

**JANÁČKOVA AKADEMIE MÚZICKÝCH UMĚNÍ  
V BRNĚ**

Hudební fakulta

Katedra bicích nástrojů

Študijní obor: Hra na bicí nástroje

Akademický rok: 2012/2013

**Hra na bicíu sůpravu – cviěebný systém**

*Diplomová práca*

Autor práce: **Ján Fiala**

Vedúci práce: **odb.as. Kamil Slezák**

Brno 2013

## **Bibliografický záznam**

FIALA, Ján. *Hra na bicíu súpravu – cvičebný systém. [Playing the drum set – the system of practicing]*. Brno: Janáčkova akademie múzických umění v Brně, Hudební fakulta, Katedra bicích nástrojů, 2013, 56 s. Vedúci diplomovej práce odb.as. Kamil Slezák.

## **Anotácia**

Práca „Hra na bicíu súpravu – cvičebný systém“ osvetľuje problematiku cvičebného procesu a hry na bicíu súpravu, ponúka ucelenú koncepciu a prístup, približuje jednotlivé činnosti v rámci cvičenia, ktoré nie vždy bývajú plnohodnotne rešpektované.

## **Annotation**

Thesis “Playing the drum set – the system of practicing” elucidates the problem of practicing and playing the drum set, provides global concept, approaches individual aspects of practicing which are not always fully respected.

## **Kľúčové slová**

Bicíu súprava, cvičenie, hra, hudobné nahrávky

## **Keywords**

Drum set, practicing, playing, musical recordings

## **Prehlásenie**

Prehlasujem, že som túto absolventskú prácu vypracoval samostatne a uviedol som v nej všetku dostupnú literatúru a zdroje, ktoré som použil.

V Brne, dňa 18. apríla 2013

Ján Fiala

## **Pod'akovanie**

Rád by som sa poďakoval môjmu konzultantovi odb.as. Kamilovi Slezákovi za pomoc, informácie a cenné rady.

# Obsah

Úvod	6
<b>1 Publikácie k danej tematike</b>	8
<b>2 Stručná história bicej súpravy</b>	10
<b>3 Cvičebný systém</b>	13
3.1 O cvičení	13
3.2 Rozohrávanie	14
3.3 Malý bubon	16
3.4 Bicia súprava	19
3.5 Hudobné nahrávky	23
3.6 Cvičenie s nahrávkami	24
3.7 Metronóm	26
3.8 Sampler	27
3.9 „Playalong“	27
3.10 Jazzové Štandardy	28
3.10.1 <i>Ride činel</i>	28
3.11 Hranie v kapele	30
3.12 Elektronické bicie, trenažéry, cvičný pad	31
3.12.1 <i>Striedanie hracích povrchov</i>	32
3.13 Metličky, špajdle, malety, hra rukami	32
3.14 Perkusie	34
3.14.1 <i>Stručná história</i>	35
3.15 Rozostavenie nástroja	37
<b>4 Zvuk nástroja</b>	39
<b>5 Niekoľko všeobecných tipov</b>	41
<b>6 Vzdelávanie sa v histórii</b>	44
<b>7 Hráči na bicíu súpravu</b>	46
<b>8 Alexandrova technika</b>	52
<b>Záver</b>	54
<b>Pramene a literatúra</b>	55

## Úvod

Počas dlhej existencie ľudstva prežívalo umenie, ako produkt výhradne ľudský, časy horšie aj lepšie. Táto „sínusoida“ je prirodzeným javom existencie a je prirodzená pre všetky oblasti ľudskej činnosti. Bolo by asi ilúziou myslieť si, že postavenie kvalitného umenia je „neotrasiteľné“ a že jeho hodnota bude vždy adekvátne doceňovaná. Napokon história nám ukazuje nespočetne veľa príkladov nepochopenia a krivdy, ktorá sa neskôr ukázala ako absurdná. Rôzne druhy umenia pôsobia rôznym spôsobom na naše zmysly a na každý z nich v rozličnej miere. Na namaľovaný obraz sa musíme pozrieť, zamerať sa naň a ak sa nám nepáči, jednoducho odídeme. Hudba je jednou z podôb umenia, ktorá nás sprevádza takmer všade a po celý život, bez toho, aby by sme jej museli venovať výnimočnú pozornosť. V spoločnosti sme často nútení počúvať hudbu, „kulisu“, ktorá sa možno tvári ako umenie. O to ťažšia je potom naša úloha byť pozorní a vedieť rozoznávať, rozlišovať. Na poznanie umenia je potrebné vynaložiť snahu a energiu a byť do určitej miery vzdelaný.

Táto práca je určená hudobníkom, presnejšie hráčom na bicu súpravu, teda tým, ktorí hudbu tvoria. Budeme sa venovať hre na bicu súpravu, hlavnou témou bude cvičenie a komplexná príprava, ktorá v sebe zahŕňa všetky praktické a teoretické zložky súvisiace z hrou na tento nástroj. Hlavným dôvodom pre výber tejto problematiky je absencia informatívno – metodických materiálov, ktoré by ponúkali celkový pohľad na problematiku bicej súpravy, na možnosti a postupy v cvičení a na činnosti, z ktorých niektoré sú už dávno známe a overené. Cieľom je teda prispieť, upratať, zoradiť jednotlivé prvky na jedno miesto a vytvoriť akúsi mapu, ktorá môže pomôcť k utriedeniu myšlienok v procese prípravy na tento nástroj. Taktiež bolo snahou dostať do povedomia bubeníkov určitú systematickosť, ktorá často nebýva na zreteli a cvičenie sa stáva neúplnou, monotónnou a nepremyslenou činnosťou.

Niekedy budeme riešenie jednotlivých problémov konfrontovať so známymi hudobníkmi, mnoho z nich bude pochádzať z amerického kontinentu, pretože práve ten je domovom bicej súpravy. V práci si priblížime prístup a filozofiu niektorých vybraných bubeníkov a budeme hovoriť o ich ceste a podmienkach. Táto práca by mala predstavovať stupeň, na ktorom už nebudeme detailne rozoberať problematiku techniky hry, ako je napr. držanie paličiek a technika úderu (technickou stránkou hry

sa zaoberá naša predošlá práca – *Koncepcia výučby hry na malý bubon*), ale odkážeme na príslušné zdroje a literatúru, ktorá problematiku rieši do hĺbky. Podobne budeme postupovať aj pri niektorých iných témach. V texte budeme pracovať aj s anglickými termínmi, ktoré sú všeobecne rozšírené a zaužívané, pomenúvajú konkrétnu činnosť alebo technický prvok.

Boli by sme radi, keby táto práca bola skôr filozoficko – organizačne zameraná, technických informácií je v súčasnosti veľký pretlak a pritom nie sú zodpovedané mnohé základné otázky týkajúce sa muzikality a prístupu k hudbe. Taktiež by táto práca nemala mať tendenciu sa žánrovo vymedzovať, princípy sú platné všeobecne. To že budeme inklinovať k jazzovej hudbe a k príbuzným žánrom je pochopiteľné – je to priestor, v ktorom je bicia súprava na interpretačnom a filozofickom vrchole. Každý bubeník, ktorý sa zaoberá bicou súpravou do hĺbky, na tento žáner skôr či neskôr narazí, aj keď sa ním priamo v budúcnosti zaoberať nechce. Pri rozoberaní niektorých spoločenských otázok sa možno trochu vzdialíme od danej témy, s hrou na súpravu to však bude mať priamy súvis.

