

JANÁČKOVA AKADEMIE MÚZICKÝCH UMĚNÍ V BRNĚ

Hudební fakulta

Katedra jazzové interpretace

Studijní obor Jazzová interpretace

Úloha bicích nástrojů v hudbě New Orleans

Bakalářská práce

Autor práce: Petr Mikeš

Vedoucí práce: odb.as. Kamil Slezák

Oponent práce: MgA. Jan Dalecký

Brno 2013

Bibliografický záznam

MIKEŠ, Petr. *Úloha bicích nástrojů v hudbě New Orleans [Role of the drums in New Orleans music]*. Brno: Janáčkova akademie múzických umění v Brně, Hudební fakulta, rok 2013. Vedoucí bakalářské práce odb.as. Kamil Slezák.

Anotace

Bakalářská práce „*Úloha bicích nástrojů v hudbě New Orleans*” pojednává o bubenickém stylu vycházející z hudební tradice města New Orleans - "second line". Popisuje jeho původ, hlavní principy, tradiční pojetí i aplikaci na bicí soupravu. Zmiňuje některé z hlavních osobností jeho vývoje a charakterizuje jejich styl. Jsou zahrnuty notové ukázky, transkripce a stručné rozborů částí některých skladeb.

Annotation

Diploma thesis „*Role of the drums in New Orleans music*” deals with drum style coming from musical tradition of the city of New Orleans - "Second Line". It covers its roots, main principles, traditional approach as well as application to the drumset. It mentions some of the main personalities of its evolution and characterizes their style. Music examples, transcriptions and brief analysis of parts of some compositions are included.

Klíčová slova

Bicí nástroje; New Orleans; second line; street beats; parade beats; dechové orchestry; bicí souprava; Baby Dodds; Professor Longhair; Zigaboo Modeliste; Johnny Vidacovich; Stanton Moore.

Keywords

Drums; New Orleans; second-line; street beats; parade beats; brass bands; drumset; Baby Dodds; Professor Longhair; Zigaboo Modeliste; Johnny Vidacovich; Stanton Moore.

Prohlášení

Prohlašuji, že jsem předkládanou práci zpracoval samostatně a použil jen uvedené prameny a literaturu.

V Brně, dne 3. května 2013

Petr Mikeš

Obsah

1 Úvod.....	1
2 Základní fakta o New Orleans.....	2
3 Terminologie.....	3
4 Původ stylu.....	5
4.1 Sdružování afrických otroků.....	5
4.2 Smuteční průvody - "Jazzové pohřby".....	5
4.3 Karneval Mardi Gras - Mardi Gras Indians.....	6
5 Stylové prvky	7
5.1 Dechové orchestry - dvoučlenná bicí sekce (Double Drums).....	8
5.1.1 Základní rytmus bicí sekce (Two-beat).....	9
5.1.2 Turn around.....	10
5.1.3 Kadence a úvod skladeb.....	11
5.1.4 Smuteční pochod.....	13
5.2 Tradiční styl na soupravě bicích nástrojů.....	15
5.2.1 První bicí soupravy.....	15
5.2.2 Tradiční doprovod přenesený na bicí soupravu - Two-beat.....	17
5.2.3 Four-beat.....	17
5.2.4 Ragtime.....	17
5.3 Latinskoamerický a afrokubánský vliv - rytmus clave.....	18
5.4 Mardi Gras Indians.....	20
6 Vybrané osobnosti hudby New Orleans.....	22
6.1 Baby Dodds.....	22
6.2 Professor Longhair.....	25
6.3 Zigaboo Modeliste.....	28
6.4 Výčet dalších osobností.....	30
7 Shrnutí hlavních principů a jejich aplikace v moderní hudbě.....	31
7.1 Vyjmenování a klasifikace hlavních principů.....	31
7.2 Vývoj od tradičních k moderním dechovým orchestrům.....	33
7.3 Moderní kapely s využitím bubenického stylu second-line.....	34
7.3.1 Astral Project - Johnny Vidacovich.....	34
7.3.2 Stanton Moore.....	34
8 Závěr.....	39

Použité informační zdroje.....	40
Seznam notových příkladů.....	42
Seznam příloh.....	45

1 Úvod

Tato práce si klade za cíl stručně zmapovat specifický bubenický styl hudby New Orleans - "second-line drumming".

Second-line je velice specifický styl a promítá se do něj multikulturnost města. Je proto snaha o postihnutí historických a sociologických souvislostí vedoucích k vytvoření jeho základu. Ten bude systematicky popsán a jeho prvky hledány v ukázkách konkrétní hudby z různých žánrů.

Budou také vyzdvihnuty osobnosti z průběhu vývoje této hudby a jejich tvorba bude stručně charakterizována. Jako nejvlivnější jsou vybráni Baby Dodds, Professor Longhair a Zigaboo Modeliste.

K závěru budou principy tradičního stylu spolu s přínosem jednotlivých osobností shrnuty a následně nalezeny v rozborech skladeb současných kapel bubeníků Johnnyho Vidacoviche a Stantonova Moora.

Poznámka:

V textu jsou použity četné notové ukázky. Jejich seznam spolu se zdroji je uveden v závěru práce.

2 Základní fakta o New Orleans

Americké město New Orleans, založené roku 1718, bylo zřízeno ve strategické poloze u ústí řeky Mississippi jako hlavní město francouzské kolonie Louisiana. Ta byla pojmenována po francouzském králi Ludvíku XIV. (Louis XIV), který inicioval objevné cesty do této oblasti. Místo bylo inzerováno v Evropě jako ráj a mnoho lidí sem přijíždělo za lepším životem. Byli sem také přiváženi otroci z Afriky nebo z jiných francouzských kolonií v karibské oblasti.

Roku 1762 Louisiana připadla Španělsku poté, co ji Ludvík XV. tajně daroval svému bratranci, španělskému králi Karlu III. Mezi lety 1800 a 1803 se nakrátko vrátila Francii před prodejem Spojeným Státům Napoleonem.¹

V New Orleans dochází s ohledem na jeho historii k mísení různých kultur. Obyvatelstvo tvořili evropští přistěhovalci, Američané, afričtí otroci a jejich potomci. Objevuje se také vliv nedaleké latinské Ameriky² a kultury "cajun" (francouzští obyvatelé kolonií v severnějších částech Louisiany, přicházející sem po obsazování těchto oblastí britskými osidlovateli³).

Jako "kreolové" byli označováni zprvu zde narození otroci afrického, případně smíšeného původu, později je přijali příslušníci dalších generací zpravidla bohatých španělských a francouzských imigrantů.⁴ Ti sídlili v původní části města, známé jako Francouzská čtvrť (Američané stěhující se sem po připojení ke Spojeným Státům žili v sousedící Americké čtvrti - dnes Central Business District, černošští obyvatelé ve čtvrti Tremé) a praktikovali životní styl na vysoké kulturní a společenské úrovni. Také tento fakt je jedním ze zdrojů uvolněné atmosféry města milujícího zábavu, oslavy, dobré jídlo a hudbu.⁵

1 *The New Orleans Vignette*. Edited by Todd Fell. 1981 Annual Edition, str. 4-7

2 *Neworleansonline.com*. [online] New Orleans' Latin Flavor. Dostupné online z <<http://www.neworleansonline.com/neworleans/multicultural/multiculturalhistory/latin.html>>

3 *Neworleansonline.com*. [online] Cajun Culture Floats to the City. Dostupné online z <<http://www.neworleansonline.com/neworleans/multicultural/multiculturalhistory/cajun.html>>

4 "creole." *Collins English Dictionary - Complete & Unabridged 10th Edition*. HarperCollins Publishers. Dostupné online z <Dictionary.com <http://dictionary.reference.com/browse/creole>>.

5 *Neworleansonline.com*. [online] The Creole City. Dostupné online z <<http://www.neworleansonline.com/neworleans/multicultural/multiculturalhistory/creole.html>>

3 Terminologie

Kolem rozebíraného tématu je často používána řada termínů - jak v dokumentech, tak v textech nebo názvech skladeb, případně ve jménech skupin. Zásadní z nich budou v této kapitole vysvětleny.

Samotné město New Orleans má řadu přezdívek, mezi ty patří například **Crescent City** ("crescent" - "srpek měsíce", název se vztahuje ke tvaru města, které se rozkládá podle ohybu řeky Mississippi) nebo **Big Easy** ("easy" = "jednoduchý", podobně jako další název "City that Care Forgot" = "město, které zapomnělo na starosti" vyjadřuje atmosféru města)⁶.

Objevují se zdejší místopisné názvy (často ve francouzštině nebo francouzského původu), např. **Basin Street**, **Bourbon Street**, **Burgundy**, nebo **Louisiana**. Hra s názvy funguje také opačným směrem; podnik **Tipitina's** dostal své jméno podle skladby, kterou nahrál Proffesor Longhair⁷.

Indiánské kmeny vystupující na karnevalu **Mardi Gras**, jehož jméno je také hojně používáno, (z francouzského "tučné úterý", angl. Fat Tuesday) se pojmenovávají podle oblasti, ze které pochází - **The Wild Magnolias**, **The Wild Tchoupitoulas**. **Big Chief** je "vůdce kmenu". **Zulu King** je král karnevalu.

Často se objevuje vztahování k tradici průvodů - **Parade** (průvod), **Strut** (vykračovat si), **Dirge** (smuteční průvod).

Styl bubnování v průvodech má taktéž více označení. Kromě **Second Line**, které má širší význam (neoznačuje pouze bubenický, potažmo hudební styl, ale taktéž tanečnický, amatérské muzikanty a všechny ostatní přidávající se k oficiálnímu, původně pohřebnímu průvodu)^{8;9;10} také **Street Beats** nebo **Parade Beats**.

Následující anglické termíny z hudební oblasti budou přeloženy a vysvětleny, aby mohly být v dalším textu pro zjednodušení používány v původním jazyce.

