

**Akademie múzických umění v Praze
Hudební a taneční fakulta**

Hudební umění
Bicí nástroje

DIPLOMOVÁ PRÁCE

Etnické, liturgické, folklorní a nové bicí nástroje

a jejich cesta do orchestru skrze soupravu bicích nástrojů v kontextu jazzové hudby

BcA. Antonín Procházka, Dis.

Vedoucí práce: doc. Daniel Mikolášek

Přidělovaný akademický titul: MgA.

Praha, červen 2023

**The Academy of Performing Arts in Prague
Music and Dance Faculty**

Art of Music
Percussion Instruments

MASTER'S THESIS

Ethnic, liturgical, folk and new percussion instruments
and their journey to the orchestra through a set of percussion instruments in the context of
jazz music

BcA. Antonín Procházka, Dis.

Thesis supervisor: doc. Daniel Mikolášek

Academic title: MgA.

Prague, June 2023

Prohlášení

Prohlašuji, že jsem magisterskou práci s názvem

Etnické, liturgické, folklorní a nové bicí nástroje a jejich cesta do orchestru skrze soupravu bicích nástrojů v kontextu jazzové hudby

vypracoval 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

.....

Antonín Procházka, podpis

Poděkování

Děkuji Tereze.

Abstrakt

V práci autor představuje různé role etnických bicích nástroje v kulturách jejich původu a jakým způsobem se změnil v kontextu jazzové hudby a později symfonické hudby. Dále vysvětluje sociálně-kulturní kontext vývoje soupravy bicích nástrojů, jakožto unikátního nástroje zkomponovaného multikulturní společností Spojených států amerických. Zmiňuje také vliv jazzu na symfonickou hudbu a představuje příklady skladatelů, kteří bicí soupravu a etnické bicí nástroje začlenili do svých skladeb. Dále se zabývá proměnou funkcí bicí soupravy v nonartificiální hudbě a jak se tyto změny promítly do hudby artificiální.

Abstract

The author explores various roles of ethnic percussion instruments in their original cultures and how they have evolved in the context of jazz and later symphonic music. The socio-cultural context of the development of the drum set as a unique instrument composed by the multicultural society of the United States is explained. The influence of jazz on symphonic music is also discussed, along with examples of composers who incorporated the drum set and ethnic percussion instruments into their compositions. The transformation of the drum set's functions in non-artificial music and how these changes have impacted artificial music are also examined.

Obsah

Seznam použitého označování a zkratk	8
Úvod	1
1 Vojenské rudimenty	3
1.1. Tabor – buben kejklřů	3
1.2. Rudimentální jazyk v notách	5
1.3. Rudimenty v orchestru	10
2 New Orleans – rodiště bicí soupravy, rodiště jazzu	12
2.1. Africká diaspora	12
2.2. Život v „Big Easy“	15
2.2.1. Gens de couleur	18
2.2.2. Second Line Drumming	20
3 Co dělá bicí soupravu bicí soupravou	25
3.1. Double Drumming	25
3.1.2. Igor Stravinskij neslyšel jazz, ale napsal jazz?	26
3.2. Synkopy otřásají Amerikou	29
3.2.1. Velká americká zábava	30
3.2.2. Roztrhané rytmy	32
3.2.3. Pedál	35
4 Trap Set	37
4.1. Původ vychytávek	39
4.2. Etnické nástroje bicí soupravy	40
4.2.1. Dálný Východ	42
4.2.1.1. Dřevěné ryby	44
4.2.1.2. Čínské tom-tomy	47
4.2.1.3. Čínské činely	51
4.2.2. Kravský zvonec v Karibiku	55
4.2.3. Milhaud potkává jazz	60
4.2.4. Pohyblivé obrázky	63
5 Metličky	67
5.1. Sand blocks	67
5.2. Holičova košťátka	68
5.3. Fly Swatters – Fly Killers	70
5.4. Gershwin a metličky	72
6 Swingující činely	74
6.1. Sněžná bota	76
6.2. Firemní hráč Gene Krupa	79
6.3. Koordinovaná nezávislost	80
Závěr	86
Seznam použitých zdrojů	88

Seznam použitého označování a zkratk

- Obr. – obrázek
- s. – strana

Úvod

Po staletí kladli evropští skladatelé vážné hudby důraz především na organizaci tónových výšek – kontrapunkt a harmonickou strukturu skladeb. To však neplatilo v hudbě vojenských pochodových kapel a již vůbec ne v hudbě lidové. Tato dvě prostředí se také stala hlavní inspirací pro první větší užití bicích nástrojů v symfonické hudbě v době pozdního klasicismu a především romantismu. Fenomény janičářské hudby, národního obrození i zájmu o exotismus, přivedly do orchestru v devatenáctém století mezi jinými nástroje jako triangl, kastaněty či xylofon. A s nimi i do té doby v artificiální hudbě ne tolik prozkoumané prvky hudebního jazyka: taneční rytmy, nevšední frázování, rozmanité tóny nových nástrojů a jejich kombinací, zvuky každodenního života a další.

Další příliv nových nástrojů zažila orchestrální sekce bicích nástrojů v první polovině dvacátého století. Jedním z hlavních hnacích motorů tohoto úkazu byl nový hudební nástroj sám o sobě. *Drum set*, *drum kit* dříve *trap set* a konečně česky – souprava bicích nástrojů, je kombinací bubnů, činelů a specifického způsobu, jakým na ně dohromady hrajeme. Primárním zaměstnavatelem bicí soupravy se však před sto lety nestal orchestr ani komorní ansámbl, nýbrž jazzová kapela určující trendy populární hudby první poloviny minulého století. Díky velmi dynamické a neustále se měnící povaze populární hudby prošla i přes svůj mladý věk spoustou proměn, nejen ve vzhledu a způsobu hry, ale i ve své funkci. Zcela ovládla průmysl výroby bicích nástrojů a tak výrazně ovlivnila i orchestrální sekci bicích nástrojů po „materiální“ stránce.

Tento unikátně americký nástroj neměl jednoho vynálezce. Byl zkomponován multikulturní americkou společností. Spojením dědictví evropských vojenských rudimentů, hudební tradice afrických otroků, etnických hudebních nástrojů do Nového světa právě přijíždějících imigrantů a vynalézavostí všech výše zmíněných.

Etnické nástroje, které do Ameriky přivezli přistěhovalci, měly ve svých původních kulturách rozličné úkoly – byly to nástroje války, doprovázely ceremonie, náboženské obřady či lidové slavnosti. Jejich funkce se v jazzových tančírnách zásadně změnila a do orchestru přišly již tyto nástroje značně modifikovány. Také všechny dnes známé druhy činelů, laditelné tom-tomy, stovky konstrukčních typů malých bubnů, pedály a ostatní všemožně nastavitelný hardware, i třeba dnešní *cowbell*, vznikly právě na popud jazzových hráčů.

Bicí souprava znamená svět bubenických hvězd. Celebrit, jež ho často přes noc dokázaly otočit vzhůru nohama. Díky nim, jejich inovativním nápadům, technikám, manýrům, ale také obrovské publicitě a komerčnímu potenciálu, se podoba bicích nástrojů a způsob hry na ně za posledních sto let tak posunul. Tento technologický vývoj se často stával výzvou pro orchestrální hráče, jejichž základ repertoáru zůstal ve století předešlém. Mají tyto „soupravové trendy“ následovat?

Vždyť již Emil František Burian ve své knize *Jazz* (1929) o propojení bicí soupravy a symfonického orchestru napsal: „*Drums jsou výsledkem vývoje, jak jej vytvořili američtí negři svými primitivními tradicemi. V dnešních drums jsme už daleko od primitivní afronegerské hudby, ale jejich příbuznost a vznik jsou a budou zřejmé tak, jako příbuznost mezi synem, otcem a dědem. Symfonický orchestr je připraven přijmouti drums a ostatní melodické bicí nástroje, aby nebyl jenom pouhým flirtem s historismem, nýbrž moderním ensemblem, schopným reprodukovati všechny dnešní hodnoty.*“¹

V šesti kapitolách své práce představuji nejzásadnější momenty historie bicí soupravy, které ovlivnily jak hru v orchestru, tak bubnování obecně. Rozebírám historický, sociální a kulturní kontext americké společnosti, na kterém se vývoj bicí soupravy odrážel. Popisuji, jak se role bubeníka v souvislosti s jazzem změnila z vojenského strážce rytmu na tahouna taneční zábavy, hvězdu hollywoodského filmu, zvukomalebné efekty tvořícího ručaře, až k osobitému umělci s vlastním, jedinečným stylem hry. A jak se tyto funkce soupravy bicích nástrojů promítaly do jejího použití v klasické hudbě. Jako příklad používám zásadní díla orchestrální i ansámblové literatury, nabízím různé pohledy na interpretaci jejich partů.

Ačkoliv se může zdát, že si dnes na první pohled vzdálené světy symfonické interpretace a bicí soupravy nemají co říct, jsem přesvědčen, že opak je pravdou. A znalost kontextu cesty jazzu, bicí soupravy a etnických nástrojů do orchestrálních síní, může být pro obě strany velmi obohacující. Minimálně mě studium tohoto fenoménu velmi naplňovalo.

¹ BURIAN, Emil František. *Jazz*. Praha: Aventinum, 1928, s. 146.

1 Vojské rudimenty

„Rudimentální“ způsob hry na malý buben, který dodnes zůstává jádrem hry na bicí soupravu, je dědictvím amerických vojenských pochodových kapel. Ty tento hudební jazyk jednoduchých rytmických figur (*rollů, ruffů, flamů* atd.) tvořící vojenské signály, převzali od evropských armád (Britů a Francouzů) a jejich jednotek tamborů a pištců doprovázejících pěchotu bojující v Novém světě.

1.1. Tabor – buben kejklířů

První, kdo ale z hry na *tabor* („středověký malý buben“, který z válek ve Svaté zemi přivezli křižáčtí rytíři) vytvořil organizovaný styl vojenské hudby, byly oddíly švýcarských mersenerů. Do té doby bylo tradicí, aby bubeník kromě hry na *tabor* zvládal i hru na flétnu – buben měl zavěšený pod paží a v druhé ruce držel flétnu. Tohoto způsobu hry *pipe and drum* (francouzsky *tabourin et flutes*) se využívalo k doprovodu tanců, kejklířských vystoupení či nejrůznějších klání a turnajů, rozhodně ne však na bitevním poli.²



Obr. 1 – Středověký tabor



Obr. 2 – Tabor na malbě *Piseň o Marii*, Kastilské království, 13. století

Přestože *tabor* zůstal důležitým členem renesančních tanečních souborů, zájem o něj čím dál více projevovali i vojáci, kteří si uvědomili jeho potenciál pro komunikaci v bojové situaci. Aby se však ve válečné vřavě neztratil, jeho velikost se radikálně zvětšila, získal cylindrický tvar,

² GAUTHREAU II, Guy Gregoire. *Orchestral snare drum performance: An historical study* [online]. Louisiana, 1989 [cit. 2023-06-25]. Dostupné z: <https://www.pas.org/docs/default-source/thesisdissertations/Gauthreaux.pdf>. Disertace. Graduate Faculty of the Louisiana State University and Agricultural and Mechanical College.

blány držely svůj tvar díky vpracované tenké dřevěné či měděné obruči, a napínaly se pomocí lana (vysoký dřevěný ráfek je pak vynálezem 16. století) Velmi oblíbeným se stal právě u jednotek švýcarských žoldnéřů. Ti upustili od způsobu hry u dvora a na bubny zavěšené v pase hráli již oběma rukama a hru na flétnu (v tomto případě pikolu) přenechali samostatnému hráči. Přišli se systémem rytmických figur, jejichž pomocí komunikovali nejen v bitvě, ale také jimi vojáky budili či volali k obědu. Díky jejich angažmá v mnoha jiných evropských armádách se tento jak v boji, tak i při pochodu neotřelý, ale efektivní způsob hry, rychle rozšířil a *fife and drum* se stal první organizovanou vojenskou hudbou v Evropě. S ním byl položen základ rudimentální techniky hry na malý buben.



Obr. 3 – Pět německých vojáků, Daniel Hopfer (cca. 1520-1536)

První zmínku o spojení pikoly a vířivého bubnu nalezneme již v kronice města Basileje již z roku 1332.³ Záznam o jejich aktivním použití švýcarskými jednotkami v boji pak máme z bitvy u Sempachu roku 1386.⁴ I přes vysoké postavení hráčů v armádě se jejich hra neomezovala pouze na úkony spojené s vojenskou službou. Tamboři a pištcí se v Basileji sdružovali do bohatých cechů, těšili se veliké úctě a oblibě veřejnosti. Erasmus Rotterdamský v roce 1529 napsal: „V Basileji nejsou bubny slyšet pouze ve válce, ale také na svatbách či během slavení svátků, skutečně, dokonce i v kostelích. Děti pobíhají v ulicích a mladé nevěsty tancují do zvuku bubnu.”⁵ Odkaz této dodnes přetrvávající tradice basilejského „městského“ bubnování je znatelný po celém světě. Rudimenty znějící v rámci masopustní *Fasnacht*, můžeme slyšet jak na karnevale v Riu de Janeiru, tak při neworleanském *Mardi Gras*, o kterém bude řeč později.

³ BLADES, James. *Percussion instruments and their history*. Revised Edition. London: Faber and Faber, 1984. ISBN 978-0-9714048-5-4, s. 210.

⁴ BECK, John, ed. *Encyclopedia of Percussion*. 2nd ed. New York: Taylor & Francis Group, 2007, 466 s. ISBN 978-0-415-97123-2, s. 147

⁵ BECK, J. *Encyclopedia of Percussion*, s. 148



Obr. 4 – Basilejský Fasnacht, 1848

1.2. Rudimentální jazyk v notách

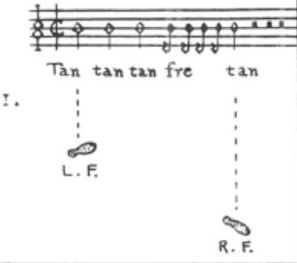


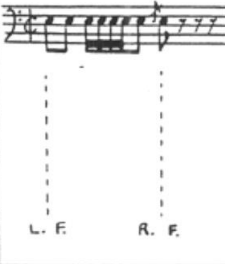

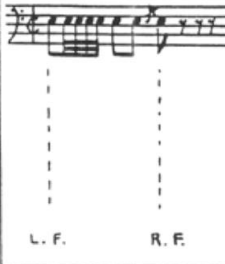

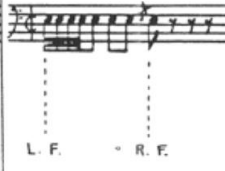
V roce 1589 duchovní z Dijonu Thoinot Arbeau poprvé zaznamenal švýcarské rudimenty do hudební notace. V jeho *Orchésographie* najdeme povel *coup de charge* i například úder přes ráfek bubnu – *poing*. Ve své nauce hráčům také radí, jak by měli buben, který měří okolo šedesáti centimetrů v průměru a sedmdesáti v hloubce, správně nosit. Buben je nakloněn pod úhlem asi čtyřiceti pěti stupňů, což zjevně vypovídá o způsobu držení paliček, které bychom dnes označili jako „tradiční“. A také doporučuje, aby blánu z přírodní kůže pomocí lan přitáhli a poté ji nezapomněli povolit.⁶

V roce 1621 zapisuje vojenské pokyny na malý buben do not také Itál Bonaventura Pistofilo. Stejně jako Arbeau využívá k zápisu rytmu sylabizačních slabik a teček nad notami jako akcentů. Ve spodní části obrázku můžeme vidět i „part“ pro rytíře – jak má podle bubnu pochodovat (kříž znamená stát).⁷ Pistofilo také vyzdvihuje roli bubeníka jakožto hlasu velitele, tedy jednotícího prvku celé armády. Protože tyto armády byly často složené z rytířů a žoldnérů

⁶ PROCHÁZKA, Antonín. *Poučená interpretace orchestrálních partů bicích nástrojů: Inspirace pro pochopení problematiky s ohledem na vývoj literatury, instrumentáře, techniky hry a chápání bicích nástrojů v historickém kontextu*. Praha, 2021. Bakalářská práce. Akademie múzických umění v Praze. Vedoucí práce doc. Daniel Mikolášek.

⁷ viz Obr. 6

různých národů, Pistofilo zdůrazňuje, jak důležité je pro hráče znát rozdíly ve vojenských pokynech Španělska, Itálie, Francie, Německa, Polska nebo Turecka, ať se jedná o budíček, ústup z bitvy či pohřeb padlých druhů.⁸

Arbeau's 16th Century Notation	Modern Alla Breve (♩)
<p>1. </p>	<p></p>
<p>2. </p>	<p></p>
<p>3. </p>	<p></p>
<p>4. </p>	<p></p>

Obr. 5 – Příklad zápisu rudimentů z *Orchésographie* Thoinota Arbeau včetně pokynů k pochodování a jeho přepis do moderní notace.

Ordine di quattro tempi d'ordinanza all'Italiana, da offeruarsi nel battere dal Tamburino.

Primo tempo. Secondo tempo.

ta pa ta pa ta ta pa ta pa ta

Terzo tempo. Quarto tempo.

ta pa ta pa ta ta pa ta ta pa ta pa ta

Regola al Cavaliere per caminar à tempo delle battute del sopradetto ordine.

Primo tempo. Secondo tempo.

1 2 3 4 5 Ter.

Obr. 6 – Pistofilův zápis rudimentů, též obsahující pokyny k pochodování.

V této době byly struny již definitivně přemístěny pod spodní blánu bubnu, jako je tomu u moderních malých bubínků. Hráči používali oproti dnešním, sice kratší, ale v průměru velké, těžké paličky s nemalou hlavičkou, která dokázala tlustou kůží rozeznít a přitom ji nezničit.

⁸ GAUTHREAU II, Guy Gregoire. *Orchestral snare drum performance: An historical study.*



Obr. 7 – Bubeník, Virgilius Solis (cca.1524–1562)

Kromě vojenského prostředí si vířivý buben postupně získal důležité postavení i v životě měšťanů. Městská garda ho využívala k vyvolání poplachu či důležitým oznámením. Doprovázel heraldická poselství či poslední kroky zločince na šibenici. V Anglii se tomuto bubnu začne říkat „side drum“ – pokyn pro jeho užití, „*La terza volta tutti insieme and the side drums*“, použil G. F. Händel při třetím opakování ve svém díle *Hudba pro ohňostroj* (1749). V

později v americké občanské válce se staly základním stavebním kamenem jazzu a vytvořily unikátní jazyk hry na bicí soupravu.

Přestože se v 19. století drtivá většina bubeníků stále učila rudimenty od svých kolegů onomatopoicky¹¹, v roce 1803 byla vydána publikace obsahující skladby jako *The Three Camps*, *Slow Scotch* nebo *The Downfall of Paris*, které zůstávají základem rudimentálního repertoáru dodnes.¹² Z těchto prvních not také vidíme, že bubenická linka často kopíruje part pikoly. Právě vyhrávání rytmu melodie bylo nejspíše nejčastějším způsobem pro vznik rudimentu.¹³

The image shows a musical score for a piece titled "The Austrian" with a tempo marking of quarter note = 120. The score is written on two staves. The top staff is for a melody, labeled "Fife", and the bottom staff is for a drum part, labeled "Drum". The melody consists of a series of eighth and sixteenth notes, while the drum part consists of a rhythmic pattern of eighth notes, often mirroring the melody's rhythm. The key signature has one flat (B-flat), and the time signature is 2/4.

Obr. 9 — Skladba *Rakušan*. Bubenická linka často kopírovala part pikoly. Nejpravděpodobnější způsob vzniku rudimentů.

Již v roce 1812 vydal Charles Ashworth svůj podrobný návod pro práci s rudimenty v armádním prostředí: "A New, Useful and Complete System of Drum Beating Including The Reveille, The Troop, Retreat, Officers Calls, Signals, Salutes and the whole of the Camp Duty as practiced at Head Quarters, Washington City, intended particularly for the United States Army and Navy". Představuje zde také dvacet osm základních rudimentů. Dvacet šest z nich Národní asociace rudimentálních bubeníků v roce 1932 kodifikovala jako *The 26 Standard American Rudiments*.¹⁴

Pochodová hudba se ve Spojených státech stala opravdovou „pop music“ a její obliba ještě zesílila během občanské války, kdy bylo působení vojenských kapel velmi podporováno a dotováno vládou. Frederick Flannel odhaduje, že volání do služby vyslyšelo více než padesát tisíc bubeníků. V té době bylo stále standardem, aby takový band zaměstnával více hráčů na bicí, kdy každý hraje na jeden nástroj tak, jako tomu je v symfonické hudbě. Zájem o

¹¹ Pomocí hlasové imitace zvuku.

¹² BROWN, T. D. *A history and analysis of jazz drumming to 1942.: (Volumes I and II)*, s. 60-63.

¹³ Tamtéž.

¹⁴ BROWN, T. D. *A history and analysis of jazz drumming to 1942.: (Volumes I and II)*, s. 58

marchingovou hudbu neopadal ani po válce, naopak. A proto i v menších městech vzniklo mnoho, především amatérských, komunitních dechových orchestrů a tanečních kapel. Ty často nedokázaly uživit mnoho hudebníků. A staly se tak ideálním zaměstnavatelem pro nový, vzrušující nástroj přicházející z Jihu – bicí soupravu.

THE REVEILLE .

The Reveille begins with the three Camps, omitting the three Rolls, between the first, second, third, and fourth, parts, one Roll, — between the fourth and fifth parts, eight Rolls — that is two long ones like those between the first parts, and six short Rolls; — let the last stroke of the Scotch repeat be the first of the three Camps. — The three parts of the three Camps is considered but one part of the Reveille, therefore the first Roll is not till the three Camps are beat through.

THE FIRST PART of the THREE CAMPS .

THE SECOND PART of the THREE CAMPS .

THIRD PART of the THREE CAMPS .

Obr. 10 — Zápis budíčku *Three Camps* z roku 1812.

1.3. Rudimenty v orchestru

Ani příchod bicí soupravy, jazzu a populární hudby žánr marching music nevyřadil ze hry. Celé 20. století se dále vyvíjel ve svébytné a velmi prosperující hudební odvětví. Stal se též nedílnou součástí sportovního života ve Spojených státech. Každý profesionální sportovní tým, univerzita i větší střední škola má svůj marching band doprovázející sportovní utkání. A každá tato pochodová kapela má svou *drumline*. Skupinu bubeníků, kteří stále inovují tradici rudimentální hry a vytvářejí velké množství literatury pro tyto soubory.

Nutno říct, že entuziasmus samotných hráčů nestačí, a k udržování marching bandové tradice v USA velmi pomáhá i komercializace sportu. Též na amerických univerzitách jsou tyto dva zdánlivě rozdílné světy velmi propojeny. Školy, které mají dobré sportovní výsledky si mohou

dovolit nabídnout stipendia muzikantům, kteří by zde jinak studovat nemohli. Protože hudební vystoupení marching bandů během sportovních utkání slouží jako reklama školy pro širokou veřejnost, nebojí se na tyto hudební programy “ukrojit” velkou část svého rozpočtu.

Zápis rudimentální hry na malý buben se od té klasické, orchestrální velmi liší. Rudimentální etudy a skladby jsou vždy jasně konstruované a sestavené z jednotlivých dílků tohoto rytmického jazyka. Mají také vždy jasně dané rukoklady, které nemusí orchestrálnímu hráči dávat zcela smysl. Vychází totiž z tradice rudimentů jako prostředku pro komunikaci v boji. Jasně stanovené rukoklady též umožňují, aby více hráčů hrálo v přesném unisonu. Tomu také přispívá fakt, že drtivou většinu rudimentálních skladeb pro malý buben i skladeb pro multiperkuse vycházející z této tradice píše sami bubeníci, kteří mají zcela jasnou představu o potřebné technice hry.

Neznamená to však, že se tyto dva způsoby hry neprolínají, naopak. Díky své srozumitelnosti, „jednoduchosti“, se rudimenty často stávají první technikou, které se mladí hráči učí, dlouho před studiem orchestrálních partů a s nimi spojenou delikátní technikou hry na malý buben. Valná většina i budoucích orchestrálních hráčů v dnešní době navíc začíná na bicí soupravě, kde je znalost rudimentů nezbytná. Ovládnutím a propojením těchto dvou způsobů hry, získává hráč v dnešní době doopravdy skvělý předpoklad stát se maximálně univerzálním hráčem, se silnou technickou výbavou, avšak schopným odlehčeného výrazu a následování hudební fráze.

Již George Lawrence Stone ve své legendární učebnici *Stick Control* (1935) popisuje, jak mohou ze znalosti rudimentů benefitovat orchestrální hráči a vice versa: „*PRO ORCHESTRÁLNÍ HRÁČE: Nenechte se slovem rudimenty zastrašit. Ani se nevyhýbejte pravidelnému cvičení plných úderů z výšky posilujících vaše ruce, ani hře otevřeného víru. Rudimentální styl hry neuškodí lehkému úhozu, citlivému stínování a kvalitním vyváženému zvuku, který je vyžadován v orchestrálním světě malého bubnu. Právě naopak to, že budete mít lepší kontrolu nad paličkami, Vám umožní hrát ještě jemněji, citlivěji a více artikulovaně než doposud. Nápodobně PRO RUDIMENTÁLNÍ HRÁČE: Neváhejte věnovat část cvičení jemným technikám, delikátnosti zvuku a obzvláště pak hře tlačeného víru. Jestliže je Vaše cvičení omezené pouze na sílu úderu a výdrž, Vaše hra se stane jednostrannou, těžkou a neohrabanou. Pro jiný než marchingový svět nepoužitelnou. Zní to jako paradox, ale cvičením v mírnějších dynamikách, s kvalitním zvukem a představou hudební fráze získáte lepší kontrolu a výdrž v rychlých tempech a forte dynamikách rudimentální hry.*¹⁵

¹⁵ STONE, George Lawrence. *Stick Control: for the snare drummer*. Alfred Music Publications. Albuquerque, New Mexico: Stone Percussion Books LLC., 2009. ISBN 978-1-892764-04-1.

2 New Orleans – rodiště bicí soupravy, rodiště jazzu

Wynton Marsalis: „Každý pramen americké hudby vede ke Congo Square v New Orleansu“.¹⁶

2.1. Africká diaspora

Angličan John Hawkins nebyl jen zdatným navigátorem, ale také vykutáleným obchodníkem. Když se roku 1562 dozvěděl, že Santo Domingo, první španělská kolonie v Karibiku, trpí nedostatkem pracovní síly, dostal krutý nápad. S třemi lodi a stovkou po zuby ozbrojených námořníků na palubě se vypravil do africké Guiney. Zde lstí, planými sliby i násilím uzmul tři sta mužů tmavé pleti a ty v Karibiku směnil za perly, cukr a zázvor. Na tomto nákladu pak doma v Británii pěkně vydělal.