## 1 Publikácie k danej tematike

Počas bohatej histórie bicej súpravy existovali odjakživa snahy o vytvorenie a ustálenie rôznych technických a cvičebných metód a postupov. Dnes máme k dispozícii nespočetné množstvo škôl či už video alebo v knižnej podobe, ktoré sa zaoberajú hrou a cvičením na bicu súpravu, rozoberajú rôzne technické, muzikálne problémy, snažia sa vyplniť nedostatky v zaužívaných zvykoch v cvičení. Niektoré z nich sú viac – menej ucelené, z pohľadu celkového prístupu k nástroju, ale väčšinou sa jedná o rozoberanie parciálnych problémov, ktoré sa snažia riešiť do maximálnej hĺbky. Mnohé z nich budú v tejto práci spomínané. Teraz si predstavíme len školy, ktoré sa zaoberajú bicou súpravou a sú koncepčne podobné našej práci, alebo rozoberajú problematiku podobným spôsobom ako naša práca. Dá sa povedať, že ich je pomerne malý počet.

Jedna z najznámejších videoškôl vyšla na DVD v roku 2000 pod názvom *Natural Evolution*, jej posledná časť vyšla ako kniha v roku 2004. Autorom je bubeník Dave Weckl (1960) a je rozdelená do štyroch nezávislých častí: *How To Develop Technique* je zameraná na zdokonalenie technickej stránky hry, približuje prirodzený prístup Dave Weckla ku hre a praktickú aplikáciu fyzikálnych zákonov. Druhý diel série má názov *How to Practice*, opisuje rôzne cvičebné koncepty, zaoberá sa rozohrávaním, nezávislosťou končatín a základnými návykmi v cvičení. Tretí diel – *How to Develop Your Own Sound* rozoberá rôzne aspekty, ktoré majú vplyv na vytváranie zvuku, ktorý je charakteristický pre každého hráča. Posledný diel – kniha *Excercises for Natural Playing* obsahuje transkripcie videí, učí hrať prirodzeným, uvoľneným spôsobom, objasňuje fyzikálne zákony hrania [1].

Ďalší, kto sa zaoberá celkovým prístupom je americký bubeník Antonio Sanchez (1971). Dvd s názvom *Master series* (2004) je predovšetkým o zdokonalení hudobnej stránky hráča. Prezентuje rôzne cvičenia a návrhy na zlepšenie, hovorí o technických, hudobných a filozofických aspektoch, ktoré sa nijako nesnažia dotknúť konkrétneho žánru, ale sú veľmi univerzálne. Z nášho pohľadu je to jedna z najlepších videoškôl, ktoré boli doposiaľ publikované.

*The Big Picture* (2009) je názov edukačného DVD od amerického bubeníka menom Keith Carlock (1971). Zaoberá sa širokým spektrom technických a hudobných aspektov, ponúka triezvy pohľad na moderné hranie. Rozoberá



frázovanie, improvizáciu, štýl a rôzne techniky hry a hranie „groovu<sup>1</sup>“. Tieto vedomosti sú použiteľné pri akejkoľvek modernej hudbe [2].

Todd Sucherman (1969): *Methods and mechanics* (2008) ponúka tiež filozofický pohľad na vec. Okrem toho sa zaoberá správaním sa v nahrávacom štúdiu, zvládaním stresových situácií, nepravidelnými frázami a rudimentami, skladbami a ich formou, rytmickým modulovaním a iným. Taktiež sa zaoberá cestovaním bubeníka a narábaním s batožinou, premiestňovaním sa z miesta na miesto a zvládaním niektorých situácií [3].

Benny Greb (1980): *The Language of Drumming* (2009) predstavuje systém na zlepšenie cítenia, techniky, dynamiky, kontroly a rýchlosti. Hru na súprave predstavuje ako „syntax“, čiže skladajúcu sa z hlások, slov a súvetí. Hovorí tiež o dôležitosti počúvania nahrávok, o konštruovaní vlastných „brakeov<sup>2</sup>“ a o improvizovaní na určitú formu. Pomáha rozšíriť komfortnú zónu hrania s kreatívnym použitím metronómu [4].

Tieto školy sú napriek ich širokému záberu dosť odlišné, čo je len dôkazom toho, že existuje mnoho prístupov a spôsobov uvažovania, každý si vytvára vlastný systém a filozofiu, ktoré vychádzajú z jeho potrieb a praxe.

Na tomto mieste ešte spomenieme mená osobností, ktorí majú zásluhu na takmer celoživotnom pedagogickom pôsobení a na definovaní určitých princípov. O niektorých z nich budeme hovoriť ešte neskôr v tejto práci. Medzi najvýznamnejších bubeníkov – pedagógov patria Joe Morello (1928 – 2011), John Riley (1954), Gary Chaster (1924 – 1987), Freddie Grubber (1927 – 2011), Dom Famularo (1953), Gary Chaffee, Colin Bailey (1934), Ralph Humphrey (1944), Ed Soph (1954) a iní.

---

<sup>1</sup> „groove“ - určitý spôsob rytmického plynutia; pochopenie rytmu z hľadiska interpretácie, väčšinou spájaný s žánrami funk, rock, salsa, fusion, soul

<sup>2</sup> „brake“ - predel, prechod v skladbe; v kontexte bicích krátka inštrumentálna vsuvka

## 2 Stručná história bicej súpravy

Na tomto miesta sa nebudeme rozpisovať podrobne o celom vývoji nástroja, spomenieme len zásadné fakty pre pochopenie toho, prečo má bicia súprava dnešnú podobu a aká bola funkcia jednotlivých nástrojov.

Korene bicej súpravy siahajú až na začiatok 20. stor. a v súčasnosti je to asi najpopulárnejší a najrozšírenejší bicí nástroj. V druhej polovici 19. storočia vznikol v USA veľký počet dychových kapiel (tzv. *brass band*). Mnohé z nich sa sformovali počas vojny a niektoré pokračovali v činnosti aj po jej skončení. Každá kapela mala dvoch alebo viacerých bubeníkov, ktorí jednotlivo hrali na malý bubon, veľký bubon a činely. Postupom času začali tieto kapely hrať aj v uzavretých priestoroch a na miestach s obmedzeným priestorom, preto sa musel zredukovať celkový počet hráčov v ansámblí. Veľký posun vpred znamenalo zhotovenie stojanu pre malý bubon a šľapky pre veľký bubon. Takto bol jeden hráč schopný hrať na viacero nástrojov naraz. Prvý pedál k basovému bubnu vytvoril William F. Ludwig<sup>3</sup> v roku 1909. Prvá bicia súprava obsahovala viacero bicích a perkusíí, medzi nimi woodblocky, triangle, gongy, píšťaly, kravské zvonce. V roku 1920 sa zostava v tejto podobe stala akýmsi štandardom.

V 20. rokoch 20. storočia bol vynájdený tzv. „*low boy*“. Stál asi 30 cm nad zemou, bolo to zariadenie, ktoré pri stlačení pedála spojilo dva vodorovne nad seba postavené činely. Pred týmto vynálezom sa ľahké doby prízvukovali ručne – jeden z činelov bol držaný v ruke, druhý bol pripevnený na vrchu veľkého bubna. Týmto sa oslobodili ruky a hráči začali rozvíjať nezávislosť končatín. Postupnými zmenami sa dopracovalo k „*high hat*“, ktorý je postavený pomerne vysoko a ako prví ho používali swingoví bubeníci ako Chick Webb, Gene Krupa a Jo Jones.

Najpopulárnejším žánrom v 30. rokoch 20. storočia bol swing, medzi hlavných predstaviteľov patrili Duke Ellington, Count Basie a Benny Goodman. V roku 1923 začal americký skladateľ a klavirista Fletcher Henderson (1897 – 1952) komponovať a aranžovať pre jeho ansámbl. Vychádzal najmä zo štýlu „*New Orleans*“ a z „*ragtime*“, dával pri tom priestor pre improvizáciu, čo malo obrovský vplyv na bubeníkov. Od tohto momentu sa zásadne menila farba a „*feeling*“. Gene Krupa (Benny Goodman Orchestra) štandardizoval veľkosť bubnov v súprave - veľký bubon mal veľkosť 24 – 26 palcov, malý bubon 14 palcov, tom 13 a kotol 16

---

<sup>3</sup> William F. Ludwig II (1916 – 2008) americký vynálezca a staviteľ bicích nástrojov

palcov. Bol zároveň jeden z prvých, ktorí začal používať tom – tomy (ďalej len „tomy“) laditeľné z oboch strán. Preslávil sa aj sólom v skladbe „*Sing, Sing, Sing*“, ktoré bolo postavené na zvuku tomov. Bol jeden z prvých jazzových bubeníkov, ktorí hral dlhé improvizované sóla.