Press Roll - tlačný vír s neurčeným počtem úderů

Backbeats - akcenty na druhou a čtvrtou dobu v taktu

6 AUKES, Antoon. *Second Line - 100 years of New Orleans drumming*, str.141 (dále citováno jako Second Line)

7 SNOWDEN, Don. *Fess - The Professor Longhair Anthology*, poznámka k CD

8 Second Line, str. 15

9 MOORE, Stanton. *Take It to the Street*, str. 3 (dále citováno jako Take It to the Street)

10 MITCHELL, Reid. *All on a Mardi Gras Day*, str. 153

Pattern - rytmický model

Groove - doprovodná figura bicích nebo rytmiky jako celku

Traps - součásti rané bicí soupravy, většinou perkusivního charakteru

Cross-rytmus - lichý rytmický model opakovaný přes doby sudého taktu

(cross = křížení)

Chorus - základní, opakující se forma tématu skladby

Stop-time - zastavení rytmu

Half-time, Double-time - poloviční, respektive dvojnásobné tempo

4 Původ stylu

4.1 Sdružování afrických otroků

V době občanské války v Americe mezi roky 1817-1856 bylo New Orleans jediné město, které povolovalo africkým otrokům praktikovat svou kulturu. Byla k tomu vyhrazena každá neděle, kdy se mohli shromažďovat na místě zvaném Congo Square ve francouzské čtvrti. Zde pak provozovali své trhy, mohli provádět náboženské rituály, hrát svou hudbu a tančit. Zněly tu autentické africké rytmy stejně jako ty, které otroci vstřebali při svém převozu do Ameriky přes karibské ostrovy, jako Haiti nebo Kuba. Hudba byla buď náboženská, nebo se jednalo o pracovní nebo původní domorodé písně ve stylu zvolání - odpověď. Tímto způsobem se africká a karibská hudba udržela živou na půdě Ameriky a dala tak základ dalšímu hudebnímu vývoji.¹¹

4.2 Smuteční průvody - "Jazzové pohřby"

Ke konci devatenáctého století černošské komunity začaly zakládat kluby sociální pomoci (Social aid clubs), které svým členům poskytovaly pojištění a vypravovaly pohřeb. Když člen klubu zemřel, byl na jeho počest uspořádán průvod, ke kterému hrál dechový orchestr - ten šel spolu s ostatními členy klubu za vozem s rakví doprovázeným pozůstalými. Odtud termín **Second Line** (druhá řada). Procesí zemřelého a jeho nejbližší vyprovodilo na hřbitov za znění pomalých smutečních melodií (Just a Closer Walk with Thee, What a Friend we have in Jesus, West Lawn Dirge). Po spuštění rakve do hrobu ("Turning the Body Loose" - "osvobození těla") orchestr spolu s ostatními účastníky - Second Line - pozůstalé opustil a vydal se na zpáteční cestu, opět za doprovodu pomalé hudby. Poté, co se dostatečně vzdálil, aby byla zachována úcta, byla podle pravidel klubu povolena živější, veselejší muzika. Průvod pak procházel městem v radostném duchu a přidávali se k němu další lidé z ulic a domů, aby se bavili a tančili v rytmu.¹²

Podobné průvody se v souladu s uvolněnou atmosférou města New Orleans

¹¹ Take It to the Street, str. 3

¹² Take It to the Street, str. 3

těž konaly u různých jiných příležitostí. V hudbě se pak mísil zvuk tradičního dechového orchestru s lidovými melodiemi, rytmy pocházejícími z Afriky a Karibiku a dalšími, za přispění všech zúčastněných. Vytvořila se tak specifická uvolněná, radostná, taneční hudba (paradoxně s kořeny v pohřebních průvodech).

4.3 Karneval Mardi Gras - Mardi Gras Indians

New Orleans je město se silnou tradicí oslav a festivalů. Jednou z významných událostí je masopustní karneval Mardi Gras, který se v Americe oslavoval od doby, kdy sem přijeli Francouzi, tedy ještě před založením města.¹³

Kultura původních místních obyvatel - Indiánů - měla výrazný vliv na Afroameričany v New Orleans. Shromažďování afrických otroků na Congo Square bylo časem zakázáno kvůli strachu místních a byl také přijat zákon, který zakazoval hru bubnů na veřejnosti. Ceremonie byly tedy přesunuty za hranice města. Později ale menší skupiny začaly provozovat hudbu opět v ulicích, a aby obešli zákon, používali otroci místo bubnů malé nástroje jako tamburíny potažené kůží, kravské zvonce nebo lahve.

Protože byla obě etnika utěšňována, často se spojovala ke vzájemné pomoci a Afroameričané přejímali některé prvky kultury místních. U příležitosti karnevalu Mardi Gras se potom začali oblékat do pestrých kostýmů, typických pro Indiány. Ze skupin hrajících v ulicích se staly "kmeny" - "**Mardi Gras Indians**", z nichž každý nich měl svého "náčelníka" - **Big Chief**. Při karnevalu potom jednotlivé kmeny procházely ulicemi se zpěvem za doprovodu malých perkusních nástrojů.¹⁴

13 *The New Orleans Vignette*. Edited by Todd Fell. 1981 Annual Edition, str. 47

14 *Take It to the Street*, str. 4

5 Stylotvorné prvky

Obecné rysy

Základním výchozím bodem jsou **průvody s hudbou** dechových orchestrů následované second line, ať už při pohřbech nebo na karnevalu, tak u nejrůznějších jiných příležitostí. Narozdíl od vojenských orchestrů je hudba pouličních kapel hrajících v průvodech více uvolněná díky jejich civilní, lidové tradici. Výsledný hudební efekt ale není jen dílem kapely, nýbrž i všech lidí, kteří se přidávají k second line kromě tance se zpěvem nebo hrou na nástroj (zejména perkusivní). Hudba je tedy polyfonní, melodicky i rytmicky pestrá a mísí se v ní hudební tradice všech zúčastněných. Není kladen důraz na stoprocentní přesnost rytmu, ale naopak na jeho volnost. Také tempo skladeb je pomalejší - hodí se k uvolněné chůzi, spíše než k pochodu.

Ve hře bicích můžeme pozorovat několik konkrétních důsledků:

- kolektivní kreativita

Bicí nejsou jediným nositelem rytmu. Ten tvoří všichni zúčastnění ve hře.

- rytmická uvolněnost

Rytmus zpravidla neběží v konstantích rovných osminách, ale blíží se dnes známému swingovému triolovému dělení. Ani to ale zcela neodpovídá - frázování je někde uprostřed. Často dochází také k mísení obou způsobů v čase nebo v několika současně znějících rovinách.

- melodický přístup ke hře na bicí

Hra bicích se vzdaluje přesnému rudimentálnímu stylu, který vyžadovaly vojenské orchestry. Rytmičké fráze bicích mají více melodický základ. S melodičností souvisí také využití tlačeného víru s neurčeným počtem úderů - press rolls.

5.1 Dechové orchestry - dvoučlenná bicí sekce (Double Drums)

První černošské dechové orchestry v New Orleans vznikají kolem roku 1880.¹⁵ Typický soubor čítal jedenáct nebo dvanáct hráčů. Tradiční sestavu tvořily za sebou trombóny, za nimi těžké nástroje jako tuba nebo barytony, dále tenorové rohy, pak jeden nebo dva klarinety, za nimi dvě nebo tři trubky (kornety) a nakonec bicí.¹⁶



Obr. 5.1: Paul Barbarin, detail
velkého bubnu s připnutým činelem a tzv.

"Coat Hangeru" - věšák na kabát (zdroj:

RILEY, H., et al. *New Orleans Jazz and Second Line Drumming*)

Bicí sekci tvořili dva hráči - jeden hrál malý buben a druhý velký buben spolu s činelem, který byl na něm připevněn. Zpočátku obsluhoval třetí hráč párové činely, ten byl ale později (po roce 1900) vypuštěn a nahrazen právě tímto řešením.¹⁷ Místo druhého činelu byla použita speciální palice, tzv. "coat hanger" (věšák na kabát). Ten měl dřevěnou rukojeť a kovovou kruhovou část z drátu, která pro svůj tvar umožňovala kontakt s činelem na dvou místech, a tedy přiblížení zvuku činelů v páru. Zároveň se tak dosáhlo ostřejšího zvuku a lepší ovladatelnosti, tedy i přesnějšiho frázování.¹⁸

Rytmy hrané bicí sekcí vznikly kombinací afrických rytmů z Congo Square s evropskými pochody.¹⁹

15 Second Line, str. 76

16 GARA, Larry, DODDS, Warren "Baby". *The Baby Dodds Story, as told to Larry Gara, revised edition*, str. 16 (dále citováno jako The Baby Dodds Story)

17 Second Line, str. 76

18 Second Line, str. 4-5

19 Take It to the Street, str. 7

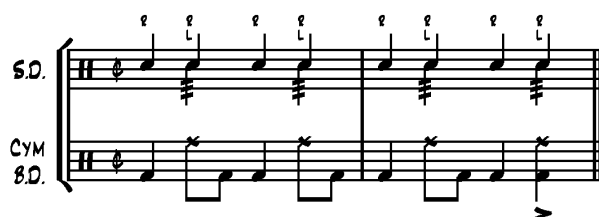
5.1.1 Základní rytmus bicí sekce (Two-beat)

Základ bicího doprovodu většiny tradičních skladeb spočívá ve střídání těžkých dob s odpovědí na lehké doby. Toto doslova plní hráč velkého bubnu, střídaje údery pravou rukou na velký buben na 1. a 3. dobu a levou rukou pomocí "coat hangeru" na činel na 2. a 4. dobu. Pro jeho part jsou typické dva prvky:

- velká čtvrtá doba ("**the big four**"²⁰ - dále "big 4") - výrazný akcent na čtvrtou dobu druhého taktu, který má velký vliv na plynulost a energii hudby a zároveň ohraničuje dvoutaktovou frázi. Jedná se o důležitý a sjednocující prvek.²¹

- dvojitá těžká doba (**double downbeat**) - osminové přírazy před těžkými dobami.

Malý buben v zásadě drží puls na všechny čtyři doby v taktu, přičemž odpovídající druhá a čtvrtá doba je podpořena vířením. Podle tempa skladby je vír hrán v osminových nebo šestnáctinových hodnotách (případně triolách s přírazem), anebo hraný jen levou rukou, přičemž pravá hraje jednoduché údery na všechny doby.²²



Příklad 5.1: Rytmus "two-beat" v základním tvaru

Kompletní doprovod dvoučlenné bicí sekce v základním tvaru je uveden v příkladu 5.1. Za účelem oživení oba hráči používají osminový pohyb a četné synkopace. Ty jdou ruku v ruce s celkovým charakterem hudby (příklad 5.2).

20 Take It to the Street, str. 7

21 Stanton Moore tvrdí, že tento prvek se vyvinul až po roce 1920; Take It to the Street, str. 8

22 Take It to the Street, str. 9



Příklad 5.2: Synkopace v rytmu two-beat

Jednou z variací je také vypuštění všech úderů velkého bubnu kromě poslední čtvrté doby dvojtaktí (příklad 5.3), případně rozšíření této figury (příklad 5.4).²³



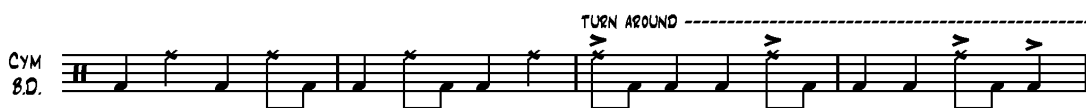
Příklad 5.3: Jen "big 4" v partu velkého bubnu



Příklad 5.4: Rozšíření figury v příkladu 5.3

5.1.2 Turn around

Pro přípravu další části skladby se objevují v závěru části předchozí (zpravidla poslední dva takty, kolem dominanty v harmonii) výraznější akcenty a rytmické variace - tedy v podstatě to, co známe pod pojmem break, v kontextu této hudby však označované jako Turn around (otočení).²⁴ Často je zde použit třídobý cross-rytmus.