Hawkinsovi za jeho počínání sice anglická královna Alžběta I. vyčinila, ten se však hned ospravedlnil. Mají snad tito chudáci, neznabozi, umřít jako pohané? Kdo jiný jim poskytne svátost křtu než jejich noví majitelé? Tím spustil tři sta let trvající hrůzostrašný fenomén otrokářství, během kterého bylo do Nového světa za prací zavlčeno na dvanáct milionů Afričanů.¹⁷

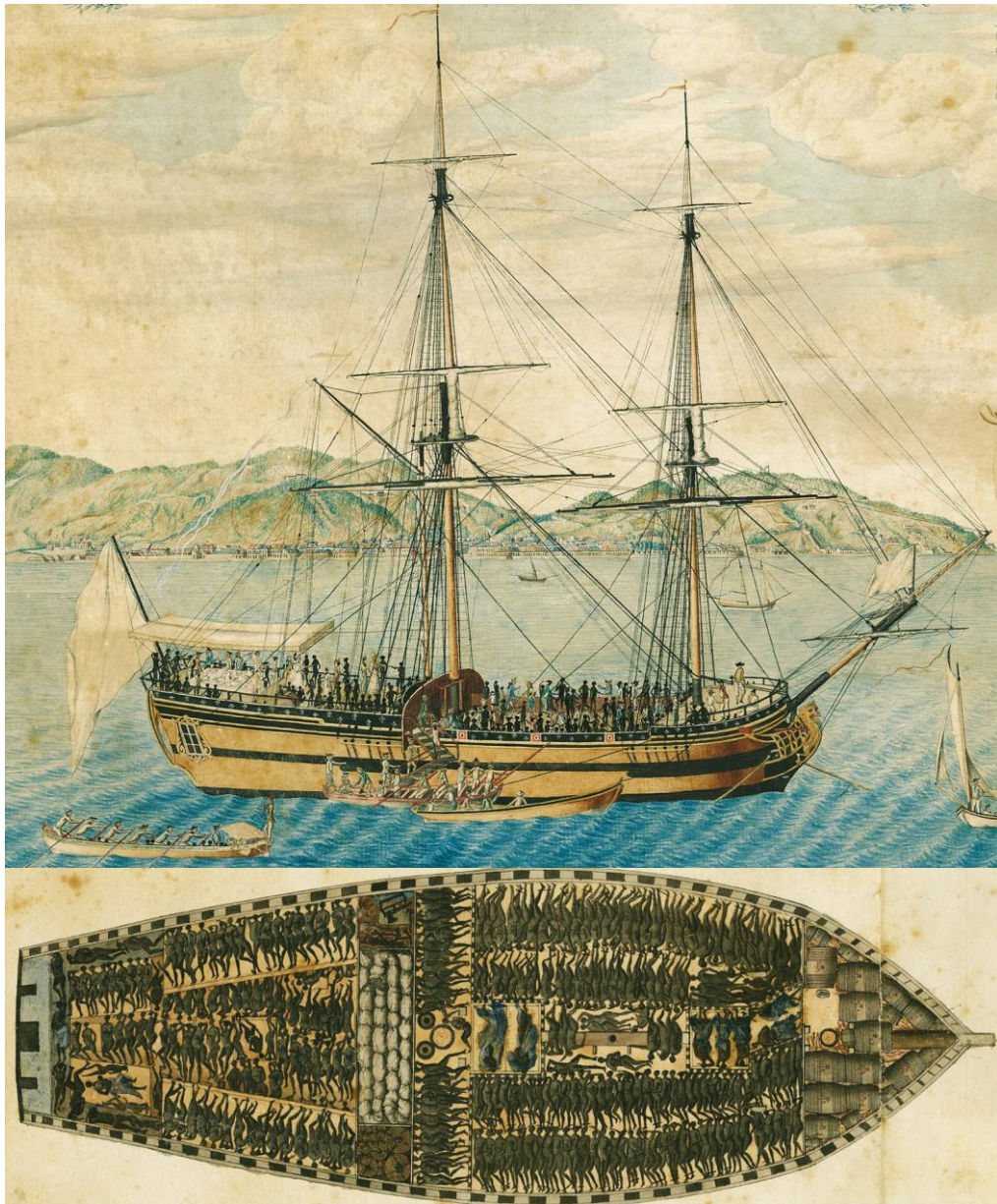
Mezi Evropou, Afrikou a Amerikou vzniká tzv. trojúhelníkový obchod. Evropané pluli do Afriky s levným nákladem zbraní, textilu, bižuterie a alkoholu, kde na ně již čekali afričtí otrokáři. Profesionální unašeči, ale i afričtí králové, vládci často muslimského vyznání (až 40 % otroků mohli sami být muslimové!) kteří se neštíteli směnit evropské vymoženosti i za členy vlastního kmene.

Evropané se pak s „po strop“ naplněným podpalubím lidských těl vydali na cestu do Západní Indie, jak díky Kolumbově mylné úvaze nazývali Karibik, kde přeživší otroky s tučným ziskem prodali majitelům plantáží (pouze 6 % otroků bylo prodáno přímo do Severní Ameriky, drtivá většina otroků strávila i několik generací na Karibských ostrovech, či v Jižní Americe, než byla přemístěna do amerických kolonií. Tato zkušenost vytvořila velmi zajímavý kulturní fenomén.)¹⁸ Trojúhelník se uzavřel poslední cestou. Za vydělané peníze nakoupili otrokáři cukr, tabák, bavlnu, kterou pak s ještě větším ziskem prodali v Evropě. Poté vše zopakovali. Tento transatlantický obchod byl jednostranný a proto neskutečně výnosný. V Evropě se stal jedním z hlavních ekonomických impulzů pro nastartování průmyslové revoluce.

¹⁶ CANDY, Eye. Black History: Congo Square, New Orleans – The Heart Of American Music. In: *Afropunk* [online]. New York: *Afropunk Worldwide*, 2023, 26.2.2018 [cit. 2023-06-20]. Dostupné z: <https://afropunk.com/2018/02/black-history-congo-square-new-orleans-heart-american-music/>

¹⁷ VESELÝ, Karel. *Hudba ohně: radikální černá hudba od jazzu po hip hop a dále*. Vydání druhé, přepracované. V Praze: Paseka, 2022. ISBN 978-80-7637-215-3, s. 25

¹⁸ RAMSEY, Guthrie P. African American music. In: *Grove Music Online* [online]. Oxford: Oxford University Press, 2023, 4.10.2012 [cit. 2023-06-26]. Dostupné z: <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.A2226838>



Obr. 11 – Dva světy na otrokářské lodi Marie Séraphique. Paluba a podpalubí.

Po tzv. *middle passage* v úděsných podmínkách otrokářských lodí se zbídačenými, nahými k sobě připoutanými otroky, cestovaly ze Západoafrického pobřeží do Karibiku i jejich kulturní zvyklosti. Neviditelná komodita, jejich jediné „zavazadlo“.¹⁹

¹⁹ VESELÝ, K. *Hudba ohně: radikální černá hudba od jazzu po hip hop a dále*, s. 26



Obr. 12 – Otrokáři se v bouři zbavují živého nákladu. Obraz J. M. W. Turnera se stal symbolem abolicionistického hnutí.

Přestože můžeme v dopise Thomase Starka z Londýna najít doporučení kapitánovi otrokářské lodi Africa: „Udržujte černochy v dobrém rozmaru a rozpoložení tím, že jim dáte tančit k úderu bubnů“²⁰, představa o veselém bubnování na palubě otrokářských lodí rozhodně není na místě. Otroci byli nuceni k tanci nejen pro pobavení námořníků, ale hlavně k posílení své fyzické kondice a tak zachování si, co možná nejvyšší ceny.²¹ Dlouhá cesta v naprosto nehumánních podmínkách si na Afričanech vybírala svou daň. Často též proti otrokářům bojovali jediným způsobem, co jim zbyl – sebevraždou z vyhladovění. Proto bylo v zájmu posádky udržovat zdraví a morálku otroků za každou cenu. Především v případě mužů. V případě žen tato „zábava“ většinou končila hromadným znásilňováním. Kdo odmítl tancovat, byl surově zbit. Na middle passage přišlo o život na 2 miliony otroků. Proto i myšlenka, že si Afričané s sebou vezli do Nového světa své hudební nástroje je naprosto mylná. Nikdo z nich nemohl vlastnit nic. Tyto bubny patřily otrokářům, kteří nechvalnou praktiku nazývanou *dance the slaves* a používanou k ukáznění otroků přenesli i na americké plantáže. Otroci tak často netancovali z lásky, ani pro radost, ani z náboženského přesvědčení, jak to bylo v historii

²⁰ DORUŽKA, Lubomír a Josef ŠKVORECKÝ. *Tvář jazzu*. I. vydání. Praha: Státní hudební vydavatelství, n. p., 1964. ISBN 02-002-64., s. 27

²¹ EMERY, Lynne Fauley. *Black dance in the United States from 1619 to 1970*. Palo Alto, California: National Press Books, 1972. ISBN 978-0874842036.

mnohokrát prezentováno. Tancovali pro přežití a pobavení bílého pána. S naškrobeným úsměvem, trošku nešikovní, vždy však „šťastní a spokojení.“²²

Jak postavu „strýčka Toma“²³ (servilního černocho, podlézajícího bělochům) zosobňující tento kulturně-ekonomický stereotyp, tak i pokusy o jeho překonání vytvořením svébytného, seriózního afroamerického umění (např. bebop), můžeme v americké kultuře sledovat dodnes.²⁴

Jazyková bariéra a zákaz mluvení na lodi, donutily otroky k vytvoření vlastního komunikačního systému. Ze svých hlasů vytvářeli responsoriální sbory, které doprovázeli bubnováním na svá těla a dřevěný trup lodi. Ne na palubě k pobavení námořníků, ale zde v podpalubí plném beznaděje a mrtvých těl svých druhů, vytvořili novou kulturní identitu, která zformovala kulturní krajinu Ameriky po příští generace.²⁵

2.2. Život v „Big Easy“

New Orleans vždy sloužilo jako kumulační bod pro střet kultur z celého světa. Stejně jako jeho tradiční pokrm gumbo je tvořeno z neuvěřitelného mixu všemožných přísad, příchutí jednotlivých kultur, které s tímto místem přišly do styku. Ohromná fluktuace národů, lidí různé barvy pleti nebo vyznání zde nedovolila vytvořit tak rigidní správu protestantských – „puritánských“ kolonií. Naopak, byla základem pro značně uvolněný režim, který umožňoval míšení kultur a tradic, a nakonec dal vzniknout i jazzu.

Život v deltě Mississippi je ostatně dodnes znám svým mírným tempem a odlehčenou atmosférou – od 20. století se New Orleansu přezdívá také „Big Easy“, volně přeloženo jako „Velká pohoda“.

V době, kdy bylo město pod nadvládou Francouzů (a později Španělů) a Louisiana byla katolickou kolonií, dopřávali bílí páni africkým i domorodým otrokům značnou autonomii. Tento fenomén byl přítomný i v románských, římskokatolických državách na západoindických ostrovech (Haiti, Martinik, Guadeloupe). Otroci zde měli mnohem větší svobodu udržovat své kulturní tradice než v anglosaských koloniích na Severu. Zbytky afrických náboženství se mísily se světem katolických svatých mnohem lépe než se strohým nazíráním protestantismu.²⁶ Mělo to i svůj ekonomický důvod. Protože čas velkých plantáží má přijít až o mnoho let později, majitelé otroků své otroky rádi na víkendy propouštěli, aby se o ně nemuseli starat. Francouzi uvolnili neděle, Španělé i soboty. Otroci je obvykle trávili lovem a sběrem plodů a v neděli jezdili do města na centrální tržiště, kde se svými úlovky obchodovali. V době

²² EMERY, Lynne Fauley. *Black dance in the United States from 1619 to 1970*. Palo Alto, California: National Press Books, 1972. ISBN 978-0874842036.

²³ VESELÝ, K. *Hudba ohně: radikální černá hudba od jazzu po hip hop a dále*, s. 38

²⁴ DAVIS, Miles a Quincy TROUPE. *Miles*. Bratislava: Silberman, 2000. ISBN 80-967766-1-4.

²⁵ REDIKER, Marcus. *The Slave Ship: A human history*. New York: Viking Adult, 2007. ISBN 9780670018239., s. 282

²⁶ DORUŽKA, Lubomír. *Panoráma jazzu*. Vydání první. Praha: Mladá fronta, 1990. Máj (Mladá fronta). ISBN 80-204-0092-3., s. 37

španělské nadvlády (1763-1803) si mohli dokonce koupit svobodu.²⁷ Především zde však naplňovali svůj sociální, kulturní a duchovní život. Nejdůležitějším veřejným tržištěm ve městě se stalo *Place des Negres*, později pojmenované *Congo Square*. Otroci i svobodní barevní se zde scházeli ke kongregacím, zpívali, tancovali a mnoha dalšími způsoby udržovali tradice svých afrických předků. Ty se zde míchaly s kulturou původních obyvatel Ameriky²⁸ i Karibiku, kam bylo mnoho otroků (často i na několik generací) umístěno, než byli dovezeni do Severní Ameriky. Takováto oslava soudržnosti mezi otroky byla v protestantských státech něco nepředstavitelného. Jedním z nejvýraznějších projevů sounáležitosti bylo samozřejmě i bubnování.



Obr.13 – Aukce otroků v New Orleans. Otroci jsou oblečeni ve svém nejlepší, "nedělním" oblečení.

Poté co Napoleon prodal v roce 1804 Louisianu Spojeným státům, byly tyto tradiční afroamerické oslavy stále více potlačovány a nahrazovány kulturou angloamerické společnosti. V roce 1817 představení města New Orleansu omezili černošská shromažďování pouze na Congo Square. Tím paradoxně ještě podpořili důležitost tohoto jedinečného místa.²⁹

Otroci se více a více začali učit „evropské“ hudbě. Často to pro ně také byla jediná forma vzdělání, kterou mohli získat. Toho začali využívat i samotní otrokáři a kapely

²⁷ SMITH, Michael P. Behind the Lines: The Black Mardi Gras Indians and the New Orleans Second Line. *Black Music Research Journal* [online]. 1994, 14(1), 43–73 [cit. 2023-06-26]. ISSN 02763605. Dostupné z: doi:10.2307/779458

²⁸ To dalo za vznik kulturnímu fenoménu tzv. *Mardi Gras Indians* (černých indiánů), ke kterému se hlásí mnoho (nejen) hudebníků pocházejících z New Orleans dodnes.

²⁹ DORUŽKA L. *Tvář jazzu*, s. 56

poskládané z otroků zaměstnávali na plesech a oslavách, které pořádali na svých, v té době již bohatě prosperujících, plantážích.³⁰ „Poděj, hrál sem druhý housle s těma nejlepčíma! Slyšels někdy o Sy Gilliatovi z Richmondu? No to je ten nejlepčí a nejšumařtější otrockej negr na celým světě, a já s nim hrál. Měls ho vidět s těma jeho zlatě lakovanejma houslema a v livreji s hnědou parukou. Menuety, rejdrováky, konga, námořníky, irský tance, nebo jen takový to hopsání – ať to bylo co to bylo, ty bílý tančili, jako by je vzala velká voda!“ Takto popisuje Alex Haley ve své knize *Kořeny* (1976) rady, které dostává hlavní protagonistu Kunta Kinte od ostatních otroků po svém příjezdu do Ameriky. Být černým muzikantem na plantáži se nezdá jako špatný nápad. Přestože je Hayleho příběh fiktivní, z historie známe několik jmen černých otroků, kteří si již na přelomu osmnáctého a devatenáctého století svým muzicírováním vydělali tolik, že se mohli vykoupit z otroctví.³¹

Tito hudebníci začali mísit evropskou hudební tradici s kulturním koktejlem Congo Square. Hráli sice evropské skladby na evropské nástroje – housle, flétny, irské dudy, klarinety, tamburíny, triangly, ty však rámovali do afrických rytmů, a tak často změnili charakter celého tance. Spojením irského *clog dance* a afrických tanců vznikl step. Banjo, nástroj v dnešní době, tak spojený s kulturou amerického Jihu si též přivezli otroci ze západní Afriky. O „banjaru“ jak mu říká, píše už i americký prezident Thomas Jefferson. Nesprávně ho považuje za předchůdce kytary. Západoafrický nástroj banio se naopak inspiroval právě u arabské kytary.³²



Obr. 14 – John Rose zachycuje *Tanec na plantáži* za doprovodu bubnů a banja (cca. 1785-1795)

³⁰ SOUTHERN, Eileen. *The Music of Black Americans: A history*. Third Edition. New York: Norton, 1997. ISBN 978-0-393-97141-5, s. 64

³¹ DORUŽKA, L. *Panoráma jazzu*, s. 29

³² DORUŽKA, L. *Tvář jazzu*, s. 28

2.2.1. Gens de couleur

V kosmopolitním New Orleansu již na přelomu 18. a 19. století žila také početná skupina svobodných barevných. Rasa zde nikdy nehrála tak zásadní roli jako v angloamerické společnosti. Klíčovým faktorem bylo spíše rodinné postavení a bohatství. V NOLE³³ žili osvobození otroci, či například černoši přicházející z Haiti, resp. Saint-Domingue, (kteří si svou nezávislost a zrušení otroctví vybojovali již v roce 1804), ale především kreolští míšenci.

V předválečné Louisianě (tzv. období *antebellum*) nebyli čistokrevní Afričané nikdy nazýváni barevnými, ale vždy černochoy.³⁴ Barevní kreolové tvořili zvláštní třídu. Byli to potomci zrození ze vztahů prvních francouzských osadníků a Afričanů či původních obyvatel Ameriky. Ve většině případů tedy evropských mužů a žen z místních indiánských kmenů nebo afrických otrokyň. Ti spolu uzavírali zvláštní formu vztahu zvanou *plaçage*, kdy ženy (*plaçées*) byly pro své muže (*plaçeurs*) společnicemi a muži jim výměnou za tyto služby zajišťovali lepší sociální a ekonomické postavení. Tento svazek nebyl oficiálním manželstvím. Na rozdíl od osadníků Třinácti kolonií³⁵, utíkajících s celou rodinou od všeho evropského, se z Francie a Španělska do Nového světa vydávali často pouze mladí muži. Za prací a výdělkem, s vidinou návratu do Evropy a založením rodiny ve své domovině. Právě kvůli nedostatku osadnic vyhledávali po

čas strávený v mladé kolonii společnost konkubín. Své milenky posléze z otroctví často osvobozovali.

Potomci těchto vztahů měli v Louisianě speciální postavení. Narozdíl od britských kolonií získávali tito míšenci status po svobodném otci, nikoli po (otrokyni) matce. Jejich práva (a práva osvobozených otroků) zajišťoval tzv. *Code Noir* vydaný Ludvíkem XIV. již v roce 1685. Tento „černý zákoník“ popisuje pravidla otrokářství na francouzském území. *Gens de couleur libre* rychle vytvořili novou vrstvu společnosti narušující černobílé vnímání angloamerického světa. Stejně jako bílí mohli vlastnit pozemky, obchodovat, sloužit v armádě i vlastnit své vlastní otroky. Vydávali své noviny, zakládali spolky, stavěli kostely, byli to zdatní řemeslníci. V roce 1850 bylo přes



Obr. 15 – Kreolská dáma se svou otrokyní

³³ Akronym New Orleans.

³⁴ DORUŽKA, L. *Tvář jazzu*, s. 59

³⁵ Třináct britských kolonií, které povstaly proti britské nadvládě a založily Spojené státy americké.

80 % kreolů gramotných. Významně víc než bílých občanů Louisiany.³⁶ Mnoho z nich dosáhlo velkého bohatství. Nebylo neobvyklé, aby kreolští chlapani studovali ve Francii, mimo jiné samozřejmě i hudbu.

Kreolští muzikanti zastávali v kulturním životě New Orleansu zásadní roli. Společně vytvořili dokonce i *Negro Philharmonic Society* čítající ve třicátých letech devatenáctého století přes sto členů orchestru.³⁷ Pokud bylo třeba, tak v orchestru vypomáhali i bílí muzikanti! Na rozdíl od zbytku Ameriky, kde byla opera v 19. století vnímána (zjednodušeně řečeno) jako pozůstatek evropské feudální společnosti, se ve frankofonním katolickém New Orleansu těšila velké oblibě. Slavné *Théâtre d'Orléans* fungovalo více než půl století před Newyorskou MET a vyváželo umělce na turné po celých Státech.

Prodej Louisiany Spojeným státům vyvolal kulturní střet. Vlna anglicky mluvících Američanů přicházejících do New Orleansu s vidinou snadné asimilace a rychlého zisku v rostoucím, bohatém epicentru Jihu, byla šokována některými kulturními aspekty jeho specifické společnosti. Převaha francouzštiny, římskokatolického vyznání a „nestydaté“ evropské kultury byla silná káva. Svobodná třída barevných kreolů a zcela veřejné oslavování tradic afrických otroků jim zcela zbortilo jejich binární rasovou představu o světě.

Přestože se zpočátku díky značnému bohatství a vlivu podařilo kreolům zachovat si v Louisianě své specifické postavení, začlenění do americké Unie pomalu, ale jistě tento nevšední třívrstvý společenský systém zbořilo. Občanská válka a zrušení otroctví pak kreolům připomnělo, že je zbytek země vnímá stejně jako černochoy – sice již svobodné, ale druhořadé občany. S obrovským přílivem bílých přistěhovalců z Evropy na konci devatenáctého století byli gens de couleur soustavně vytlačováni ze svých tradičních zaměstnání a řemesel. A z hudby dříve pěstované jako příjemný koníček se pro mnoho rodin stal nezbytný zdroj obživy. „*A tak, jak uhlazený, kultivovaný kreolský hudebník se světluou pleť sestupoval po třídním žebříčku dolů, potkal černého muzikanta proboujávajícího si cestu ven z černého ghetta. K tomuto setkání došlo v Storyvillu,*³⁸ *který byl otevřen v roce 1897 a nabídl pravidelné a dobře placené zaměstnání každému hudebníkovi, pokud nebyl příliš pyšný na to, aby si vydělával nějaký ten dolar v pochybném lokále,*“ popisuje propojení těchto dvou kultur americký muzikolog Alan Lomax.³⁹

Toto hudební propojení nebylo z počátku moc šťastné. Černoši byli plní blues. Zažívali jeden z největších paradoxů americké společnosti – v zemi, která byla založena na principech svobody a demokracie, žili nejprve po generace jako otroci, nyní sice formálně svobodní, ale

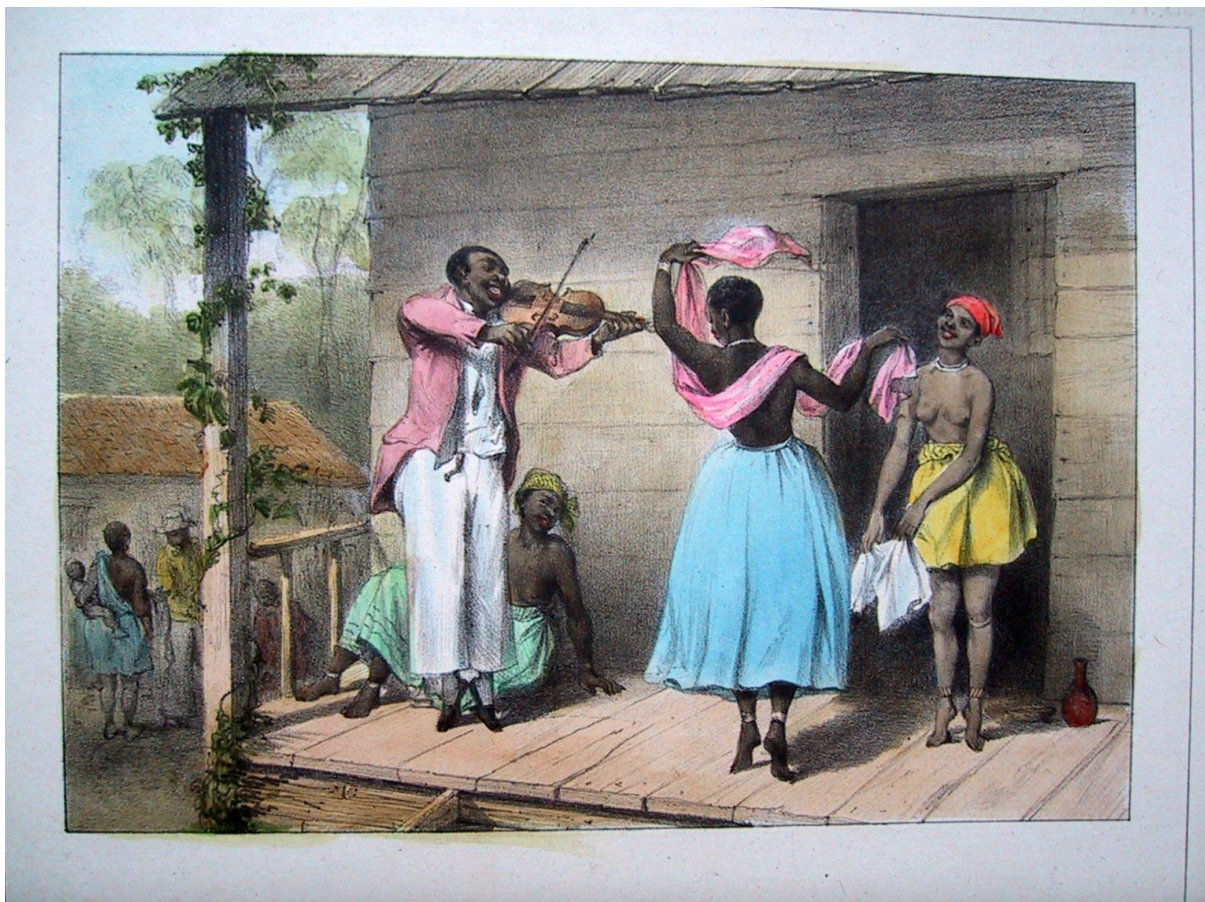
³⁶ COWAN, James. *La Marseillaise Noire et autres poèmes français des Créoles de couleur de la Nouvelle-Orléans (1862-1869)*. Lyon: Editions du Cosmogone, 2001. ISBN 978-2909781990.

³⁷ JOYCE, John J. DISCOVER NEW ORLEANS: The Rich Heritage and Contributions of New Orleans Music. *History News*[online]. 2000, 55(2), 24–28 [cit. 2023-06-25]. ISSN 03637492. Dostupné z: <https://www.jstor.org/stable/42653741>

³⁸ Storyville byla městská čtvrť New Orleansu zřízená v roce 1897 jako část města, kde bylo legální poskytovat služby prostituce a provozovat herny, noční kluby a další podniky se zábavou. Cílem bylo oddělit a regulovat komerční sexuální podnikání a zábavu od zbytku města.

³⁹ DORUŽKA, L. *Tvář jazzu*, s. 77

jako druhořadí občané. Bez ekonomických a sociálních jistot, bez vzdělání, bez základních občanských práv, ve světě rasové diskriminace. O tom všem bylo blues vycházející z *field hollers* – pracovních halekaček jižanských plantáží. Syrové, obrazné, autentické podobě.⁴⁰ Naopak kreolové si zakládali na svém čistém tónu, jemném, evropském stylu hry. Vždy hráli z not. Černochoy objevující prvopočátky jazzu v nevěstincích new orleánského *Storyvillu* měli za šumaře.⁴¹ Podle Afroameričanů kreolové zase nehráli „hot“, neuměli improvizovat. Ve chvíli, kdy již však z existenčních důvodů neměli jinou možnost, začali si i kreolové hledat zaměstnání v těchto nových bandech. A tak se stali dalším zásadní dílkem do skládačky vývoje toho, pro ně neurvalého, hrubého žánru – jazzu a s ním i bicí soupravy.



Obr. 16 – Kreolský učitel tance, 1839

2.2.2. Second Line Drumming

Další školou v evropském stylu hry byla pro černošské muzikanty účast ve vojenských kapelách během občanské války. Přestože byli černí, a na jihu především kreolští, bubeníci zaměstnávání v armádě již dříve, teprve občanská válka je povolala do služby ve velkém.

Nevoli zaměstnávat osvobozené otroky a svobodné barevné v armádě jednou provždy zlomil unijní generál Butler, když po dobytí New Orleansu v roce 1862 okamžitě podpořil

⁴⁰ DORUŽKA, L. *Panorama jazzu*, s. 28

⁴¹ DORUŽKA, L. *Panorama jazzu*, s. 78

svobodná práva barevných a jejich účast v armádě. Z více než padesát tisíc bubeníků účastnících se války, bylo mnoho afroamerického původu, některé unijní regimenty dokonce vyžadovaly jako bubeníky a hráče na pikolu pouze barevné vojáky.



Obr. 17 – Dobový plakát vyzývající barevné k narukování do armády.

Americká armáda se tak stala možná tím největším sponzorem pro další vývoj jazzu a bicí soupravy. Nejenže vychovala generaci (nejen) bubeníků, ale i poválečný přebytek armádních nástrojů umožnil barevným hráčům se naplno zapojit do fenoménu pochodové, dechové hudby – pop music té doby.