V 40. a 50. rokoch sa v Newyorských kluboch začal hrať *Bebop*<sup>4</sup>, čo znamenalo veľký inštrumentálny posun od predošlej éry. Pre swingových bubeníkov boli základom hi-hat a veľký bubon, pre bebopových bubeníkov bol základným bodom „ride činel“. Do tejto doby bola bicia súprava chápaná ako rytmický motor a udržiavateľ rytmu. Bebopoví bubeníci hrali viac farebne a hrali zložitejši a improvizovaný sprievod alebo „*comping*“. Celkový „*feeling*“ bol menej zaťažený a postupne sa znižovala aj veľkosť bubnov, najväčšia zmena sa týkala veľkého bubna, ktorý sa v 60. rokoch zmenšil na 18 palcov v priemere.

Veľmi významnou inováciou, ktorá prišla v 50 rokoch bolo vynájdenie syntetickej blany. Vo všetkých nahrávkach robených do roku 1957 môžeme počuť zvuk prírodných koží. Mnoho bubeníkov začalo používať nové syntetické blany, najmä kvôli ich stabilite a odolnosti voči vonkajším vplyvom. Na druhej strane prírodná koža prirodzene odrážala paličku menej, aj pocit z hry bol mäkkší a príjemnejší v porovnaní so syntetickou blanou. Jej zvuk je veľmi jedinečný, to platí aj pri hre s metličkami.

V 50. rokoch 20. storočia sa zdokonalil „hardware“, uchytenie tomov bolo praktickejšie, umožňovalo väčšiu pohyblivosť a flexibilitu. V 50 rokoch 20. storočia vynášiel americký bubeník Joe Calato syntetickú hlavičku paličiek, ktorá sa prejavovala najmä jasnejším zvukom pri hre na čineloch. Všetko záviselo od vkusu - Buddy Rich mal rád syntetické blany ale preferoval zvuk drevenej hlavičky, Mel Lewis používal prírodné kože ale taktiež uprednostňoval drevené hlavičky. Joe Morello používal vlastný model paličiek s nylonovou hlavičkou od firmy *Promark*.

V 60. rokoch 20. storočia celková hlasitosť bicej súpravy vzrástla. Bolo to kvôli požiadavkám nových, agresívnejších žánrov a elektrickej hudby. Bubeníci používali väčšie rozmery súprav s tromi alebo viacerými tom - tomami, zväčšili sa priemery bubnov, často sa používali dva basové bubny a viac „*crash*“ činelov. V 70. rokoch boli veľmi obľúbené koncertné tomy (bez spodnej blany), ktoré mali veľmi krátky a hlasný zvuk. Hrúbka bubnových korpusov sa zväčšovala spolu

---

<sup>4</sup> Bebop – jazzový smer, vznikol v 40. rokoch 20. storočia

s robustnejším hardwarom. Firma *Ludwig* začala vyrábať acrylové bicie, ktoré preslávil bubeník Led Zeppelin - John Bonham (1948 -1980). V 70. rokoch firma *Rogers* vynáša „*Memrilock*“, ktorý uľahčuje nastavovanie výšky a tvaru stojanov. V 80. rokoch sa zväčšovala hĺbka bubnov, zdokonaľoval sa systém úchytu tomtomov, kedy rameno stojanu už nezasahovalo do korpusu bubna. Od týchto čias sa technické možnosti nástroja stále zdokonaľovali, objavovali sa nové rozmery a spôsoby spracovania nástroja, pridávali sa rôzne perkusívne alebo elektronické prvky [5], [6].

## 3 Cvičebný systém

### 3.1 O cvičení

Jednou z najdôležitejších vecí v živote človeka je stretnúť dobrého učiteľa. To sa netýka len hrania na hudobný nástroj, ale všeobecne všetkých činností, ktoré si človek potrebuje osvojiť. V tejto práci sa budeme zaoberať určitým systémom a jeho vytváraním, objasníme si preto najskôr samotný pojem „systém“. Synonymický slovník nám ponúka dosť vyčerpávajúce definície:

**Systém** - jednotne upravený celok; usporiadaná sústava myšlienok; premyslený, usporiadaný postup, organizácia, dej, vývoj; spôsob usporiadania vecí; účelný spôsob usporiadania nejakého celku, sústava. **Systematický** – vzťahujúci sa na systém, usporiadaný podľa systému, tvoriaci systém, sústavný, vykonávaný podľa plánu, koncepcie, ustavičný pravidelný, sústavný [7]. Na základe týchto definícií teda môžeme povedať, že systematický prístup nie je len o usporiadaní a organizácii jednotlivých zložiek, ale znamená aj časovú pravidelnosť. A to je práve jeden z najdôležitejších prístupov pri hre na akýkoľvek hudobný nástroj. Každodenné venovanie sa nástroju je ideálny stav, ktorý je ale v praxi niekedy ťažko realizovateľný. Nástroju sa teda treba venovať prakticky tak často, ako sa len dá a pokiaľ je to možné, dávať aj v krátkom čase jednotlivým činnostiam počas cvičenia zmysel. Tento prístup samozrejme netreba chápať akademicky prísne – zmysel pre inštrumentalistu má aj „voľné hranie“, „oddychovanie pri nástroji“. Mladí, ale aj starší bubeníci často nemajú dostatok vôle na to, aby si vymýšľali rôznorodé činnosti, pomocou ktorých budú napredovať. A pritom tento úkon nemusí byť vôbec zložitý. Stačí len trochu komplexnosti – uvedomenie si technických problémov, fixovanie muzikálneho správania a trochu filozofický pohľad na vec. Bádajúci hudobník má aj napriek svojmu kumštu pocit nedokonalosti. Hudobníkovi môže veľmi pomôcť v rozhlade štúdiu nástroja na škole, na ktorej si utriedi myšlienky, prinúti ho selektovať, určiť si priority, najmä ak nemá na všetko toľko času, koľko by predstavoval. Ale rozdiel medzi študovaným a neštudovaným hudobníkom v konečnom dôsledku nemusí byť nijako viditeľný. Ak idú obidvaja do hĺbky, budú mať podobnú cestu, len neštudovaný sa dostane k niektorým veciam možno neskôr. V Európe aj v USA sú viaceré renomované hudobné školy, kde sa vyučuje bicia súprava a rôznym témam sa venujú aj osobitne. O tom, ktorá škola je najkvalitnejšia sa vedú polemiky, my si ako príklad uvedieme najznámejšiu a možno aj najviac

komerčnú *Berklee College of Music* v Bostone. Tu sa študent môže osobitne venovať napríklad hre jazz a fusion, africkým perkusiám, improvizáciou, hraním Techno žánru, hre na dva veľké bubny, moderným elektronickým bicím, rudimentom, brazílskej a afro-kubánskej hudbe, hraním v nahrávacom štúdiu, polyrytmom, hraniu populárnej hudby, sólam na súpravu, koordinácii, klasickému malému bubnu a iným. Okrem toho majú možnosť študovať melodické bicie – vibrafón alebo marimbu, hudobnú teóriu a harmóniu, dejiny hudby atď. Veľké plus je hranie v školských ansámloch, zložených zo študentov ostatných odborov. Podobne to funguje aj na ostatných školách [8].

