hudebník ale bude mít jiný názor na to, v jakém množství a frekvenci na transkripcích pracovat. Když fragment zpracujeme, měli bychom se pokusit jej zahrát, ale také to není povinné. Dalším z přístupů je před samotným zápisem umět daný fragment zazpívat či zahrát z paměti. Variantou je vyjít ze “západního” způsobu notového zápisu, ale můžeme si vytvořit i vlastní grafický zápis, jako to udělal Billy Martin ve své knize.¹²

2.6 TRANSMUTACE

Materiál můžeme v jakémkoliv jednotlivém stupni procesu který jsem popsal v této kapitole podrobit transmutaci. Jedná se o „subverzi“ daného materiálu libovolným způsobem, který dále slouží našim účelům a zároveň rozvíjí naši improvizální kapacitu. Nabídnou k dispozici několik variant, které postupně nabývají na komplexitě. Tyto varianty vedou z hierarchického k rizomatickému způsobu zpracování materiálu – když začínáme s prací na daném materiálu, má tento objekt, „sám od sebe“, velmi konkrétně definované podmínky a pravidla. V procesu transmutace jsou tyto pravidla objektu buďto změněna, nahrazena, či úplně zrušena. Transmutace tedy vede k relativizaci a rozkladu původní struktury a následkem relativizace čím dál více otevírá možnosti propojení s dalšími objekty. Tím dochází ve vztazích objektů k nastolení rovnosti rolí a vzniku rizomatické struktury.

Modifikace – modifikace materiálu znamená jeho částečnou úpravu při současném zachování původního charakteru. Prakticky můžeme například přidat k úseku další hlas/ostinato, které bude hrát jedna z končetin. Můžeme také pracovat s jinou orchestrací, jinou dynamikou a jejím alternativním vývojem a akcenty. Rytmičky můžeme materiál podrobit metrické modulaci. Tu můžeme provést pouze v části daného fragmentu.

Dekonstrukce – několik simultánně probíhajících modifikací. Můžeme kombinovat dva či více dekonstruovaných fragmentů a spojit je do mnohonásobné „multi-dekonstrukce“.

Kompozice – Zejména jde o kreativní tvorbu apriori nezávislou a vědomě nevycházející z jakéhokoliv materiálu. Volně ale navazuje na dekonstrukci jako způsob „reinterpretace“ určitého fragmentu či případně celku. V první části práce jsem vyzdvihl práci s etudami v knize Charlieho Wilcoxona. V rámci našeho sebevzdělávání bychom se měli pokusit o zkomponování vlastních etud. Jako jednou z variant kompozice etudy navrhuji spojení množiny dekonstruovaných objektů dohromady a vytvoření obsáhlejšího celku.

V knize Marka Guilliany jsem pozitivně vnímal autorovu snahu o co nejpřímější zapojení čtenáře do procesu, kterému se v knize věnoval vložním prázdných notových osnov. Dovolím si tedy vytvořit jedno takové cvičení. V příloze 2 poskytnu ilustrativní příklad, kde jednoduchým způsobem vizuálně demonstрую proces modifikace, dekonstrukce a kompozice. Poté čtenáři v příloze 3 věnuji dva vlastní fragmenty a prostor pro vlastní experimenty.

Práce s dalším nástrojem – pokud máme k dispozici jiný nástroj doporučoval bych materiály modifikovat způsobem, který by je umožnil na tento nástroj zkusit. Když píš o jiném nástroji, myslím tím zejména ty, které jsou charakterově velmi kontrastní k bicím a explicitně se vztahují k harmonii – (piano, kontrabas, saxofon, atd.). Bubeníci často umí hrát pouze na svůj nástroj a jsou kvůli tomu velmi limitováni v rámci hudební teorie a při komponování skladeb. Přitom znalost dalšího nástroje nás vede k dalším způsobům přemýšlení nad vlastní improvizací a otevírá novou perspektivu při poslechu sólisty a dalších doprovodných nástrojů. V improvizaci totiž můžeme například přemýšlet nad naším sólem jako nad melodickou linkou, bicí si ladit do rozkladů akordů a obecně být více citliví na souzvuky, které svým hraním vytváříme – Domnívám se například, že výběr našich činelů velmi ovlivňuje barvu harmonických sazeb klavíru a je jakýmsi dalším hlasem, který zapadá do klavíristova hraní. Toto platí zejména v menších sestavách, kde je větší zvukový prostor umožňující těmto detailům vyniknout.

Praktickou modifikací pro takovéto účely může například být, že si vybereme jednoduchou popovou písničku, a v rytmu námi vybraného fragmentu hrajeme harmonickou progresi dané písničky. Takto pracujeme v tempu a jako druhou modifikaci přidáme k tomuto ostinátu melodii písničky. Vznikne tak zajímavé cvičení, které nás donutí přemýšlet nad správností našeho hraní melodie a správnosti rytmického umístění jednotlivých not.