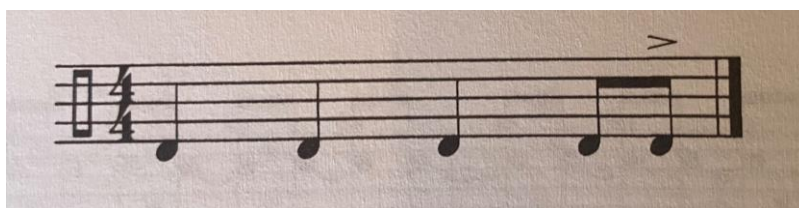
Od dob francouzské vlády nad Louisianou, existovala v New Orleansu tradice promenádní hudby. Díky velké úctě k zemřelým doprovázel pohřeb každého jen trochu významnějšího občana města velký smuteční pochod, včetně nemalé dechové kapely. To vytvářelo samozřejmě i velkou poptávku po muzikantech. „V New Orleansu jsme se často pídili po nebožtících. Sotva jsme zaslechli, že někdo umřel, věděli jsme, že ten den budeme mít hody,“ vzpomínal kreolský hudebník Jelly Roll Morton.⁴²

Cestou z kostela na hřbitov hrála kapela pomalé, závažné hymny. Žalozpěv doprovázel tzv. *dirge* – těžký, rytmus orientovaný na čtvrtové noty uvozené vírem, hraný na malý buben s

⁴² DORUŽKA, L. *Tvář jazzu*, s. 73

vypnutými strunami. Ve chvíli, kdy však bylo tělo položeno do hrobu, zbaveno pozemského údělu a propuštěno k věčnému životu, odstartoval bubeník krátkou kadencí na již zapnuté struny (my bychom řekli „anšlágem“) skladbu ve vysokém tempu. Procesí se vracelo domů za doprovodu radostných písní, lidé tancovali a zpívali, oslavovali život zemřelého. Přihlízející spoluobčané byli během takovýchto pochodů přizváni k aktivní účasti. Těmto neoficiálním hostům se říkalo *second line* („druhá řada“, v té první byli příbuzní zemřelého, kapela apod.). Charakteristickým se pro ně stal tanec s bílým kapesníkem. *Second line parades* se stal kulturním fenoménem přetrvávajícím v New Orleansu dodnes. A *second line drumming*, způsob hry, kterým bubeníci přizpůsobovali rudimenty pro promenádní procesí, je nezbytnou spojkou mezi vojenskými pochody a hrou na bicí soupravu.

Neworleánské promenádní kapely hrály podobné pochody jako například v té době světoznámý *The Sousa Band* skladatele a kapelníka Johna Phillipa Sousy, avšak se specifickým „zhoupnutím“. To přicházelo od velkého bubnu. „Velký buben je nejdůležitějším prvkem hudby New Orleans. Je to ten první nástroj, který slyší člověk z dálky a ví, že dnes se koná promenáda.“⁴³ Kromě „standardního“ pochodového doprovodu na těžké doby, přidávali bubeníci v New Orleans ještě jeden úder na poslední lehkou dobu, o to více akcentovaný. Touto synkopou celý marš rozhoupali.⁴⁴

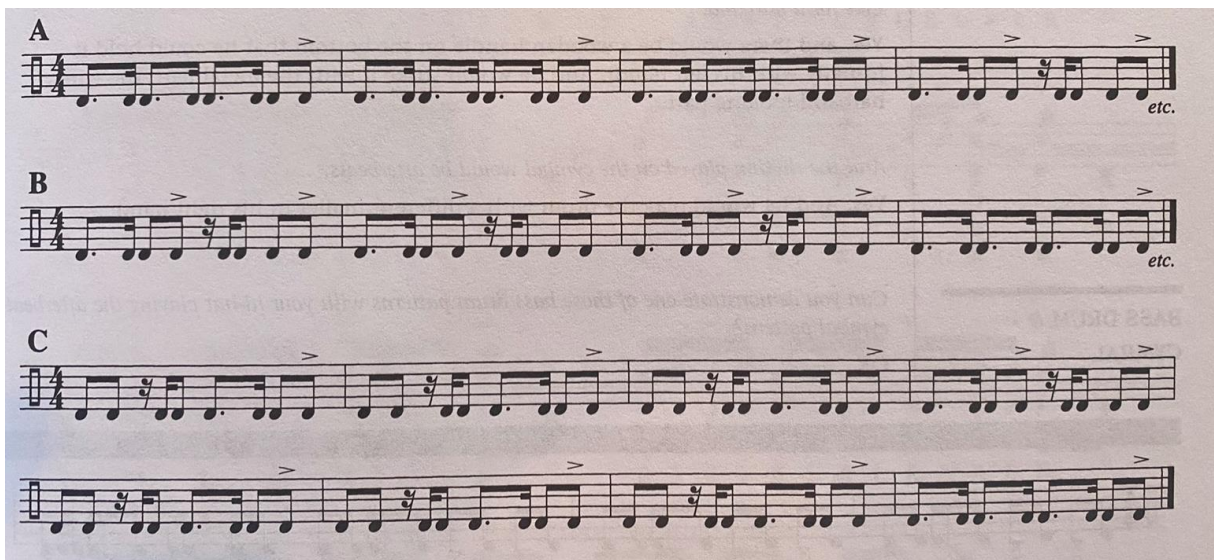


Obr. 18 – Part synkopovaného velkého bubnu.

Několik příkladů synkopovaných partů velkého bubnu, které v knize *New Orleans Jazz and Second Line Drumming* nabízí Herlin Riley. Povšimněte si vždy akcentované poslední osminy způsobující zhoupnutí doprovodu.

⁴³ FISH, Scott. James Black. *Modern Drummer*. Clifton, New Jersey: Modern Drummer Publications, 1982, December, s. 90

⁴⁴ RILEY, Herlin a Johnny VIDACOVICH. *New Orleans Jazz and Second Line Drumming*. USA: Manhattan Music Publications, 1995. ISBN 978-0-89724-921-8, s. 16



Obr. 19 – Další příklady synkopování velkého bubnu v New Orleans.

Pokud v kapele chyběl hráč na činely, obstaral jeho part též hráč na velký buben. Pravou rukou hrál na buben a v levé držel paličku se smyčkou z tvrdého kovového drátu⁴⁵, kterou hrál na činel připevněný k lubu velkého bubnu.



Obr. 20 – Legendární neworleánský bubeník Paul Barbarin.

⁴⁵ Například výztuha do klobouku.

3 Co dělá bicí soupravu bicí soupravou

Kdybychom se měli rozhodnout pro jeden určující komponent, který dělá bicí soupravu bicí soupravou, byl by to pedál k velkému bubnu. Pro bubeníka tak automatická věc byla ve své době zcela revolučním zařízením. Schopnost ovládat více bubnů najednou, otevřela hráčům dveře nejen do populární hudby 20. století.⁴⁷ Ještě před vynálezem pedálu, se objevují jednodušší, ale neméně důležité formy bicí soupravy, které redukuje obsazení pouze na jednoho bubeníka.

3.1. Double Drumming

Jak již bylo řečeno, v amerických marching bandech 19. století bylo stejně jako v symfonickém orchestru zvykem zaměstnávat pro každý nástroj jiného hráče. Benefity, které soubor získal zaměstnáváním pouze jednoho hráče jsou zřejmé: úspora peněz, mnohem více prostoru pro improvizaci, neboť hráč není vázán svou sekcí. A také další zcela praktický důvod – úspora místa, které by jinak zabíral hráč na velký buben, hráč na malý buben, hráč na činely (a popřípadě další hráč na triangel, zvonkohru atd).



Obr. 22 – Legendární bubeník a kapelník "Papa" Jack Laine, který vychoval generaci neworleánských muzikantů. I přes segregáční zákony ve svých kapelách zaměstnával barevné, které v případě problémů označoval za Kubánce či Mexikánce. Vyobrazen na fotce se z roku 1939 se svojí soupravou z mládí.

⁴⁷ GLASS, Daniel. *The Century Project: 100 Years of American Music From Behind The Drums*. Alfred Music Publishing, 2012

Při způsobu hry *double drumming* ovládá bubeník sice velký i malý buben současně, ale ještě bez pedálu, jen pomocí paliček. Velký buben má opřený o jednu židli asi pod úhlem čtyřiceti pěti stupňů a malý buben o druhou (toto nastavení značně usnadní vynález trojnožkového stojanu na malý buben v roce 1898 Ulysem Grantem Leedym). Tento způsob hry byl využíván především v malých divadlech s velmi limitovaným prostorem pro hudebníky nebo kočovnými soubory, které tak šetřily místo i peníze.⁴⁸

Notový zápis pro *double drumming* neexistoval. Pokud měl bubeník k dispozici nějaké noty, byl to part celé bicí sekce, který si musel sám přizpůsobit pro hru v jednom hráči. Benjamin N. Reimer nám v příkladu níže nabízí dva příklady, jak tato modifikace partu mohla vypadat, včetně uzpůsobeného rukokladu.⁴⁹

Obr. 23 – Příklady modifikace bicího partu pro způsob hry *double drumming*.

Divadelní bubeníci k tomuto setu přidávali i další bicí nástroje potřebné v různých varietních představeních, *Vaudeville shows* apod. Například xylofon, tympány, či různé *traps* – malé perkuse vytvářející zvukomalebné efekty, podle kterých získaly první bicí soupravy své jméno.⁵⁰ Tento způsob hry také inspiruje Igora Stravinského při psaní velmi inovátorského partu *Příběhu vojáka* (1918).

3.1.2. Igor Stravinskij neslyšel jazz, ale napsal jazz?

Uprostřed nekončící války se Stravinskij ocitl v nepříjemné ekonomické situaci. Ve svém švýcarském exilu, byl zcela odříznut od rodinného majetku v Rusku, dokonce nemohl ani vybírat honoráře od svých vydavatelů. „*Komunistická revoluce, která právě triumfovala v Rusku, mě zbavila posledních zdrojů... a ocitl jsem se, jak se říká, tváří v tvář ničemu, v cizí zemi a přímo uprostřed války.*“⁵¹ V podobné situaci se nacházel i Stravinského dobrý přítel, švýcarský spisovatel C.F. Ramuz. Protože oba žili nedaleko Lausanne, dohodli se využít svých

⁴⁸ BLADES, J. *Percussion instruments and their history*, s. 459

⁴⁹ REIMER, Benjamin N. *Defining the Role of Drumset Performance in Contemporary Music* [online]. Montreal, Quebec, 2013 [cit. 2023-06-25]. Dostupné z: https://www.pas.org/docs/default-source/thesisdissertations/Reimer_-_Defining_the_Role_of_Drumset_Performance_in_Contemporary_Music.pdf. Disertace. McGill University.

⁵⁰ viz kapitola 4 Trap set

⁵¹ REIMER, B. N. *Defining the Role of Drumset Performance in Contemporary Music*, s. 36

omezených prostředků k napsání jednoduchého díla pro malé divadlo, s minimálním obsazením orchestru a s minimálními náklady. Výsledkem bylo hudební divadelní dílo nazvané *Příběh vojáka*, které mělo premiéru v Lausanne 28. září 1918.

Příběh vojáka zahrnuje pouze tři prvky: vypravěče, dva herce a malý orchestr, které spolu na jevišti interagují a udržují produkci jednoduchou a přenosnou. Tato kompozice vyžadovala od Stravinského použití malého sedmičlenného souboru (jeden perkusionista, pozoun, kornet, fagot, klarinet, kontrabas a housle).

O výběru nástrojů a inspiraci jazzem hovoří Stravinský následovně: „*Volba nástrojů byla ovlivněna velmi důležitou událostí v mém životě – objevem amerického jazzu... Soubor Příběhu vojáka připomíná jazzovou kapelu v tom, že každá kategorie nástrojů – smyčce, dřevěné nástroje, dechové nástroje, perkuse – je zastoupena jak v tónově vysokých, tak basových komponentách. Samotné nástroje jsou také legitimní pro jazz, s výjimkou fagotu, který je mou náhradou za saxofon.*”⁵²

Jak přesně jazz a jazzové bubnování ovlivnilo *Příběh vojáka* je obtížné rozluštit. Nepomáhají ani Stravinského protichůdná vyjádření. Výše zmíněný citát, který zmiňuje vliv jazzových sonorit a rozsahu kapely, doplňuje Stravinskij přiznáním, že v době psaní skladby však jazz nikdy neslyšel: „*Mé znalosti jazzu vycházely výhradně z kopií notových záznamů a jelikož jsem nikdy skutečně neslyšel žádnou z těchto skladeb provedenou, převzal jsem jejich rytmický styl ne tak, jak se hraje, ale tak, jak je napsán. Dokázal jsem si však představit jazzový zvuk, nebo jsem si to alespoň rád myslel.*“

Přestože Stravinskij před napsáním *Příběhu vojáka* dost možná opravdický jazz nikdy neslyšel, technika hry double drumming mu musela být z pařížských kabaretních divadel dobře známá. Kombinaci velkého bubnu a pochodového bubnu se strunami (*tambour*) využívá obdobně, jako jsme si ukázali na našem příkladu (obr. 23). Základní pulz je zvýrazněn nízkým tónem basového bubnu, který tvoří základ celého doprovodu, zatímco vířivý buben obstarává rytmické figury ve vyšším rejstříku. Stravinskij doplňuje tuto soupravu činely, dvěma malými bubny bez strun, tamburínou a trianglem. Ty tvoří nejen koloristickou funkci (reminiscenci prvních trap setů), ale stejně jako pochodovému bubnu jim Stravinskij předepsal mnoho rytmicky náročného, synkopického hraní.

Například v části *Tango*, znázorněné na obr. 24 je typický tango rytmus zvláště „rozházený“ v rámci 2/4 nebo 3/4 taktu s vloženými 3/8, 5/8 a 5/16 takty. Pro každý úder jsou též specifikovány různé paličky (často odlišné v každé ruce). Neobvyklé zvukové textury a pořadí úderů vytváří unikátní „melodie“. Spíše než o snahu zachytit „do not nezachytitelné“ jazzové frázování, jde o skladatelův záměr posouvat rytmické možnosti skladeb a inovovat funkce bicích nástrojů, jak již dříve dokázal ve svých baletech. Stejně tak část *Ragtime* otevírá za pomoci základních, běžných synkopací s tímto žánrem spojených. Ty však nadále zkresluje

⁵² REIMER, B. N. *Defining the Role of Drumset Performance in Contemporary Music*, s. 36

a vytváří komplexní mozaiku rytmů v rámci neustále se měnících taktů. V jádru *Příběhu vojáka* jsou jednoduché taneční rytmické vzorce ponořeny do Stravinského kompozičního stylu.⁵³

Tango.

M.M. ♩ = 80 (environ) II

*) Caisse claire, sans timbre
Grande taille.
Grosse caisse
une Cymbale fixée à la Gr. c.

*) Remarque générale pour la percussion du "prélude"
L'exécutant tient la mailloche (de la Gr. C.) dans sa main gauche et dans sa main droite une baguette à tête de capoc (avec le manche en jonc). - Les notes avec les queues en haut appartiennent à la main droite (c.à.d. à la baguette en capoc), celles avec les queues en bas, à la main gauche (c.à.d. à la mailloche). La cymbale (fixée à la Gr. C.) est légèrement frappée au bord, seulement par le manche en jonc de la baguette en capoc.

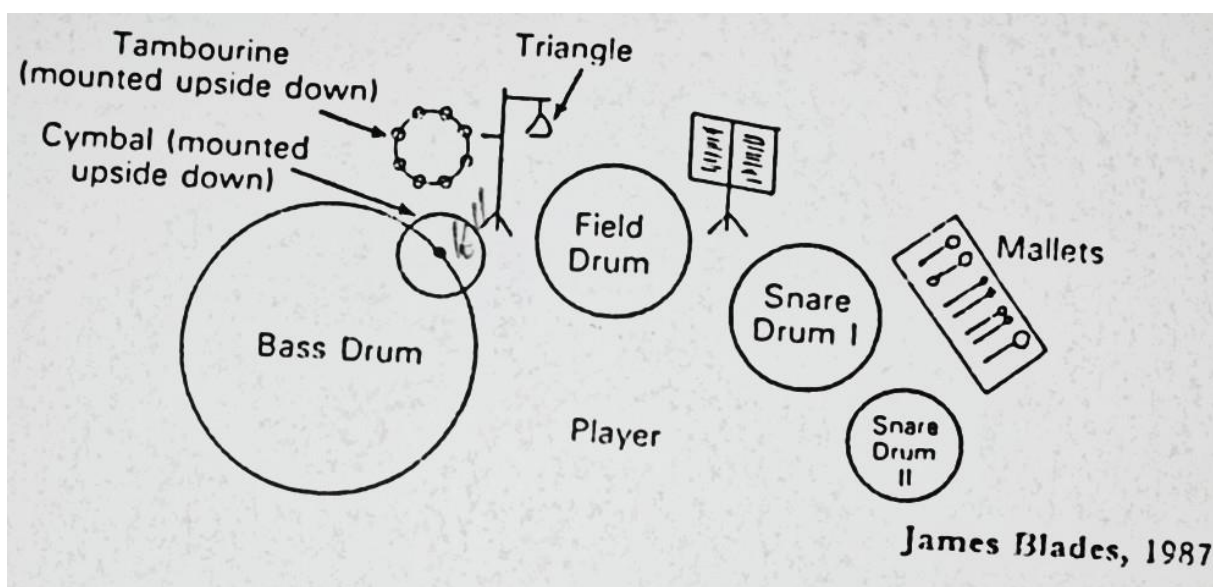
J.W.C.43a

Obr. 24 – Tango ze Stravinského *Příběhu Vojáka*

Přestože Stravinskij zanechává pro hráče na bicí nástroje na svou dobu velmi podrobné rady k interpretaci, jak si sestavu bubnu hráč postaví, záleží především na něm a nástrojích, které má k dispozici. Ladislav Bilan vzpomíná na své první provedení *Příběhu vojáka* s Českou filharmonií: „Když jsem hledal nějaký referenční záznam na Youtube, zjistil jsem, že každý hráč si staví sestavu na *Vojáka* podle sebe. Hlavně podle toho, co má daný orchestr k dispozici. Snažil jsem se alespoň témbrově přiblížit nástrojům, které mohli před sto lety používat Stravinštího hráči. Například tedy nepoužívat orchestrální velký buben, ale ani kopák, ale lehce přitlumený pochodový úzký velký buben. Protože jsem neměl k dispozici velký, vojenský rulák, tři malé bubny jsem od sebe odlišil hlavně rozdílným laděním. Mnoho hráčů, pro upevnění činelu a vytvoření krátkého syčivého zvuku používá stojan hi-hat. Ten však v době první světové války ještě neexistoval. Položil jsem tedy dva činely přes sebe, tento přístup sice není zcela autentičtější vzhledem k autorovu požadavku *Cymbale fixée á la Grand Casse*, ale v

⁵³ REIMER, B. N. *Defining the Role of Drumset Performance in Contemporary Music*, s. 36

případě absence držáku pro činel na velký buben, mohli toto řešení využít i hráči před sto lety.⁵⁴ Svou verzi sestavy v roce 1987 představil i slavný britský perkusionista a expert na historii bicích nástrojů, James Blades.



Obr. 25 – Bladesův návrh pro sestavu bicích v *Příběhu vojáka*

Stravinskij kromě využití jazzových idiomů v *Příběhu vojáka* inovoval roli bubeníka v klasické hudbě. Bubeník zde překročil roli hráče udávajícího tempo a stal se sólistou se stejnou úlohou v přidávání tematického materiálu jako ostatní členové ansámblu.

Způsob hry double drumming s příchodem pedálu do populární hudby v podstatě vymizel. Hrát nadále tímto způsobem postrádalo smysl – Blades: „*Fanatici odmítající pedál jakožto podvádění, zrazování bubenického řemesla, jsou na tom asi stejně jako tympánisti odmítající použití mechanických tympánů k přeladování*“.⁵⁵ Avšak sestava nástrojů, kterou v *Příběhu vojáka* použil Stravinskij, se stala základem pro vznik fenoménu multi-perkusivního hraní, významné části bubenického repertoáru pro sólo i komorní ansámby.

3.2. Synkopy otřásají Amerikou

Ragtime byla umělecká forma afroamerických pianistů, která na přelomu století ovládla americký kontinent a vystřídala vojenské pochody v jejich roli pop music. Skladba *Javorový list* (*Maple Leaf Rag*, 1897) ragtimového skladatele Scotta Joplina se svým milionem výtisků stala nejprodávanější skladbou v dějinách USA. Byl to žánr hudby, ve kterém černí mistři ragtimu viděli cestu k dosažení občanské, resp. „bělošské důstojnosti“. I přes popularitu ragtimu byla však tato představa poněkud naivní. Podobný pokus boje o nalezení hudební důstojnosti nastal až o čtyřicet let v později, kdy ve snaze o odtržení od jednoduchého,

⁵⁴ Z konzultace s MgA. Ladislavem Bilanem, HAMU, 2023.

⁵⁵ BLADES, J. *Percussion instruments and their history*, s. 459

komercializovaného bílého vnímání swingu, vytvořili afroameričtí jazzoví muzikanti žánr *bebop*. Ragtime však i přes sociální neúspěch vytvořil pevné místo pro černošské muzikanty v americké kultuře. I přesto, že to nebyl první umělecký žánr, který ukázal černošskou kulturu širšímu bílému publiku.

3.2.1. Velká americká zábava

Figurka černého muzikanta, tanečníka a zpěváka – nejlépe v jedné osobě – fascinovala bílého Američana již mnohem dříve. Jeho vztah k ní byl však jaksí ambivalentní. Takovým barbarským divočením se dá pouze opovrhovat, možná z dobré vzdálenosti se posmívat. Zároveň v něm však bylo něco, co v bílých vzbuzovalo bázeň, nepřiznanou úctu a touhu po napodobení.⁵⁶

Pro fenomén minstrelských představení se stal symbolem opálený korek, kterým si bílý komedianti barvili své tváře na černo. První „black face“ celebritou se stal Thomas Daddy Rice, kterého k parodickému napodobování inspiroval zchromlý podomek ze stáje jeho kamaráda.⁵⁷ Píseň *Jim Crow* (pojem později přešel do amerického slovníku jako synonymum rasové diskriminace) se stala obrovským hitem.



Obr. 26 – Jim Crow

A Rice se svými minstrelskými kamarády a jejich zesměšňujícím napodobením černošské kultury začal objíždět celé Státy. Tyto soubory měly v repertoáru skeče, vtipy, tanečky, písničky vykreslující černochoy jako nemotory, hlupáčky, líné, zbabělé, avšak i bodré chlapičky, veselé, smířené se svým osudem. Hudebním nástrojem doprovázející představení byl především původně africký nástroj banjo. Byla to prostoduchá zábava pro prostoduché bílé publikum. Rice píše roku 1843 Morrisonu Fosterovi: „Vydělávám peníze, jen se práší! Asi tak pětadvacet dolarů tejdne. Děláám Augusta a zpívám a tancuju jako černocho, a na to je dycky plno.“⁵⁸ U minstrelských představení můžeme najít jistou podobnost v evropských hanswurstiádách či kašpárkiádách, samozřejmě bez rasového podtextu. Z kočovných souborů se staly profesionální velké divadelní produkce s mnoha hity. Píseň *Dixie* (1859) minstrelského skladatele Daniela Decatura Emmeta záměrně napodobujícího

⁵⁶ DORUŽKA, L. *Panoráma jazzu*, s. 36

⁵⁷ Tamtéž.

⁵⁸ DORUŽKA, L. *Tvář jazzu*, s. 32

černošský výraz, se dokonce stala neoficiální hymnou Konfederace za občanské války. Díky ní se také pojem *dixieland* vžil jako souborný název pro jižanskou hudbu.



Obr. 27 – Minstrelské představení ve Washingtonu

Po skončení občanské války se osvobození otroci – muzikanti setkali s krutou realitou amerického kapitalismu. Spousta z nich si proto našlo zaměstnání právě u minstrelských souborů. Jakkoliv to zní absurdně, začali tak karikurovat sami sebe. Tento kulturní paradox vytvořil snad nejcennější odkaz amerického minstrelství – díky své popularitě byly tyto *coon songs* vydávány tiskem. A my se tak poprvé setkáváme s afroamerickou hudbou zapsanou v notách. Všudypřítomné synkopy se staly stavebními jednotkami pro ragtime. Byl to první ryze afroamerický hudební žánr, který postihl celou Ameriku. Ačkoli minstrelské estrády nabídky dosti neuctivý, stereotypní a v jádru rasistický obrázek černé společnosti, zprostředkovaly první setkání amerických kultur, které do té doby fungovaly odděleně.⁵⁹ V dnešní době jsou tato představení vnímána jako neetická a zcela nepřijatelná.

3.2.2. Roztrhané rytmy

Ragtime naplno odkryl rytmické prvky, které byly přítomné již v minstrelské písni, ale z minstrelského bandža je přenesl na nástroj, kterým se afroameričtí muzikanti snažili do ragtime vnést punc vážné hudby. Piano se navíc na konci devatenáctého století stalo nezbytným

⁵⁹ VESELÝ, K. *Hudba ohně: radikální černá hudba od jazzu po hip hop a dále*, s. 29

vybavením každého tanečního sálu, hospůdky nebo výčepu. Díky výběru piana jako protagonisty tohoto žánru se navíc do ragtimu dostalo mnohem více prvků tradiční evropské hudby než do jakéhokoliv jiného černošského žánru. Vliv valčíků, pochodů, operetních předeher atd. je v ragtimu znatelný.⁶⁰

To rag, v překladu *that*, byl ve své době pokyn pro synkopování hudby. Kde se však vzaly tyto „roztrhané rytmy“? Terry Waldo ve své knize *This is Ragtime* (1991) nabízí teorii: „Černí muzikanti hráli pro své pány na plantážích jejich oblíbené taneční skladby, především irské či skotské reelsy a jigy. Tyto písně hráli otroci na housle a banjo. Kvůli stavbě těchto nástrojů (pátá struna banja atd.) začali původně rytmické, zřetelně na těžké doby orientované tance, lehce synkopovat a dnes bychom řekli swingovat. Tento způsob hry později aplikovali i při hře na piano.“⁶¹

Ragtimy byly víceméně (a někdy doslova) synkopované pochody ve stylu Johna Phillipa Sousy.⁶² I forma těchto skladeb byla převzata od pochodů. Též ragtimoví bubeníci se spoléhali na vojenské techniky hry. Mezi rudimenty, které používali byl především vír, „*flam*“ (příraz) a „*ruff*“ (dvojitý příraz). Hlavní rozdíl byl ve způsobu, kterým tyto rudimenty užívali. Doprovod ragtimů byl zpravidla zcela improvizovaný a bylo tedy na hráči, jeho technických kvalitách a vkusu, jaký rudiment v danou chvíli vybere. Bubeníci nehráli pevný ostinátní doprovod, ale ve své hře následovali melodickou linku skladby. Rudimenty vkládali do frází. S rytmickým útvarem zvaným *charleston*, který byl na přelomu století všudypřítomný, se například ragtimoví bubeníci vypořádali takto:⁶³



Obr. 28 – Rytmičtý útvar charleston a příklady jeho zpracování ragtimovými bubeníky

Tony Sbarbaro, bubeník legendární *Original Dixieland Jazz Band*, často k zahrání stejného rytmu využil malých traps, woodblocku a cowbells, o kterých bude řeč v další kapitole.



Obr. 29 – Sbarbarovo využití wood blocku a cowbells k zahrání rytmu charleston.

⁶⁰ DORUŽKA, L. *Panoráma jazzu*, s. 31

⁶¹ WALDO, Terry. *This is Ragtime*. New York: Hawthorn Books, 1976. ISBN 978-0-80157-618-8.

⁶² RILEY, H. *New Orleans Jazz and Second Line Drumming*, s. 16

⁶³ BROWN, T. D. *A history and analysis of jazz drumming to 1942.: (Volumes I and II)*, s. 133

Nahrávka, kterou s *Original Dixieland Jazz Band* v roce 1917 vytvořil, je považována za první



Obr. 30 – Tony Sbarbaro a jeho trap set.

oficiální zaznamenanou formu jazzu. Sbarbaro nemaje na nahrávání funkční pedál, obě skladby *Dixie Jass Band One-Step* a *Livery Stable Blues* odehrál technikou hry double drumming.⁶⁴ Přestože ODJB byla bílá kapela, (nahrávání pro černé muzikanty bylo v té době nereálné), platil Sbarbaro za vynikajícího hráče. Začínal v new orleánských spasm bandech a rychle si osvojil styl hry afroamerických bubeníků. Díky svému privilegiu bělocha, které mu hned po válce přineslo nabídky na turné po Evropě, mohl tento způsob hry pomoci šířit do celého světa.