Hudba má tendenciu „pohlcovať“ všetok voľný čas, ale hudobníkom to väčšinou neprekáža, lebo je to väčšinou práca aj koníček zároveň. Neskôr si v kapitole 7 Hráči na bicíu súpravu budeme hovoriť o bubeníkoch a ich prístupe a životnom štýle. Technika hry je široký pojem. Za správnu techniku môžeme považovať aj správne myslenie, pristupovanie k veciam a riešenie problémov a schopnosť poradiť si s nimi. Techniku máme „v hlave“. Aj spôsob držania paličiek sa mení v závislosti na potrebách hudby, podľa zvuku, frázy, výrazu, mení sa sila úchopu paličky. Všetko sa dá kombinovať a žiadne pravidlá nie sú jasne stanovené, dôležitý je výsledok.

### **3.2 Rozohrávanie**

Rozohrávanie je individuálna záležitosť a každý bubeník si pod týmto pojmom predstavuje niečo iné. Technicky vzaté - pri rozohrávaní ide o rozhybanie, rozohriatie šliach a svalstva a platia tu presne rovnaké pravidlá ako pri športe. Je potrebné začať pomalým tempom a šetrne k telu. Známym je aj spôsob naťahovania a pretáčania rúk s paličkami, problém je ale v tom že nerozhýbané, nerozhriate končatiny nemôžeme naťahovať. Ak máme možnosť sa rozohrať na súprave, nemusíme hrať nič konkrétne, zložité a ani nijako sofistikované. Ide o to dostať do rúk pohyb, rozhybať pomaly celé telo a uvoľniť sa. Môžeme hrať striedavé údery alebo základné rudimenty na celej súprave, zapájať do hry aj nohy a postupne zvyšovať tempo, podľa komfortu, ktorý budeme cítiť. Prípadne môžeme neskôr hrať vírenie na celej súprave. Súprava ale pre rozohrávanie nie je nutná a často v praxi ani nie je možné sa rozohrávať priamo na nej. K tomuto účelu môže slúžiť aj cvičný, pad, koberec, stôl, všetko závisí od fantázie každého hráča. Ideálna časová dĺžka je

tiež individuálna záležitosť. Každý dosiahne potrebný „stav rozohratia“ v rozdielnom čase a každý si s pribúdajúcimi skúsenosťami ustáli svoj vlastný spôsob. Na otázku ohľadom rozohrávania Buddy Rich odpovedal: „vytiahnem ruky z vreciek“. Bol to ale vo svojej dobe jeden z najvytŕženejších hráčov, dá sa povedať že bol pripravený hrať vždy a mal okrem iného aj obrovský zmysel pre humor.

Rozohrávanie ešte môže byť špecifické tým, že pri ňom nesledujeme technickú správnosť našich úderov, to znamená že nekontrolujeme techniku hry. Sústredíme sa len na uvoľnenosť a pohodlie rúk. Aj toto je však vecou prístupu a sú bubeníci, ktorí chcú mať od začiatku všetko pod kontrolou a prípadným technickým chybám sa vyhýbajú.

V rámci cvičenia môže po rozohrávaní prísť na rad precvičovanie **techniky prstov**. Ruky budú najskôr v pozícii „french grip“ a pri úderoch budeme používať len prsty. Hranie každou rukou zvlášť vystriedame striedavými údermi v rôznom tempe. Pre získanie citu v prstoch je dobré striedať nástroje v rámci súpravy, hrať na rôznych bubnoch, čineloch a na ráfiku, palička sa po údere na každý z nich správa celkom rozdielne. Rovnako budeme postupovať aj v cvičení prstov v pozícii „german grip“. Tejto problematika sa detailne venuje aj škola od bubeníka menom Jojo Mayer – *Secret Weapons for The Modern Drummer*, ktorá okrem iného poukazuje na dôležitosť techniky, ktorá je tu rozoberaná veľmi detailne, ukazuje hranie základných aj pokročilých prvkov. Ďalej je to cvičenie **striedavých úderov a ďalších rudimentov** v rôznych tempách s metronómom a v rámci **rytmickej stupnice**, ktoré môžeme tlačiť v rámci zachovania relatívnej uvoľnenosti a komfortu do maximálneho tempa. Môžeme precvičovať **trojité a viacnásobné údery**, pri ktorých využijeme hranie prstami a Moellerovu techniku, striedavé údery so zmenou gripu – „french“ na „german“ a ďalšie. Pri všetkých prvkoch je najdôležitejšie kontrolovať zvuk nástroja a rytmické plynutie úderov.

Na tomto mieste môžeme poukázať aj na určité **špeciálne techniky hry**, z ktorých niektoré môžeme vidieť u mladšej generácie bubeníkov ako Jamire Williams, Chris Dave, Mark Guiliana, Zach Danziger, Eric Harland, Dan Weiss a iní. Najlepším pomocníkom v tomto smere bude internetová stránka [www.youtube.com](http://www.youtube.com), vďaka ktorej môžeme v súčasnosti pozorovať hranie a pohyby asi všetkých uznávaných hráčov sveta. Asi nebude mať význam si za každú cenu tieto techniky osvojiť, vytrhnuté z kontextu budú pôsobiť samoúčelne a ich používanie zrejme nikoho

neposunie v muzikálnej oblasti. Ich osvojovanie bude mať zmysel, ak s nimi budeme mať konkrétny zámer a dokážeme ich vkusne zakomponovať do hudobného celku.

Medzi tieto techniky patrí napríklad „**one hand roll**“ (rýchle hranie jednou paličkou súčasne na ráfik a blanu), pomocou ktorého môžeme vytvoriť nepretržitý, farebný, perkusívny zvuk. Ďalej je to „**back sticking**“, čo je samozrejme veľmi stará technika, ide o hranie opakom paličky jej pretočením v prstoch. U amerického bubníka Dana Weissa môžeme vidieť veľmi ukážkové používanie prstovej techniky, môžeme u neho sledovať aj hranie paličkou **z boka na bok** alebo zo strany na stranu pomocou rotácie zápästia. U Jamira Williamsa môžeme zase sledovať úder, pri ktorom následne po údere na **blanu udrie palička na jeden pohyb aj „rim-shot“**.

### 3.3 Malý bubon

Cvičenie na malom bubne je akýmsi všeobecným základom pre hru na súpravu. Znamená uvedomovanie si a rozoberanie technických a muzikálnych problémov na malej ploche a v zrozumiteľnom kontexte. Na malom bubne sme schopní osvojiť si väčšinu techniky rúk, ktorú budeme používať na súprave. K dispozícii máme veľké množstvo klasických, rudimentových a iných škôl, ktoré sa zaoberajú napríklad rytmicko – metrickou tematikou. Väčšina z nich je na vysokej úrovni, neplatí však priama úmera medzi precvičenými školami a kvalitou nášho hrania. Aj pri skúsenosti s malým počtom škôl, ku ktorým pristupujeme precízne, sa môžeme výrazne posunúť. Cvičením etúd a skladieb pre malý bubon získava hráč na bicu súpravu nové technické možnosti, zdokonaľuje artikuláciu, ostrosť, jemnú motoriku ktorú využije napr. vo farebnej, improvizovanej hudbe. Aj samotné rudimenty môžu byť inšpiráciou napríklad pre vytváranie tzv. „lickov“<sup>5</sup>. Ponúkame základný prehľad niektorých škôl, viaceré z nich budeme ešte spomínať v tejto práci neskôr.

#### Vybrané školy:

##### Klasické:

*Vic Firth: Snare Drum Method Book 1* vysvetľuje základnú techniku úderu, hranie v rôznych metrách, hranie prírazov, synkop atď.

---

<sup>5</sup> „lick“ krátka hudobná fráza



**Mitchell Peters: *Elementary Snare Drum Studies*** zameriava sa na rytmické prvky v postupnom a logickom slede, je na hráčovi ako s nimi bude pracovať z hľadiska dynamiky a tempa.

**Al Payson: *The Snare Drum in the Concert Hall*** je určená pre pokročilejších hráčov. Rozoberá problémy techniky, čítania a hudobných prvkov, s ktorými sa klasický hráč stretne pri hraní hudby rôznych období.