Příklad 5.5: Robert Lewis, Eureka Brass Band, 1951

²³ Second Line, str. 3-9

²⁴ Second Line, str. 17



Příklad 5.6: "Booker T" Glass, Olympia Brass Band, 1962

5.1.3 Kadence a úvod skladeb

Aby v průvodu mezi jednotlivými skladbami stále zněl rytmus držící účastníky v pohybu, vyplňuje pauzy hráč malého bubnu kadencí.²⁵ Ta je klidnější a přehlednější, než standardní doprovod skladeb, i proto, že bubeník hraje sám. Využívají se jednoduché přírazy, víření na delší ploše nebo velké trioly. Dělení po půlových notách přispívá k half-timovému vyznění.



Příklad 5.7: Kadence, Paul Barbarin, Young Tuxedo Brass Band, 1958



Příklad 5.8: Kadence, Arthur Ogle, Eureka Brass Band, 1951

²⁵ Second Line, str. 10

Příklad 5.9: Kadence, Baby Dodds, Bunk's Brass Band, 1945

Příklad 5.10 ukazuje legatový charakter kadence, kdy vír začíná před čtvrtou dobou.

Příklad 5.10: Kadence, Cie Frazier, +-1960

Když kapelník rozhodne, že se bude pokračovat další skladbou, zahraje kvůli orientaci muzikantů (mimo tempo) část její melodie a krátkou návěst, po čemž přejde kadence malého bubnu do osmitaktového úvodu (na jeho začátku může být ještě jeden signál, který potvrdí běžících osm taktů - viz příklad 5.12). Na poslední dva takty se přidá hráč velkého bubnu a stanoví tempo.²⁶ Předposlední takt tvoří zpravidla akcenty na půlové noty, jak ve velkém tak v malém bubnu; na první dobu posledního taktu potom může být buď stop-time (případně se zdvihem do tématu), nebo úvod přejde do následující skladby plynule.

Příklad 5.11: Eureka Brass Band, 1951, osmitaktový úvod skladby

²⁶ Second Line, str. 12

Příklad 5.12: *Bourbon Street Parade*, *The Young Tuxedo Brass Band*, 1959, příklad přechodu z kadence do úvodu skladby včetně signálů kapelníka

Ke kadencím se váže také tzv. **tag ending**. Pod tímto pojmem se rozumí ukončení skladby "napodruhé" poté, co po posledním chorusu zazní čtyři takty kadence (zdánlivý konec a pokračování v průvodu), načež se zopakují poslední čtyři takty skladby.²⁷

5.1.4 Smuteční pochod

Při cestě průvodu na hřbitov byl malý buben hrán s vypnutými strunami. Kadence mohla vypadat podle příkladu 5.13.²⁸

Příklad 5.13: Kadence ve smutečním průvodu

²⁷ Second Line, str. 144

²⁸ RILEY, Herlin. Ragtime and beyond. *New Orleans Drumming* [DVD]

Tempo hudby ve smutečním průvodu je pomalé a rozvolněné (souvisí také se stylem, kterým se průvod pohybuje - hráči vždy se s každým krokem zastaví a čekají na další dobu, aby přenesli váhu těla na druhou nohu²⁹). Tempo kadence může být jiné, než tempo samotné skladby. Může se také zlomit i v průběhu úvodu v místě, kdy se přidá velký buben (příklad 5.14).

The image shows a musical score for a drum set. It consists of two staves: the top staff is labeled 'S.D.' (Snare Drum) and the bottom staff is labeled 'Cym. S.D.' (Cymbal and Snare Drum). The tempo is marked as 65 and 87. The snare part is marked 'SNARES OFF'. The score shows a sequence of notes and rests, with a change in tempo indicated by a double bar line and a new tempo marking.

Příklad 5.14: *Lead Me Saviour*, *The Young Tuxedo Brass Band*, 1959

Repertoár tvoří pomalé smuteční písně doprovázené v bicích jednoduchým doprovodem, který podporuje melodii skladby. Jakákoli synkopace chybí. Důraz je na těžké doby a první doby v taktu, malý buben odpovídá úderu na jednotlivé doby, využívají se jednoduché přírazy a víření.³⁰ Závěr sekcí často tvoří specifická figura s tečkovaným rytmem.

The image shows a musical score for a drum set. It consists of two staves: the top staff is labeled 'S.D.' (Snare Drum) and the bottom staff is labeled 'Cym. S.D.' (Cymbal and Snare Drum). The score shows a sequence of notes and rests, with a change in tempo indicated by a double bar line and a new tempo marking.

Příklad 5.15: *Just A Closer Walk With Thee*, první čtyři takty tématu, *Eureka Brass Band*, 1951

The image shows a musical score for a drum set. It consists of two staves: the top staff is labeled 'S.D.' (Snare Drum) and the bottom staff is labeled 'Cym. S.D.' (Cymbal and Snare Drum). The score shows a sequence of notes and rests, with a change in tempo indicated by a double bar line and a new tempo marking.

Příklad 5.16: viz příklad 5.15, poslední čtyři takty tématu

29 Second Line, str. 15

30 Second Line, str. 16

Při cestě zpět v jeden okamžik hudba přejde do rychlého tempa stejným způsobem, jaký byl popsán výše - na pokyn kapelníka hráč malého bubnu z pomalé kadence odstartuje osmitaktový úvod skladby, teď již se zapnutými strunami.^{31;32}

The image shows a musical score for a drum set. At the top, there is a trumpet part with a tempo change from CA.56 to CA.104. Below it, the snare drum part is shown with 'SNARES OFF' and 'SNARES ON' markings. The cymbal and bass drum parts are also shown, with the snare drum part starting with a series of notes and then a rest, followed by a series of notes and a rest. The snare drum part ends with a series of notes and a rest, followed by a series of notes and a rest.

Příklad 5.17: Přechod ze smuteční kadence do úvodu rychlé skladby

5.2 Tradiční styl na soupravě bicích nástrojů

5.2.1 První bicí soupravy

Na začátku dvacátého století se začínají objevovat první bicí soupravy pro hru v komorním obsazení v kavárnách nebo na lodích, anebo v tanečních orchestrech. Ty se sestávaly z nástrojů obvyklých v pochodových kapelách, tedy velkého bubnu, malého bubnu a činelu. Vše obsluhoval jeden hráč.

Pro obsluhu velkého bubnu byl použit **pedál**, jenž byl v dnešní podobě patentován firmou Ludwig v roce 1909, jeho vývoj však sahá do poloviny devatenáctého století. Existovaly různé podoby - "heel pedal", "toe pedal" a v New Orleans dříve často využívaný "overhead pedal" (ten byl uchycen k hornímu okraji bubnu a palice vedla úder směrem dolů, tažena pedálem).

Původně byl součástí velkého bubnu, obsluhovaného pedálem, také tzv. "**side cymbal**". Palice uchycená ke spodnímu okraji bubnu, podobně jak to známe dnes, byla vybavena přídatným ramenem, které při úderu zasáhlo i malý činel

31 Second Line, str. 16

32 RILEY, Herlin. Ragtime and beyond. *New Orleans Drumming* [DVD]

přípevněný vedle. Výsledkem byl zvuk bubnu i činelu zároveň, obvyklý u evropských orchestrů. Styl ale volal po činelu na lehké doby proti velkému bubnu, bubeníci jej tedy přestali využívat.

Pro zpestření zvuku soupravy sloužily nejrůznější malé perkusivní nástroje - "**traps**". Těmi byly dřevěné bloky, templbloky, kravské zvonce nebo čínské tom-tomy - bubny s přibitou blánou a tedy neladitelné (kromě způsobů jako zahřívání, vlhčení blány nebo její perforace).

Zavěšený činel - **crash cymbal, choke cymbal**, který byl součástí soupravy, byl zprvu využíván zpravidla jen pro akcenty, později i pro hraní doprovodu - **ride**.

U zrodu prvního prototypu předchůdce dnešní **hi-hat** (kolem roku 1919³³) stál bubeník z New Orleans a jeden z průkopníků jazzu Baby Dodds. Konstruktor William Ludwig pro něj, na základě sledování jeho podupávání, sestrojil zařízení, které bylo připevněné k jeho levé noze a ovládalo dva malé činely hrající o sebe. Tím bylo dosaženo využití jediné končetiny, která zatím nebyla do hry zapojena. Mohla tedy přejmout roli levé ruky hráče velkého bubnu v průvodu, která obsluhovala připevněný činel pomocí coat hangeru.

První taková konstrukce se nazývala "sock cymbal", případně "snow shoe", a spočívala ve dvou kloubem spojených ramenech, držných v rozevřené pozici pomocí pružiny. Na nich byly proti sobě připevněny dva činely a bubeník na ně hrál

sešlapováním horního z ramen (obr. 5.2). Zařízení bylo později upraveno na tzv. "low boy", který od současné hi-hat odlišuje v podstatě již jen pozice činelů dole u země, znemožňující hru paličkami. Sám Baby Dodds tuto novinku nevyužíval, vynález se ale stal populární u dalších hráčů.³⁴



Obr. 5.2: "Sock Cymbal"

(Zdroj: Second Line)

33 The Baby Dodds Story, str. 26

34 Second Line, str. 19-22

5.2.2 Tradiční doprovod přenesený na bicí soupravu - Two-beat

V New Orleans bubeníci na soupravu aplikovali styl hry, jaký byl obvyklý při hře v průvodu (viz příklad 5.1).³⁵



Příklad 5.18: Rytmus "two-beat" na ranou bicí soupravu

5.2.3 Four-beat

Tento typ doprovodu přišel do New Orleans jako modernistický vliv ze severu, podle různých názvů, které se pro něj používaly (*Memphis time*, *Rocking time*).³⁶ Baby Dodds jej používal při svých angažmá na výletních lodích po řece Mississippi podle přání kapitána Streckfuse (ten ho nazýval *Toddle time*), aby mohli starší lidé na palubě jednodušeji tančit.³⁷ Bubeníci v New Orleans přirozeně přidávali tradiční akcent na big 4.³⁸



Příklad 5.19: Rytmus "four-beat" na ranou bicí soupravu

5.2.4 Ragtime

Ragtime, je původně klavírní styl, typický synkopovaným rytmem. Bubeníci klavíristu nebo menší kapelu doprovázeli hrou na woodblock, případně obruč malého bubnu, kam byl přenesen tradiční rytmus two nebo four-beat, nebo také na činel, který byl tlumen rukou.

35 Second Line, str. 19

36 Second Line, str. 23

37 The Baby Dodds Story, str. 31

38 Second Line, str. 25



Příklad 5.20: Doprovod pro ragtime se synkopací



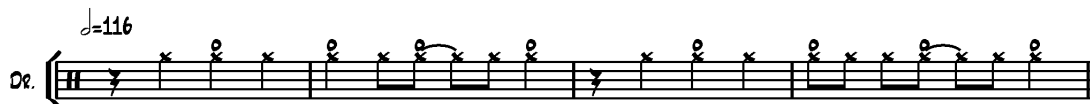
Příklad 5.21: Chytaný činel, všechny úderý krátké



Příklad 5.22: Chytaný činel, úderý dlouhé, tlumení v tempu na doby

V příkladu 5.22 můžeme vidět analogii s tradičním rytmem malého bubnu (příklad 5.1, potažmo 5.18), charakteristickým krátkými lichými a dlouhými sudými dobami.