V době ragtimu se také zásadně změnila podoba vířivého bubnu. Velký *side drum* pochodových kapel nahradil mělký buben s kováním, jehož blána se již nenapínala pomocí lana, ale šrouby. Kovové ráfky umožnily mnohem větší napětí blány, a ve spojení s menšími paličkami dovolovaly hráči dokonalejší užití techniky hry

tlačeného víru. Ed Blackwell tento ostrý vír na mělké (i pouze čtyři palce hluboké) bubínky popisuje: „jako kdyby vedle mne někdo roztrhl papír nebo rozpáral kus oblečení“.⁶⁵ Hráč doprovod a pomocí tlačeného víru roztancovat sál se u prvních jazzových bubeníků stalo jednou z největších technických výzev. Při hře doprovodu jim narozdíl od pozdějších hráčů, nepomohl ani činel *hi-hat*, ani činel *ride*. Vše museli obstarat pomocí rudimentů na malý a velký buben, popřípadě některou z traps. Herlin Riley vysvětluje svůj způsob hry doprovodu na malý buben následovně: „Pravou rukou hraji osminy, to mi pomáhá držet puls skladby. S každým druhým úderem pak přidám vír v levé ruce.“



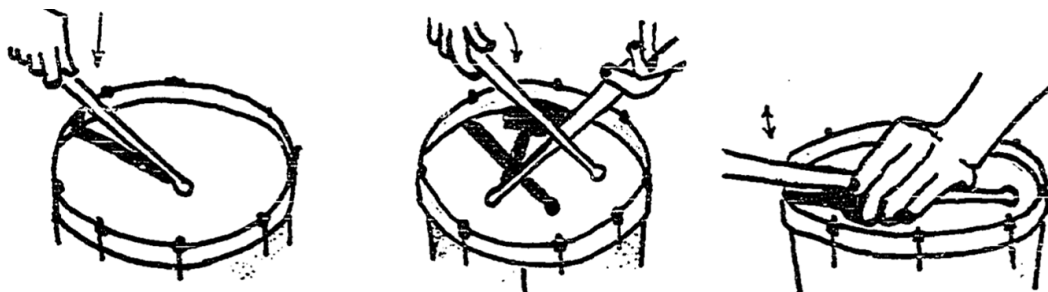
Obr. 31 – Rileyeho způsob hry ragtimového doprovodu na malý buben.

⁶⁴ REIMER, B. N. *Defining the Role of Drumset Performance in Contemporary Music*, s. 13

⁶⁵ RILEY, H. *New Orleans Jazz and Second Line Drumming*, s. 13

Tento způsob hry nám může velmi pomoci i v symfonických kruzích, například u provedení partu Suppého *Pikové dámy* (1862).⁶⁶

Ragtimoví bubeníci ve snaze hledat nové barvy bicích nástrojů též začali hojně využívat hry na ráfky bubnů, ať již ten kovový od vířivého bubnu, tak i dřevěný lub bubnu velkého. Úder *poing*, který popsal ve své *Orchésographii* (1589) Thoinot Arbeau⁶⁷ byl hrán přes ráfek bubnu, ale pouze úzkým koncem paličky. Pokud hrál ragtimový bubeník téma skladby na vířivý buben (způsobem popsaným výše), “jemný” zvuk ráfku pak využíval například pod doprovod sóla.⁶⁸ Údery na a přes ráfek bubnu se staly charakteristické pro hru jazzových bubeníků. Sloužily k akcentaci a vypíchnutí fráze a ve dvacátém století se zařadily do standardního technického vybavení bubeníků všech žánrů. Úder *rim click*, vytvořený opačnou stranu paličky, při zadušení blány bubnu rukou, začali bebopoví hráči využívat ke zdůraznění čtvrté doby při doprovodu hry na činel *ride*. Také převzal roli *clave* v latinskoamerické hudbě hrané na bicí soupravu. Hlasitý *rim shot*, při kterém hráč udeří do blány bubnu a ráfku současně se příchodem elektrifikované rockové hudby, stadiónových koncertů a řvoucích fanoušků stal zcela nezbytným prostředkem ke zřetelné komunikaci bubínkového partu. Tyto typy úderů se dostaly i do symfonické, především ansámblové a sólové literatury pro bicí nástroje. *Rim click* a *rim shot* se postupem odprostily od svého jazzového původu, zatímco *stick shot*, úder hraný paličkou přes paličku přitlačenou na blánu bubnu si zachoval svůj jazzový charakter i při použití v symfonické hudbě. Všechny tři údery využívá ve ve svém *Stvoření světa* (1923) Darius Milhaud.⁶⁹



Obr. 32 – Rim shot, stick shot a rim click.

Ragtimová hudba zažila svůj kulturní comeback v sedmdesátých letech minulého století díky filmu *Podraz* (1973) ve kterém zazněl i snad nejslavnější Joplinův ragtime *The Entertainer* (1902). Bohužel si kvůli tomuto filmu široká nehudbnická veřejnost ragtime často mylně spojuje s obdobím hospodářské krize, do které je film zasazen.

⁶⁶ KASAL, Jan. *Systematizace orchestrálních partů bicích nástrojů*. Praha, 2015. Diplomová práce. Akademie múzických umění v Praze, s. 35

⁶⁷ PROCHÁZKA, A. *Poučená interpretace orchestrálních partů bicích nástrojů: Inspirace pro pochopení problematiky s ohledem na vývoj literatury, instrumentáře, techniky hry a chápání bicích nástrojů v historickém kontextu*, s. 74

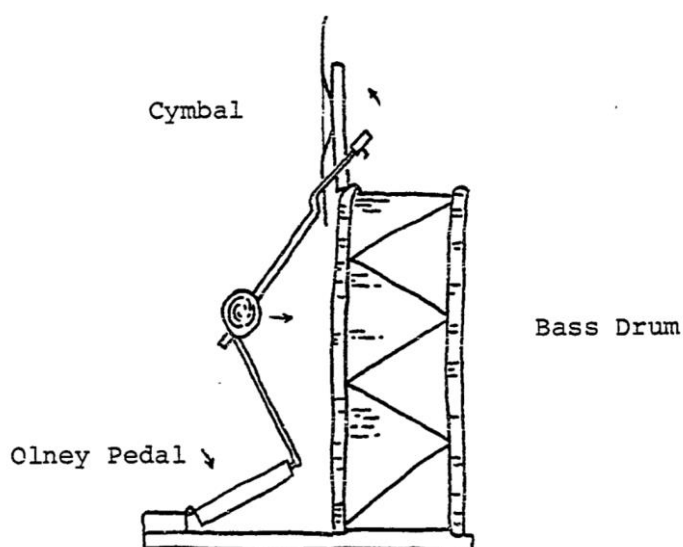
⁶⁸ Na ráfek velkého bubnu spíše jako imitace zvuku woodblocku pokud ho nevlástnili. Viz. kapitola 4.2.1.1. Dřevěné ryby.

⁶⁹ Viz kapitola 4.2.3.

3.2.3. Pedál

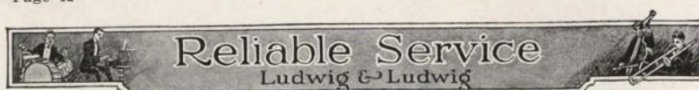
Technika hry double drumming ragtimu nestačí. Pro hráče není jednoduché vyhrávat komplexní, rytmické figury plné ozdob na malý buben, přitom stejnou rukou držet tep na velký buben, a ještě tvořit barevné akcenty na traps. Navíc vše v rychlých tempech ragtimu.

Mezi první pedály patří tzv. *overhanged pedal* vynálezce George Olneya patentovaný v roce 1887. Pedál byl „zavěšen“ za vrchní obruč velkého bubnu. Pomocí lanka či kovové tyčky připevněné k pedálu či rovnou k noze hráče, bubeník rozpohyboval mechanismus a palice udeřila do bubnu. Na druhé straně palice se nacházela ještě menší kovová palička, která ve stejnou chvíli udeřila do činelu připevněného na lubu bubnu.⁷⁰ Zařízení to bylo však nepřesné a ukrutně pomalé. V žádném případě nemohlo stačit mladému hráči William F. Ludwigovi při představení hudební komedie *Follies* (1908) plné ragtimových písní. Na pedál nebylo spolehnutí. Proto v roce 1909 přichází se svým patentem na pedál k velkému bubnu. Pomocí pružiny se beater pedálu po úderu okamžitě vrací do základní pozice, připraven na další úder. Pedál je skládací a zákazník si navíc mohl vybrat verzi s nebo bez speciální kovové „paličky“, která při správném nastavení udeří do činelu (přimontovaného k lubu velkého bubnu) ve stejný okamžik jako velká palice do blány bubnu.

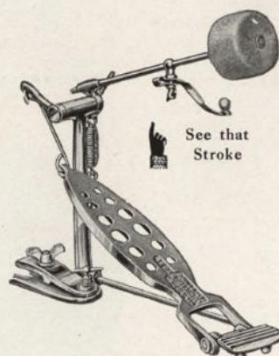


Obr. 33 – Olneyeho „zavěšený pedál“

⁷⁰ BROWN, T. D. *A history and analysis of jazz drumming to 1942.: (Volumes I and II)*, s. 102



The Original Ludwig Pedal



See that
Stroke

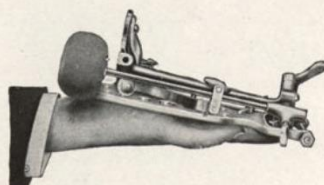
The Ludwig Drum and Cymbal Beater is a perfect product—both musically and mechanically. It has never been equalled for smoothness of action, mechanical accuracy and production of good drum tone.

It is the only floor pedal that has an action in unison with the movement of the foot. It is the only pedal made with a balance so perfect that it operates with as little effort as it takes to beat time.

It is the first floor pedal ever made that has the direct lever action of the swing pedal without its unproportionately long drum obstructing beater arm and the excessive size and weight of the overhead pedal.

The Ludwig Drum and Cymbal Beater won its way into the leading theatres of every large city in the country in less than six months.

And it brings out the best tone in your drum. Direct lever action; natural arm stroke tone; the beater arm is set slightly to the right to strike the drum where the tone is best, and to clear the foot in motion; immediate and full response in unison with every touch of your foot.



It has a direct lever action, a long powerful stroke—adjustable to any volume. The tone is that produced by the natural arm stroke.

For prices see price list enclosed.

Obr. 34 – Ludwigův pedál k velkému bubnu.

Tento vynález je zcela zásadní pro všechno nové, co má nejen v populární hudbě hráče na bicí soupravu v následujícím století potkat. A v podstatě soupravu bicích nástrojů definuje. Ludwigův design pedálu k velkému bubnu se stal standardem u všech výrobců bicích nástrojů a zůstal prakticky nezměněný dodnes.

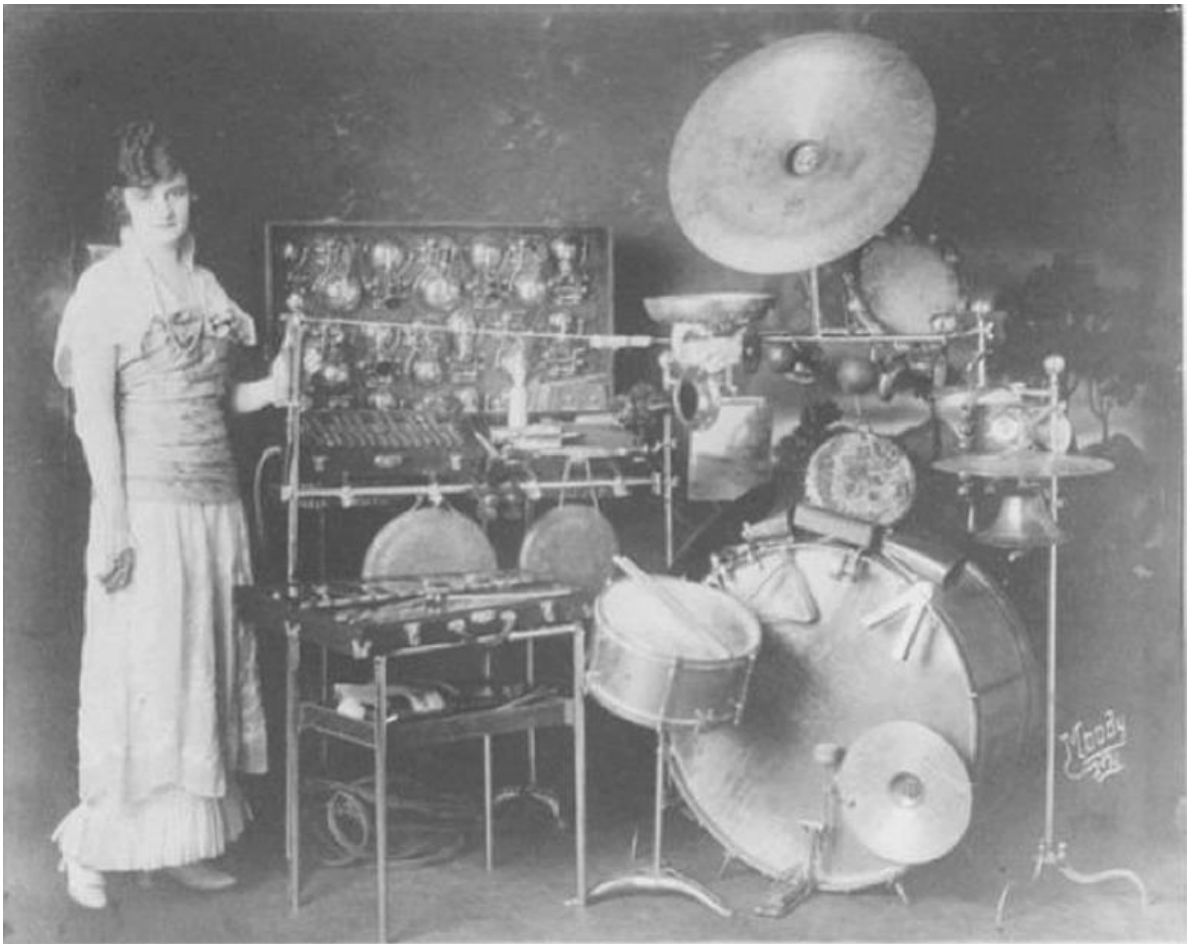
4 Trap Set

V dnešní době mezinárodně používané, anglické označení *drum set* získala souprava bicích nástrojů až ve třicátých letech dvacátého století. Do té doby jí nikdo neřekl jinak, než *trap set* nebo jenom *traps*.



Obr. 35 – Slavný jazzový bubeník Buddy Rich vystupoval jako dítě ve vaudevillském představení. Jeho číslo se jmenovalo: "TRAPS: The Drum Wonder"

Již v druhé polovině devatenáctého století používali bubeníci při hře v divadlech, kabaretech, cirkusech, minstrelských představeních apod. *contraptions* – nejrůznější „vychytávky“. Narozdíl od svých kolegů symfoniků měli při těchto *shows* kromě interpretace partu skladby za úkol vytvořit „soundtrack“ představení – tvořit atmosféru, vytvářet zvukové efekty či akcentovat vtipy. *Contraptions* byly například exotické etnické nástroje navozující orientální atmosféru. Do širšího povědomí také právě přicházely zvonkohry, xylofony a další melodické bicí nástroje – bubeník byl náhle schopen hrát melodii! To mohlo pro divadelní společnost znamenat platit o jeden honorář méně a být výrazným ulehčením při logistice stěhování. Bubeníci také imitovali zvuky každodenního života. K tomu jim sloužily ať již skutečně ty předměty, které jejich zvuk znázorňovaly (píšťalka, zvonek, klakson), či specifické zvukové efekty jako například hrom, bouřka (známé již z barokního divadla), bloky se smirkovým papírem pro imitaci zvuku rozjíždějícího se vlaku nebo dvě prkénka přibíťá k sobě koženým řemínkem a připomínající prasknutí biče. Tyto *contraptions* nebyly skladateli ani hráči nijak kategorizovány. Byly to skutečně rozmanité nástroje a jejich použití se odvíjelo především od rozpočtu divadla a vynalézavosti samotného hráče, jak požadovaný zvuk vytvořit.



Obr. 36 – Bohatý trap set obsahující spoustu nástrojů a „vychytávek“.

Ve své knize *Jazz* z roku 1928 popisuje Emil František Burian první trap sety následovně: „První konstrukce drums, zašla ve snaze obsáhnouti celý orchestr znějící hmoty až do clownství a ekvilibristiky. Obklopen úžasným aparátem, v němž nechyběl ani děravý střevíc ani buben nebo revolvery, seděl bláznivý drumista, vyvolený mezi barovými bohy. Tloukl nohama i rukama, hlavou a nosem, hvízdal, luskal prsty, střílel a pohazoval paličkami, což kouznilo posluchačům se rtů obdivuhodné, ááč jako nad nějakým ohňostrojem. Od roku 1920 počíná se velká revise roztěkané konstrukce drums. Zbytečné efekty mizejí nebo alespoň ustupují pevnějším hodnotám. Improvisace předpokládá ještě mnoho zbytečných detailů, ale celek se neustále očišťuje, upravuje, už jen zříme r. 1927 připraven k symfonické tvárnosti“.⁷¹ Snad protože byla většina těchto zvukomalebných efektů spíše komického rázu, dostalo se jich do „seriózní“ symfonické hudby jen velmi málo. A skoro bez výjimky si svůj úsměvný charakter zachovaly i zde. Nejčastěji se s nimi v symfonickém orchestru potkáme u skladeb odkazujících na městskou atmosféru první poloviny dvacátého století jako například *Američan v Paříži* (1928) George Gershwinu nebo u symfonických suit zpracovávajících materiál filmové či muzikálové hudby. Ale právě díky malým traps, barevnosti, kterou přinášejí a naprosto

⁷¹ BURIAN, E. F. *Jazz*, s. 138-139.

odlišné funkci bicího partu oproti standardnímu symfonickému repertoáru, jsou tyto skladby u orchestrálních hráčů často velmi populární.

4.1. Původ vychytávek

Ve vaudeville představeních konce 19. století používali hráči své traps podobným způsobem jako například v opeře, tedy za účelem kolorování, jednorázového zvukového efektu. Rozhodně na ně neimprovizovali doprovod ke skladbě. To se změnilo s příchodem nové vzrušující hudby, které dnes říkáme jazz.

Kvůli stále posilujícím segregačním intencím začali kreolští hudebníci v New Orleansu na přelomu století ztrácet svá místa v orchestrech a divadelních představeních pro bílé. Po prohraném soudu Plessy vs. Fergusson⁷² v roce 1896 i na dříve uvolněnou a společensky třívrstvou Louisianu naplno udeřila síla doktríny *Separate Car Act* (1890)⁷³ a pojem *separate but equal* (oddělení, ale rovni) použitý v doktríně, se stal heslem, které legálně ospravedlňovalo segregaci dalších šedesát let. I kapka černé krve znemožnila ve Spojených státech získat seriózní, dobře placené muzikantské místo. Míšenec Dee Dee Chandler byl jeden z těch, kteří přišli o své zaměstnání v luxusním hotelu *Grunwald* a nezbylo mu nic jiného než si shánět angažmá v některém z nevěstinců Storyville. Tyto pochybné podniky se staly svědky nevšední mezikulturní výměny bicích nástrojů a s nimi spojených vychytávek. Hráči jako Chandler si přinesli zvukomalebné a mechanické vychytávky, které byly pro černošské bubeníky do té doby často zcela nedostupné, jako například zavěšený pedál. Ti naopak nabídli podomácku vyrobené nástroje a nástroje každodenní potřeby (valcha atd.), na které hráli v tzv. *spasm bandech*. Segregováni nebyli v Americe pouze černoši, ale všichni barevní, tedy i Asiaté (především čínští imigranti, přicházející do NOLY zaplnit pracovní místa po osvobozených otrocích) a Hispánci. Komunity těchto etnik byly v New Orleansu sociálně i kulturně velmi propojeny. A tak i bicí nástroje těchto exotických kultur doplnily trap sety prvních jazzových bubeníků.

⁷² V roce 1890 přijal stát Louisiana zákon, který požadoval oddělené vagóny pro černé a bílé lidi. Ve městě New Orleans skupina občanů ve snaze zákon zrušit přesvědčila Homera Plessyho, který byl z jedné osminy černošského původu, aby jej otestoval. 7. června 1892 nastoupil Plessy do vagónu východolouisianské železnice (*East Louisiana Railroad*), který byl určen výhradně bílým. Podle louisianského zákona byl považován za černocha, a proto měl být ve vagónu pro „barevné“. Když Plessy odmítl vagón opustit, byl zatčen a uvězněn.

⁷³ VOLLE, Adam. Separate but equal: Racial doctrine. *Encyclopedia Britannica* [online]. Chicago: Encyclopedia Britannica, 2023, 7.5.2023, s. 1 [cit. 2023-06-20]. Dostupné z: <https://www.britannica.com/topic/separate-but-equal/additional-info#history>



Obr. 37 – Dee Dee Chandler v roce 1896. Nejspíše nejstarší zachycení pedálu k velkému bubnu na fotce.

4.2. Etnické nástroje bicí soupravy

Nová generace hráčů na bicí soupravu v New Orleansu stále víc opouštěla od rovného pochodového stylu hry. Warren Baby Dodds či Zutty Singleton svůj doprovod synkopovali, nebáli se přidat polymetrii. Vyjadřovali se expresivně, improvizovali, objevovali melodický potenciál bicí soupravy. Sám Dodds novou funkci bicích popisuje takto: „*Bylo mým úkolem studovat každého hudebníka a přidělit každému nástroji odlišný sonický základ, pasující přímo němu. Když hraje sólista své sólo, je to na bubeníkovi, aby mu poskytl dobré zázemí a donutil ho pracovat. To je práce bubeníka. Bubeník by měl hudbě dodat výraz a správný doprovod.*“⁷⁴

K tomu jim byly nápomocné etnické bicí nástroje, které do Ameriky přivezli imigranti z celého světa. Doddsovu delikátní hru v kontextu *dixielandu* můžeme slyšet na nahrávce *King Oliver's Creole Jazz Band* z roku 1923. Dodds zde úžasným způsobem, pouze na woodblock a malý činel technikou *choking* doprovází dvaadvacetiletého kornetistu Louise Armstronga. Nemůžeme bohužel přesně říct, jestli tato jemná hra byla skutečně umělcův záměr, či spíše bezpečnostní opatření – inženýři v nahrávacích studiích se bicími nástroji báli jako čert kříže. Ze strachu aby nevyhodil nahrávací jehlu, byl především velký buben naprosté tabu. Nezapomínejme, že buben, který bubeníci až do třicátých čtyřicátých let běžně používali, byl

⁷⁴ REIMER, B. N. *Defining the Role of Drumset Performance in Contemporary Music*, s. 19

armádních až symfonických rozměrů, tedy dvacet osm, třicet i více palců v průměru. Nahrávky prvních jazzových hráčů jsou tedy bohužel často velmi ochuzené. Představu o tom jak se hrálo v New Orleansu bez technických limitů máme díky Doddsově sólovému albu, které nahrál v roce 1946. I když bylo bubnování v té době žánrově na zcela jiné úrovni, Dodds nikdy svůj osobitý styl hry, kterým jednou tak revolucionoval jazz, neopustil. A my díky tomu máme unikátní možnost slyšet způsob hry bubeníka z doby úplně raného jazzu. Z doby, ve které by takováto nahrávka nebyla možná.



Obr. 38 – *King Oliver's Creole Jazz Band*. Baby Dodds na buben, Louis Armstrong na kornet.

Již díky fenoménu národních obrození, ale i objevitelským expedicím a zájmu o exoticismus se v devatenáctém století dostalo do orchestru mnoho folklorních nástrojů kultur celého světa. Další vlna nástrojů přišla do euroamerické společnosti díky nepřestávajícím zástupům přistěhovalců příjíždějících do přístavů Spojených států. A tyto bicí nástroje jsou speciální tím, že si ještě před symfonickou premiérou, odbyly svůj debut v trap setu neworléánského bubeníka.

4.2.1. Dálný Východ

Podle toho jak Belgičan J. A. van Aalst žijící na konci 19. století v Číně popisuje zdejší hudbu, by nás nejspíš nenapadlo, že první bicí soupravy, jazz a neworleánští bubeníci mají co dočinění s kulturou Dálného východu. „Zdejší hudba nelahodí evropskému uchu. Čínské stupnice nejsou temperovaně laděné, čínské nástroje nejsou přesně naladěné, čínská hudba nebydlí ani v dur ani v moll.“⁷⁵ Opak je však pravdou a zejména čínští přistěhovalci do Louisiany mají na vývoji soupravy bicích nástrojů a rozšíření bicí sekce symfonického orchestru lví podíl.

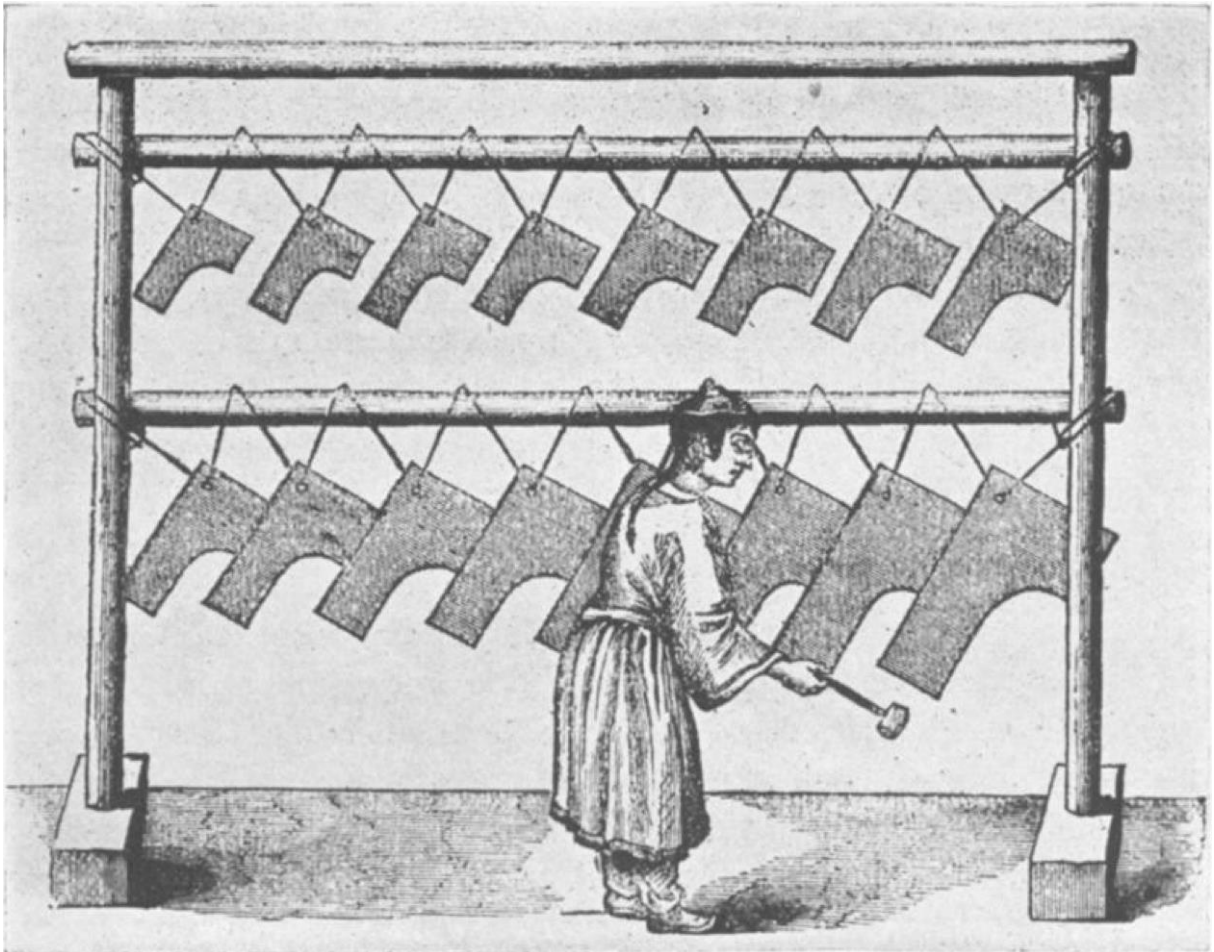
Číňané věří, že jejich hudba je tou nejstarší „klasickou hudbou“ na světě. Ať už je toto tvrzení pravdivé či ne, z psaných pramenů víme, že se s komponováním a interpretací hudby na komplexní úrovni zabývali již více než 3000 let před Kristem.⁷⁶ V Číně již v té době existovala přísná supervize nad vývojem umění, aby nepodlehlo žádným nežádoucím „trendům“. Například v letech 141 až 87 př. Kr. fungoval při Ministerstvu měr a vah Císařský úřad hudby, který měl na starost dodržovat a kontrolovat správné provádění rituálů a jejich hudebního doprovodu. Archivoval všechny melodie a kontroloval správné ladění. A právě díky této státní kontrole jsou nám k dispozici písemné i ikonografické záznamy z období vlád jednotlivých dynastií. Z nich se dozvídáme, že všechny zásadní objevy, vynálezy nástrojů a hudebních systémů měli samozřejmě na svědomí legendární čínští císaři.