**Jaques Delécluse: *Keiskleiriana I. a II.*** Obsahujú dokopy 25 etúd pre malý bubon. Technicky pokročilejší materiál obsahuje rôzne technické prvky, metrá, tempá, polyrytmi a dynamiky.

**P. a J. Šprunk: *Bicí nástroje*** ponúka celkový pohľad na bicie nástroje, rôzne etudy pre malý bubon a melodické bicie, systematicky rieši techniku hry od základov až po náročnejšie prvky vyskytujúce sa bežne v orchestrálnej praxi. Významná je práca s pomlčkami v triolách, osminových aj šesnásťtinových notách.

**J. Tuzar: *Etudy pro malý bubon*** je škola postavená pre mierne pokročilých hráčov, jednotlivé prvky nasledujú rýchlo za sebou, náročnosť technických problémov postupuje v rýchlejšom slede.

**E. Keune: *Schlaginstrumente - Kleine Trommel*** systematicky sa zaoberá prírazmi, zmenami metra.

**Anthony Cirone: *Portraits in Rhythm*** je škola zameraná na hudobný výraz, kultúru úderu, prednes, dynamické hranie.

**Anthony Cirone: *Master Technique Builders For Snare Drum*** je škola vytvorená viacerými svetovými bubeníkmi, pričom každý hovorí o dôležitosti rutinovania danej etudy.

**Mitchell Peters: *Advanced Snare Drum Studies*** je škola určená pre pokročilejších hráčov. Ponúka množstvo technických prvkov, ktoré sú rôzne kombinované v jednotlivých etudách.

**Alexander Lepak: *50 Contemporary Snare drum Etudes*** obsahuje cvičenia, z ktorých každé má vlastný charakter, rozvíja vedomosti ohľadom metra, technické zručnosti, určená pre pokročilejších hráčov.

## **Rudimentové:**

**CH. Wilcoxon: *Modern Rudimental Swing Solos For The Advanced Drummer***

*All - American Drummer*

*Rolling in Rhythm*

Zaoberajú sa rudimentami, spôsobom hry, ponúkajú ucelené kompozície založené na rudimentoch.

**G.L. Stone: *Stick Control*** pomáha udržiavať vytrvalosť a kontrolu v rukách.

**G.L. Stone: *Accents and Rebounds*** v poradí druhá škola od tohto autora, zaoberá sa problematikou akcentov v kombinácii s rôznymi rukokladmi.

**Buddy Rich: *Modern Interpretation of Snare Drum Rudiments*** rozoberá technickú stránku hry, predstavuje komplexný systém nácviku rudimentov, ich variácie s akcentami a prírazmi.

**J.S. Pratt: *128 Rudimental Street Beats*** obsahuje krátke etudy postavené na rytmických frázach. Hráč si do osvojuje problematiku rudimentov.

**Pratt, Schinstine, Moore: *The solo snare drummer je*** zbierka rudimentových skladieb pre malý bubon.

**Mitchell Peters: *Rudimental Primer for the Snare Drummer*** jednotlivé rudimenty sú prezentované v základnej forme, s ktorou sa pracuje v samostatnej etude.

#### **Iné školy:**

**Ted Reed: *Syncopation*** pomáha vyplniť medzery v čítaní big bandových partov, synkop, zápisu nôt, určená hlavne pre hráčov jazzovej a populárnej hudby.

**Gary Chaffe: *Rhythm And Meter Patterns*** rozvíja polyrytmické a metrické schopnosti hráča.

***Sticking Patterns*** Predstavuje ucelený systém rukokladov, ktorý sa odlišuje od rudimentov. Rukoklady sú vytvorené pre hru na súprave a rozvíjanie kreativity.

**Sanford A. Moeller: *The Moeller Book*** sa zaoberá základnými prvkami hry, rudimentami, pohybom. Je to jedna z najznámejších škôl na malý bubon.

S hraním hudby na malý bubon sa spájajú potrebné vedomosti ohľadom plynutia, farby a žánrovej interpretácie. Ak hovoríme o klasickej a rudimentovej sfére, bavíme sa o dvoch odlišných kultúrach a filozofiách, z ktorých každá má veľmi špecifické črty o ktorých by mohli vzniknúť samostatné práce. Preto je potrebné mať do určitej miery napočúvané aj nahrávky klasickej hudby, a na druhej strane hudbu, ktorá sa viac – menej spája s oblasťou rudimentovou – vojenská hudba a americkí jazzoví bubeníci.

### 3.4 Bicia súprava

*„Je to jeden nástroj a povedal by som, že táto myšlienka je základ môjho prístupu k bicím.“ Elvin Jones*

Tak ako aj iné nástroje, aj bicia súprava sa stáva prostriedkom niekoho „image“, pri ktorom sa ľahko zabúda na podstatu veci. Do mladej komunity bubeníkov v poslednom čase prenikajú rôzne neduhy. Najhoršie sú asi nestriednosť, výstrednosť, lenivosť, nemuzikálne myslenie, nezáujem a neschopnosť ísť do hĺbky. Veľmi negatívny vplyv má tiež senzáciečtivosť, ktorá poukazuje na plytkosť. Násilné predvádzanie sa bude mať u publika vždy len negatívny ohlas a to platí aj pri skúsenejších hráčoch. Na správne zanalyzovanie inštrumentálneho výkonu treba použiť dosť „širokú optiku“. Okrem konkrétnych, zahratých nôt obsahuje náladu, špecifický zvuk a plynutie času, zámer a všetko je zároveň podmienené dávkou slobody, ktorú pri nástroji má daný inštrumentalista. V niektorých prípadoch nemá analyzovanie konkrétnych nôt žiadny význam. Hranie by malo byť v prvom rade vnímané vnútorne, abstraktne a široko. Nekomplexné videnie veci sa spája s „tunelovou víziou“, s ktorou sa počas praxe stretne možno väčšina hudobníkov, tá by po čase mala zmiznúť pre schopnosť vidieť veci v súvislostiach. Preto je prirodzené, že skúsený hráč pochopí a zanalyzuje veci skorej ako ten, ktorý je na začiatku cesty. Všetko si vyžaduje svoj čas. Dalo by sa samozrejme polemizovať aj o miere talentu, prípadne geniality, ale väčšinou sa cieľ dosahuje ťažko a zdĺhavo, vyžaduje roky cvičenia, ponorenia sa do problematiky a opakovanie. Ak nie sme mentálne, fyzicky, pamäťovo alebo inak obmedzení a máme určitú dávku talentu, tak pri vytrvalej práci pravdepodobne dosiahneme to, čo chceme. Veľkí hráči majú nemerateľné schopnosti, ale zároveň sa naučili „manévrovať“ v hudobnom priestore a naučili sa správať určitým spôsobom. Majú schopnosť vidieť obrovský obraz tam, kde väčšina vidí len „úzku štrbinu“. Dokážu byť senzitívni na ľudí a hudobníkov, vedia odhadovať. Sú stabilní a pevní v názoroch ale nie arogantní a precitliveli. Všetky tieto mentálne a sociálne črty využívajú pri spoluprákach s ostatnými hudobníkmi a vedia, čo sa od nich očakáva. Bubeník by mal mať inštinktívne daný záujem byť súčasťou celku a konať v kontexte celku po stránke zvukovej, behaviorálnej, výberom nôt, pohybom, atď. Egoistické chovanie bude vyrušovať a vadiť všetkým, aj poslucháčom aj ostatným hudobníkom. *„Sústredte sa na to, čo hrajú ostatní*

*hudobníci. Ak nebudeme vnímať ostatné nástroje, ujde nám to, čo inšpirovalo bubeníkov hrať to, čo hrali.“ Adam Nussbaum*

Veľkí bubeníci často hrajú hudbu, pri ktorej sa správajú veľmi ukáznene, kontrolujú sa, slúžia. Ale pritom to vychádza zo samotnej hudby ktorá ich vedie k tomu, aby takto hrali a obecenstvo si vôbec nemusí byť vedomé toho, čo má bubeník za sebou a čo ostatné ešte v skutočnosti dokáže zahrať. Je to o ich schopnosti integrácie do hudby spôsobom, ktorý bude prospešný pre všetky strany. Ak sme správne ponorení v tom čo robíme, tak by nás nemala napadnúť žiadna myšlienka typu „viem zahrať ešte toto, ale nemôžem to použiť“. A to, že obecenstvo nevie, čo má bubeník „v šuplíku“, nie je podstatné. Všetko, čo sa kedy hráč naučil a čo hral ovplyvní to, čo bude hrať v budúcnosti. To, čo sme sa naučili a čo dokážeme sa nedá ukázať v jednom momente, v jednej skladbe a možno ani na jednom koncerte. „Čierno – biele“ myslenie mnohých privedie ku spôsobu myslenia, pri ktorom hovoria len o „groove“ a „brejkoch“. V hudbe sa ale nachádza omnoho viac. Je tam celé farebné spektrum, ktoré nemá nič spoločné s takýmto spôsobom myslenia. Na prvom mieste je samotná skladba a jej potreby. Aj experimenty majú svoje miesto, ale priestor pre ne je väčšinou jasne stanovený.