Vydeme-li z příkladu 5.21 a přidáme-li otevřený činel na liché doby, získáme rytmus rozšířený ve dvacátých letech (choke cymbal, příklad 5.23), který má podobný charakter jako pozdější swingový pattern na hi-hat.



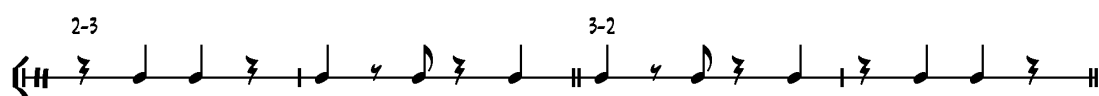
Příklad 5.23: Choke cymbal - Zutty Singleton (*Fireworks* - Louis Armstrong, 1928)

5.3 Latinskoamerický a afrokubánský vliv - rytmus clave

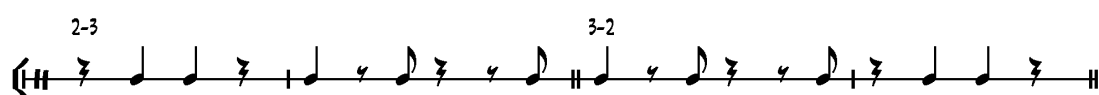
Jedním ze zásadních prvků, pramenících z karibské oblasti, je rytmus **clave**. Jedná se o dvoutaktový rytmický pattern, který má funkci členění melodie a hudebního proudu. Je tvořen dvěma odlišnými polovinami, z nichž jedna obsahuje dva a druhá tři úderý. Takty mohou být v pořadí zaměněny, podle toho má pattern podobu buď 2-3, nebo 3-2.

Základní tvar se nazývá **son clave**, více synkopická varianta pak **rhumba clave** (u obou z těchto rytmů převažuje v jedné části čtvrt'ový, zatímco v druhé osminový pohyb). Z brazilské bossa nova vychází další typ, který Stanton Moore označuje jako **New Orleans clave** (ten má více celistvý charakter díky kontinuálnímu členění po třech osminách v rámci celého dvoutaktí - cross rytmus).³⁹

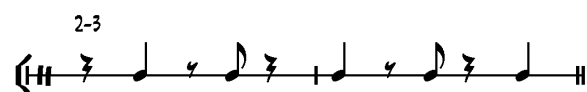
Dvoutaktová struktura odpovídá základnímu rytmu two-beat, v případě tvaru son clave nebo New Orleans clave se nabízí i typický akcent na čtvrtou dobu druhého taktu - big 4. Tyto rytmy se dají aplikovat na malý buben.



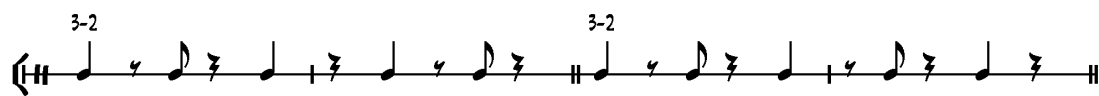
Příklad 5.24: Základní rytmus clave - Son Clave



Příklad 5.25: Rhumba Clave



Příklad 5.26: Bossa nova / New Orleans Clave 2-3



Příklad 5.27: Bossa nova / New Orleans Clave 3-2



Příklad 5.28: 2-3 clave na malý buben

³⁹ Take It to the Street, str. 5

2-3 New Orleans clave se také hodí pro využití na bicí soupravě (příklad 5.29), jelikož se jeho akcenty vhodně doplňují s tradičním partem velkého bubnu. Tento příklad se dá označit za **základní second line / street beat doprovod** na bicí soupravu. Lze k němu přidat hi-hat na druhé a čtvrté doby pro simulaci činelu.⁴⁰

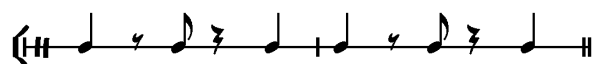


Příklad 5.29: 2-3 New Orleans clave na bicí soupravu

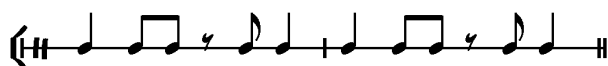
5.4 Mardi Gras Indians

Fenomén indiánských kmenů z karnevalu Mardi Gras je dalším zdrojem charakteristických prvků hudby New Orleans. Typickým hudebním projevem "indiánských kmenů" je zpěv systémem zvolání - odpověď za doprovodu malých perkusních nástrojů ve větším počtu. Výsledným zvukem je pak zejména pestrá směs rytmů.

Základní rytmy hudby indiánů označuje Stanton Moore jako **tresillo** a **cinquillo**.⁴¹ První z nich je stejný, jako část son clave se třemi notami, druhý je jeho variací, kdy druhá a třetí nota je zdvojená jednou notou jim předcházející.



Příklad 5.30: Tresillo



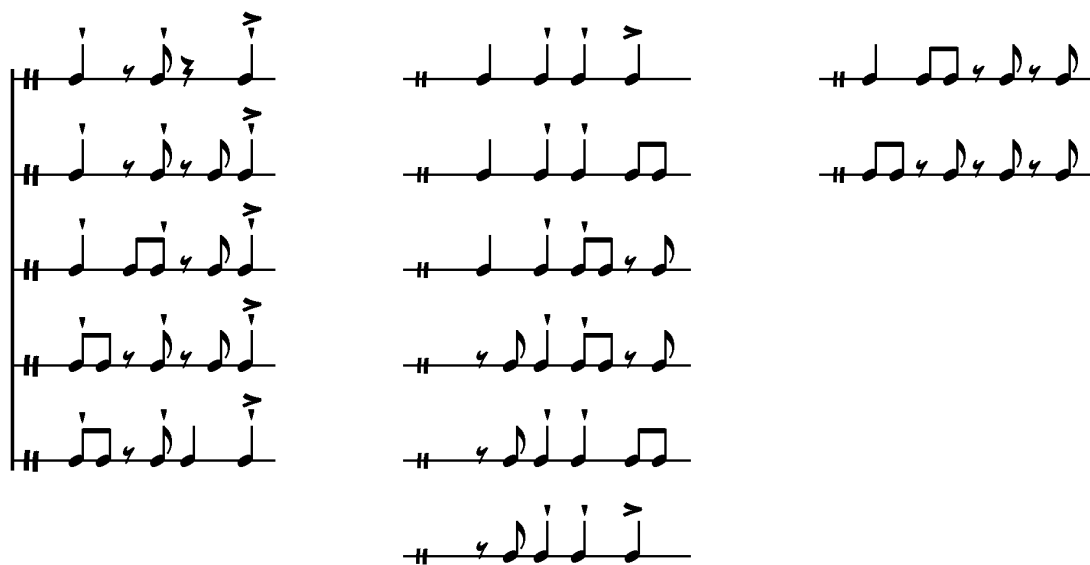
Příklad 5.31: Cinquillo

Tresillo, cinquillo a jejich variace, respektive další modely vycházející z části clave se dvěma notami, jsou oproti kompletnímu clave jednotaktové. Mohou se však navzájem kombinovat a spojením vhodných dvou modelů lze vytvořit jeden dvoutaktový, jenž má v sobě celý rytmus clave obsažen. Zigaboo Modeliste označuje

⁴⁰ Take It to the Street, str. 7

⁴¹ Take It to the Street, str. 5

pattern tvořený způli synkopickou částí a způli rovným rytmem jako **Mardi Gras Indian clave**. Přehled nejpoužívanějších variací je uveden v příkladu 5.32. V prvním a druhém sloupci jsou vyznačeny obsažené jednotlivé části clave. Zapojením modelů v posledním sloupci získáme pattern blízcí se dalšímu latinskoamerickému rytmu, kterým je cascara.



Příklad 5.32: Nejpoužívanější rytmy Mardi Gras Indians se zvýrazněným rytmem clave

6 Vybrané osobnosti hudby New Orleans

6.1 Baby Dodds

Warren "Baby" Dodds byl jedním ze zásadních stylotvorných bubeníků v počátcích jazzu. Hrál mimo jiných s King Oliver Creole Jazz Band, Jelly Roll Mortonem, Hot Five a Hot Seven Louise Armstronga, nebo v kapelách svého bratra Johnnyho Doddse. Důležitá byla také jeho práce na výletních lodích po řece Mississippi, kdy se jeho styl rozšířil z New Orleans dále na sever, kde inspiroval další bubeníky (například Gene Krupa, George Wettling nebo Dave Tough).⁴²

Styl jeho hraní je podstatný zejména svou funkčností, kterou lze definovat jako "hra pro přínos kapele" a vyjádřit následujícími body:

- bubnování je duše,
- pohlížet na bicí soupravu jako na rovnoprávný nástroj s ostatními v kapele,
- nehrát pro sebe, podporovat kapelu,
- dát každému sólistovi co potřebuje, a když mu to nevyhovuje, zkusit něco jiného,
- předjímat, co má přijít,
- nehrát příliš nahlas nebo rychle, najít správné tempo a poměr,
- nepřehánět, bubeník by měl být spíše cítěn než slyšen.⁴³

Hra Baby Doddse je typická svou barevností. Kromě použití tradičních doprovodů two-beat a four-beat, který ve svém hraní označuje jako "shimmy beat" (rytmicky se nijak neliší; kolem roku 1918 Baby zahlédl francouzského vojáka, který přišel do sálu a nemohl tančit na hudbu, ale jen se celý třásl - Baby ho napodobil při hraní, což vzbudilo velký rozruch, začal tento efekt tedy používat častěji a udělal z něj svou specialitu⁴⁴), často využívá traps. Rozlišuje nuance mezi v zásadě podobným zvukem úderu na woodblock, ráfek bubnu nebo korpus velkého bubnu.

42 Take It to the Street, str. 8

43 Second Line, str. 28

44 The Baby Dodds Story, str. 20

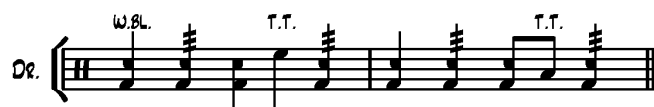


Příklad 6.1: Doprovod na ráfek malého bubnu a woodblock

Sólově, například na nahrávce *Talking and Drum Solos* hraje melodicky, využívá kontrasty mezi zvukem traps a bubnů (příklad 6.2,6.3,6.4). Používá cross-rytmy jednak tříčtvrt'ových (příklad 6.5) a jednak tříosminových frází (příklad 6.6), což odpovídá synkopickému charakteru hudby New Orleans a souvisí s latinskoamerickým vlivem a rytmem clave.