Reaguji tím na kritiku, kterou jsem napsal v první části práce a tedy, že autoři publikací sice zmiňují důležitost hry na jiný nástroj, ale prakticky čtenáře k této práci žádným směrem nenavedou. Já osobně začal hrát na klavír až ve druhém roce mých bakalářských studií na HAMU. K dalšímu rozvoji této dovednosti a udržení zájmu mi pomohlo vytvářet si různá taková cvičení stejnou metodou transmutace, jako jsem to dělal u bicích.

ZÁVĚR

V této práci jsem se věnoval metodám tvorby hudebních prostředků s primárním zaměřením na hráče na bicí soupravu a kritice hudebně-vzdělávacího diskurzu a literatury. Doufám, že má kritika bude sloužit jako dostatečný podklad pro metodu Transmutace, a že jsem obsahem práce dostatečně demonstroval univerzálnost této metody a její aplikovatelnost napříč všemi nástroji. Doufám také, že je zde patrný určitý kreativní záměr vycházející z individualismu a aktivního přístupu a na to navázaná srozumitelná funkční metodika a systém, které osvobodí čtenáře od neefektivního, kvantitativního a povrchního způsobu cvičení.

Seznam použitých zdrojů

Odborná literatura

- STONE, George Lawrence. *Stick control: for the snare drummer*. Van Nuys, CA: distributed by Alfred Music, c2009. ISBN 1892764040.
- BRENSILVER, David A. "History of the Snare Drum: Eight Centuries of Innovation & Ingenuity." *Drum!*. September 10, 2015.
- MARTIN, Billy. *Riddim: Claves of African Origin*. Ohio, USA: Music in Motion Films, 2008. ISBN 978-0-9673098-4-2.
- GUILIANA, Mark. *Exploring Your Creativity on the Drumset*. New York, USA: Hudson Music, 2016. ISBN 978-0-9673098-4-.
- RILEY, John. *The Art of Bop Drumming*. USA: Warner Bros. Publications Inc., U.S., 1994. ISBN 0-89898-890-X.
- WILCOXON, Charles. *Modern Rudimental Swing Solos for the Advanced Drummer*. Ohio, USA: Ludwig Music Publishing Company, 1979. ISBN 978-1578919970.
- BRUCE, George. *The Drummer's & Fifer's Guide*. New York, USA: William A. Pond & Co., 1865.
- GARIBALDI, David. *Future Sounds*. New York, USA: Alfred Music, 1990. ISBN 978-0739019122.
- MOELLER, Sanford. *The Moeller Book: The Art of Snare Drumming*. USA: Ludwig Music, 1956. ISBN 978-1571346896.
- ARBEAU, Thoinot. *Orchesographie, Methode et Theorie*. France, 1588.
- COOK, Richard (2005). *Richard Cook's Jazz Encyclopedia*. London: Penguin Books. pp. 4. ISBN 0-141-00646-3.
- REED, Ted. *Progressive Steps to Syncopation for the Modern Drummer*. 32042nd edition. New York, USA: Alfred Publishing Company, 1996. ISBN 978-0882847955.

Prameny

- Genealogyforum.com. *Wayback Machine* [online]. Dostupné z: <https://web.archive.org/web/20210514192340/http://www.genealogyforum.com/gfaol/resource/Military/Drummer.htm>
- History Of The Snare Drum: Centuries of Innovation | DRUM! Magazine. *DRUM Magazine | Play Better Faster | Your Go-To Drumming Resource* [online]. Dostupné z: <https://drummagazine.com/history-of-the-snare-drum/>
- History | Corps of Drums Society. *Corps of Drums Society* [online]. Copyright © 2023 [cit. 27.04.2023]. Dostupné z: <https://corpsofdrums.com/about/history/>
- Military Music in American and European Traditions | Essay | The Metropolitan Museum of Art | Heilbrunn Timeline of Art History. *The Metropolitan Museum of Art* [online]. Dostupné z: https://www.metmuseum.org/toah/hd/ammu/hd_ammu.htm
- The History of Marching Drums at Mardi Gras - Yamaha Music. *Yamaha Music* - [online]. Copyright © 2023 Yamaha Corporation of America and Yamaha Corporation. All rights reserved. [cit. 27.04.2023]. Dostupné z: <https://hub.yamaha.com/drums/percussion/the-history-of-marching-drums-at-mardi-gras/>
- Rolling in Rhythm: Philly Joe Jones and Charles Wilcoxon article @ All About Jazz. *All About Jazz Music, Musicians, Bands & Albums* [online]. Copyright © 2023 [cit. 27.04.2023]. Dostupné z: <https://www.allaboutjazz.com/rolling-in-rhythm-philly-joe-jones-and-charles-wilcoxon-by-dustin-mallory>
- Just a moment.... *Just a moment...* [online]. Dostupné z: <https://journals.sagepub.com/doi/abs/10.1177/00224294211031894>
- The History of Play-A-Long (and More) - JazzTimes. *JazzTimes - Your source for all things Jazz* [online]. Copyright © 2023 Madavor Media, LLC. All rights reserved. [cit. 27.04.2023]. Dostupné z: <https://jazztimes.com/features/profiles/history-of-play-a-long/>
- Is Practicing With Play-Alongs Bad? - Learn Jazz Standards. *Effective Tips and Advice For Jazz Musicians* [online]. Copyright © Copyright 2018 [cit. 27.04.2023]. Dostupné z: <https://www.learnjazzstandards.com/blog/all-about-jazz/jazz-opinion-blog/practicing-play-alongs-bad/>
- How Play-Alongs Could Be Hurting Your Jazz Playing. *Effective Tips and Advice For Jazz Musicians* [online]. Copyright © Copyright 2018 [cit. 27.04.2023]. Dostupné z: <https://www.learnjazzstandards.com/ljs-podcast/jazz-tips-and-advice/ljs-113-how-play-alongs-could-be-hurting-your-jazz-playing/>