Pri údere na bicí nástroj si musíme byť vedomí toho, že vytvárame hudobnú udalosť. Ak hranie vnímame stále len ako niečo viac – menej technické, myslíme dekadentne. O „búchaní do bubnov“ sa často vyjadroval aj Buddy Rich, ktorý prízvukoval, že na bubny sa nebúcha ale hrá, ako na ostatné hudobné nástroje. Bicí nástroj ale vo svojej podstate zvädza správať sa agresívne a tvrdo.

Niektorí svetoví hráči odmietajú zúčastňovať sa *workshopov*<sup>6</sup>. Ako dôvod vlastne uvádzajú nemožnosť zhmotnenia a prenosu abstraktných pojmov na adeptov. Ťažko prenesieme na niekoho myšlienky, ktoré v druhom dozrievajú desaťročia. Väčšina účastníkov *workshopu* nechápe a nezíska potrebný kontext. Hráči sú už unavení z otázok, ktoré nijako nesmerujú k podstate veci, ako napríklad vysvetlenie nejakého konkrétneho „brejku“, držanie paličiek, rôzne techniky a iné. Otázok týkajúcich sa muzikálnych problémov a prístupov alebo dokonca nejakých hlbších, filozofických debát je príliš málo. A ak niekoho niečo podobné napadne, tak sa pravdepodobne radšej neopýta, aby nevyzeral príliš múdro. Hovoríme ale zo

---

<sup>6</sup> Dielňa, forma vzdelávacej aktivity

skúseností v našom regióne. Na americkom kontinente a inde môže byť situácia celkom iná.

Hra na nástroj je do určitej miery zápasenie so samým sebou. Zdokonaľujeme sa preto, aby sme sa cítili slobodnejší a viac integrovaní, aby sme sa mohli prostredníctvom nástroja plnohodnotnejšie vyjadrovať.

### **3.4.1 Notové a iné zdroje**

V dnešnej dobe máme k dispozícii veľké množstvo materiálov pre bicu súpravu s rôznou tematikou. Rozoberajú rôzne žánrové a muzikálne problémy, koordinačnú problematiku, sú technicko – inštruktážne alebo sa snažia podať komplexnejší pohľad na hru. Nie je žiadne pravidlo, že výukový materiál, ktorým sa bubeník zaoberá, by mal byť preštudovaný celý od začiatku do konca. Konkrétne veci si treba vyberať podľa potreby a záujmu. Takisto nemá zmysel pretekať sa v počte preštudovaných materiálov a videoškôl. Bez konfrontácie so samotnou hudbou stratí aj ten najlepší výukový materiál zmysel. To, čo hudobník potrebuje najviac sa vždy ukrýva v samotnej hudbe, preštudované materiály nám môžu pomôcť veci lepšie definovať, prípadne si spraviť poriadok v pojmoch. Ponúkame prehľad niektorých vybraných škôl.

#### **Notové školy:**

**Frank Briggs: *Mel Bay's Complete Modern Drum Set*** (1994) je škola uznávaná po celom svete, určená pre stredne pokročilých a pokročilých hráčov. Zahŕňa mnoho hudobných štýlov, patternov a vysvetľuje ich princípy. Ponúka prehľad rytmov z celého sveta, pracuje s polyrytmami, moduláciou a frázovaním.

**Marvin Dahlgreen, Elliot Fine: *4 – Way Coordination*** (1963) sa zaoberá nezávislosťou štyroch končatín, učí hráča byť schopného vnímať viacej paralelných liniek naraz. Pracuje s permutáciami rytmov v končatinách a naplno zamestnáva hráčovu myseľ.

**Gary Chester: *The New Breed*** rozvíja koncentráciu, čítanie a koordináciu.

**John Riley: *The Art of Bop Drumming*** (1994) sa zaoberá hraním be-bopu ako základom modernej hry. Učí frázovanie, comping, sóla, hru metličkami a iné. Snaží sa vysvetliť všetku problematiku v originálnom kontexte, ktorý dopĺňa citátmi slávnych bubeníkov.

***Beyond Bop Drumming*** (1997) je pokračovaním jeho predošlej knihy. Vychádza z hrania moderných bubeníkov post – bopovej éry. Zahŕňa analýzy, transkripcie, modulácie, frázovanie, comping, hranie ride činelu atď.

**Mark Atkinson: *The Unreel Book*** (2003) obsahuje analýzy a transkripcie sóla bubeníka Vinnieho Colaiutu. Obsahuje aranžmány amerických piesní a štandardov, učí postupnými krokmi rytmicko – metrické modulácie.

**Ted Reed: *Progressive Steps to Syncopation for the Modern Drummer*** je jednou z najuznávanejších a najpoužívanějších publikácií. Veľmi dobrá kniha aj pre učiteľov, pomáha vyplniť medzery v čítaní big bandových partov, synkop, rieši problémy čítania nôt. Pôvodne bola určená hráčom populárnej a jazzovej hudby.

**Frank Malabe, Bob Weiner: *Afro – Cuban Rhythms for Drumset*** (1994) vysvetľuje hranie rytmov založených na afro – kubánskej hudbe. Veľmi zrozumiteľným spôsobom prechádza cez rôzne štýly.

Ešte dačo polyrytmické sem švihnúť asi

### **Videoškoly:**

Videoškoly majú tú výhodu, že môžeme bubeníka a jeho hranie pozorovať vizuálne a úplne v klude. Opakovaným prezeraním zachytávame pohyby a detaily a často nám to pomáha vytvoriť si lepšiu, objektívnejšiu obraz o problematike. Niektoré problémy sa dajú najlepšie pochopiť len vizuálnym sledovaním hráča.

**Dave Weckl: *Natural Evolution*, Antonio Sanchez: *Master Series*, Keith Carlock: *The Big Picture*** sme spomínali v kapitole 1 Publikácie k danej tematike.

**Rick Latham: *Advanced Funk Studies a Contemporary Drumset Techniques*** sú jedni z najúspešnejších inštruktážnych DVD.

**Steve Gadd: *Up Close*** je legendárna videoškola. Je robená formou interview, kde Steve Gadd odpovedá na otázky a zároveň demonštruje na súprave problematiku rudimentov, živé hranie, techniku hrania na šľapke, držanie rytmu a dáva typy na správne cvičenie, správanie sa pri nahrávaní a správne dýchanie.

**Jojo Mayer: *Secret Weapons For The Modern Drummer*** (2007) Inštruktážne DVD, ktoré sa do hĺbky zaoberá technikou, určená pre hráčov všetkých úrovní. Vysvetľuje hru základných prvkov, rozvíja rýchlosť, presnosť, uvoľnenosť.