Příklad 6.2: Pattern na woodblock a tom tomy



Příklad 6.3: Pattern na woodblock a tom tomy



Příklad 6.4: Pattern na ráfek, woodblock a tom tomy



Příklad 6.5: Pattern s třídobým cross-rytmem



Příklad 6.6: Pattern s cross-rytmem na ráfek

Používá také kravské zvonce, které měl ve své soupravě v počtu čtyř.



Příklad 6.7: Pattern na dva zvonce



Příklad 6.8: Pattern na dva zvonce

Baby Dodds těží také z rytmického kontrastu mezi osminami frázovanými do triol, triolami a šestnáctinovými figurami.⁴⁵ Figura v příkladu 6.10 se, stejně jako choke cymbal v příkladu 5.23 opět svým charakterem podobá pozdějšímu swingovému hi-hat patternu. Figury v obou příkladech 6.9 i 6.10 jsou dobře slyšet na nahrávce skladby *Lord Lord You're Certainly Good To Me* Bunka Johnsona z roku 1944.



Příklad 6.9: Baby Dodds, doprovod na korpus velkého bubnu



Příklad 6.10: viz příklad 6.9

Přes rytmicky pestrou a často zdánlivě nepřehlednou hrou na malý buben a traps vždy udržuje pevný puls ve velkém bubnu, jak bylo obvyklé ("velký buben je na udržení rytmu, ruce jsou pro hlouposti")⁴⁶.

Baby Dodds také tvrdí, že je prvním, kdo začal hrát na zavěšený činel (naproti tomu nikdy nepoužíval hi-hat nebo její tehdejší prototypy přesto, že stál

45 Second Line, str. 27

46 Second Line, str. 25

u jejich zrodu)⁴⁷. Stanton Moore tento vývoj popisuje následujícím způsobem. Výchozím bodem je základní rytmus two-beat nebo four-beat, kdy zatímco levá ruka víří na druhou a čtvrtou dobu, pravá ruka hraje všechny doby jednoduchými údery. Na druhé a čtvrté době je možno tyto údery zdvojit do osmin a celý tento pattern je poté přenesený na činel⁴⁸.



Příklad 6.11: Vývoj ride patternu podle Stanton Moora

6.2 Professor Longhair

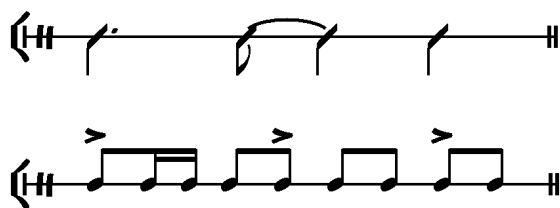
Professor Longhair, vlastním jménem Henry Roeland Byrd, známý také jako "Fess", je jedním z nevlivnějších pianistů z New Orleans stylu rhythm and blues. Měl specifickou klavírní techniku a styl zpěvu. Stal se tak vzorem pro další hudební osobnosti - Huey "Piano" Smith, James Booker, Allen Toussaint nebo Dr. John.

Jeho přínos je zejména v implementaci prvků latinskoamerické hudby do rhythm and blues. Jedním z nich je rytmus **rhumba**, který aplikoval na boogie woogie. Porušuje tím jeho plynulou basovou linku (levá ruka na klavíru) a vytváří synkopický komplementární rytmus obou rukou. Klavír má charakter bicího nástroje.⁴⁹

47 The Baby Dodds Story, str. 26-27

48 Take it to the street, str. 9

49 Second Line, str. 45



Příklad 6.12: Rytmus rhumba - základní kostra a rozšíření



Příklad 6.13: Základní klavírní figura boogie woogie



Příklad 6.14: "Rhumba boogie"

Mnoho z jeho skladeb se stalo klasikou repertoáru hudby New Orleans. Mezi nejznámější patří Tipitina, Big Chief a Mardi Gras in New Orleans.

Původní doprovod skladby **Tipitina** je typický mísením dvou rovin. Zatímco klavír hraje figuru na bázi rhumba boogie, z níž vychází basová linka a která má half-timeový charakter, v bicích se objevuje pnutí mezi half a double-timeovým feelingem. Backbeaty zní jednak na osminy, (podpořené hi-hat), a jednak na doby (silný akcent na malý buben). Ačkoli **Earl Palmer** jako jeho autor vysvětluje tento groove (pocházející od Mardi Gras Indians) podle příkladu 6.15 a s kapelou jej hraje ještě s hi-hat na druhou a čtvrtou dobu (což podtrhuje cítění v half-time)⁵⁰, na původní nahrávce z roku 1953 je slyšet lehce odlišná verze. V ní lze vypořovat zvuk tradičních pochodových bicích (v double time) s akcentem na "big 4".

50 PALMER, Earl. From R&B to Funk. *New Orleans Drumming* [DVD]



Příklad 6.15: *Tipitina* - groove podle DVD *New Orleans Drumming*, Earl Palmer 1993



Příklad 6.16: *Tipitina* - groove podle původní nahrávky, Earl Palmer 1953

Bicí ve skladbě **Mardi Gras in New Orleans** (také pod názvem **Go to the Mardi Gras**) jsou charakteristické nepřetržitě znějícím osminovým rytmem malého bubnu. Bubeníkem na původní nahrávce je **John Boudreaux**.



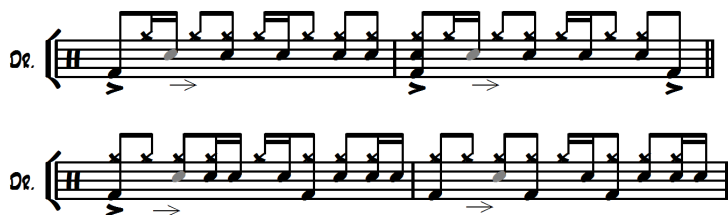
Příklad 6.17: *Go to the Mardi Gras*, John Boudreaux 1959

Skladba **Big Chief** má tři silné skladebné prvky. Prvním z nich jsou arpeggia v klavíru, druhým rytmus basové linky a třetím bicí vycházející z rytmu New Orleans clave 3-2. Tento doprovod je významný také tím, že z něj bubeník Jamese Browna - Clayton Fillyau, po výměně zkušeností s bubeníkem od Profesora Longhaira **Smokey Johnsonem**, sestavil groove, který se stal základním pro další vývoj funkového bubnování.⁵¹



Příklad 6.18: *Big Chief*, Smokey Johnson 1964

51 MOORE, Stanton. *Groove alchemy* [DVD]



Příklad 6.19: Původ klasického funkového groovu ze skladby *Big Chief*

6.3 Zigaboo Modeliste

Jednou z nejvýraznějších osobností je **Joseph "Zigaboo" Modeliste**. Je znám především jako bubeník jedné ze zásadních kapel z New Orleans - **The Meters**. Jak říká Cyril Neville, je tvůrcem samostatného stylu - "Zigaboo drumming".⁵² Zigaboo kromě dalších spolupracoval také s indiánskou skupinou Wild Magnolias a spolu s The Meters natočil album *The Wild Tchoupitoulas* se stejnojmenným indiánským kmenem. Hudba Mardi Gras Indians se jako majoritní vliv promítá do jeho hry, samozřejmě vedle obligátního neworleanského pozadí v podobě dechových orchestrů a tradičního jazzu. Všechny tyto prvky využívá, jak říká, pro kolorování podle nálady jednotlivých částí skladby. Následuje několik principů, které Zigaboo uplatňuje při hře.

- jako rytmické schéma pro většinu svých doprovodů uvádí Zigaboo některý



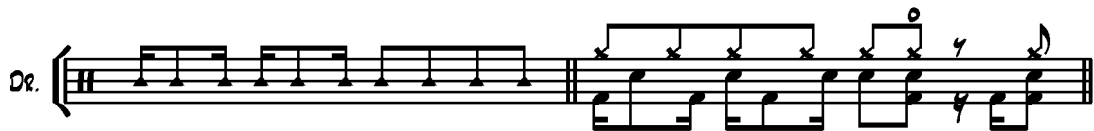
Příklad 6.20: *Mardi Gras Indian clave*

z indiánských rytmů, většinou "Mardi Gras indian clave".

Na základě tohoto modelu potom rozkládá rytmus na soupravu podle hudebního kontextu.

Doprovod nebývá fixní, ale je variován. Související ideou je také hrát break ze zásady ne na zlomových místech, ale v podstatě kontinuálně v průběhu doprovodu. Jako příklad je uveden doprovod písně *Look-ka Py Py* (The Meters), vycházející z indiánského rytmu (příklad 6.21).

⁵² Perkusista kapely The Meters a člen The Neville Brothers; MODELISTE, Joseph. *Zigaboo - The originator of New Orleans funky drumming* [DVD]



Příklad 6.21: Look-ka Py Py (The Meters, 1970) - základní groove

- dalším prvkem, který Zigaboo využívá, je **prostor**. Jak říká, důležité není vždy to, co bubeník hraje, ale často to, co nehraje - pauza je stejně důležitá, jako úder. Pojem prostoru také souvisí s jeho pojetím **souhry s basou**, kdy tvrdí, že je podstatné, aby jeden z dvojice hrál jednoduše, aby nechal prostor druhému k rozšíření rytmu (naproti tomu jsou také časté patterny hrané s basou, potažmo s celou kapelou v rytmickém unisonu).

- k oživení standardního doprovodu využívá **posunutí nebo zdvojení backbeatu**. Podobně zdvojuje akcenty v rytmech vycházejících z pochodového bubnování (příklad 6.22).



Příklad 6.22: Zdvojené akcenty vycházející z New Orleans clave 3-2

- z instrumentace bicích pochodového orchestru přebírá princip **střídavého rukokladu** hráče malého bubnu, který aplikuje na doprovod na bicí soupravu. Místo toho, aby hrála pravá ruka striktně na hi-hat a levá na malý buben, je rytmus rozložený do obou rukou. Tím je umožněno použití nepravidelných akcentů, zajímavé instrumentace a zároveň zachování plynulosti rytmu.

Jako souhrnný příklad předchozích bodů je uveden doprovod skladby Cissy Strut (The Meters). Část A vychází z klasického rockového doprovodu, využívá však střídavý rukoklad na hi-hat a zdvojenou čtvrtou dobu. Část B je v podstatě volná - doprovod tvoří variace na rytmus hraný celou kapelou, s výraznými sjednocujícími akcenty na dvě poslední osminy v taktu, hrané na činel nebo otevřenou hi-hat.



Příklad 6.23: Cissy Strut (The Meters)

Je třeba připomenout stálou přítomnost uvolněného rytmického frázování

mezi rovnými a swingovanými osminami (potažmo šestnáctinami, uvažujeme-li v half-timovém zápisu).⁵³

6.4 Výčet dalších osobností

Dalšími významnými bubeníky období tradičního jazzu pocházejícími z New Orleans jsou **Zutty Singleton** a **Paul Barbarin**.