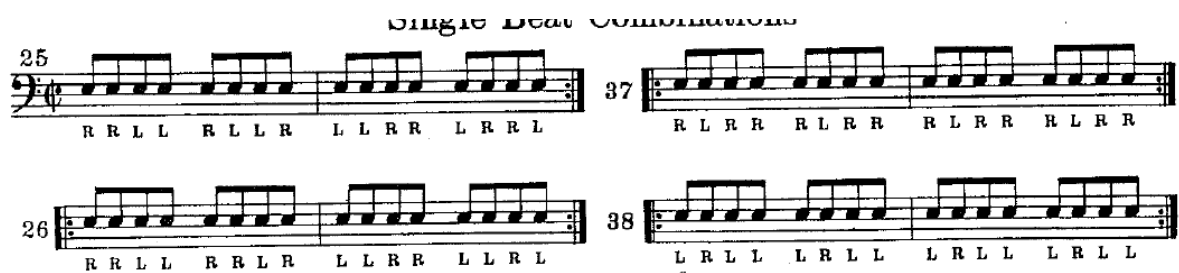
- [online]. Copyright © [cit. 27.04.2023]. Dostupné z: <http://www.tarrani.com/stonegladstonemoeller.pdf>

Příloha 1

J. Riley - The Art of Bop Drumming (str. 26)¹



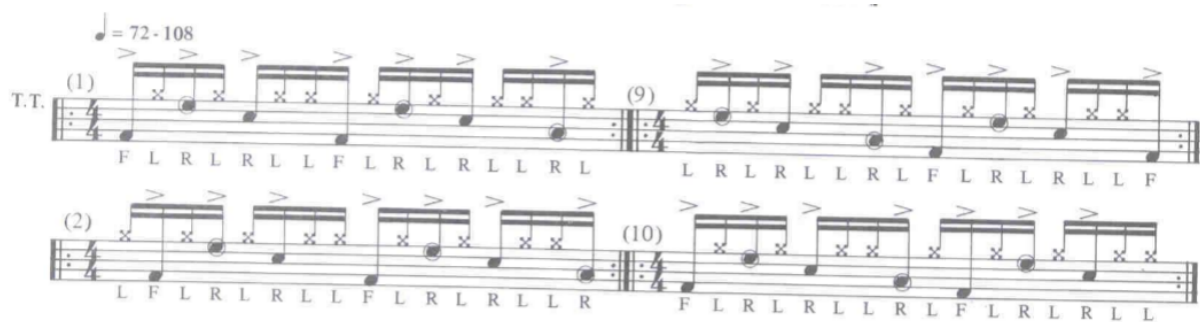
G. L. Stone - Stick Control (str. 6)²



Syncopation (str. 43)³



D. Garibaldi - Future Sounds (str. 34)⁴



Příloha 2

FRAGMENT 1
(materiál/objekt):



FRAGMENT 2
(materiál/objekt):



FRAGMENT 1
(modifikace - polyrytmické ostinato 3:2):



FRAGMENT 2
(dekonstrukce - alternativní orchestrace, přidání akcentu a dynamického vývoje):

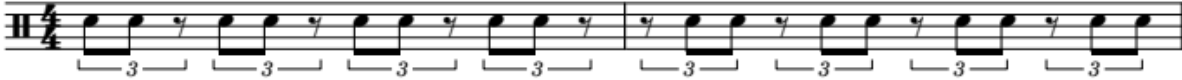


FRAGMENT 1+2
(multi-dekonstrukce/kompozice - hraní obou fragmentů přes sebe)



Příloha 3

FRAGMENT 1
(materiál/objekt):



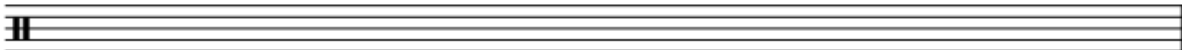
FRAGMENT 2
(materiál/objekt):



5



6



7



9



11