Za vlády císaře Shuna (2255-2206 př. Kr.) byly již v hudební praxi rozmanité bicí nástroje dobře etablovány. Tento vládce všechny hudební nástroje rozdělil do osmi skupin dle filosofie Fuh shi – podle ročních období i materiálu, ze kterého jsou vyrobeny. Za jejich „stvoření“ vděčil Přírodě. Neopomenul samozřejmě ani bicí nástroje. Především pak zvony – „nejuniverzálnější“ ze všech hudebních nástrojů, které i Číňané měli ve velké úctě.⁷⁷ Vyráběli je z kamene a hlíny, později odlévali z nejrůznějších slitin. Stejně jako v jiných oblastech Dálného východu byla i v Číně hudba pevně spjata s náboženskou praxí. Jedním z hlavních úkolů bicích nástrojů tedy byl doprovod liturgie. Ke zvonům se později přidaly gongy, činely, soudkovité bubny s blánou či dřevěné štěrbínové bubny. Ty se v různých obměnách staly pevnou součástí konfuciánské i buddhistické bohoslužby.

⁷⁵ VAN AALST, J. A. *Chinese Music* [online]. Shanghai: Statistical Department of the Inspectorate General of Customs, 1884 [cit. 2023-06-27]. Dostupné z: <https://imslp.org/wiki/Special:ImagefromIndex/506681/pm10>, s. 84.

⁷⁶ BLADES, J. *Percussion instruments and their history*, s. 89

⁷⁷ BLADES, J. *Percussion instruments and their history*, s. 400



Obr. 39 – Čínská kamenná zvonohra Bianqing

Po skončení občanské války v Americe čekala bývalé konfederační státy kompletní ekonomická rekonstrukce. Jižanští podnikatelé hledali spolehlivou a levnou pracovní sílu, která by na plantážích nahradila černošské otroky. Dělníci přicházející z provincie Kuantung na jihu Číny se již osvědčili při stavbách železnice v Kalifornii a Texasu. Teď byli skrze pracovní agentury importováni do delty Mississippi. Zpočátku to byli pouze muži, posílající celý svůj výdělek za sběr bavlny zpět domů. Přestože se imigrace z Číny do Spojených států kvůli *Chinese Exclusion Act*⁷⁸ z roku 1882 (první zákon svého druhu v Americe vylučující celý národ bez výjimky) stala extrémně náročnou, podařilo se mnoha čínským dělníkům do Ameriky přestěhovat i zbytek rodiny. S nimi opouští plantáže a začnou si hledat práci v městech.

V New Orleans vyrostl *chinatown* přímo uprostřed afroamerického sousedství. Tato dvě etnika zde s ostatními menšinami vytvořila specifickou komunitu. Přistěhovalci z Číny byli vnímáni jako barevní, a proto zastávali jiné postavení než právě v houfch přijíždějící imigranti z Německa či Irska. Narozdíl od Evropanů například Číňané po příjezdu do USA nezískávali americké občanství. Tato výsada čekala až na jejich děti narozené v nové domovině. Taktéž jim bylo v mnoha státech odepřeno právo uzavřít sňatek s bílou ženou. Proto zvláště na jihu

⁷⁸ Zákon o vyloučení Číňanů z roku 1882 snažící se regulovat čínskou migraci do USA. Oficiálně byl v platnosti až do roku 1943.

USA, kde na konci devatenáctého století žilo dvacetkrát více čínských mužů než žen, vznikalo mnoho černošsko-čínských manželství. V roce 1880 mělo dle desátého sčítání lidu v Louisianě padesát sedm procent Číňanů za ženu Afroameričanku.⁷⁹ I Louis Armstrong, který se v roce 1901 narodil dva bloky od new orleánského chinatownu, vzpomínal na rodinné sváteční obědy v čínských restauracích.⁸⁰ Číňané si s sebou přivezli i své divadlo, operu plnou rozličných hudebních nástrojů. Zůstává otázkou proč afroameričtí bubeníci nevybavili své soupravy často mnohem tonálně bohatšími africkými bubny, ale na místo toho se rozhodli pro čínské nástroje. Možná šlo o přetrvávající stud a snahu zbavit se stigma primitivismu. Schovat donedávna zakázané africké nástroje a nahradit je něčím novým, v Americe přijatelnějším.⁸¹ Možná šlo o stejné okouzlení zvuky Východu, které v té době prožíval Debussy při poslechu indonéského gamelanu na Světové výstavě v Paříži.⁸² V každém případě tento fenomén vytvořil podklad pro vznik jedinečného multikulturního slepence – soupravy bicích nástrojů.

Pro binární segregační zákony představovali Asiaté nadále problém. I přes značnou asimilaci ani v první polovině dvacátého století nevědělo mnoho Jižanů, jak se k nim stavět. Nebyli ani černí ani bílí. Prvotní označení barevní později vystřídalo „non-white“ (nebílí), které je ve společnosti stavělo nad Afroameričany. V armádě mohli například sloužit v nesegregovaných jednotkách. Díky svým velmi dobrým vztahům s černošskou komunitou zároveň často tvořili pomyslný můstek mezi rozdělenou společností amerického Jihu.

4.2.1.1. Dřevěné ryby

Jedním z nástrojů, které přivezli čínští imigranti do New Orleansu jsou tzv. *mu-yü* neboli „dřevěné ryby“. Tyto vyřezávané černo-červeno-zlaté štěrbinové bubny připomínající otevřená ústa mýtického zvířete jsou používány při doprovodu buddhistických bohoslužeb v Číně, Koreji, Japonsku či Vietnamu dodnes. Často obrovské „ryby“ (až metr v průměru) jsou posvátným nástrojem udávajícím rytmus při recitaci sůter. Ryba je buddhistickým symbolem bdělosti a pozornosti. Díky víře, že ryba nikdy nespí a také svému pronikavému zvuku sloužil tento štěrbinový buben ve značně zjednodušené podobě i jako signální nástroj nočních strážců. Tento nezdobený idiophone obdelníkového tvaru z tvrdého dřeva skořicovníku používány i v klasickém čínském orchestru a opeře, známe z orchestrálních partů bicích nástrojů jako *woodblock*.⁸³

⁷⁹ 10th census, 1880 [microform]: Louisiana. In: *Internet Archive* [online]. San Francisco: Internet Archive, 2023, 15. 7. 2010 [cit. 2023-06-23]. Dostupné z: <https://archive.org/details/10thcensus0460unit/page/n3/mode/2up>

⁸⁰ CAMPANELLA, Richard. „Chinatown, New Orleans.“ *Geographies of New Orleans: Urban Fabrics Before the Storm*, University of New Orleans Press, 2006, pp. 337–56. *JSTOR*, <http://www.jstor.org/stable/j.ctt1n2tx87.26>. dostupné 23.6. 2023

⁸¹ Podobnou snahu můžeme ve stejné době vidět v afroamerickém zájmu o hru na společensky přijatelný, evropský nástroj – housle.

⁸² BROWN, T. D. *A history and analysis of jazz drumming to 1942.: (Volumes I and II)*, s. 33

⁸³ BLADES, J. *Percussion instruments and their history*, s.116



Obr. 40 – Žebravý mnich s dřevěnou rybou (sedící uprostřed, s velkým kloboukem), vyobrazený Johanem Nieuhofem v roce 1665.

Ačkoli se dřevěná ryba objevila v mnoha orchestrálních i komorních skladbách dvacátého století, poprvé si v západní kultuře zahrála v trap setu kabaretního bubeníka. Hra na dutý štěrbinový buben totiž velmi připomíná zvuk klapajících koňských kopyt a takový zvukový efekt si nemohli nechat bubeníci ujít. Dali rybám jméno, které připomíná jejich původ – *temple blocks*, přestože liturgickému užití se dávno na hony vzdálily. A pokud jimi ve svém trap setu nedisponovali, použili ekonomicky méně nákladnou variantu – kokosové ořechy.⁸⁴

Již ragtimoví hráči začali dřevěné bloky využívat jako alternativu při tvoření svých doprovodů. Hra rudimentů na woodblock (či dřevěný ráfek bubnu) připomínala svým zvukem *clog dance* (tanec v dřevácích, předchůdce stepu) velmi oblíbený na konci 19. století. Proto se jim též začalo říkat *clog boxes* nebo *tap box*.⁸⁵ Bubeník díky nim docílil mnohem odlehčenějšího, barevného, přitom jasně artikulovaného zvuku. Bylo to ideální řešení doprovodu sóla jednotlivých nástrojů vyžadujících nižší dynamiku.

Ve 20. a 30. letech začali hráči v Chicagu montovat na lub velkého bubnu celé sady temple bloků. Hráli na ně tzv. *fills*, melodické přechody, výplně mezi jednotlivými částmi skladby. Takovéto sady temple bloků se dostaly i do orchestru. Již v roce 1923 zaměstnává

⁸⁴ BLADES, J. *Percussion instruments and their history*, s. 115

⁸⁵ BLADES, J. *Percussion instruments and their history*, s. 390

pár temple blocků William Walton ve své *Façade*, která předznamená jejich orchestrální osud na několik desetiletí. Plní zde roli komického zvuku imitující jazzovou kapelu, o buddhistické liturgii nemůže být řeč.

V druhé polovině dvacátého století tyto, často alespoň přibližně laděné, sety temple bloků začaly od skladatelů dostávat stále nové, náročnější, melodické úkoly. Jejich podoba se více a více vzdaluje od svého originálu a je uzpůsobena praktickému použití. Často jsou vyráběny i z plastu a dalších materiálů. Skladba *Rebonds* (1988) řeckého skladatele Iannis Xenakise, je příkladem maximálního využití těchto nástrojů a také nutné modifikace pro splnění kompozičního záměru. Skladba je technicky extrémně náročná a při klasickém horizontálním uspořádání temple bloků se pohybuje na hranici proveditelnosti. Na tuto skutečnost zareagoval německý výrobce bicích nástrojů Bernhard Kolberg sestrojením konstrukce, díky které je možné sadu připevnit ve vertikálním uspořádání. To značně usnadňuje hru rychlých běhů přes jednotlivé bloky.

Hluboký zastřený zvuk temple bloků se výrazně liší od ostrého, penetrujícího zvuku orchestrálního woodblocku. Pod názvem *legno* ho zaměstnává Prokofjev v závěrečné sekvenci své *Páté symfonie* (1944). I přes forte celého orchestru můžeme slyšet dřevěný pronikavý zvuk. Proto budeme skoro bez výjimky vždy na woodblock hrát dřevěnou či tvrdou xylofonovou paličkou. Na rozdíl od temple bloků, které mohou občas vyžadovat i měkké filcové paličky.

Pokud nám ze jména nástroje na partu, (kromě temple blocks wood block, clog box, legno se můžeme setkat také s názvy *Chinese Blocks*, *Korean Blocks* či vzácně *Tiger box*) není jasné, který nástroj použít, tyto charakteristické rozdíly nám mohou pomoci.



Obr. 41 – Na celou sadu templeblocků hrál i jeden z prvních bigbandových bubeníků a opravdový showman Chick Webb. Pověšimné si rampy na kolečkách, díky které je celá souprava mobilní.

4.2.1.2. Čínské tom-tomy

Dvojbanné, laditelné tom-tomy, které používáme dnes nejen u soupravy, ale také v orchestru spatřily světlo světa až v roce 1936. V úzké spolupráci s bubenickou hvězdou Genem Krupou je poprvé zkonstruovala firma Slingerland.⁸⁶ „Kotle“, „přechodáky“, které používali první jazzoví hráči, byly čínského původu. Proto se jim také často přezdívá čínské tom-tomy. Přestože pojmenování tom-tom může do jisté míry odkazovat k onomatopoickému původu slova, bubeník a muzikolog Daniel Glass je přesvědčen, že stejné pojmenování bubnu v Africe, Asii i u původních obyvatel Severní Ameriky, by byla moc velká náhoda a v takto generickém pojmenování bubnu má spíše prsty bílý člověk. Tom-tom sice je jméno asijského původu, nepochází však z Číny. Britští kolonisté si během své vlády na Srí Lance často stěžovali na hlasitý zvuk ceylonských lidových bubnů *Thammattama* a Angličané začali výraz tom-tom (či tam tam) používat souhrnně pro všechny bubny nezápadní necivilizované společnosti, ať už ve svých koloniích v Asii či v Americe.⁸⁷



Obr. 42 – „Indian drum nebo Tom-To“ z nabídky Sherman Clay Co. z roku 1914

Samotné cejlonské *Thammattama* připomínaly spíše indická tabla než malý *pieng-ku* pocházející z rodiny čínských sudovitých bubnů. Stejně jako jeho větší sourozenci je i tento „čínský tom-tom“ bohatě zdobený a má napevno přibité blány z vepřové kůže. To je odlišuje od jiných tradičních asijských bubnů, které jsou laditelné – blána se u nich napíná pomocí lana. Zevnitř nízkého korpusu bubnu byla umístěna pružina, která při úderu vibrovala. „Rachtání“, které pružina vytvářela, bylo charakteristické pro použití bubnu v čínské opeře. Již se nestalo tolik oblíbeným u prvních jazzových hráčů. Ti uzavřený dřevěný korpus často narušili, aby mohli rachtající pružinu z bubnu odinstalovat.⁸⁸

⁸⁶ viz kapitola 6 Swingující činely

⁸⁷ GLASS, Daniel. 451 – [Daniel Glass Show]: The Incredible Evolution of tom-toms. In: *Drummer's Resource* [online]. Nick Ruffini Music, 2023, 28.11.2018 [cit. 2023-06-27]. Dostupné z: <https://www.drummersresource.com/evolution-of-tom-toms/>

⁸⁸ BLADES, J. *Percussion instruments and their history*, s. 112



Obr. 43 – Zdobení čínský tom-tom.

Ve 20. letech se čínské tom-tomy staly tak populárními, že je společnosti jako Ludwig a Slingerland začaly prodávat jako standardní součást bicí soupravy. Zpočátku byly bubny ve velkém množství dováženy z Číny, a až v Americe na ně bylo přidáno logo společnosti pro distribuci v USA, ale brzy začaly americké společnosti vyrábět své vlastní bubny s napevno přibitými blány. Hra na tyto čínské tom-tomy nebyla nikdy „poučená“. Ani v orchestru, ani v jazzovém kontextu. Příkladem za všechny může být i slavný Duke Ellington. Ne africké *kpalonga* ani *dun dunny*, ale čínské tom-tomy dopomohly jeho bubeníkovi Sonny Greerovi vytvořit charakteristický pseudo-africký zvuk na albu *Jungle Nights in Harlem* (1930). Bohužel i dnes, přestože skladba často pochází od autora asijského původu, nedbají hráči při použití čínských tom-tomů v multiperkusivních sadách na jakoukoliv poučenou interpretaci. A od afrických, či latinskoamerických bubnů ty asijské odliší snad pouze tím, že kvůli silné kůži je na ně třeba hrát paličkami.

Se zrušením Zákona o prohibici v roce 1933 se jazz přesouvá z malých *spekasiích*⁸⁹ do velkých tanečních sálů. Přišel čas big bandů, a i bubenické soupravy se začaly nezvykle zvětšovat. Z jednoho čínského tom-tomu přinášejícího zvukomalebnou orientální příchut' do hráčova trap setu, se rázem stala celá sada tom-tomů, které hráči používali k hraní fills.

⁸⁹ Tajný bar v době prohibice. Návštěvník musel znát pro vstup heslo.



Obr. 44 – Hráč zaměstnávající ve svém trap setu kromě pěti malých i jeden velký čínský tom-tom, obdoba dnešního „floortomu“.

Nejdůležitější osobou pro inovaci tom-tomů se však stal bigbandový bubeník Gene Krupa, o kterém bude ještě více řečeno v poslední kapitole. Ve velké kapele Bennyho Goodmana se již nemusel bát, že by při hře na tomy zastínil zbytek souboru. Používal tom-tomy k akcentaci, ke hře melodických fillů, i k vytváření tzv. *riffů*, ostinátních doprovodů znějících nejčastěji pod sóla jednotlivých hráčů. Díky jeho tom-tomovému intru se skladba *Sing, Sing, Sing* (1936) stala obrovským hitem a rázem všechny prominentní swingové orchestry musely mít na repertoáru „tom-tomové číslo“. Krupa též intenzivně spolupracoval s firmou Slingerland na technickém vylepšení „kotlů“. Čínské tom-tomy vystřídaly ve třicátých letech bubny „evropského vzhledu“, které vyhovovaly agresivnější hře v big bandech.⁹⁰ Spodní blána byla stále přibita pevně ke korpusu bubnu, zatímco vrchní se dala naladit díky šroubovému mechanismu. To mělo i praktický dopad. Protržená blána tak nutně neznamenala konec bubnu, ale mohla být vyměněna za novou. Na Krupovu žádost přidal Slingerland ladící šrouby i na spodní blánu bubnu, a tak určil podobu tom-tomů, která přetrvává dodnes.⁹¹

„Inovace“, kterou tom-tom prošel v orchestrálním světě, spočívá v tom, že o jednu blánu přišel. Koncertní, nebo původně nazývané melodické, tomy jen s jednou blánou jsou u skladatelů hledajících v bubnech spíše určitý tón než hutnost zvuku velmi oblíbené. Ještě snadněji se pomocí speciální „otáčecího“ mechanismu do určité tónové výšky ladí rototomy, fungující na stejném principu jako tympany Johanna Stumpfa.⁹²

⁹⁰ REIMER, B. N. *Defining the Role of Drumset Performance in Contemporary Music*, s. 21

⁹¹ BROWN, T. D. *A history and analysis of jazz drumming to 1942.: (Volumes I and II)*, s. 382

⁹² PROCHÁZKA, A. *Poučená interpretace orchestrálních partů bicích nástrojů: Inspirace pro pochopení problematiky s ohledem na vývoj literatury, instrumentáře, techniky hry a chápání bicích nástrojů v historickém kontextu*, s. 44



Obr. 45 – Díky svému specifickému zvuku si našly koncertní tomy místo i v populární hudbě. Velmi si je oblíbil například rockový bubeník a zpěvák Phil Collins.

Kvůli modernímu zápisu bicí soupravy, při kterém jsou tom-tomy umístěny v notové osnově nad a pod malým bubnem, nehledě na svou přesnou výšku tónu, nemusí ani part pro tom-tomy s přesnými výškami tónu jasně indikovat použití naladěných bubnů. Pokud tedy autor předpokládá skutečně použití nástrojů o přesné výšce tónu, měl by to explicitně zmínit v poznámce. Samotné umístění not v osnově je skutečně nejednoznačné. Dobrým ukazatelem může též být použití houslového či basového klíče. Pokud to není přesně specifikováno, je výběr vhodných tomů, jejich velikosti a naladění ponecháno na vkusu hráče. A právě proto je důležité dokázat skladbu správně zařadit do kontextu vývoje nástrojů i hudby pro ně. Otázkou například zůstává, zda by pro skladby napsané před třetí dekádu minulého století neměl hudebník použít tom-tomy čínské.

4.2.1.3. Čínské činely

Téměř všichni světoví výrobci činelů dnes prodávají činel z označením „*china*“ s výbušným, exotickým charakterem. Nejen zvukově, ale už na první pohled, se činel liší od svých vzdálených bratranců z Turecka, kteří zastávají zbytek činelového katalogu. Díky kónickému pupku a ohnutému kraji vypadá čínský činel spíš jako by ho během divokého večírku v Paříži navrhl Salvador Dalí či Pablo Picasso. „Západní“ výrobci činelů uvedli čínský činel do svého katalogu až během druhé světové války, kdy byl import originálních činelů z Číny výrazně omezen a snažili se vyplnit díru na trhu. Na stojanech soupravových i orchestrálních bubeníků už tato západní obdoba činelu zůstala. S originálním čínským nástrojem se potkáme jen málokdy. Díky mnohem kvalitnějšímu bronzu, který k výrobě používala například firma Zildjian, lepší dostupnosti činelů a také větší zvukové konzistentnosti, které činely přicházející z Číny nemohly nabídnout, to bylo zcela logické vyústění situace. První jazzoví, trap setoví bubeníci však hráli ještě na originální čínské činely, které do Ameriky přivezli čínští imigranti v devatenáctém století.

A protože tito hráči ještě nevyužívali činely ke hře doprovodu, hodily se jim na vytváření zvukových efektů (díky explozivnímu charakteru a velmi krátkému dozvuku) mnohem více právě činely pocházející z Číny. Ty jsou nejčastěji slyšet na nahrávkách ragtimů, nikoli „melodické“, uchu lahodící turecké činely pohánějící big bandové ansámby nebo bebopové komba.



Obr. 46 – Trapsetový bubeník. Můžeme si povšimnout woodblocku, kravského zvonce, řehťačky, zvonkohry a velkého čínského činelu přimontovaného ke korpusu velkého bubnu pomocí pružiny.

Činely zvané *bo* se v Číně vyrábějí již po staletí. Jejich původ není zcela jasný, paradoxně nemůžeme vyloučit ani vliv „západoasijských činelů“ – Turkestánský orchestr fungoval na čínském císařském dvoře již v roce 384 n. l. Též fakt, že na *bo* se tradičně hraje v páru – činely jsou spolu sráženy stejně jako činely v janičářských kapelách, resp. symfonickém orchestru, může naznačovat turecký původ. Na rozdíl od kožených řemínků západních orchestrů, je však každý nástroj uchopen přímo kolem svého velkého kónického pupku, který slouží jako „držadlo“.

Využití činelů bylo v Číně vždy velmi široké. Společně s bubny, gongy a zvony byly používány na bojišti ke komunikaci mezi jednotkami i zastrašení nepřítele. V *Umění války* napsané v 5.

století před Kristem je použití činelů v boji popsáno následovně: „*Buben je užíván ke svolání jednotky a rozkazu pochodu vpřed. Zvon je znamením k zastavení boje. Při nočních útocích vojáci trou co největším počtem činelů o sebe. To slouží k zastrašení a zmatení nepřítele.*“⁹³ Podle svědectví veteránů z korejské války, zažily tento způsob nočního boje na vlastní kůži i americké jednotky v padesátých letech dvacátého století. Podobný zvuk doprovázel truchlící příbuzné při pohřebních ceremoniích. Zvuk činelů odváděl duši zemřelého z tohoto světa nebo také přivolával déšť při náboženských obřadech. Menší verze činelů *xiabo* pak oznamuje pohyb herce v čínské opeře.⁹⁴



Obr. 47 – Hráč na činely *bo* v orchestru tradičních čínských nástrojů.

Čínské činely se staly nástrojem „sonické destrukce“ prvních jazzových bubeníků. Díky nim dostávali tanečníky do extatických stavů, avšak kvůli nim jsou rané nahrávky jazzu zároveň často přerušené explozivní ránou nezaměnitelného charakteru. I s rozmachem zvukově decentnějších tureckých činelů vhodných pro swingový doprovod si mnoho hráčů „čínu“ ve své soupravě ponechalo. K akcentování, vytvoření mystické atmosféry apod.

Mnoho jazzových bubeníků si též své čínské činely nýtovalo. Ty výrazně prodloužily jejich dozvuk a vytvořily ještě unikátnější zvuk činelu. Tento trend později vyústil ve vytvoření činelu *Swish*. Firma Zildjian ve spolupráci s Genem Krupou vytvořila „čínu se srdcem tureckého

⁹³ BLADES, J. *Percussion instruments and their history*, s. 109

⁹⁴ Tamtéž.

činelu“.⁹⁵ Komplexně znějící velký onýtovaný činel čínského typu se stal nezbytným nástrojem bubeníka v klasické éře bigandu. Na rozdíl od činelu *china* v rockové hudbě, který dodnes plní funkci zvukového efektu, je činel swish používán ke hře doprovodu, tedy stejně jako činel ride. O tom ale více v kapitole Swingující činely.



Obr. 48 – Někteří bubeníci si čínské nástroje ve svých soupravách nechali i v době kdy (soudě podle činelu hi-hat) existovaly již moderní laditelné tom tomy a velké turecké činely. Možná, to bylo kvůli jejich nenapodobitelnému zvuku, možná protože měli hluboko do kapsy a nové nástroje si nemohli dovolit.

Do symfonické hudby se čínské činely nedostaly ve své originální podobě, tedy jako párové činely, ale jako „zavěšený“, efektový činel poprvé objevený afroamerickými bubeníky na přelomu devatenáctého a dvacátého století. Z klasických skladatelů je například ve své *Turangalila-Symfonii* (1949) žádá Olivier Messiaen, v *Inonizacích* (1933) Edgard Varése.

4.2.2. Kravský zvonec v Karibiku

Během dvacátého století zasáhla latinskoamerická hudba kulturu „západního světa“ hned v několika vlnách a rytmy rumbly, salsy, samby, calypsa a dalších tanců inspirovaly mnoho jak jazzových hudebníků, tak i skladatelů symfonické hudby k použití latinskoamerických bicích nástrojů v jejich ansámblech. Příkladem za všechny může být *Kubánská předehra* (1932)

⁹⁵ BIANCARDI, Matt. The Evolution of the China Cymbal. In: *Reverb* [online]. 2023, 11.1.2017 [cit. 2023-06-27]. Dostupné z: <https://reverb.com/news/the-evolution-of-the-china-cymbal>

George Gershwin a či *West Side Story* (1957) Leonarda Bernsteina. Svět bicích nástrojů Latinské Ameriky je tak bohatý, že i jen stručné popisy jednotlivých nástrojů by vystačily na materiál k napsání další diplomové práce. Proto bych se rád krátce zaměřil alespoň na jeden nástroj signifikantní pro hudbu Západní Indie, a to *cencerro* neboli cowbell. Kravský zvonec byl přítomný již v trap setech prvních ragtimových bubeníků. Tam jeho „kulturní modifikace“ neskončila, v orchestrálních i komorních skladbách se dnes můžeme setkat i s celými sety do tónů laděných cowbellů.