Z oblasti modernější hudby potom kromě zmíněných hráčů od Longhaira (**Earl Palmer, John Boudreaux, Smokey Johnson**) jsou to například **Fred Staehle, Ed Blackwell, Vernel Fournier, Charles Suhor, Idris Muhammad** nebo **Herlin Riley**.⁵⁴

Významným bandleaderem je někdejší spoluhráč a následovník Longhaira, multiinstrumentalista (klavírista, kytarista a zpěvák) Mac Rebennack známý jako **Dr. John**.

Mezi lety 1959 a 1964 vznikaly také nahrávky pod značkou **AFO** (All For One - "všichni za jednoho"), jejichž cílem bylo zaznamenat hudbu černochů v New Orleans a zároveň mít kontrolu nad distribucí nahrávek v situaci, kdy trh ovládali běloši.

53 MODELISTE, Joseph. *Zigaboo - The originator of New Orleans funky drumming* [DVD]

54 RILEY, H., VIDACOVICH, J. *New Orleans Jazz and Second Line Drumming*, str. 6-9

7 Shrnutí hlavních principů a jejich aplikace v moderní hudbě

7.1 Vyjmenování a klasifikace hlavních principů

V moderní hudbě, která vychází z tradice hudby New Orleans a dosahuje specifického zvuku, se mísí prvky (ty můžou, ale i nemusí být obsaženy v hudbě všechny, případně mohou být některé substituovány), které můžeme rozdělit do několika kategorií:

- **duch**

Hudební tradice New Orleans dala vznik jazzu a z něj se vyvíjejících stylům, tedy v podstatě veškeré populární hudbě. Tato evoluce probíhala na různých místech poté, co se odsud hudba rozšířila. Specifická místní atmosféra ovšem zůstala po celou dobu zachována právě zde, a to i díky aktivnímu praktikování původních hudebně-společenských zvyků (jako jsou pohřby, průvody nebo karneval). Ve skladbách se často odkazuje na konkrétní pojmy vážící se k místu (viz kapitola 3), hudba má spontánní, upřímný - lidový charakter. Je z ní cítit zároveň uvolněnost, bezstarostnost i energie.

- **instrumentace**

Z dechových orchestrů je přejímán **zvuk** typické **sekce dvou bubeníků**. Velký **důraz** je kladen **na využití malého bubnu** se zapojením **press rolls**. Důležitý je také zvuk pochodového velkého bubnu o velkých rozměrech - ten je hutný a dlouhý, zatímco připnutý činel hraný pomocí coat hangeru má ostrý zvuk.

Z tradice dechových orchestrů pramení využití **žest'ů** (trubka jako hlavní melodický nástroj, často je využit pozoun, a v neposlední řadě tuba nebo suzafon jako basový nástroj) a **saxofonů** (původní klarinety jsou slyšet spíše v tradiční hudbě v autentické podobě, nejčastější je tenorsaxofon a výraznou roli má barytonsaxofon). Z boogie woogie vychází zapojení **klavíru** a **kontrabasů**, z rhythm and blues potom **elektrické kytary, baskytary** nebo **elektronických varhan**.

Z tradice Mardi Gras Idians je přejata **vokální složka** (sólový versus sborový

zpěv metodou zvolání - odpověď), a zejména hromadné využití **malých perkusních nástrojů** (tamburín nebo zvonců, případně cong a dalších), jejichž rytmy se spojují v pestrou směs. V moderních kapelách proto může být kromě jednoho nebo dvou bubeníků ještě hráč perkusí. Je také časté, že se ostatní členové v pauze hry na svůj nástroj ujmou zvonce nebo tamburíny. Tím se zpestřuje zvuk a rozšiřuje spektrum znějících rytmů.

Jednotlivé instrumentační prvky lze vypouštět nebo substituovat. Klasický velký buben a činel mohou být nahrazeny nástroji s moderním zvukem (velký buben krátkého a konkrétního, činel znělejšího zvuku), zatímco jejich part je tradiční. Moderní doprovody na bicí soupravu naopak mohou být zvukově upraveny tak, aby se blížily klasickému zvuku. Stejným způsobem může například baskytara hrát tradiční linky a suzafon může přejmout moderní funkové figury.

- **konkrétní hudební prvky**

Tradice kolektivní hry vede k **polyfonnímu charakteru** hudby. Z celkové uvolněnosti hudby potom vyplývá **mísení rovného a triolového frázování**, včetně poloh mezi těmito body, a to jak v čase, tak v souhře (různí hráči hrají jinak ve stejném okamžiku). Většinou je ustáleno na téměř rovných hodnotách, s lehkým příklonem k triolovému dělení, ovšem za účelem zvýšení napětí se mohou vyskytnout různé varianty i kombinace. Přítomna je také **zvýšená synkopace**, vedoucí k navození tanečního charakteru hudby.

Z tradičního doprovodu v dechovém orchestru vychází výrazný prvek, kterým je **akcent na čtvrtou dobu druhého taktu - "big 4"**. Ten může, ale nemusí být vždy přímo vyjádřen, většinou však k němu hudba nějakým způsobem směřuje. S tímto souvisí **dělení hudby po dvoutaktích**, pohybujeme-li se v dvoupůlovém taktu. Přeneseme-li tento fakt do modernější hudby, jedno takové dvoutaktí tvoří jeden takt rockové nebo funkové hudby ve čtyřčtvrtovém metru (kdy jsou backbeaty přesunuty na druhou a čtvrtou dobu nového metra, tedy třetí doby prvního a druhého taktu metra původního).

Z rytmů, které v hudbě New Orleans nejčastěji figurují, je nejzásadnější **clave** ve svých obměnách. Tato dvoutaktová figura souzní s celkovým charakterem hudby a pomáhá s členěním melodie i doprovodu. **Rytmy kmenů Mardi Gras Indians**

potom přispívají k rytmické pestrosti a celkové barevnosti výsledného zvuku, rytmus **rhumba** přechází zejména do basových figur. Oba poslední zmíněné rytmy jsou jednotaktové, čímž mohou vytvořit další rovinu v kombinaci s dvoutaktovým základem.

7.2 Vývoj od tradičních k moderním dechovým orchestrům

Dechové orchestry v New Orleans mají dlouhou tradici. První zmínky o pohřbech s hudbou jsou z roku 1819, po občanské válce pak vznikají první černošské soubory.⁵⁵ Kolem roku 1880 tvoří bicí sekci ještě tři hráči. V "klasickém období" mezi roky 1900 a 1920 se ustálila dvoučlenná bicí sekce a repertoár tvořila převážně komponovaná aranžmá. Nejznámějšími z této doby jsou Onward Brass Band a Excelsior Brass Band. Po roce 1920 se upouští od vypsání pochodů a přibývají nové skladby hrané po sluchu, se zapojením většího podílu jazzové improvizace (Tuxedo Brass Band, Eureka Brass Band, The Young Tuxedo Brass Band). Později se obměňuje nástrojové obsazení - kornety jsou nahrazovány trubkami, místo tenorových a barytonových žesťů se objevují saxofony a upouští se od klarinetů. V padesátých letech je znát ještě větší vliv jazzu a rhythm and blues ve volnější improvizaci a aktualizovaném repertoáru. Přesto v tomto období působí jen málo kapel, z původních zůstávají Eureka a Young Tuxedo Brass Band. Nahrávky vzniklé mezi lety 1940 a 1960 jsou většinou účelové, pro zdokumentování tohoto fenoménu (Bunk's Brass Band, Zenith Brass Band, Eureka Brass Band). Obnovení tradice nastává po roce 1960, kdy se formují nové orchestry, avšak se jmény původních slavných kapel (Onward, Olympia).⁵⁶

V sedmdesátých letech pak vznikají moderní dechové orchestry, které v tradiční sestavě interpretují moderní funkový, rockový a popový repertoár převzaté, nebo vlastní tvorby. Průkopníkem je **The Dirty Dozen Brass Band** a na základě jeho úspěchu proráží i **Rebirth Brass Band**. Obsazení zůstává podobné (trubky, saxofony, trombóny, suzafon, velký a malý buben), avšak bere si prvky ze sestav moderních kapel. Nejvýraznějším z nich je **převzetí figur baskytary**

55 JOYCE, John, et al. "New Orleans." *Grove Music Online. Oxford Music Online*. Oxford University Press, dostupné z

<<http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/42080>>.

56 Second Line, str. 76-79

dechovým basovým nástrojem - **suzafonem**. Tendence uvolnění basové linky je znát již z nahrávky The Young Tuxedo Brass Band z roku 1958 (příklad 7.1).



Před analýzou bicího doprovodu je potřeba podotknout, že Stanton Moore používá po své levé ruce vedle hi-hat pandeiro (brazilský nástroj podobný tamburíně) ozvučené mikrofonem a tedy produkující hutný basový zvuk, podobný floor tomu. V příkladech je notováno nad velkým bubnem.

The image displays two systems of musical notation for the piece 'Dunbar's - téma, část A'. Each system includes four staves: MELODY (treble clef), BASS (bass clef), TAMB. (tambourine), and DR. (drums). The tempo is marked as quarter note = 100. The melody consists of eighth and sixteenth notes. The bass line features a steady eighth-note pattern. The tambourine and drums parts show complex rhythmic patterns with accents and dynamic markings.

Příklad 7.2: Dunbar's - téma, část A

Jádrum skladby je groove, který tvoří úvod a následuje jako doprovod části A. Jeden chorus má formu A (16), A (16), B (20).

V celé části A (příklad 7.2) je patrný dominantní rytmus **clave 3-2**. Je obsažen jak v basové lince, tak v doprovodu bicích. Výrazná je zejména jeho první část - druhá není vždy přímo vyjádřena, ale je stále přítomna. Melodie potom skrývá také **clave**, ale v uspořádání **2-3**, přičemž čtvrtá doba druhého taktu odpovídá "**big 4**" a je také náležitě příznána v bicích. V taktech 5-6 bicího doprovodu můžeme vysledovat jeden z **indiánských rytmů**, rozložený na všechny využitě prvky soupravy. V posledních dvou taktech příkladu pak dochází ke kombinaci tohoto rytmu s **New Orleans clave 3-2** ve velkém bubnu, v půli tohoto dvoutaktí je ještě naznačen tříosminový **cross-rytmus** mezi hi-hat, pandeirem a velkým bubnem. Celým uvedeným příkladem se také nenápadně táhne **akcent na druhé a čtvrté**

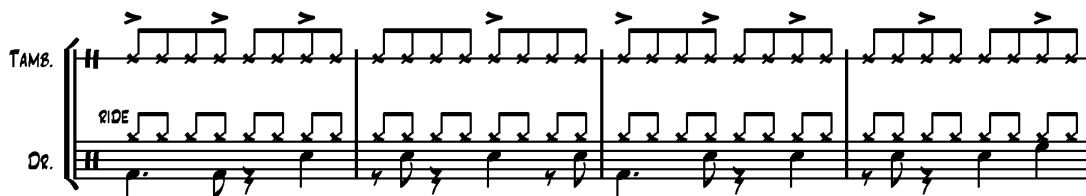
doby na hi-hat, ve kterém lze najít analogii s připnutým čínelem hráče pochodového velkého bubnu. Tamburína, jejíž pattern je variabilní, ale vychází z clave 3-2, přispívá k duchu kolektivní hry - stejně jako Stantonova instrumentace pandeira a velkého bubnu, dávající pocit hry dvou bubeníků.