### 3.5 Hudobné nahrávky

*„Vinnie Colaiuta vychádza zo Steva Gadda, Tonyho Williamsa a Billyho Cobhama. Billy Cobham vychádza z Tonyho Williamsa a Buddyho Richa. Tony Williams vychádza z Max Roacha, Art Blekeyho, Philly Joe Jonesa, Jimmiho Coba a Roya Haynesa. Takto sa všetko kontinuálne dostáva až do éry bebopu, tam, kde sa z bubeníkov „stali hudobníci“.“ John Riley*

Počúvanie hudobných nahrávok, prípadne navštevovanie koncertov sú pre hudobníka jedni z najprirodzenejších a najdôležitejších vecí. A nie len pre hudobníka. Hudba človeka sprevádza od začiatku existencie ľudstva, formovala sa, je výrazom ducha. Asi je pravdivý výrok o hudbe, ktorý hovorí, že hudba sa nerozdeľuje na komerčnú a nekomerčnú, ale na dobrú a zlú. A práve pre tú dobrú treba mať určitý zmysel. Ďalší výrok hovorí, že kto chce pochopiť hudbu, nepotrebuje ani tak sluch, ako srdce. Tieto vety môžu niektorým profesionálnym hudobníkom vyvolávať úsmev na tvári, ale v konečnom dôsledku by mohli byť veľmi pravdivé. Avšak otázka hodnotenia hudobného diela je veľmi komplikovaná, pretože sa vždy spája s vnútorným emocionálnym prežitkom a tak nebude nikdy celkom objektívna. To je zároveň jej veľká výhoda.

Pre bubeníka je počúvanie hudby kľúčové. Dôležitosťou sa vyrovná cvičeniu na nástroji a pravdepodobne je ešte dôležitejšie. Aktívnym počúvaním hudby sme schopní absorbovať obrovské množstvo informácií o poetike v hudbe, jej výraze, forme, zvuku, prostriedkoch a tieto informácie nemusia byť ani nijako konkrétne definovateľné. Často sa na koncerte necháme inšpirovať k tomu, aby sme cvičili viac, viac sa zamýšľali. Bol to Tony Williams, ktorý bol inšpiráciou pre Dava Weckla, ktorý od chvíle ako ho prvý krát počul robil všetko preto, aby sa svojou hrou priblížil ku svojmu vzoru. Počúvanie nahrávok nám cibrí vkus, učí nás čo je vhodné a čo nie, vytvárame si predstavu o zvuku, rozširujeme si „slovnú zásobu“. Táto práca je o bicích nástrojoch, preto spomíname najmä bubeníkov, ale inšpiráciou sú rovnako aj všetci ostatní hudobníci. Žiadny inštrumentalista by sa pri počúvaní nemal zameriavať len na svoj nástroj. Napokon, inšpiráciou môže byť aj samotná skladba, alebo text. A pre umelcov je zároveň inšpiráciou všetko ostatné umenie – výtvarné, tanec, poézia atď. Pre všetko je spoločná určitá abstraktná rovina, v ktorej sa dokáže nájsť každý citlivejší človek.

Moderná doba postavila hudbu do zvláštnej pozície, kedy sa stala akýmsi sprievodcom alebo zabávačom. Na tom by nemuselo byť nič zlé, keby týmto hudba všeobecne nezačala aj trpieť. Na druhej strane tento fenomén pomohol vyselektovať hudbu pre zábavu a hudbu ako umenie, ktoré je potrebné aktívne vnímať.

### **3.6 Cvičenie s nahrávkami**

Najmä pre bubeníka je hranie s nahrávkou veľmi dôležité. Má podobnú funkciu ako metronóm, je však obohatené konkrétnym hudobným obsahom. Znejúce hudobné dielo je pre nás vodítkom. Okrem toho, že sa držíme tempa nahrávky, snažíme sa meniť a tvarovať frázovanie, prispôbujeme sa zvuku, meníme dynamiku a celkový pohyb. Tak ako s metronómom, tak aj s hudbou môžeme cvičiť technické cvičenia a etudy, riešiť rytmické problémy, preberať a fixovať celkový výraz v skladbe. Pri tomto spôsobe cvičenia sa širšie rozvíjajú hudobné schopnosti, pretože sa nechávame viesť hudobnou skladbou ako konečným hudobným produktom.

Každý žáner má svoje špecifické plynutie času, preto môžu byť pocity a miera zainteresovanosti pri hraní rozličné. Stručne uvedieme niekoľko príkladov: populárnu a rockovú hudbu vnímame prirodzene viac horizontálne, sme si vedomí celkovej farby, ktorej sa prispôbujeme, vieme ako sa mení forma. No v priebehu skladby na rôzne zmeny a nuansy príliš aktívne nereagujeme, hudba nás k tomu jednoducho neprivedie aj napriek tomu, že má v sebe silnú energiu. Pri hraní jazzovej a inej, kreatívnejšej hudby je myseľ zamestnaná nepretržite, hudobník je nútený stále počúvať, reaguje na to, čo sa okolo neho deje, mení zvuk, používa perkusívne prvky, myslí viac vertikálne. Aj bubeník, ktorý sa zaoberá vyslovene iba rockovou hudbou, sa pri počúvaní a cvičení jazzu naučí hrať organickejšie, bude viac počúvať spoluhráčov, viac vnímať zvuk nástroja, rozmyšľať o hudbe, ktorú hrá. V niektorých žánroch sa môže zdať hranie „menej intelektuálne“ ako v iných, čo je ale označenie veľmi nešťastné a môže prameniť aj z podceňovania a neschopnosti vnímať muzikálne deje a potreby v menej náročných žánroch.

Cvičenie s hudbou sa dá dnes už ľahko technicky zabezpečiť, existujú špeciálne bubenické alebo aj bežné slúchadlá, ktoré v rôznej miere tlmia okolitý hluk. Spôsob cvičenia a prípravy závisí aj od druhu hudby, ktorú ideme hrať na koncerte. Ďalším spôsobom cvičenia je hra s hudbou z reproduktorov. Je vhodná



najmä pri cvičení akustických žánrov, pretože musíme byť pozornejší, prispôbovať a meniť techniku úderu, znížiť dynamiku a aktívnejšie sa priblížiť celkovému zvuku a farbe nahrávky. Zo slúchadlami ľahko strácame cit, aj keď dôvodom pre výber slúchadiel môže byť ochrana sluchu, pretože pre niekoho môže byť nepríjemné aj tiché hranie na bicích bez použitia slúchadiel. Ak napríklad ideme hrať rockový koncert na veľkom pódiu pričom vieme, že zvuk na pódiu bude relatívne hlasný, môžeme sa pripravovať so slúchadlami a prípadne sa do nástroja aj viac „opierať“. Tento žánr si vyžaduje svoj pohyb a rozozvučanie nástroja.

Pri cvičení sa najskôr zameriame na skladbu ako na celok, kvôli získaniu celkového obrazu. Neskôr nasleduje riešenie parciálnych problémov – učenie sa jednotlivých prvkov, patternov a „brejkov“. Najdôležitejšie je pri tomto **zaznamenanie všetkých problémov** s ktorými sa stretáme vo forme zapisovania do nôt alebo iných poznámok, práve z dôvodu získavania „slovnej zásoby“ a technických zručností pri opakovanom precvičovaní zaznamenaných problémov. Výbornou metódou na učenie je analyzovanie a zapisovanie celých sôl a úsekov s bicími. Vďaka tomu získame informácie, ktoré sa ku nám nedostanú počas bežného posluchu. Takto budeme mať grafickú predstavu o priebehu sóla a o použitých prvkoch a princípoch.