Jak již bylo řečeno v kapitole o New Orleansu, v románských, římskokatolických koloniích panovaly do jisté míry uvolněnější poměry, než tomu bylo v těch britských. Zvláště otroci, kteří žili ve městech, a tedy často dosáhli značné úrovně vzdělání, katolickou víru vítali i pro její právní systém a svrchovanost církve. Aktivně vyhledávali kněze, aby jim pomohli pomocí církevních zákonů vyřešit spory s jejich pány ohledně manželství mezi otroky, nuceného přemístění, a tím způsobeného rozdělení rodin apod. Církev též ve španělských koloniích například prosazovala právo otroka, se kterým bylo špatně zacházeno, najít si nového pána, který ho dokázal z nepříjemné situace vykoupit. To se samozřejmě mohlo podařit spíše otrokům žijícím ve městě. Jejich páni vlastnili pouze jednotky otroků, většinou jako osobní sluhy, lokaje či pomocné řemeslníky v dílně. Vzájemné antipatie nevítili ani oni. Pro otroka pracujícího na plantáži, který byl jen jedním z dalších několika set, byla tato možnost téměř nereálná. Tak či onak v protestantských koloniích Severní Ameriky by bylo něco takového zcela neslýchané. Afričtí otroci byli s církevním právem ve španělských koloniích tak vynalézaví, že jsou známy dokonce případy, kdy se pro předstírané kacířství vydali inkvizici, aby byli osvobozeni od svého pána. Toto řešení však bylo poměrně dvousečné.⁹⁶

Afričtí otroci dovezení do Latinské Ameriky si díky katolické nadvládě mohli také uchovat mnohem více ze svých původních tradic. Ty se zde mísily s evropskou kulturou, a do jisté míry i s kulturou původního obyvatelstva.⁹⁷ Obzvláště ve městech vznikaly komunity míšenců, podobně jako v New Orleansu otrokáři své černé milenky a jejich děti často osvobozovali. Ale i nesvobodní *ladinos* měli mezi otroky významné postavení. Jejich páni se v mnoha případech uchýlovali k období evropského feudálního systému. Otroci žili ve svých vlastních domech, vykonávali řemeslo dle svého uvážení a svému pánovi odváděli týdenní či měsíční léno. Majitelé se tak navíc nemuseli starat o materiální zabezpečení svých otroků. Ti se tímto způsobem v mnoha případech dokázali z otroctví i vykoupit. Tento dvoustupňový společenský systém mezi otroky (město kontra venkov), byl v historii přítomný

⁹⁶ HENSEL, Silke. Africans in Spanish-America: Slavery, Freedom and Identities in the Colonial Era. *Indiana* [online]. 2007(24), 15-37 [cit. 2023-06-27]. ISSN 0341-8642. Dostupné z: <https://www.redalyc.org/pdf/2470/247016522002.pdf>

⁹⁷ To platí především v případě indiánských kmenů Jižní Ameriky. V oblasti Karibiku důsledkem, nemocí, nucených prací a válek původní obyvatelstvo ostrovů v podstatě nepřežilo.

ve všech otrokářských společnostech. Mezikulturní výměna díky němu probíhala na více úrovních společnosti.⁹⁸

Této výměně přispěla v románských koloniích i katolická tradice slavení svátků. Po vojenských výpravách se duchovní hudba, tanec, průvody a festivaly staly nástroji kulturní transformace a sociální kontroly. Na mnoha místech Jižní Ameriky dokonce evropští misionáři nechali původním obyvatelům jejich rituály, včetně hudby a tance, jen je doplnili o katolické svaté. Protože Španělé stejně jako v Louisianě, i v Latinské Americe dohlíželi nad dodržováním svčení neděle a dalších svátků, oblíbili si liturgický kalendář i otroci a začali katolické svátky a tradice obohacovat svou kulturou. Odkaz tohoto kulturního fenoménu je dodnes asi nejvíce zřejmý při oslavách karnevalu. *Carnival* neboli „rozloučení s masem“ je poslední možností k bujarým oslavám před přicházející dobou čtyřicetidenního půstu, který vrcholí slavením Veliké noci. Během karnevalu dostává každý možnost se pomocí masky stát někým jiným. A tak se společenské a rasové rozdíly na pár dní ztrácely i v latinskoamerických koloniích.⁹⁹



Obr. 49 – Festival v ulicích Havany. *Dia de Reyes*, Federico Mialhe, 1856

⁹⁸ LANDERS, Jane. Africans in the Spanish Colonies. *Historical Archeology: Diversity and Social Identity in Colonial Spanish America: Native American, African, and Hispanic Communities during the Middle Period* [online]. Springer, 1997, 31(1), 84-103 [cit. 2023-06-27]. ISSN 04409213. Dostupné z: <https://www.jstor.org/stable/25616520>

⁹⁹ CASHION, Susan V. Latin American dance. In: *Encyclopædia Britannica* [online]. Chicago, 2023, 1.7.2009 [cit. 2023-06-27]. Dostupné z: <https://www.britannica.com/art/Latin-American-dance>

Na palubách otrokářských lodí nebylo místo pro hudební nástroje. Černí muzikanti je museli „vyrobit znovu“ z prostředků jim v koloniích dostupných. Snad kromě *maracas* a *guira*, nástrojů původních obyvatel, tak byly perkusivní nástroje Latinské Ameriky, které dnes známe a používáme, vytvořeny modifikací jejich subsaharských předků. Zdánlivě připomínající původní africké nástroje, přesto nové – jejich vznik byl ovlivněn multikulturní společností žijící v koloniích, ani sami Afričané nepocházeli z jednoho kmene se stejnou tradicí.

Otrocí pracující v peruánských přístavech si krátili dlouhé chvíle hrou na prázdné dřevěné *cajóny*. Stejně dřevěné bedny můžeme nalézt u jejich předků v Angole. S vyhlášením nezávislosti si v roce 1821 zvolila *marimbu*, nástroj vycházející z afrického primitivního xylofonu, za svůj národní nástroj Guatemala. Tympánů španělské kavalerie začaly kubánští otroci používat v pouličních kapelách, tak vznikly *timbales*. Kvůli zákazu hry na kytaru a bubny, začali černí muslimští otroci doprovázet písně španělských vězňů, též zaměstnaných v havanském přístavu, hrou na velké dřevěné hřebíky, které držely loď pohromadě. Toto zajímavé mezikulturní spojení dalo vzniknout *claves*. Ty plnily stejnou ostinátní rytmickou úlohu jako v africké kultuře zvonce.¹⁰⁰



Obr. 50 – Evropsky oblečení černí hudebníci hrající na marimbu v Peru okolo roku 1780.

¹⁰⁰ THORMAN, Marc. Cuban music in America: Version 2. *Music in Global America* [online]. 2018, 27.8.2018 [cit. 2023-06-26]. Dostupné z: <https://scalar.usc.edu/works/music-in-global-america/cuban-music-in-america>, s.2

Se slovem zvon, zvonec to není v tomto případě jednoduché. Africké zvonce jako například dvojitý *gankogui* byl skutečně hudební nástroj. Nesloužil ke spouštění poplachu a již vůbec ho Afričtina na krku nenosila zvířata. Bez „srdce“ uvnitř zvonce by jim to také byl k ničemu. Nemajíce své původní nástroje, začali černí otroci na Karibských ostrovech pro tuto roli využívat právě evropský „hospodářský“ kravský zvon. Odsud se později dostal do New Orleansu, kde ho první jazzoví bubeníci začali inkorporovat do svých trap setů. Využívali ho stejným způsobem, jako například čínský woodblock, k exotickému zvukomalebnému efektu a jako alternativu při hře rudimentů v ragtimu. Cesta kravského zvonce nepokračovala pouze do dalších stylů populární hudby, ale také do orchestru. Oproti skutečným alpským kravským zvoncům, tzv. *Almglocken* využívaným například Mahlerem v *Šesté* (1906) a *Sedmé symfonii* (1908) nebo Straussem v *Alpské symfonii*, kterými hráč „třese“ pomalým, klidným způsobem, a tak znázorňuje krávy na pastvě, se na malé *cencerro* hraje zpravidla dřevěnou paličkou. Edgard Varése v *Ionizacích* (1931) například ještě dodává pokyn k umístění kapesníku dovnitř zvonce, aby k docílení utlumenějšího zvuku.¹⁰¹ Záměna alpských zvonců za kubánské *cencerro* může vyústit v nemalý interpretační faul.¹⁰²

Ve snaze maximalizovat využití cowbellů přišli výrobci bicích nástrojů se zvonci naladěnými na přesné tóny. Ty začali v malých sadách s několika tóny využívat nejen trap setoví hráči, ale v ohromných setech (Messiaen dokonce až čtyři a půl oktávy!)¹⁰³ i klasičtí skladatelé.¹⁰⁴



Obr. 51 – Trapsetový bubeník Louis Mitchell se zavěšenou sadou laděných cowbellů.

¹⁰¹ BLADES, J. *Percussion instruments and their history*, s. 392

¹⁰² PROCHÁZKA, A. *Poučená interpretace orchestrálních partů bicích nástrojů: Inspirace pro pochopení problematiky s ohledem na vývoj literatury, instrumentáře, techniky hry a chápání bicích nástrojů v historickém kontextu*, s. 109

¹⁰³ Ve skladbě *Et exspecto resurrectionem mortuorum* požaduje rozsah malé f až d4. Kravské zvonce ovládají tři hráči.

¹⁰⁴ BLADES, J. *Percussion instruments and their history*, s. 392

50 GEORGE B. STONE & SON

KENTUCKY COW BELLS

No.	Height including handle	inches	\$.....
No. 1000	8½	\$.....
" 1001	7½	".....
" 1001½	6½	".....
" 1002	6½	".....
" 1003	5½	".....
" 1004	5½	".....
" 1005	4½	".....
" 1006	3½	".....
" 1007	3	".....



IMPROVED COW BELL HOLDER
(see illustration above)
Instantly attached to bass drum hoop.
Holds any size cow bell, nickeled.
No. 999..... \$.....

TUNED COW BELL SETS FASTENING ON BASS DRUM HOOP



SET OF THREE
No. 987 Complete, with holder \$.....



SET OF FOUR
No. 988 Complete, with holder \$.....

MUSICAL BELL QUARTETTE TUNED IN C, E, G, C

No. 989 Complete, with holder..... \$.....



JAZERUP BELLS TUNED IN B JAZZ MAJOR

Light in tone and light in weight. This is one of the best investments a "jazz" drummer can make.
No. 991 Complete, with holder..... \$.....



47 HANOVER STREET

STANDARD OF THE WORLD

Tuned Cow Bells

You can't get by with modern dance music without cowbells. There is no substitute. If you are not equipped with cowbells—get a set at once and get in on the big money.



We mount them in two styles. They are both practical and convenient. How will you have them?
No. 568—Set four bells with holder.....
No. 567—Set four bells only.....

Jazz Cow Bells No. 2



Mounted on old style holder.
Note—Ludwig cowbells are not telescoped—you can't telescope 'em and maintain full bell tone. We tried it—It can't be done. There are thousands of this style now in use. This mounting has been in use for years and is preferred by some because it requires small space on bass drum.
No. 566—Set four bells with holder.....
No. 567—Set four bells only.....

17

Obr. 52 – Katalog Ludwig zaručují se, že s pořízením cowbellů konečně vyděláte „velký prachy.“

4.2.3. Milhaud potkává jazz

Když se velitelé americké segregované armády dozvěděli, že se do boje v první světové válce přihlásil talentovaný kapelník James Reese Europe, poslali ho do Francie s úkolem vytvořit tu nejlepší dechovou kapelu, která zde bude podporovat morálku vojáků. Kapela nazvaná *Hellfighters* složená z černých vojáků, Portorikánců, Kubánců a příslušníků dalších minorit procestovala celou Francií. Dokázala hrát všechno – Brahmsovy přede hry, pochody, ragtimy, taneční čísla i „plantážní písně“, především však do Evropy přivezla jazz.¹⁰⁵ *Hellfighters* nebyli pouze hudebníci, byla to jedna z prvních černošských jednotek bojujících v americké uniformě. Za svou neobvyklou chrabrost a vytrvalost v boji (v zákopech strávili nejvíce dní ze všech jednotek USA) si členové *Hellfighters* vysloužili francouzský Válečný kříž. A i přes jistou nelibost v afroamerických vojenských jednotkách je při návratu do vlasti přivítalo čtvrt milionu Newyorčanů.¹⁰⁶

¹⁰⁵ BROWN, T. D. *A history and analysis of jazz drumming to 1942.: (Volumes I and II)*, s. 156

¹⁰⁶ MORAN, Jason. Jason Moran – The Harlem Hellfighters: James Reese Europe and the Absence of Ruin. Jason Moran – The Harlem Hellfighters [online]. 2021 [cit. 2023-06-25]. Dostupné z: <https://jasonmoranharlemhellfighters.com/about/>



Obr. 53 – Hellfighters se vrací domů, 1919.

První světová válka otevřela Francii a okolním evropským oblastem dveře pro britské, americké a speciálně africko-americké vojáky a pracovníky. Mnoho z černých vojáků, kteří válku přežili, již v Paříži zůstalo. Život v otevřené společnosti je zcela uchvátil. Po válce navíc Francie procházela mnoha změnami – ekonomickými, sociálními a uměleckými. Paříž se stala symbolem modernizace, růstu a liberální společnosti. Byla epicentrem umění v Evropě. Lidé se zde bez předsudků zajímali o vše nové, a tedy i o jazz.

Ve stejné době jazz teprve pronikal z New Orleansu na sever Spojených států, proto evropské chápání jazzu bylo ještě omezenější. Evropané předpokládali, že termín jazz zahrnuje různé styly a hudební formy včetně blues, ragtimu, dixielandu, písní newyorských vydavatelství *Tin Pan Alley*¹⁰⁷ a obecně jakékoli hudby, kterou hrály taneční kapely té doby a dokázala skrz rádio a fonograf dostat na starý kontinent. Jeffrey H. Jackson ve své knize o kultuře v meziválečné Paříži *Making Jazz French* (2003) soudí, že lidem ve Francii pouhá přítomnost *la batterie* – toho nového, vzrušujícího amerického nástroje, stačila, aby hudební soubor označili za jazzový.¹⁰⁸

¹⁰⁷ *Tin Pan Alley* je společným označením pro newyorská hudební vydavatelství, která stála u zrodu hudebního průmyslu ve Spojených státech na začátku 20. století. Termín pochází podle zvuku („ulička cínových pánví“) levných pianin, na kterých zájemci o desku přehrávali své ragtimy apod., který se linul z oken hudebních vydavatelství.

¹⁰⁸ REIMER, B. N. *Defining the Role of Drumset Performance in Contemporary Music*, s. 35

Francouzům připadalo setkání s Hellfighters a jazzem jako zjevení. Obzvláště velký dojem pak zanechal Europův bubeník Buddy Gilmore na francouzském skladateli Dariovi Milhaudovi. „*To uspořádání bicích nástrojů, a tím myslím všech nástrojů dohromady v jeden celek, znějících jako jeden nástroj bylo naprosto úžasné. Když Buddy, bubeník tohoto synkopického orchestru, hrál své sólo, znělo to jako promyšlená rytmická kompozice. Tak barevná a expresivní. Za to může spojení všech těch různých nástrojů a simultánní hra ně.*“¹⁰⁹

Milhaud, stejně jako další skladatelé v Paříži, čerpal inspiraci z myšlenek Jeana Cocteaua. V manifestu *Le Coq et l'Arlequin* (1918) Cocteau vyzýval k novému zvuku ve francouzské hudbě a odmítal „Ruskem inspirovaný impresionismus“ starých skladatelů, jako Clauda Debussyho. „*Dost mraků, vln, akvárií, vodních duchů a nočních vůní; potřebujeme hudbu země, každodenní hudbu.*“ Cocteau povzbuzoval skladatele, aby čerpali inspiraci z nových zvuků jazzu, spojovali „neseriózní“ umění z kaváren a tanečních sálů a exotiku africké kultury do nového francouzského modernistického přístupu. Milhaud v roce 1922 absolvoval turné po Spojených státech s cílem objevit ještě autentičtější jazz. Čistou tradici neworleánského jazzu z New Orleansu nalézá v Harlemu: „*Hudba, kterou jsem slyšel, byla naprosto odlišná od čehokoli, co jsem kdy slyšel. Proti rytmu bicích nástrojů se melodické linky protínaly v rozbitých a zkroucených rytmech. Tato autentická hudba měla své kořeny v nejtemnějších koutech duše černochoů, bezpochyby ve zbytcích jejich afrického původu. Jej účinek na mě byl tak ohromující, že jsem se nemohl odtrhnout.*“¹¹⁰

Okamžitě po svém návratu do Paříže začal Milhaud pracovat na hudbě k baletu *Stvoření světa*, který měl premiéru 19. října 1923. Soubor byl založen na podobě orchestru, který viděl v Harlemu. Zahrnoval sedmnáct nástrojů: dvě flétny, hoboj, dva klarinety, fagot, lesní roh, dvě trumpety, trombon, klavír, dvoje housle, saxofon, violoncello, kontrabas a soupravu bicích nástrojů.¹¹¹ Tu zde poprvé staví do kontextu evropské klasické hudby. Ne pouze idiomaticky jako Stravinskij v Příběhu vojáka, ale v maximální snaze o poučenou interpretaci. Podobně jako souprava ve *Stvoření světa* byl složen i trap set Baby Doddse. Malý buben, velký buben s pedálem se speciální paličkou pro hru na činel, woodblock, cowbell a tamburínu sice zajímavě doplňuje evropský pochodový buben *caisse roulante* a, pro Francii specifický, v průměru neširoký, ale hluboký *tambourin de Provence*, to je ale nejspíše z důvodu, že ve Francii v té době nebyly dostupné čínské tom-tomy a Milhaud chtěl, aby se jeho skladba mohla hrát. Minimálně tyto evropské bubny roli tom-tomů v partu zastávají.

¹⁰⁹ BROWN, T. D. *A history and analysis of jazz drumming to 1942.: (Volumes I and II)*, s. 156

¹¹⁰ REIMER, B. N. *Defining the Role of Drumset Performance in Contemporary Music*, s. 40

¹¹¹ V originální verzi *Stvoření světa* měl hráč na soupravu ještě za úkol obsluhovat tympány. V moderních provedení jsou tyto úlohy rozdělené do dvou partů.

Jak již bylo řečeno, Milhaud po bubeníkovi ve Stvoření světa požaduje specifické údery z jazzového slovníku – stick shot a rim shot.¹¹² Také mu předepisuje stejné ragtimové rytmy, které jsme si představili v kapitole 3.2.2. Roztrhané rytmy, a dokonce po bubeníkovi „požaduje“ hru fills na woodblock a cowbell. Neautentické však je samozřejmě to, že tyto „přechody“ vypisuje do not a nenechá je bubeníka improvizovat. Způsob notového zápisu Milhaudovy soupravy je navíc velmi nepřehledný a z dnešní perspektivy psaní not pro bicí i úsměvný. Jde však o první „oficiální“ pokus zapsání bicí soupravy do klasického díla.¹¹³

Obr. 54 – Ukázka vypsáního fillu z Milhaudova Stvoření světa.

4.2.4. Pohyblivé obrázky

S vynálezem rádia, vysíláním rozhlasových her, ale především s divadly promítajícími tzv. *moving pictures*, zažily malé zvukomalebné traps vrchol svého potenciálu.

Ve velkých městech doprovázel němý film kromě orchestru, též celý ansámbl ručařů (*foley artist*), vytvářejících v reálném čase zvukové efekty odpovídající tomu, co se dělo na plátně. Ve chvíli, kdy se promítání filmu začalo přesouvat do menších měst a menších biografů, musel se nutně zmenšit i tým lidí doprovázející tyto „pohyblivé obrázky“. Vytváření ruchů tak často dostal na starost (kromě hraní svého partu) právě bubeník. Mnoho zvukomalebných efektů dokázal vyloudit přímo na svoji soupravu: vír na čínský činel sloužil k napodobení rozbouřeného moře nebo v kombinaci s řehťáčkou k vytvoření imitace hořícího lesa. Hlasitý úder přes ráfek bubnu rim shot¹¹⁴ pak jako výstřel šerifova revolveru. Pokud neměl k dispozici speciální *rain machine*, efekt deště mohl vytvořit například hrou víru bubínkovými paličkami na tympán s položeným řetízkem na bláně. Koně běžící prérí napodobil hrou filcovými, tympánovými paličkami na malý buben s vypnutým struníkem. Již zmíněné temple bloky či kokosové ořechy imitovaly naopak koňská kopyta na dlažbě, pokud měl jezdec na nohou ostruhy, přidal hráč zvuk rolniček. Bloky se smirkovým papírem napodobily rozjíždějící se vlak.¹¹⁵ K vytváření dalších efektů sloužily speciální vychytávky navržené přímo firmami na výrobu bicích nástrojů. Ty se předháněli v tom, kdo vytvoří věrohodnější nástroj imitující štěkot

¹¹² Viz kapitola 3.2.2. Roztrhané rytmy

¹¹³ REIMER, B. N. *Defining the Role of Drumset Performance in Contemporary Music*, s. 44

¹¹⁴ Viz kapitola 3.2.2. Roztrhané rytmy

¹¹⁵ viz kapitola 5.1. Sand blocks

psa, kvákání žáby či kdákání kachny, mňoukání kočky, zpěv slavíka, pláč dítěte, chrápání, či kýchnutí, ale i hřmot železnice, či policejní přestřelky. K tomu všemu sloužily houkačky, píšťalky, zvonečky, kovadliny apod.¹¹⁶

Nesmíme zapomenout, že kromě vytváření ruchů musel bubeník zvládnout zahrát i svůj part, který často zahrnoval i hru na tympány, xylofon, zvonkohru nebo tyčové zvony. Nebylo tak neobvyklé, že se hráč dostal do situace, kdy jednou rukou hrál tympánový part ze symfonické ukázky, druhou zuřivě točil řehtačkou, přičemž měl v puse kdákací zařízení. Hráči doprovázející němé filmy museli být velmi kvalitně vybavenými hudebníky, s úrovní zvládnuté nezávislosti, která neměla ve své době obdoby. Blades dodává: „*Part bubeníka doprovázejícího animovaný film Walta Disneyho by se hravě vyrovnal náročným sólo skladbám pro multiperkuse druhé poloviny dvacátého století.*“¹¹⁷

DRUMMERS' TRAPS

Bell Plate
Steel Bell Plate for locomotive or fire-bell imitation. Complete with wire hanger and two mallets. Realistic, durable and easy to carry.
No. 39—Price, each..... \$3.00

Railroad Imitation
Practical, durable and realistic railroad imitation. Made of sheet steel with two wire switches. Very light and compact. Easily included in any trap outfit.
No. 65—Each..... \$2.50

Dog Bark
A convincing imitation, loud and true to nature. Made of polished metal.
No. 72—Each. \$1.50

Police Rattle
Drummers call it "the finest." Four wood tongues, tuned to strike independently giving a sustained roll. With clamp to fasten it to the bass drum within ready reach.
No. 66—Price.. \$3.75

Cow Bells
Regulation quality and tone. Your choice of three sizes.
No. 76—Small size. Each.....75c.
No. 77—Medium size. Each. \$1.00
No. 78—Large size. Each.....\$1.50

Tom-Toms
Single-head drums, without snares. Laminated, rock maple shell. Nickel plated wrench rods. Calf head. With beater.
No. 16—8-inch shell, 6 brackets. Each. . . . \$3.25
No. 17—10-inch shell, 8 brackets. Each..... \$4.00

Triangles
Heavy weight, made from special steel nickel plated and well polished. Fine clear tone.
No. 10—Size, 6-inch. Each. \$1.00
No. 12—Size, 8-inch. Each. \$1.50

Auto-Horn
The real thing Small and compact in size but with a loud, startling tone. Well made and fitted with a strong clamp, to fasten it to drum. A useful trap.
No. 57—Ea. \$2.20

"Jazz" Tuned Cowbells
Each bell mounted on a separate holder. The four form a perfect chord. Complete with clamp to fasten on bass drum within easy reach.
No. 73—Set..... \$4.75

Drummers' Slap Pad and Sand Board
A perfect imitation of horses galloping and gun shots. Also fine for slap-stick effects and surf imitations. One of the most useful traps in the picture drummer's outfit. One side leather, one side canvas. With beaters.
No. 90—Each..... \$3.50

Cocco-nuts
Horse-hoof imitation. Made of polished maple. Used in connection with bell plate or slap pad. A very popular trap.
No. 46—Pair..... 80c.

Slap-Stick
Heavy maple. Loud and snappy. Works with one hand. A useful trap, indispensable for comic effects.
No. 36—Price..... 80c.

Squawker
Imitates locust, cricket, frog, etc. A necessity in every trap outfit. Strongly made of highly polished metal.
No. 74—Price. . . 25c.

Hand Clogs
A unique trap that adds variety to the trap drummer's repertoire. Include a pair on your next order—you'll find them worth while.
No. 15—Per pair.... 90c.

Police Rattle
Inexpensive, loud and sturdily made. Two tongues. A great noise-maker.
No. 41—Price... 80c.

Sand Blocks
No. 75—Per pair..... 85c.

Tuned Anvil
Two-tuned steel pipes mounted on a heavy hard-wood frame. Complete with hammer.
No. 44—Each..... \$1.40

Obr. 55 – Nabídka traps z katalogu firmy Gretsch, 1923

¹¹⁶ BLADES, J. *Percussion instruments and their history*, s. 464

¹¹⁷ BLADES, J. *Percussion instruments and their history*, s. 465

Němé filmy jsou důležitou kapitolou ve vývoji bicí soupravy a hry na bicí nástroje obecně. Vždyť s uvedením prvních *talkies* – zvukových filmů přišlo v Americe o práci na dvacet tisíc bubeníků.¹¹⁸ Kromě práce profesionálních ruchařů, vytvářejí i dnes bubeníci ve filmech zvukomalebné efekty. Jde však spíše o „programní“ efekt než doslovnou imitaci. Na koncertě filmové hudby však nástroje zpravidla obsluhuje celá skupina bubeníků, jako je tomu v symfonickém orchestru. S ohromným trap setem plným zvukomalebných vychytávek se proto setkáme pouze na koncertě pochybných produkcí filmové hudby, které nemají na zaplacení dostatečného množství hráčů.



Obr. 56 – Bubeníkův trap set v plné parádě.

¹¹⁸ GLASS, D. *The Century Project: 100 Years of American Music From Behind The Drums*

5 Metličky

Díky repertoáru posledního století může dnes hráči na bicí nástroje během koncertu projít rukama kromě mnoha dřevěných paliček na bubínek, filcových či flanelových na tympán, kovových tyčinek na triangel a dalších, i velké množství všemožných metel a metliček.

Pokud pomineme janičářskou metlu na velký buben (která má však s kovovými metličkami jazzových bubeníků pramálo společného), jsou to právě první hráči na bicí soupravu, kteří představili metličky světu. Nejprve jako pouhou tišší alternativu k dřevěným paličkám, později jako samostatnou uměleckou formu. Kde se však vzaly první metličky a s nimi spojený charakteristický styl hry, při kterém bubeník metličkami jemně „míchá“ po bláně bubnu?

5.1. Sand Blocks

Za první metličky se považují „plácačky“ na mouchy. A přestože, jak se brzy dozvíme, jsou tyto nástroje k zabíjení hmyzu skutečně předchůdci moderních kovových metliček, šustivý, legátový zvuk vybízející k tanci vytvářeli bubeníci již dříve, ale na zcela jiný nástroj.

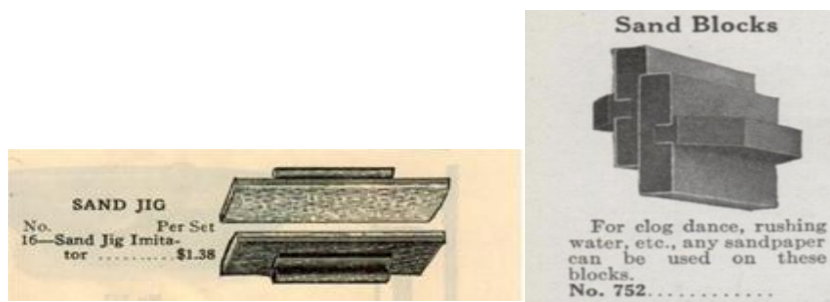
Už během devatenáctého století používali hráči v divadlech k vytváření zvukomalebných efektů smirkový papír, resp. dřevěné špalíky s přibitým smirkovým papírem – tzv. *sand blocks*. Třením dvou takových bloků o sebe znázorňovali například zvuk rozjíždějící se lokomotivy. Čím byl smirkový papír hrubší, tím byl zvuk hlasitější a naopak. Obzvláště oblíbeným se tento zvukový efekt stal v nepřilíš seriózních divadlech, při vaudeville představeních, v cirkuse atd. Sand blocks byly jedny z *contraptions* – vychytávek hráčova *trap setu*,¹¹⁹ jak se těmto zvukomalebným (ale i více konvenčním bicím soupravám) až do 30. let 20. století říkalo. V pozdních nočních hodinách museli i v pochybných podnicích, kde tito bubeníci vystupovali, ztlumit svou hru. Smirkový papír byl ideální alternativou pro tichý doprovod ragtimu. Hra na něj totiž připomínala tzv. *sand jig*, oblíbený tanec, při kterém tanečníci do rytmu šoupají podrážkami svých bot o zem. Aby se tento efekt zvýraznil, posypali před tancem podlahu pískem.¹²⁰

Již v minulé kapitole zmiňovaný neworleánský bubeník Warren "Baby" Dodds, který hrál mimo jiné s Louisem Armstrongem a Joe "King" Oliverem, později vzpomínal: „*Jediné, co jsem musel udělat, abych udržel lidi v tanci, bylo použít dva kusy brusného papíru, a otírat je o sebe. Lidé tančili 15 minut bez zastavení, klidně i déle.*“¹²¹

¹¹⁹ viz kapitola 4 Trap set

¹²⁰ BECK, J. *Encyclopedia of Percussion*, s. 397

¹²¹ BROWN, T. D. *A history and analysis of jazz drumming to 1942.: (Volumes I and II)*, s. 100



Obr. 57 – Nabídka sand bloků též pod názvem *sand jig*, podle zvuku tance, který

Se zvukovým efektem smirkového papíru se můžeme setkat i v orchestrální síni. Například George Gershwin jej využil v *Porgy a Bess* (1935), Aaron Copland v *Hudbě pro velké město* (1962).