The image displays a musical score for a piece titled "Dunbar's, část B". The score is arranged in five systems, each containing four staves: MELODY (treble clef), BASS (bass clef), TAMBOURINE (TAMB.), and DRUMS (DR.).

- System 1:** MELODY starts with a half note A^{b6} followed by a half note B^{b6} . BASS plays a steady eighth-note pattern. TAMBOURINE has a "RIDE" section with a consistent rhythmic pattern. DRUMS play a pattern of eighth notes.
- System 2:** MELODY continues with A^{b6} and B^{b6} . BASS continues its eighth-note pattern. TAMBOURINE and DRUMS maintain their respective rhythmic parts.
- System 3:** MELODY features A^{b6} and B^{b6} . BASS continues. TAMBOURINE and DRUMS continue. The DRUMS staff ends with a "FILL" section indicated by diagonal slashes.
- System 4:** MELODY is mostly silent. BASS continues with eighth notes. TAMBOURINE and DRUMS continue with their patterns.
- System 5:** MELODY is silent. BASS continues. TAMBOURINE and DRUMS continue. The DRUMS staff includes a "HH" (hi-hat) section with a specific rhythmic pattern.

Příklad 7.3: Dunbar's, část B

Část B je kontrastní, s rovným rytmem v průběhu prvních dvanácti taktů. Na poslední osmitaktí se vrací původní groove, teď však již v podobě, která bude následovat pod sóla. Před stop-timem jej zakončuje break využívající press roll a cross rytmus, vycházející z New Orleans clave 3-2.



Příklad 7.4: Dunbar's, sólová část 1

Rytmické schéma je podle formy dodržováno po celou skladbu, v bicích se v zásadě mění instrumentace. Začátek sóla je v klidnějším duchu, činel vytváří zvukovou plochu a velký a malý buben si dělí rytmus **New Orleans clave 3-2** (tento doprovod je podobný tomu ze skladby Big Chief - Professor Longhair). Velký s malým bubnem mohou být navzájem zaměněny, podobně na malém bubnu může být **press roll**. Objevuje se také označení **big 4** (takt 4). Tamburína stále variuje **clave 3-2**, případně **Mardi Gras Indian clave**.

V začátku dalšího sóla dojde ke změně instrumentace - vytvoření suchého zvuku opuštěním činelu s přibráním dalšího prvku, jímž je pattern na cowbell. Ten je variabilní a svým charakterem se dá opět přiřadit k indiánským rytmům. Jeho základní tvar je zároveň rytmem **cascara** (příklad 7.5). V tuto chvíli se celkový zvuk podobá **Mardi Gras Indians** - zní zároveň bicí souprava, cowbell i tamburína.



Příklad 7.5: Dunbar's, Pattern pro cowbell

Všechny uvedené příklady naznačují pouze základní rytmus - kostru (mohou být doplněny také ghost notes). V průběhu skladby samozřejmě dochází obměně a rozšiřování patternů s gradací sól. Důležitá je ovšem neustálá přítomnost **lehce swingovaných osmin**, případně upravení frázování podle potřeby.

8 Závěr

Tato práce popisuje bubenický styl second-line. Byla uvedena souvislost s historií města, potažmo regionu (francouzské a španělské vlivy, kultura afrických otroků) a nalezeny základní prameny tohoto stylu (dechové orchestry v pouličních průvodech, karneval). Na základě nich byly popsány konkrétní hudební prvky v tradičním pojetí i v aplikaci na bicí soupravu (zvuk dvoučlenné bicí sekce, rytmy afrokubánského a latinskoamerického původu).

Z osobností vývoje stylu byl vyzdvihnut bubeník Baby Dodds a jeho podporující, melodický a invenční styl, klavírista a bandleader Professor Longhair, který přinesl nový feeling (rhumba boogie) do rhythm and blues, a potom Zigaboo Modeliste jako jeden z nejvlivnějších bubeníků pro nastupující funk.

Z moderních hráčů jsou zmíněni Johnny Vidacovich a Stanton Moore. Jejich hra vycházející z tradičního stylu je popsána na rozborech nahrávek, u druhého ze jmenovaných jsou připojeny ukázky jeho přístupu podle různých systémů.

V práci je vcelku komplexně pokryt teoretický základ stylu. Jako hlavní zdroje pro jeho charakteristiku sloužily (kromě poslechu nahrávek a studia instruktážních DVD) publikace Antoona Aukese (Second Line: 100 years of New Orleans drumming) a Stantona Moora (Take It to the Street). Jedním z námětů pro další studium ohledně tohoto tématu by mohla být analýza a porovnání hry dalších bubeníků - v této práci byli i s ohledem na rozsah vybráni jen ti, jejichž význam je považován za zásadní.

Použité informační zdroje

Astral Project. *The Legend Of Cowboy Bill* [CD]. Astral Project, 2004.

AUKES, Antoon. *Second Line - 100 years of New Orleans drumming*. Oskaloosa, Iowa: C.L. Barnhouse Co.

"creole." *Collins English Dictionary - Complete & Unabridged 10th Edition*. HarperCollins Publishers. Dostupné online z <Dictionary.com
<http://dictionary.reference.com/browse/creole>>.

GARA, Larry, DODDS, Warren "Baby". *The Baby Dodds Story, as told to Larry Gara, revised edition*. Alma, Michigan: Rebeats Publications, 2002. ISBN #1-888408-01-1, formerly ISBN 0-8071-1756-0.

JOYCE, John, et al. "New Orleans." *Grove Music Online. Oxford Music Online*. Oxford University Press, dostupné z
<<http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/42080>>.

MITCHELL, Reid. *All on a Mardi Gras Day: Episodes in the History of New Orleans Carnival*. Cambridge, Massachusetts; London, England: Harvard University Press, 1995. ISBN 0-674-01622-X.

MODELISTE, Joseph. *Zigaboo - The originator of New Orleans funky drumming* [DVD]. Drum Channel, LLC, 2012.

MOORE, Stanton. *Groove alchemy* [DVD]. Hudson Music, LLC, 2010. ISBN 1423475151

MOORE, Stanton. *Take It to the Street*. New York, NY: Carl Fischer, LLC, 2005. ISBN 987-0-8258-5713-3

MySpace.com: Gentilly Groovemasters. Dostupné online z
<<http://www.myspace.com/gentillygroovemasters>>

Neworleansonline.com. [online] Dostupné online z
<<http://www.neworleansonline.com/>>

The New Orleans Vignette. Edited by Todd Fell. 1981 Annual Edition. New Orleans, LA: Vignette Publications, 1981.

PALMER, Earl. *From R&B to Funk. New Orleans Drumming* [DVD] Alfred Pub. Co., 2004. ISBN 0757911935.

RILEY, H., VIDACOVICH, J. , THRESS, D. *New Orleans Jazz and Second Line Drumming*. Manhattan Music, Inc., Warner Bros Publications, 1995. ISBN 0-89724-921-6

RILEY, Herlin. Ragtime and beyond: Evolution of a Style. *New Orleans Drumming* [DVD]. Alfred Pub. Co., 2004. ISBN 0757911935.

SNOWDEN, Don. *Fess - The Professor Longhair Anthology*, poznámka k CD. Rhino Records, 1993.

Young Tuxedo Brass Band. *Jazz Begins: Sounds of New Orleans/Funeral and Parade Music* [CD]. Collectables, 2007.

Seznam notových příkladů

Příklad 5.1: Rytmus "two-beat" v základním tvaru (<i>Second Line</i>).....	9
Příklad 5.2: Synkopace v rytmu two-beat (<i>Second Line</i>).....	10
Příklad 5.3: Jen "big 4" v partu velkého bubnu (<i>Second Line</i>).....	10
Příklad 5.4: Rozšíření figury v příkladu 5.3 (<i>Second Line</i>).....	10
Příklad 5.5: Robert Lewis, Eureka Brass Band, 1951 (<i>Second Line</i>).....	10
Příklad 5.6: "Booker T" Glass, Olympia Brass Band, 1962 (<i>Second Line</i>).....	11
Příklad 5.7: Kadence, Paul Barbarin, Young Tuxedo Brass Band, 1958 (<i>Second Line</i>)	11
Příklad 5.8: Kadence, Arthur Ogle, Eureka Brass Band, 1951 (<i>Second Line</i>).....	11
Příklad 5.9: Kadence, Baby Dodds, Bunk's Brass Band, 1945 (<i>Second Line</i>).....	12
Příklad 5.10: Kadence, Cie Frazier, +-1960..... (<i>Second Line</i>)	12
Příklad 5.11: Eureka Brass Band, 1951, osmitaktový úvod skladby (<i>Second Line</i>)...12	
Příklad 5.12: Bourbon Street Parade, The Young Tuxedo Brass Band, 1959, příklad přechodu z kadence do úvodu skladby včetně signálů kapelníka (<i>Jazz Begins; The Young Tuxedo Brass Band [CD]</i>).....	13
Příklad 5.13: Kadence ve smutečním průvodu (<i>New Orleans Jazz and Second Line Drumming</i>).....	13
Příklad 5.14: Lead Me Saviour, The Young Tuxedo Brass Band, 1959 (<i>Jazz Begins; The Young Tuxedo Brass Band [CD]</i>).....	14
Příklad 5.15: Just A Closer Walk With Thee, první čtyři takty tématu, Eureka Brass Band, 1951 (<i>Second Line</i>).....	14
Příklad 5.16: viz příklad 5.15, poslední čtyři takty tématu (<i>Second Line</i>).....	14
Příklad 5.17: Přechod ze smuteční kadence do úvodu rychlé skladby (<i>Ragtime and Beyond [DVD], Herlin Riley</i>).....	15
Příklad 5.18: Rytmus "two-beat" na ranou bicí soupravu (<i>Second Line</i>).....	17
Příklad 5.19: Rytmus "four-beat" na ranou bicí soupravu (<i>Second Line</i>).....	17
Příklad 5.20: Doprovod pro ragtime se synkopací (<i>New Orleans Jazz and Second Line Drumming</i>).....	18
Příklad 5.21: Chytaný činel, všechny údery krátké (<i>New Orleans Jazz and Second Line Drumming</i>).....	18