5.2. Holičova košťátka

V druhé dekádě minulého století se jazzoví hudebníci začali přesouvat do Chicaga. Tento trend ještě umocnilo vyhlášení Zákona o prohibici z roku 1919. V tak velkém městě se okamžitě spletla ohromná síť nelegálních podniků s alkoholem, tzv. *speakeasies* (ke vstupu bylo zapotřebí znát heslo). Lidé v těchto klubech pili snad ještě více než předtím, chtěli tancovat a poslouchat tu novou, vzrušující hudbu. Začaly *roaring twenties*, a Chicago se stalo novým hlavním městem jazzu.

Mezi příchozími jsou i bubeníci z New Orleansu jako Baby Dodds nebo Zutty Singleton. Přestože se jejich hra dále kultivuje, nástroje, na které hrají, se zatím nemění. Ansámby, ve kterých účinkují, jsou mnohem menší než pozdně romantické orchestry či dechové marching bandy té doby. Jazzoví bubeníci však stále používají stejně velké, a tedy stejně hlasité nástroje jako jejich kolegové. Protože neexistuje možnost hudbu amplifikovat – ansámby hrají zcela akusticky, je jejich úkolem svoji hru přizpůsobit hlasitosti svých kolegů. Toho se snaží docílit všemi možnými způsoby. „*Muzikanti spolu jamovali u sebe doma potom, co jim skončila šichta v klubu. Hrávali spolu tak od dvou do šesti ráno. Bubeníci místo bubínku a paliček, které by vzbudily celé sousedství, používali převrácený kufr a malá holičská košťátka*“, vzpomíná chicagský muzikant Ralph Berton.¹²² Ale ani na tyto kadeřnické „smetáčky“ (*whisk brush*), oblíbený bicí nástroj afroamerických holičů, a kufr, ani na již zmiňovaný smirkový papír nešlo zahrát mnoho rudimentů. Bubeníci musí hledat dál.

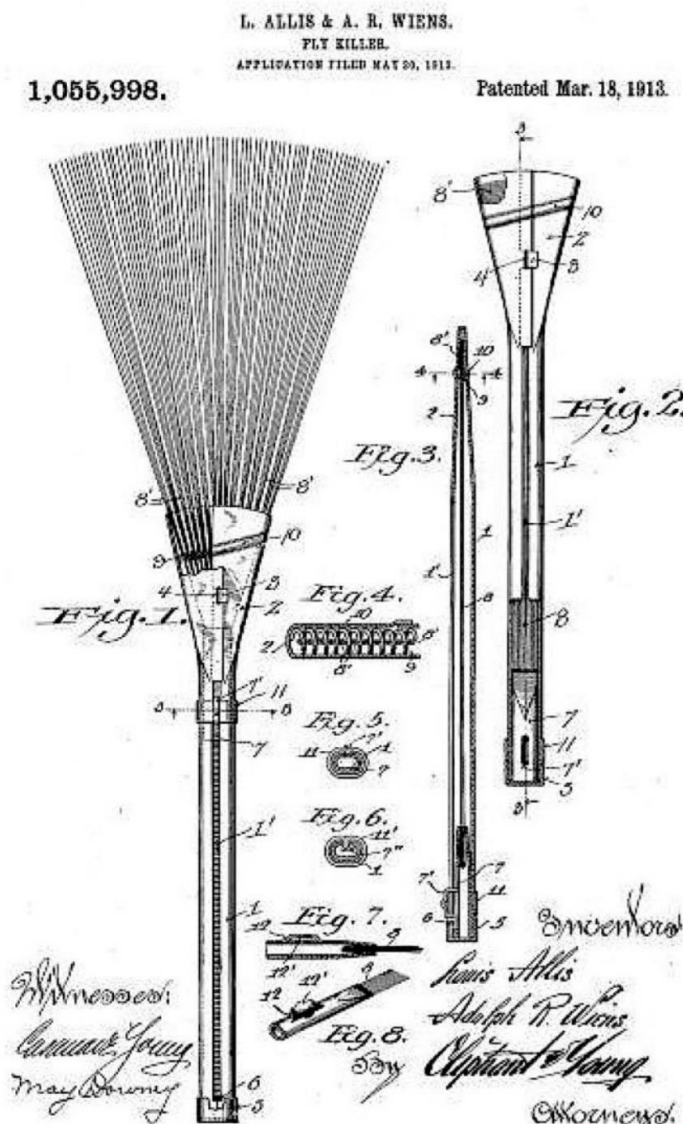
¹²² PATTON, G. *Never Swat a Fly!: the origins of brush playing in jazz*, s. 4



Obr. 58 – Bubeník svými košťátky do rytmu „oprašuje“ noviny položené na kufru. Žena, která nestihla uklidit, obrací svou tvář v hanbě na posteli. George von Physter: *Jam session*, cca. 1930

5.3. Fly Swatters – Fly Killers

Pokud se podíváte na obr. 59 pozorně, zjistíte, že na něm není zobrazen patent výsuvné metličky renomované firmy na výrobu bicích nástrojů, nýbrž teleskopické plácačky na mouchy obchodníka Louise Alisse z roku 1913.¹²³



Obr. 59 – Allisův patent plácaček na mouchy.

Situace s hmyzem byla na přelomu století ve velkých amerických městech neudržitelná a do módy se mimo jiné dostává i zabíjení much. Každá domácnost najednou vlastní plácačku na mouchy. Ty vypadají samozřejmě jinak než plastové plácačky jednadvacátého století. Často jsou vyrobeny z vějíře tenkých kovových drátků připevněných na dřevěném či kovovém držadle. Zabíjení much touto metličkou má být podle reklamy v novinách z roku 1906 velmi

¹²³ BROWN, T. D. *A history and analysis of jazz drumming to 1942.: (Volumes I and II)*, s. 120

efektivní: „*Moucha může být zabita na stole, na zdi či jiném místě bez zanechání skvrny, která by byla výsledkem při použití srolovaných novin.*”¹²⁴

Na saturovaném trhu jazzových kapel dvacátých let se bandleadeři snaží vyčnívat nad ostatní často pomocí vtipu, dramatických scének během vystoupení atd. Raný jazz je stále přece jen komický žánr, slouží k pobavení a k tanci. Bubeník se v takové chvíli vrací k divadelnímu stylu hry. V éře němého filmu to také nemůže být pro žádného hráče nic, co by dobře neznal. Jako vtipné ozvláštnění do svého trap setu kromě již nám známých vychytávek, přidává různé nástroje denní potřeby. Hra na pánve, pokličky, klaksony, valchu, ale také plácačky na mouchy jsou součástí gagu. „*Nevyhazujte svou starou plácačku na mouchy! Darujte ji vašemu oblíbenému jazzovému bubeníkovi. Vytvoří s ní déšť, plískanici, parní motor, pštrosí chrápání či srkot polévky,*“ radí v roce 1922 lifestylový *The Lyceum Magazine*.¹²⁵



Obr. 60 – Pánve a další předměty každodenního života v trap setu bubeníka.

Plácačky se ale brzy osvědčují nad rámec hudebních vtipů. Kovové drátky jsou dost silné, aby se od blány odrážely, a tak s nimi bubeníci mohou hrát i své rudimenty. Tak také vypadá první hra na metličky, charakteristické „míchání“ a „šustění“ přichází až později.

¹²⁴ PATTON, G. *Never Swat a Fly!: the origins of brush playing in jazz*, s. 3

¹²⁵ PATTON, G. *Never Swat a Fly!: the origins of brush playing in jazz*, s. 8

Zájmu o plácačky na mouchy si brzo všímají i výrobci bicích nástrojů. A začínají vytvářet první, opravdové, bubenické metličky. S velkými inovacemi však nepřicházejí. *Jazz sticks* firmy *Ludwig & Ludwig* se Alissovoým *Fly killers* podobaly natolik, že Aliss Ludwiga v roce 1928 zažaloval a vytvořil tak jedinečný soudní spor mezi výrobcem hudebních nástrojů a výrobcem domácích potřeb. Název *Jazz Sticks* se také moc neujal, hráči v Americe dodnes občas řeknou svým metličkám *fly swatters* nebo jednoduše *swats*.

Metličky se stávají nedílnou součástí vybavení každého jazzového bubeníka. Hráči jako Papa Jo Jones nebo Kenny Clarke s nimi experimentují, všemožně „tahají“ a „míchají“, „škrábou“ a „zametají“. A tak velmi brzy objevují jejich opravdový potenciál. Již ne jako zvukomalebný efekt či tichou náhražku paliček, ale jako způsob osobitého uměleckého vyjádření.

5.4. Gershwin a metličky

Metličky jsou v orchestru využívány několika způsoby. Kromě bubínky je skladatelé začali rádi používat i například k zajímavému, jemnému zvukovému efektu při hře víru na činel.¹²⁶ Skoro zpravidla však klasické kovové metličky, plácačky na mouchy prvních jazzových bubeníků mají za úkol navodit „jazzovou“ náladu v nějaké krátké epizodě skladby.

Další případ se samozřejmě týká symfonických skladeb, které jsou celé napsané v jazzovém duchu. Jako *Rapsodie v modrém* (1924) George Gershwina. Pár taktů určených pro „*Brushes or Fly Swatter on Snare Drum*“ nám mohou jasně napovědět, jak hra na metličky v té době vypadala. Metličkami se ani zde ještě nijak nemíchá, jsou užity v rudimentálním stylu, pouze jako zvukově odlišná alternativa k paličkám.

Part perkusí *Rapsodie v modrém* byl, stejně jako v případě Milhaudova *Stvoření světa*, původně napsán pro jednoho hráče. Gershwin zůstává věrný standardnímu vybavení tanečních orchestrů a divadelních bubeníků své doby. Do trap setu *Rapsodie* zahrnuje malý buben, velký buben, činely, tam tam, triangel, zvonkohru a dva tympány (part uvádí *Drums, timpani and traps*). Na rozdíl od partu *Stvoření světa* je skutečně hratelný jedním člověkem.¹²⁷ Souhra mezi velkým a malým bubnem zanechává otázku, zda pro *Rapsodii v modrém* zamýšlel Gershwin velký buben s pedálem či techniku hry double drumming. Obojí je možné. Doprovody použité v *Rapsodii* hráli bubeníci ve dvacátých letech jak na pedál, tak stále ještě technikou double drumming. Na videozáznamu provedení *Rapsodie* Paulem Whitemanem z roku 1928 můžeme vidět bubeníka George Marsche při hře stát, což by napovídalo stylu hry double drumming. O necelých dvacet let později hraje Whitemanův bubeník part očividně z paměti, a za zajímavě postavenou soupravou sedí a ani se nehne.

¹²⁶ BLADES, J. *Percussion instruments and their history*, s. 381

¹²⁷ REIMER, B. N. *Defining the Role of Drumset Performance in Contemporary Music*, s. 50



Obr. 61 – Bubeníkova souprava z provedení *Rapsodie v modrém* v roce 1945.

Ačkoli se v dnešní době *Rapsodie v modrém* jen málokdy hraje v jednom hráči, part na velký buben a malý buben stále většinou obstarává stejný bubeník. Ten by měl mít na paměti, že ať už hráči v Gershwinově době hráli na velký buben rukou či nohou, šlo stále o rozměrově velký orchestrální (či armádní) buben a ne moderně znějící „kopák“. Pokud takovýto buben nemá hráč k dispozici, měl by ze svého basového bubnu alespoň odstranit veškeré tlumení, vyměnit předtlumenou blánu za jednoduchou jednovrstvou a napnout ji do příjemného tónu. Především pak *beater* pedálu nezarážet do blány, ale nechat ho volně odskakovat. V opačném případě je lepší, když si orchestr najme ještě jednoho hráče, pouze na velký buben.

6 Swingující činely

Kdyby Hector Berlioz, skladatel a také milovník a inovátor ve hře na činely, viděl, jaké všemožné druhy, tvary a velikosti činelů budou bubeníkům dostupné sto let poté, co napíše svou slavnou nauku o instrumentaci,¹²⁸ nestačil by se divit.

Za těmito inovacemi stála v Americe v první polovině dvacátého století jediná firma. Zildjian však nebyl v oboru žádný nováček, činely začala firma vyrábět již v roce 1623. Pokus mladého Arména Avedise vyrobit zlato pro vládcu Osmanské říše skončil neúspěchem. Kombinací mědi, cínu a stříbra však vytvořil slitinu bronzu nebývalých zvukových kvalit. Poté co ho sultán Murad IV. propustil se svých služeb, otevírá si *zildjian* (doslova výrobce činelů) v arménské čtvrti Konstantinopole *Samatya* svou vlastní dílnu. Jméno dané jeho povoláním již jeho rodině zůstane. Zildjianovi tvoří činely pro ceremoniální, liturgické účely, ale i pro janičářské kapely. S nimi se během tureckých výpadů dostanou také do Evropy a posléze i do evropských armád. Potenciál využití činelů v evropské orchestrální hudbě je též Zildjianům velmi rychle zřetelný. Obzvláště v operách, které byly často založené na antických mýtech, mohl být naplno využit nový exotický zvuk činelů. Stalo se tak běžným požadavkem velkých skladatelů romantismu, jako již zmiňovaného Hectora Berlioze či Richarda Wagnera, aby orchestry používaly pro jejich skladby výhradně činely značky Zildjian. Výrobci k tomuto úspěchu pomohly i prezentace činelů na výstavách a veletrzích po celém tehdejší známém světě.

Arménskou genocidou v roce 1915 vyvrcholily neustávající represe Arménů v Osmanské říši. Kdo mohl, zemi opustil – mezi nimi i Avedis III. Ten již v americkém Bostonu nějakou dobu vlastnil úspěšnou síť cukráren, když mu jeho stárnoucí strýc Aram Zildjian napsal zprávu, aby se jako další nejstarší žijící Zildjian vrátil do vlasti a převzal továrnu na výrobu činelů. Avedis souhlasil se změnou svého povolání, avšak pod podmínkou, že se celá firma přesune do USA.

¹²⁸ Berlioz napsal svoji slavnou *Grand traité d'instrumentation et d'orchestration modernes* v roce 1844.

GENUINE K. ZILDJIAN CYMBALS

MADE IN CONSTANTINOPLE, TURKEY, BY K. ZILDJIAN & CIE.

TODAY, AS FOR THE LAST 300 YEARS, THE ONLY GENUINE ZILDJIAN CYMBAL



Today, as for the past 300 years, K. ZILDJIAN & CIE. of Constantinople, Turkey, leads the world in fine cymbal-making. This famous factory has NO branches. Its famous product has no counter-part. No other cymbals equal K. ZILDJIAN Constantinople cymbals for far-carrying resonance and crashing brilliance of tone. Remember the name—K. ZILDJIAN—it's your guarantee of the utmost in cymbal quality.

We offer you here genuine K. ZILDJIAN Constantinople Cymbals of several different types to meet every cymbal need. All are genuine K. ZILDJIAN'S made according to the famous K. ZILDJIAN secret formula.

IMPORTANT! These highly tempered, brilliant toned cymbals cannot be guaranteed against cracking.

K. ZILDJIAN "PAPER THIN" CYMBALS

High pitched, extra thin cymbals with instantaneous response—the "hottest of the hot!"

Each		Each	
No. 8510—10".....	\$10.00	No. 8512—12".....	\$12.50
No. 8511—11".....	11.25	No. 8513—13".....	15.00

K. ZILDJIAN CRASH CYMBALS

Thin, balanced cymbals with big, piercing tone.

Each		Each	
No. 8521—11".....	\$11.25	No. 8524—14".....	\$17.50
No. 8522—12".....	12.50	No. 8525—15".....	20.00
No. 8523—13".....	15.00	No. 8526—16".....	22.50

K. ZILDJIAN'S FOR BAND OR DRUM CORPS

Also ideal for symphony orchestra. Heavyweight, tone-matched cymbals with tone of dominating brilliance and matchless, sustained vibration. Though quoted here in pairs, single cymbals may be ordered at one-half the pair price.

Pair		Pair	
No. 8532—12".....	\$25.00	No. 8536—16".....	\$45.00
No. 8533—13".....	30.00	No. 8537—17".....	51.00
No. 8534—14".....	35.00	No. 8538—18".....	57.00
No. 8535—15".....	40.00	No. 8540—20".....	70.00



**NEW!
and
HOTTER!**

K. ZILDJIAN "PAPER THIN" DEEP CUT

No. 8500—"Hot" in tone and equally "hot" in sales is this brand new K. ZILDJIAN 10" deep-cut, paper-thin cymbal. Every drummer will want this one.....\$10.00

Obr. 62 – Reklamní katalog firmy Zildjian z dvacátých let, kdy firma ještě sídlila v Konstantinopoli. V nabídce jsou velké párové činely pro orchestry a armádní soubory tak i „hottest of the hot“ papírově tenké činely určené pro první jazzové bubeníky. Firma slibuje nejvyšší kvalitu, které se nemůže vyrovnat jiný činel na světě. Avšak též upozorňuje, že nemůže garantovat, že činel nepraskne.

Zildjian zprovoznil svou americkou továrnu v roce 1929, právě ve chvíli, kdy se jazz stával opravdovou pop music. Avedis rychle pochopil, že budoucnost jeho podnikání nevězí v symfonické ani pochodové hudbě. Přestože, činelům zatím tolik nerozuměl, dokázal využít jiných schopností amerického byznymena získaných v jeho předchozím zaměstnání. S jazzovými hráči navazoval vřelé vztahy, naslouchal jim a intenzivně s nimi spolupracoval na výrobě nových činelů, které by odpovídaly jejich potřebám. Jak vzpomínal Avedisův syn a zakladatel firmy Sabian Robert Zildjian: „Můj otec žádné z těch činelů sám nevymyslel, naštěstí měl však otevřenou mysl a naslouchal všem těm úžasným bubeníkům a jejich nápadům.“¹²⁹ Avedis, Armén a vyznáním křesťan, zažil v dětství mnoho případů diskriminace a nenávisti ze strany většinové turecké společnosti. Díky tomu měl velké pochopení pro mladé afroamerické bubeníky a jejich situaci. Černošští muzikanti Papa Jo Jones a Chick Webb patřili mezi první, se kterými revolucionalizoval svět činelů.

¹²⁹ Interview s Robertem Zildjianem, 2003



Obr. 63 – Jazzový bubeník a vibrafonista Lionel Hampton testuje s Avedisem Zildjianem nové činely.

6.1. Sněžná bota

Předtím než začali jazzoví bubeníci vymýšlet nové druhy a funkce činelů, stál před nimi úkol převést do trap setu již existující zvuk párových činelů. Ty byly v symfonické i vojenské hudbě používány již dobré století, hodily by se však i ragtimovému hráči. Za první verzi činelu *hi-hat* by se daly označit *clanger*, které jsme si již představili v kapitole 3.2. Pedál. Jednalo se o malý činel připevněný na lubu velkého bubnu, do kterého udeřila malá kovová palička ve stejnou chvíli jako velká palice do blány bubnu. Poté přišly *snowshoes*: Dvě dřevěná prkénka byla propojena kloubem s pružinovým mechanismem. Na druhém konci prkének byl umístěn pár činelků. Stlačením, sešlápnutím prkének k sobě vytvořil hráč kýžený zvuk. Na podobném principu fungovaly i *hand socks*. Ty však hráč musel ovládat rukou. Pro svou značnou nepraktičnost (hráč ve stejnou chvíli nemohl ovládat další nástroje) zůstal tento činelový mechanismus doménou bubenických sól, speciálů apod. Přesto vytvořily základ, který mistři ve hře na *hand socks* jako byl Chick Webb později velmi efektně převedli na skutečnou *hi-hat*. *Low boy* nebo *low sock* byl první vertikální stojan pro párové činely podobný *hi-hat*, avšak pouze asi dvacet pět centimetrů vysoký. Bubeníci ve dvacátých letech pomocí *low boye* nebo také „charlestonky“¹³⁰ zdůrazňovali lehké doby doprovodu. Dříve tak činili pomocí malého zavěšeného činelu a ztlumovací techniky *choking*, ta však vyžadovala obě ruce.¹³¹

¹³⁰ České jméno/přezdívka pro tento činelový stojan.

¹³¹ REIMER, B. N. *Defining the Role of Drumset Performance in Contemporary Music*, s. 14



Obr. 64 – Bubeníkův trap set obsahující malý a velký buben, čtyři menší činely tureckého typu, sadu temple bloků, čínský gong a taky malý low boy. Opět zde můžeme vidět, že téměř celá sada je připevněna na jednom pohyblivém rámu.

„Nemůžu se shýbat k zemi a hrát na činely na podlaze.“ Bubeník Papa Jo Jones frustrovaný omezeními maličkého stojanu lowboy, přivítal vynález vysokého stojanu pro hi-hat (zkratka slova *high* – vysoký) s nadšením. Společně se svými současníky vyvinul širokou škálu technik a zvuků, které je pomocí tohoto stojanu možné docílit. Hlasité údery připomínající orchestrální párové činely, naopak tichý, ale jasně artikulovaný zvuk *chick* při sešlápnutí pedálu hi-hat. Na pár činelů ale začal přesouvat hlavní doprovodnou funkci bicích, kterou měl dlouho na starost pouze malý a velký buben. Hra na tyto bubny se s příchodem hi-hat a swingu též mění. Místo doprovodu s důrazem na první a třetí dobu vycházejícího z pochodového stylu, kterým hráči v brass bandech kopírovali part tuby, začali bubeníci na velký buben udržovat plynulejší puls na všechny čtyři doby nazývaný *four on the floor*. Ten skvěle fungoval s *walking bass* kontrabasů.

Cymbal Stunts Make You More Popular Get in the Spotlight

Here's a New Cymbal Effect!
Ludwig Oriental Jazz Cymbal

The cymbal at the right is made in China and resembles the Chinese Crash, but is smaller in size. You'll be surprised at the sustaining power and sharpness of tone from this little cymbal. Drummers like Ralph Smith use it for complete strains of cymbal solo or rhythmic beats. You can't have too many cymbals. The greater variety you give to your playing the better you will enjoy your work and the more comments your playing will bring to you and your orchestra. No orchestra is better than its drummer. Be the first one to use this in your territory. If your Ludwig dealer hasn't, one write us direct. Your cymbal collection isn't complete without one of these new Oriental Jazz Cymbals. No. 409 §.....\$2.25

Ludwig Deep Cup Cymbals

For sock and squash effect use this cymbal. Spun from American brass of a heavy gauge. Use the Ludwig Deep Cup cymbal on the HIGH Hat and Sock Pedals and the Simplex holder. Similar to cymbals shown at right, cup to cup, on Simplex cymbal holder, No. 347 §, but with deeper cups. No. 410 Ludwig 10-inch Deep Cup Cymbal, each.....\$1.50



Ludwig Left-foot Cymbal Pedal

Affectionately called, by drummers the "Snowshoe" cymbal. There are more of these wooden pedals in use than all other cymbal pedal models combined. Complete with cymbals, as illustrated above, No. 940.....\$5.00

Ludwig "Sock" Cymbal Pedal

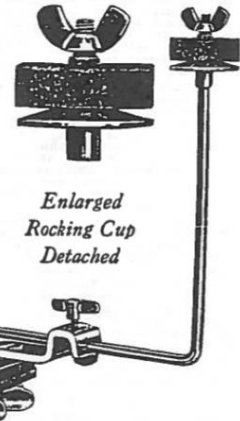
This strap is not merely a passing fancy. It will remain as a standard part of the drummer's kit. In addition to its importance in popular music, it serves a long felt want for concert and pit playing. Helps accent certain beats, and increases an "is" effort than is possible by the old method. The use of this cymbal permits the drummer to keep both hands playing snare drum or other effects. In imitating military band drumming use this pedal. For alternate cymbal and bass drum alone beats, so often written in the finale of concert numbers, while snare drum rolls in solo, a hitherto impossible score is played with ease. No. 941 § illustrated below, without cymbals.....\$5.00



Ralph Smith is here shown playing some of his famous cymbal rhythm solos on a pair of Ludwig brass cymbals tied together, cup to cup. Notice the small cymbals atop the cymbal suspending arm held by Ludwig "Suspenders."

Ludwig "Simplex" Cymbal Holders

Here are two of the rigid type cymbal holders. This is the holder drummers have been talking about so much of late. One holds two cymbals, cup to cup, loosely for sock work. The other holds one but has a unique little clamping device which is fastened independently to cymbal. Lifting cymbal off upright, takes clamp along. No need to unscrew every time. Convenient. No. 347 § illustrated at left..\$2.50 No. 346 § illustrated at right.. 2.00



Enlarged Rocking Cup Detached

Ludwig HIGH Hat Cymbal Pedal

Serves the same purpose as the Left-foot or Sock cymbal pedal but brings the cymbals up 36 inches from the floor, to a position where the drummer can play rhythms upon them with drum sticks. See illustration at right. Some drummers use a "Sizzle" cymbal for the top cymbal but we recommend two Ludwig 10-inch Deep Cup cymbals. No. 942 § Ludwig HIGH Hat cymbal pedal without cymbals.....\$8.50



Ludwig Spring Hand Cymbals



Used in pairs or single. When used in left hand only, right hand plays stick beats in connection with open and closed "Clinks." No. 431.....\$2.50 No. 343 Clamp, extra.....40c

The below cymbal rhythm is again published because of the many requests we have had for extra copies of back numbers to get this particular score.

Cymbal and Bass Drum Beats

Arr. by CHAS. FORTNA
Original Drummer's Choice

Obr. 65 – „Činelové kousky Vás učiní populárnější!“ Firma Ludwig opět ujišťuje své zákazníky, že díky jejich zboží se stanou úspěšnějšími. Můžeme si povšimnout sněžné boty, low boye i vysoké hi-hat.

6.2. Firemní hráč Gene Krupa

Gene Krupa byl nejpopulárnějším bubeníkem první poloviny dvacátého století. Kombinace vzhledu hollywoodské hvězdy, ohromného hudebního nadání, a právě vrcholícího boomu big bandové hudby mu zaručila status opravdové bubenické super celebrity. Byl to sólista, a jako první hráč na soupravu se stal „frontmanem“ své vlastní kapely. Jeho hráčský odkaz byl již popsán mnoha interprety i hudebními teoretiky. Rád bych však poukázal i na jeho přínos pro obchod s bicími nástroji.

Kromě svého revolučního přístupu k hraní Krupa dokázal, že svět bicí soupravy může být opravdový byznys. Značka Krupa se neskutečně prodávala a firmy, které zastupoval na ní velmi vydělávaly. Nutno říci, že nebyl pouhou reklamou, ale společně s výrobcem bicí nástroje inovoval. Jeho vliv byl neskutečný, díky své popularitě si mohl vymyslet téměř cokoliv a jeho přání bylo vyslyšeno. Společně se Zildjianem definoval všechny zásadní typy činelů a jejich jména jako *hi-hat*, *splash*, *crash*, *swish*, *pang*. Jak již bylo řečeno v kapitole 4.2.1.2. Čínské tom-tomy, po firmě Slingerland požadoval laditelné spodní, rezonanční blány tom-tomů. Slingerland si byl Krupova postavení dobře vědom, jeho fotografie zdobila obálku firemního katalogu od poloviny třicátých let až do roku 1968. Slingerland Krupovi dokonce platil podíl z každého prodaného bubnu!