Příklad 5.22: Chytaný činel, údery dlouhé, tlumení v tempu na doby (<i>New Orleans Jazz and Second Line Drumming</i>).....	18
Příklad 5.23: Choke cymbal - Zutty Singleton (Fireworks - Louis Armstrong, 1928) (<i>Second Line</i>).....	18
Příklad 5.24: Základní rytmus clave - Son Clave (<i>Take It to the Street</i>).....	19
Příklad 5.25: Rhumba Clave (<i>Take It to the Street</i>).....	19
Příklad 5.26: Bossa nova / New Orleans Clave 2-3 (<i>Take It to the Street</i>).....	19
Příklad 5.27: Bossa nova / New Orleans Clave 3-2 (<i>Take It to the Street</i>).....	19
Příklad 5.28: 2-3 clave na malý buben (<i>Second Line</i>).....	19
Příklad 5.29: 2-3 New Orleans clave na bicí soupravu (<i>Take It to the Street</i>).....	20
Příklad 5.30: Tresillo (<i>Take It to the Street</i>).....	20
Příklad 5.31: Cinquillo (<i>Take It to the Street</i>).....	20
Příklad 5.32: Nejpoužívanější rytmy Mardi Gras Indians se zvýrazněným rytmem clave (<i>Take It to the Street</i>).....	21
Příklad 6.1: Doprovod na ráfek malého bubnu a woodblock (<i>Second Line</i>).....	23
Příklad 6.2: Pattern na woodblock a tom tomy (<i>Second Line</i>).....	23
Příklad 6.3: Pattern na woodblock a tom tomy (<i>Second Line</i>).....	23
Příklad 6.4: Pattern na ráfek, woodblock a tom tomy (<i>Second Line</i>).....	23
Příklad 6.5: Pattern s třídobým cross-rytmem (<i>Second Line</i>).....	23
Příklad 6.6: Pattern s cross-rytmem na ráfek (<i>Second Line</i>).....	23
Příklad 6.7: Pattern na dva zvonce (<i>Second Line</i>).....	24
Příklad 6.8: Pattern na dva zvonce (<i>Second Line</i>).....	24
Příklad 6.9: Baby Dodds, doprovod na korpus velkého bubnu (<i>Second Line</i>).....	24
Příklad 6.10: viz příklad 6.9 (<i>Second Line</i>).....	24
Příklad 6.11: Vývoj ride patternu podle Stantona Moora (<i>Take It to the Street</i>).....	25
Příklad 6.12: Rytmus rhumba - základní kostra a rozšíření (<i>Second Line</i>).....	26
Příklad 6.13: Základní klavírní figura boogie woogie (<i>Second Line</i>).....	26
Příklad 6.14: "Rhumba boogie" (<i>Second Line</i>).....	26
Příklad 6.15: Tipitina - groove podle DVD New Orleans Drumming, Earl Palmer 1993 (<i>From R&B to Funk [DVD], Herlin Riley</i>).....	27
Příklad 6.16: Tipitina - groove podle původní nahrávky, Earl Palmer 1953 (<i>Fess: The</i>	

<i>Professor Longhair anthology</i>).....	27
Příklad 6.17: Go to the Mardi Gras, John Boudreaux 1959 (<i>Second Line</i>).....	27
Příklad 6.18: Big Chief, Smokey Johnson 1964 (<i>Second Line</i>).....	27
Příklad 6.19: Původ klasického funkového groovu ze skladby Big Chief (<i>Groove Alchemy [DVD]</i>).....	28
Příklad 6.20: Mardi Gras Indian clave (<i>Zigaboo: The Originator of New Orleans Funky Drumming</i>).....	28
Příklad 6.21: Look-ka Py Py (The Meters, 1970) - základní groove (<i>Second Line</i>)...29	
Příklad 6.22: Zdvojené akcenty vycházející z New Orleans clave 3-2 (<i>Zigaboo: The Originator of New Orleans Funky Drumming</i>).....	29
Příklad 6.23: Cissy Strut (The Meters) (<i>Zigaboo: The Originator of New Orleans Funky Drumming</i>).....	29
Příklad 7.1: Basová linka tuby (Wilbert Tillman, The Young tuxedo Brass Band, 1958) (<i>Second Line</i>).....	34
Příklad 7.2: Dunbar's - téma, část A (<i>Gentilly Groovemasters Demo</i>).....	35
Příklad 7.3: Dunbar's, část B (<i>Gentilly Groovemasters Demo</i>).....	37
Příklad 7.4: Dunbar's, sólová část 1 (<i>Gentilly Groovemasters Demo</i>).....	38
Příklad 7.5: Dunbar's, Pattern pro cowbell (<i>Gentilly Groovemasters Demo</i>).....	38

Seznam příloh

Příloha č.1: Open Space - transkripce tématu skladby a sóla Johnnyho Vidacoviche

Příloha č.2: Aplikace second-line na bicí soupravu podle Stantonů Moora

Příloha č.1: Open Space - transkripce tématu skladby a sóla
Johnnyho Vidacoviche

OPEN SPACE

$\text{♩} = 220$

I **HEAD** ASTRAL PROJECT

$D^{\flat}9$ $E^{\flat}ADD^2/G$

$D^{\flat}9$ $E^{\flat}ADD^2/G$

A $C^{\sharp}7$ $F^{\sharp}\Delta$ $G^{\Delta}\sharp 11$

$A^{\flat}7$ $B-7$ **1** **81** $C^{\sharp}7(\sharp 9)$ $F^{\sharp}7$

$B7^{\sharp}11$

C $B^{\flat}\Delta$

P1 - 1

12.

82 $B-7$ $C\#7(\#9)$ $F\#-7$ $B7(\#11)\Delta/F\#$

1.2. 1.3. $B7(\#11)\Delta/F\#$ $B\flat-7$

SOLOS I

$A7(\flat 13)$ $D\%$ $E\flat_{ADD2}/G$

$D\%$ $E\flat_{ADD2}/G$

DRUM SOLO BY JOHNNY VIDACOVICH

A

81

C

II

A

82

The image shows a musical score for guitar, consisting of five staves. The first staff is marked with a box containing the number 82. The score includes various musical notations such as triplets, slurs, and accents. The notation is written on a single-line staff with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The music features a mix of eighth and sixteenth notes, with some triplets and slurs. There are also some rests and dynamic markings like 'v' (accents) and 'vo' (pizzicato).

Zdroj: Astral Project. *The Legend Of Cowboy Bill* [CD]. Astral Project, 2004.

Příloha č.2 - Aplikace second-line na bicí soupravu podle Stanton Moora

Tradiční pojetí

Podle tradičního pojetí Stanton Moore v zásadě spojuje party dvou bubeníků dechového orchestru. Využívá akcenty v rytmu New Orleans clave, tříosminové cross-rytmy a libovolně press rolls. Ke všem uvedeným příkladům se připojuje hi-hat na druhou a čtvrtou dobu pro simulaci činelu - jak krátkým, tak dlouhým zvukem.






Příklad P2-3: Doprovody využívající press rolls


Moderní pojetí


Podle moderního pojetí jde o využití různých rukokladů, jejich instrumentace a použití akcentů (tento princip Stanton Moore přejal od Johnnyho Vidacoviche). Rukoklad RRLR-RLRL, ze kterého vychází, je vhodný z toho důvodu, že je možné zároveň s pravou rukou pohodlně hrát velký buben, čímž vznikne rytmus tresillo (rhumba / část clave se třemi údery).





Příklad P2-4: Základní doprovod za použití rukokladu RRLR-RLRL

R R L R R L R L R R L R R L R L
 HI-HAT 

R R L R R L R L R R L R R L R L
 HI-HAT 

R R L R R L R L R R L R R L R L
 RIDE 

R R L R R L R L R R L R R L R L
 HH FT 

R R L R R L R L R R L R R L R L
 PANDEIRO FT 

Příklad P2-5: Různé instrumentace rukokladu



Příklad P2-6: Různé použití akcentů

Část RRL ze základního rukokladu lze zopakovat vícekrát, čímž dojde k rozšíření patternu přes celý takt. Opět lze aplikovat různé akcenty.

Lineární přístup

Lineární přístup je založen na principu, podle kterého vždy zní pouze jeden nástroj ze soupravy. Stanton Moore používá tříosminový cross-rytmus v základu mezi velkým bubnem, malým bubnem a hi-hat, který lze různě instrumentovat.

The image displays six staves of musical notation, each representing a different instrument's part for a linear cross-rhythm. Above each staff is a sequence of rhythmic notation: a quarter note followed by an eighth note, with 'R' and 'L' indicating right and left hand strokes respectively. The notation on the staves shows various rhythmic patterns, including eighth notes, quarter notes, and half notes, with some notes marked with 'x' to indicate specific articulation or dynamics. The patterns are arranged in a way that demonstrates the linear approach to the cross-rhythm.

Příklad P2-9: Kombinace lineárního cross-rytmu

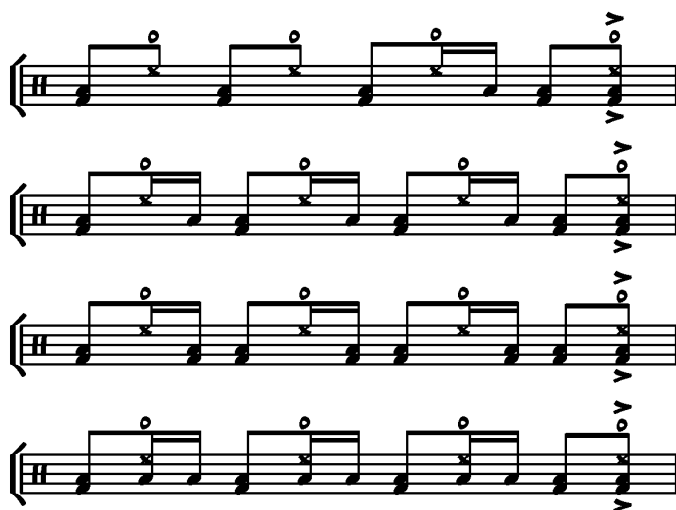
Tříosminovou figuru lze rozšířit do cyklu tří taktů. Mohou pak vzniknout nové patterns vycházející z původního modelu, ale začínající na jiném místě původní figury (takt 2, respektive 3 příkladu P2-10).

The image shows a single staff of musical notation representing a cycle of three measures of a linear cross-rhythm. Above the staff is a sequence of rhythmic notation: a quarter note followed by an eighth note, with 'R' and 'L' indicating right and left hand strokes respectively. The notation on the staff shows a repeating pattern of eighth notes and quarter notes, with some notes marked with 'x' to indicate specific articulation or dynamics. The cycle is marked with a double bar line and a repeat sign at the end.

Příklad P2-10: Cyklus lineárního cross-rytmu

Breaky

Stanton Moore často používá jako break některý z uvedených groovů nebo jejich variací. Specifickým typem jsou pak takové breaky, které vycházejí z tradičního doprovodu bicí sekce dechového orchestru - respektive hráče velkého bubnu. Cílem instrumentace je tedy napodobení tohoto zvuku. Velký buben soupravy je podpořen floor tomem, otevřená hi-hat pak simuluje připevněný činel. V uvedených příkladech je vždy floor tom hraný pravou a hi-hat levou rukou.



Příklad P2-11: Breaky vycházející z tradičního doprovodu bicí sekce



Příklad P2-12: Variace na základní breaky; permutace skupin



Příklad P2-13: Variace; permutace skupin



Příklad P2-14: Variace; permutace skupin

Zdroj: MOORE, Stanton. *Take It to the Street*. New York, NY: Carl Fischer, LLC, 2005. ISBN 987-0-8258-5713-3