Fenomén firemního hráčství, tak rozšířený u bicí soupravy z důvodu tolika příslušenství (bubny, činely, blány atd.), které hráč ke hře potřebuje vznikl díky Krupově showmanství. A tak každý i jen trochu významnější hráč na bicí soupravu má dnes, výměnou za vybavení či technickou podporu při koncertování, své podpisové paličky či bubínek, a svým jménem dělá reklamu firmě. Tento ekonomický model je z hlediska „nepopulární“ vážné hudby u orchestrálních hráčů možný jen v minimálním měřítku. A protože je výroba bubnů stále v první řadě podnikáním, jsou dnes téměř veškeré technologické invence bicích nástrojů a trendy určovány hráči na soupravu bicích nástrojů.



Obr. 66 – Gene Krupa již v pokročilém věku, stále tváří značky Slingerland.

6.3. Koordinovaná nezávislost

Ve výčtu jmen činelů, na kterých spolupracoval Gene Krupa s firmou Zildjian jeden název chybí. Činel *ride*, přítomný na všech dnešní soupravách bicí nástrojů stále čekal na své „objevení“.

Hnacím pulzem velké swingové kapely ve třicátých letech byl činel hi-hat. Na ní však musel bubeník hrát překřížením pravé, typicky dominantnější ruky přes levou. Tímto způsobem hry se cítil Kenny Clarke dost omezen, a proto začal swingový doprovod hrát na „zavěšený“¹³² činel na pravé straně soupravy. To mu uvolnilo prostor k mnohem větší interakci končetin mezi sebou. Tento způsob hry nazval „koordinovaná nezávislost“. *Ride* (na tehdejší poměry) velký činel tureckého typu tuto roli zcela přijal a stal se hnacím motorem nového afroamerického uměleckého směru bebopu.¹³³



Obr. 67 – Pionýr bebopového bubnování Kenny Clarke přezdívaný *Klook* přesunul hru swingového doprovodu z hi-hat na činel *ride*.

¹³² Ve skutečnosti byl již činel na stojanu. Označení “zavěšený”, anglicky *suspended* přetrvávalo z orchestrální praxe. Činely skutečně zavěšovali za kožená ramínka ještě ragtimový bubeníci. To byly však oproti ridu malé činelky.

¹³³ REIMER, B. N. *Defining the Role of Drumset Performance in Contemporary Music*,

Ve 30. letech se stal jazz stal skutečnou pop music své doby. Swingové kapely byly přítomné všude – od rádia přes hollywoodské filmy, armádní soubory až po veřejné tančírny. Jazz byl přijat i vystudovanými muzikanty a klasickými skladateli, i díky tomu se stal plnohodnotnou součástí bílého umění. Hvězdy swingu jako Benny Goodman, Paul Whiteman, George Gershwin, Gene Krupa byli všechno běloši. Z divokého jazzu tajných barů z dob prohibice, vzrušujícího i tím, že pocházel z černošské komunity, se stal mainstreamový žánr sloužící ke všeobecnému potěšení. Krupova showmanská sóla i broadwayské muzikály začaly jazzu vracet příchut' minstrelských představení, při kterých muzikanti svými nacvičenými kousky publikum především a hlavně bavili. Tato role baviče bílého publika byla pro mnoho mladých afroamerických muzikantů nepřijatelná.

Po zrušení otroctví, viděli svobodní Afroameričané svůj úkol v co možná největším sblížení s bělošskou kulturou. V něm hledali možnost k obhajobě své občanské důstojnosti a přijetí do americké společnosti. To bylo důvodem enormního (avšak nevyslyšeného) zájmu barevných o službu v první světové válce nebo také například záměrem k vytvoření „evropského“ hudebního žánru ragtime, který se měl stát černošskou vážnou hudbu. Rasová nesnášenlivost, nepotrestané případy lynčování, segregační zákony a nerovné pracovní podmínky v tvrdé ekonomice kapitalismu je o tuto naivní představu dokonale připravily. Poté, co jim bílí „ukradli“ i jazz, frustrace afroamerických hudebníků vyvrcholila. Svěbytnost afroamerické kultury začali opět hledat v bebopu. Tentokrát již ne proto, aby se té bílé vyrovnali. V tomto případě přijali úlohu outsidera vědomě, a záměrně se od bílé průmyslové produkce swingu, mašinerie big bandů a vlastně celého užitkového, pragmaticky založeného způsobu amerického života distancovali. „*To že nevím, co bude zítra, ještě neznamená, že se musí poklonkovat před bílými pány.*“¹³⁴

Bebop nebyl jen hudební žánr, bebop byl filosofie, bebop byl životní styl. Bebopový muzikant říkal, co si myslí a hrál, co se mu chtělo. A nezajímalo ho, pokud se to někomu nelíbilo. Dával do své hudby všechny své pocity upřímně. Nic na publikum nehrál, nepodbízel se. Proto Miles Davis označoval „*šklebícího se, na diváky opičky dělajícího*“¹³⁵ Louise Armstronga za strýčka Sama.¹³⁶ Kontrabasista Charlie Mingus svou hudbu popsal následovně: „*I když hraju jazz, nezapomínám přitom na sebe. Hraju nebo píšu sebe, tak jak se cítím, prostřednictvím jazzu nebo čehokoliv jiného. Hudba je jazykem citů. Jestli se někdo snaží utéct od skutečnosti, pak se mu moje hudba asi nebude líbit. Moje hudba je živá a mluví o živých i mrtvých, v dobrém i ve zlém. Je rozzlobená, ale je skutečná, protože ví, že je rozzlobená.*“¹³⁷ Bop byl první formou jazzu, ve které bylo jasně a zřetelně slyšet jedinečná osobnost každého muzikanta. Afroamerický hudebník v něm objevil něco v černé kultuře zcela nového. Již

¹³⁴ DORUŽKA, L. *Panoráma jazzu*, s. 138

¹³⁵ DAVIS, M. *Miles*.

¹³⁶ Viz kapitola 2.1. Africká diaspora

¹³⁷ DORUŽKA, L. *Panoráma jazzu*, s. 254

nemusel být bavičem, mohl se stát umělcem. Bebop byl ve své době naprosto revoluční, divoký, nespoutaný, a přitom velmi komplexní. Kapelníci swingových bigbandů označovali novátorské postupy Dizzyho Gillespieho či Charlieho Parkera za „čínskou muziku“ či „cvokašské akordy“. Dave Tough, uznávaný swingový bubeník, návštěvu klubu *Minton's Playhouse* – „bebopové laboratoře“ čtyřicátých let popsal následovně: „*Sotva jsme vlezli dovnitř, popadli ti kluci instrumenty a začali ty své cvokárny. Jeden vždycky zničehonic přestal a druhý zrovna tak pro nic za nic začal. Člověk nemohl říct, kdy má nějaký sólo začít nebo skončit. Pak toho najednou všichni nechali a vypadli z pódia. Byli jsme z toho celí vyděšení.*“¹³⁸ Osvobození od nutnosti brát ohled na tanečníky, hnali boppeři tempa skladeb do extrému. To změnilo způsob hry celé rytmické skupiny. Swingová praxe hry four on the floor již nebyla pro bubeníky udržitelná. „*Hráli jsme takovou spoustu rejžáků, víte, to byly ty rychlý kousky, pořádně v tempu, že už jsem pravou nohu vůbec necítil. A tak jsem na to začal šlapat jen čas od času.*“¹³⁹ Jak již bylo řečeno v úvodu kapitoly, ani činel hi-hat nebyl ideální pro udržování chodu kapely, a tak tuto roli převzal činel ride schopný mnohem plynulejšího doprovodu. Šustivá vlna činelu táhla celý band kupředu a levá ruka i obě nohy byly volné pro vytváření polyrytmické sítě malých rytmických figur, akcentů, melodických motivů podporujících či odpovídajících sólistovi, tzv. *comping*.¹⁴⁰ Neočekávaným, na vypjaté sólo reagujícím explozím velkého bubnu se přezdívalo „bomby“.¹⁴¹

Též podoba soupravy bicích nástrojů se v bebopu zásadně mění. Velký pochodový buben ani hutně naladěné tom-tomy, kterými swingoví bubeníci uváděli do pohybu sál plný tanečníků již nebyly třeba. Boppeři začali používat bubny menších rozměrů. Ty včetně basového bubnu ladili mnohem výše, než tomu bylo zvykem ve třicátých letech. To bylo možné také v důsledku vynálezu litých ráfků firmy Gretsch, díky kterým mohli bubeníci v té době ještě skutečné přírodní „kůže“ doopravdy napnout, a ty, i přes svou „náladovost“ ladění, držely. Vyšší ladění dovolovalo hráčům melodičtější způsob hry, při kterém bubny používali jako hlasy ve sboru. Nejvýše byl položen malý buben – s vypnutým struníkem musel perfektně zapadat mezi zvuk tomů. Basový buben pak nesměl vyčnívat odlišným charakterem (jako známá rocková „tečka“ beatové hudby), ale být součástí celku.¹⁴²

¹³⁸ DORUŽKA, L. *Panoráma jazzu*, s. 140

¹³⁹ Kenny Clarke o svém působení v kapele Teddyho Hilla.

¹⁴⁰ SCHEUERELL, Casey. *Berklee Jazz Drums*. Boston: Berklee Press, 2017. ISBN 978-0-87639-159-4, s. 39

¹⁴¹ DORUŽKA, L. *Panoráma jazzu*, s. 140

¹⁴² RILEY, John, THRESS, Dan, ed. *The Art of Bop Drumming*. Manhattan Music Publications, 1994. ISBN 978-0898988901, s. 10



Obr. 68 – Jedna z vedoucích osobností bebopu Max Roach a jeho bicí souprava.

Boppeři se též zbavili veškerých zvukomalebných vychytávek. Komicky znějící traps neměly v „čistém“ bopu místo. Etnické perkuse pak využívali autenticky – například ve fúzi jazzu a karibské hudby. Z plácaček na mouchy, které ve swingu zastávaly roli tiché alternativy dřevěných paliček, vytvořili osobitý hudební nástroj s nezaměnitelným zvukem. Hra metličkami se v bebopu stává opravdovým uměním.

Zildjian již v první dekádě svého působení v Americe vyráběl velké činely, pouze však pro orchestrální a vojenské účely. Ty byly sice pro svou váhu vhodné pro zakončení Mahlerovských symfonií, ale při hře swingového doprovodu postrádaly potřebný „tah“. Na žádost jazzových bubeníků tak začal Zildjian vyrábět až „papírově tenké“ činely, jejichž zvuk byl mnohem barevnější a komplexnější. Do těch hráči často instalovali měděné nýty, aby ještě umocnili jejich syčivý zvuk. Podobného *sizzle* efektu se snažili docílit i mnozí skladatelé umělé hudby. Hindemith v *Symfonii e moll* (1940) předepisuje úder měkkou paličkou, zatímco se hráč dotýká činelu pletací jehlicí, kterou drží v druhé ruce. Alternativou může být mince, klíče či trianglová tyčinka.¹⁴³

¹⁴³ BLADES, J. *Percussion instruments and their history*, s. 381

Bebop byl vyjádřením postoje, a není divu, že dal za vznik fenoménu „černého cool“. Osobitý hudební projev se kromě hrdosti a nepodbízení se fanouškům projevoval též módou bopperů. Pro celou generaci Afroameričanů určoval, co je *hip*, a právě pro ně vzniklo dnes již mnohem univerzálněji používané označení „hipster“. Miles Davis ve své autobiografii vzpomíná, jak ho Dexter Gordon zpražil, že s ním do žádného klubu nepůjde, protože jeho „*hadry nejsou žádnéj vodvaz*“.¹⁴⁴ Jejich extravagantní životní styl měl i své stinné stránky. Stejně jako jazzoví muzikanti 20. let dokazovali své chlapáctví bohatýrskými pitkami a bigbandoví hráči holdovali marihuaně, měla i generace bopperů svou neřest. Heroin předčasně ukončil život mnoha z nich.¹⁴⁵



Obr. 69 – Bopperi vždy oblečení „ve vůni“ před klubem *Minton's Playhouse*

¹⁴⁴ DAVIS, M. *Miles*, s. 98

¹⁴⁵ DORUŽKA, L. *Panoráma jazzu*, s. 139

Přestože bebop nikdy nepatřil k hlavnímu proudu, našel si i své bílé obecenstvo. V podobné umělecké filosofii se shlédla celá řada básníků a spisovatelů tzv. *beat generation*, pro kterou byl bebop velkou inspirací. Jack Kerouac i Allen Ginsberg byli častými návštěvníky bebopových *jam sessions*, jejichž atmosféru ve svých dílech také mnohokrát popsali. „*Jed! Nepřestávej!*“ řval chlap s hlasem jak mlhová siréna a vydal ze sebe takové zaúpění, že muselo být slyšet až v *Sacramentu*, áhááááá! ,U-húúúú‘ řekl Dean. Drbal si prsa a břicho, z obličeje mu crčel pot. *Bum, dup, ten bubeník dokopal své škopky dolů do sklepa, kde do nich dál rubal svýma zabijáckýma paličkama, drrrrr. Na pódiu skákal velkej tlustej chlap, až se pod ním prohýbalo a kvílelo. ,ljúúúú!* Pianista jen mlátil široce roztaženýma prstama do kláves a vysekával jeden akord za druhým, zatímco ten senzační tenor nabíral dech na další nářez - čínský akordy, který otřásaly piánem a rozechvívaly v něm každou třísku, břink, břink, poing!”¹⁴⁶ Sílu bebopu však s afroamerickými muzikanty nikdy nemohli naplno sdílet, protože je k vymezení se vůči společnosti a silnému uměleckému sebevyjádření hnaly jiné než rasové pohnutky prožívané na vlastní kůži.

Hra na bicí soupravu se v bebopu stala komplexní, samostatnou uměleckou formou, často ne zcela srozumitelnou pro širokou veřejnost a též nepoužitelnou pro díla klasických hudebních skladatelů. Pokud se tedy v symfonické i komorní hudbě v dnešní době setkáme s party „jazzové bicí soupravy“, budou nejspíše odkazovat na swingový nebo bigbandový styl hry. Moderní jazzová hra vyžaduje vysokou úroveň nejen technické, ale i stylistické a improvizáční dovednosti. Studovaný symfonický hráč se snad „přes noc“ může stát ragtimovým bubeníkem, ne však Tonym Williamsem. S uměním hry na bicí soupravu na té největší umělecké úrovni, se tak v orchestrální síni dnes potkáme pouze u skladeb, které pro orchestr napsali jazzoví hudebníci.

¹⁴⁶ KEROUAC, Jack. *Na cestě*. Praha: Argo, 2005. ISBN 80-720-3719-6, s. 206

Závěr

Ve své práci jsem představil fenomén etnických bicích nástrojů, které se do orchestrálních síní dostaly skrze bicí soupravu. Tento unikátně americký hudební nástroj “sestavený” na přelomu devatenáctého a dvacátého století byl složen z komponentů, které do Nového světa přivezli imigranti všemožných kultur, ras, vyznání a povolání.

Tyto nástroje měly ve svých původních kulturách rozličné úkoly – byly to nástroje války, doprovázely ceremonie, náboženské obřady či lidové slavnosti. Předtím než je do svých děl zařadili skladatelé klasické hudby, je ve svých trap setech použili první jazzoví bubeníci.

V prvních kapitolách jsem se zabýval historickým a sociálně-kulturním kontextem vzniku bicí soupravy. Jak se rudimenty utvořené v prostředí evropských armád v multikulturním New Orleansu propojily s hudební tradicí afrických otroků, kreolských míšenců i národů Karibiku. Popsal jsem technologické komponenty, které definovaly podobu bicí soupravy a také nutnou modifikaci etnických (specificky čínských) nástrojů pro použití jak v jazzu, tak v symfonickém orchestru, komorním ansámblu, i v rámci sólistovy multiperkusivní sady.

Představil jsem vývoj způsobu hry na bicí nástroje v kontextu jazzu a jak se chápání fenoménu jazzu a zcela nového nástroje – bicí soupravy promítalo do symfonické hudby. Jako příklad mi posloužily skladby tří autorů, kteří jako první soupravu bicích nástrojů v orchestru zaměstnali. Igor Stravinskij při použití bicích nástrojů v *Příběhu vojáka* (1918) využívá techniky double drumming. Tím pokládá základy pro fenomén multiperkusivního hraní. Skladatel Pařížské šestky, Darius Milhaud je nejprve fascinován zvukem jazzu v podání černošské kapely Hellfighters doprovázející americké vojáky v první světové válce. Další poznatky nabyté o jazzu v newyorském Harlemu se snaží co nejvěrohodněji převést do své skladby *Stvoření světa* (1923). George Gershwin v New Yorku žil, jazzu byl vystaven na denní bázi. Ve své *Rapsodii v modrém* (1924) zachycuje zvuk tohoto vibratního místa. Poukázal jsme na různé přístupy k interpretaci těchto partů.

Funkce bicí soupravy se s vývojem populární hudby – jazzu, měnila. Prvním úkolem hráčů na soupravu bicích nástrojů bylo, stejně jako ve vojenské pochodové kapele, držet rytmus. S příchodem ragtimu se jejich úkolem stalo podmanit si taneční sál. Němý film prověřil jejich kreativitu při tvorbě zvukomalebných efektů. Big band je naučil showmanství a afroamerický bebop vytvořil ze hry na bicí soupravu vyšší uměleckou formu. Skoro všechny tyto funkce se postupně objevují i při zaměstnání bicí soupravy ve vážné hudbě. Až způsob hry bebopových bubeníků založené na zcela jiných hudebních principech než hra v orchestru – osobitost a improvizální schopnosti jednotlivých hráčů, je téměř neslučitelný se symfonickou praxí.

Jazz a bicí souprava samozřejmě ovlivňovaly hru v orchestru i nadále. Hudba jazzmanů, kteří do svých kapel pozvali hudebníky z Kuby a Portorika, aby vytvořili fúzi karibského jazzu, například inspirovala při psaní hudby a použití latinskoamerických perkusí v

jeho skladbách Leonarda Bernsteina. Téma bicích nástrojů vzešlých spojením kultur v koloniích Latinské Ameriky, které jsem nastínil v kapitole 4.2.2. Kravský zvonec v Karibiku je nesmírně zajímavé, a velmi rád bych se jím více do hloubky zabýval nadále.

Neopomněl jsem také zmínit fakt, že v naší západní, ekonomicky nastavené společnosti je i vývoj bicích nástrojů určen trhem a co největším výdělkem výrobců bicích nástrojů. Díky pozici populární, masově přijímané hudby, tak především hráči na bicí soupravy udávají v dnešní době bubenické trendy a směr, kterým se bicí nástroje vyvíjí. Ty od nich přejímají jak jejich symfoničtí kolegové, tak především skladatelé moderní vážné hudby zaměstnávající hráče na bicí v komorních ansámblech.

V neposlední řadě jsem se snažil ukázat, kolik toho mají, na první pohled vzdálené, světy bicí soupravy a symfonického hraní společného a jak se navzájem mohou obohatit.

Seznam použitých zdrojů

Odborná a jiná literatura

- BECK, John. ed. *Encyclopedia of Percussion*. 2nd ed. New York: Taylor & Francis Group, 2007, 466 s. ISBN 978-0-415-97123-2.
- BLADES, James. *Percussion instruments and their history*. Revised Edition. London: Faber and Faber, 1984. ISBN 978-0-9714048-5-4.
- BROWN, Theodore Dennis. *A history and analysis of jazz drumming to 1942.: (Volumes I and II)*. Michigan, 1976. Disertace. The University of Michigan.
- BURIAN, Emil František. *Jazz*. Praha: Aventinum, 1928.
- COWAN, James. *La Marseillaise Noire et autres poèmes français des Créoles de couleur de la Nouvelle-Orléans (1862-1869)*. Lyon: Editions du Cosmogone, 2001. ISBN 978-2909781990.
- DAVIS, Miles a Quincy TROUPE. *Miles*. Bratislava: Silberman, 2000. ISBN 80-967766-1-4.
- DORŮŽKA, Lubomír a Josef ŠKVORECKÝ. *Tvář jazzu*. I. vydání. Praha: Státní hudební vydavatelství, n. p., 1964. ISBN 02-002-64.
- DORŮŽKA, Lubomír. *Panoráma jazzu*. Vydání první. Praha: Mladá fronta, 1990. Máj (Mladá fronta). ISBN 80-204-0092-3.
- EMERY, Lynne Fauley. *Black dance in the United States from 1619 to 1970*. Palo Alto, California: National Press Books, 1972. ISBN 978-0874842036.
- FISH, Scott. James Black. *Modern Drummer*. Clifton, New Jersey: Modern Drummer Publications, 1982, December.
- GAUTHREAUX II, Guy Gregoire. *Orchestral snare drum performance: An historical study* [online]. Louisiana, 1989 [cit. 2023-06-25]. Dostupné z: <https://www.pas.org/docs/default-source/thesisdissertations/Gauthreaux.pdf>. Disertace. Graduate Faculty of the Louisiana State University and Agricultural and Mechanical College.
- GLASS, Daniel. *The Century Project: 100 Years of American Music From Behind The Drums*. Alfred Music Publishing, 2012.
- KASAL, Jan. *Systematizace orchestrálních partů bicích nástrojů*. Praha, 2015. Diplomová práce. Akademie múzických umění v Praze.
- KEROUAC, Jack. *Na cestě*. Praha: Argo, 2005. ISBN 80-720-3719-6.
- PROCHÁZKA, Antonín. *Poučená interpretace orchestrálních partů bicích nástrojů: Inspirace pro pochopení problematiky s ohledem na vývoj literatury, instrumentáře, techniky hry a chápání bicích nástrojů v historickém kontextu*. Praha, 2021. Bakalářská práce. Akademie múzických umění v Praze. Vedoucí práce Doc. Daniel Mikolášek.
- REDIKER, Marcus. *The Slave Ship: A human history*. New York: Viking Adult, 2007. ISBN 9780670018239.
- RILEY, Herlin a Johnny VIDACOVICH. *New Orleans Jazz and Second Line Drumming*. USA: Manhattan Music Publications, 1995. ISBN 978-0-89724-921-8.
- RILEY, John, THRESS, Dan, ed. *The Art of Bop Drumming*. Manhattan Music Publications, 1994. ISBN 978-0898988901.
- SCHEUERELL, Casey. *Berklee Jazz Drums*. Boston: Berklee Press, 2017. ISBN 978-0-87639-159-4.
- STONE, George Lawrence. *Stick Control: for the snare drummer*. Alfred Music Publications. Albuquerque, New Mexico: Stone Percussion Books LLC., 2009. ISBN 978-1-892764-04-1.
- VESELÝ, Karel. *Hudba ohně: radikální černá hudba od jazzu po hip hop a dále*. Vydání druhé, přepracované. V Praze: Paseka, 2022. ISBN 978-80-7637-215-3.
- WALDO, Terry. *This is Ragtime*. New York: Hawthorn Books, 1976. ISBN 978-0-80157-618-8.

Webové odkazy

- BIANCARDI, Matt. The Evolution of the China Cymbal. In: *Reverb* [online]. 2023, 11.1.2017 [cit. 2023-06-27]. Dostupné z: <https://reverb.com/news/the-evolution-of-the-china-cymbal>
- CAMPANELLA, Richard. "Chinatown, New Orleans." *Geographies of New Orleans: Urban Fabrics Before the Storm*, University of New Orleans Press, 2006, pp. 337–56. JSTOR, <http://www.jstor.org/stable/j.ctt1n2tx87.26>. dostupné 23.6.2023
- CANDY, Eye. Black History: Congo Square, New Orleans – The Heart Of American Music. In: *Afropunk* [online]. New York: Afropunk Worldwide, 2023, 26.2.2018 [cit. 2023-06-20]. Dostupné z: <https://afropunk.com/2018/02/black-history-congo-square-new-orleans-heart-american-music/>
- CASHION, Susan V. Latin American dance. In: *Encyclopedia Britannica* [online]. Chicago, 2023, 1.7.2009 [cit. 2023-06-27]. Dostupné z: <https://www.britannica.com/art/Latin-American-dance>
- GLASS, Daniel. 451 – [Daniel Glass Show]: The Incredible Evolution of Tom Toms. In: *Drummer's Resource* [online]. Nick Ruffini Music, 2023, 28.11.2018 [cit. 2023-06-27]. Dostupné z: <https://www.drummersresource.com/evolution-of-tom-toms/>
- HENSEL, Silke. Africans in Spanish-America: Slavery, Freedom and Identities in the Colonial Era. *Indiana* [online]. 2007(24), 15-37 [cit. 2023-06-28]. ISSN 0341-8642. Dostupné z: <https://www.redalyc.org/pdf/2470/247016522002.pdf>
- JOYCE, John J. DISCOVER NEW ORLEANS: The Rich Heritage and Contributions of New Orleans Music. *History News*[online]. 2000, 55(2), 24–28 [cit. 2023-06-25]. ISSN 03637492. Dostupné z: <https://www.jstor.org/stable/42653741>
- LANDERS, Jane. Africans in the Spanish Colonies. *Historical Archeology: Diversity and Social Identity in Colonial Spanish America: Native American, African, and Hispanic Communities during the Middle Period* [online]. Springer, 1997, 31(1), 84-103 [cit. 2023-06-27]. ISSN 04409213. Dostupné z: <https://www.jstor.org/stable/25616520>
- MORAN, Jason. Jason Moran – The Harlem Hellfighters: James Reese Europe and the Absence of Ruin. *Jason Moran – The Harlem Hellfighters* [online]. 2021 [cit. 2023-06-25]. Dostupné z: <https://jasonmoranharlemhellfighters.com/about/>
- PATTON, Garry. *Never Swat a Fly!: the origins of brush playing in jazz* [online]. 2015. www.brushbeat.org, 2010 [cit. 2023-05-20]. Dostupné z: <https://online.fliphtml5.com/pdlu/xmix/#p=1>
- RAMSEY, Guthrie P. African American music. In: *Grove Music Online* [online]. Oxford: Oxford University Press, 2023, 4.10.2012 [cit. 2023-06-26]. Dostupné z: <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.A2226838>
- REIMER, Benjamin N. *Defining the Role of Drumset Performance in Contemporary Music* [online]. Montreal, Quebec, 2013 [cit. 2023-06-25]. Dostupné z: https://www.pas.org/docs/default-source/thesisdissertations/Reimer_-_Defining_the_Role_of_Drumset_Performance_in_Contemporary_Music.pdf. Disertace. McGill University.
- SMITH, Michael P. Behind the Lines: The Black Mardi Gras Indians and the New Orleans Second Line. *Black Music Research Journal* [online]. 1994, 14(1), 43–73 [cit. 2023-06-26]. ISSN 02763605. Dostupné z: [doi:10.2307/779458](https://doi.org/10.2307/779458)
- SOUTHERN, Eileen. *The Music of Black Americans: A history*. Third Edition. New York: Norton, 1997. ISBN 978-0-393-97141-5.
- THORMAN, Marc. Cuban music in America: Version 2. *Music in Global America* [online]. 2018, 27.8.2018 [cit. 2023-06-26]. Dostupné z: <https://scalar.usc.edu/works/music-in-global-america/cuban-music-in-america>.
- VAN AALST, J. A. *Chinese Music* [online]. Shanghai: Statistical Department of the Inspectorate General of Customs, 1884 [cit. 2023-06-27]. Dostupné z: <https://imslp.org/wiki/Special:ImagefromIndex/506681/pm10>.

- VOLLE, Adam. Separate but equal: Racial doctrine. *Encyclopedia Britannica* [online]. Chicago: Encyclopedia Britannica, 2023, 7.5.2023, s. 1 [cit. 2023-06-20]. Dostupné z: <https://www.britannica.com/topic/separate-but-equal/additional-info#history>

Další prameny

- Interview s Robertem Zildjianem, 2003.
- Konzultace s MgA. Ladislavem Bilanem, HAMU, 2023.