Analyzovať môžeme akúkoľvek zložku diela, ktorej nerozumieme a ktorá nám nie je jasná. Môže to byť celková forma skladby, jednotlivé diely, rytmy, metrické alebo polyrytmické záležitosti. Dobrým príkladom pre celkovú analýzu je napríklad hudba Franka Zappu (1940 – 1993), kde sa na poste bubeníka vystriedali mená ako Chester Thompson, Terry Bozzio, Ruth Underwood, Vinnie Colaiuta, Ralph Humphrey, Chad Wackerman a ďalší. Niektoré Zappove kompozície sú z hľadiska formy veľmi členité, to isté sa dá povedať o všetkých výrazových prostriedkoch, rytme a metre (21/16, 13/8 a iné takty). Podobných príkladov by sme v hudbe našli mnoho. Väčšinou má hudobník vždy v určitom období ustálený okruh nahrávok, ktorým má potrebu sa venovať, až kým sa im nedostane viac „pod kožu“ a nenapočúva si ich špecifické črty. Môžeme sa pokúsiť vytvoriť si vlastný zoznam odporúčaných nahrávok, medzi ktoré zaradíme aj albumy, ktoré boli vo svojej dobe veľmi významné a znamenali určitý inštrumentálny a štýlový posun.

Rovnako dôležité pre nás je aj **zapisovanie vlastných nápadov a postrehov**, pomáha nám to budovať vlastný jazyk a technicky napredovať. Dlhodobé náhodné hranie a improvizovanie v skúšobni bez akéhokoľvek systému nemusí viesť nikam.

Treba sa zaoberať vecami, ktoré neovládame, byť otvorení novým problémom a aktívne prijať skutočnosť že budeme veľmi dlho len na začiatku.

*„Cítil som sa dobre v takmer každom žánre, pretože som musel všetko poznať a nikdy som sa nebál skúsiť niečo nové.“* Bernard Purdie

### 3.7 Metronóm

Metronóm nám dáva veľmi stručnú a jasnú informáciu o tempe, prípadne o metre. Je veľmi významnou súčasťou štúdia všetkých hudobníkov, najmä bubeníkov. Aj hra s metronómom môže byť inšpiratívna, no v začiatkoch bude často frustrujúca. Netreba sa báť experimentovať, hodnoty je dobré postupne zriedovať, púšťať na offbeat, posúvať klik napr. po šesnástinových hodnotách. Pre udržanie v tempe nám pomôže spievať si a cítiť rýchlejšie hodnoty a vytvárať si svoj vlastný vnútorný pulz. Pri cvičení swingu si pustíme klik na druhú a štvrtú alebo len na štvrtú. Neskúsený hráč môže robiť chybu, že metronóm stíha a snaží sa do neho trafiť. Tým, že si hráč vytvorí vnútorný pulz tak vie, kedy metronóm zaznie a k tejto dobe bude prirodzene smerovať. Človek nebude znieť nikdy metronomicky, pretože má v sebe emócie a tie hýbu s farbou, rytmom aj tempom. Mierne kolísane v tempe nemusí byť chyba, pokiaľ je v skladbe potrebný ťah, energia a klud. Takýto jav môžeme pozorovať v množstve vynikajúcich jazzových nahrávok, pri ktorých nám to vôbec neprekáža. Práve naopak, tempové zmeny v niektorých prípadoch podtrhnú výraz v skladbe a hudobníci sú si tohto vedomí. Za zmeny v tempe nie je vždy zodpovedný len bubeník, aj keď primárne on by mal byť v tomto smere neoblomný. Známi je výrok od Theloniousa Monka - to že niekto nie je bubeník neznamená, že nemusí držať rytmus. Najefektívnejší je používať metronóm riedko, napr. na prvých alebo na tretích dobách v takte. Vtedy bude slúžiť len ako kontrola a my sme tí, ktorý musia mať správny pulz. *„To, čo sa očakáva od bubeníka je držať pulz. Ak ste schopný robiť niečo viac, je to fajn, ale toto je základ, to je nespochybniteľné.“* Elvin Jones

Niekedy je cvičenie s metronómom vyslovene žiadúce, inokedy byť tak potrebný nemusí. Pri striedavom zapínaní a vypínaní metronómu môžeme sledovať, ako sa mení naše vnímanie času počas hry. Na začiatku môžeme mať pri hre s metronómom tendenciu odpútať sa od vnímania hudby, no muzikálne hranie v spojení s metronómom si vyžaduje skúsenosti, kým ho začneme vnímať ako nášho

spoluhráča. Ako hovoril Vinnie Colaiuta – „*Urobte z metronómu vášho priateľa, nie protivníka.*“

### 3.8 Sampler

Vďaka sampleru<sup>7</sup> a niektorým počítačovým programom, ako je napríklad *Sony Acid*<sup>8</sup>, vieme naprogramovať rôzne metrické a rytmické situácie, s ktorými sa môžeme stretnúť v praxi. Výhodou je možnosť neobmedzeného opakovania fráz tvorených rôznymi hudobnými nástrojmi, naprogramovania počtu opakovaní alebo vytvorenie celej formy skladby. Stavebnými prvkami sú krátke úseky skladby ako takt, veta alebo len krátky zvuk, ktorý môžeme podľa potreby tvarovať – skracovať, strihať a kombinovať. Pri skúsenostiach s programom si môžeme vytvárať a nahrávať aj vlastné zvuky. Takto môžeme precvičovať situácie, s ktorými sa v praxi nestretáme bežne, napr. hranie v 7/8, 7/16, 5/8, 13/16, alebo riešiť problematiku polyrytmov, rôzne metrá, modulácie. Prípadne v pravidelných metrách vytvárať nepravidelné frázy v podobe melódií a rytmov, alebo si celé skladby podľa potreby spomaľovať a tak ich lepšie analyzovať. Možnosti prakticky obmedzené nie sú. Na trhu už sú aj rôzne programovateľné metronómy, ich hudobné a zvukové možnosti sú ale viac obmedzené.

### 3.9 „Playalong“

*Playalong* vlastne simuluje hranie v kapele spôsobom, že z nahrávky je odstránený part bicích, pričom všetky ostatné nástroje sú ponechané. K nim môže byť eventuálne domixovaný klik metronómu ale to nie je pravidlo. Je to opäť špecifická hudobná situácia. Môžeme reagovať na zmeny v skladbe, na sólistu, sme nútení veľmi aktívne počúvať a podriaďiť sa, my však nemôžeme nijako ovplyvniť to, čo sa deje okolo nás.

Medzi najznámejšie *playalong* nahrávky patrí napríklad *Jazz Drumming* (Billy Hart), *Art of Bop Drumming*, *Beyond Bop Drumming* (John Riley), *Big Phat Band* (Gordon Goodwin), *The Art of Phrasing* (Colin Bailey), *Standard Time for*

---

<sup>7</sup> z angl. vzorkovač, sekvencer

<sup>8</sup> Softvérový sekvencer a nahrávací štúdiový program od firmy Sony, prvá verzia programu vyšla v roku 1998

*Jazz Drums* (Steve Davis), *The Funky Beat* (David Garibaldi), *Music minus One – For Drummers Only* (Jim Chapin) a iné.

### 3.10 Jazzové štandardy

Ako sme už v práci spomínali, zaoberanie sa jazzovou hudbou môže radikálne zmeniť pohľad na hru každého bubeníka. Jazz znamená v hudbe veľmi široký pojem. Ďalším zo spôsobov ako prísť s jazzovými skladbami do bližšieho kontaktu je študovanie štandardov s nahrávkami s pomocou „*Realbooku*“. Táto zbierka skladieb, ktorá obsahuje ich melódiu, akordické značky a jasne zapísanú formu, je pre každého džezového hudobníka jeden zo základných materiálov, s ktorými sa vo svojej praxi stretne. Bubeník siaha po notách hlavne pri aranžovaných skladbách, no pri učení sa štandardu je prospešné vidieť celý priebeh skladby na papieri. Môžeme si zapisovať do témy akcenty, robiť si poznámky ohľadom zvuku atď. Tento proces učenia sa má ale svoje prirodzené pravidlá. V prvom rade treba mať skladby dobre napočítané, mať ich „v hlave“, poznať tému, formu, získať predstavu o celkovom zvuku. Hlavnú tému je dobré vedieť spievať, potom môže nasledovať hranie témy na malom bubne, pričom sa zameriame na správne frázovanie. Neskôr hráme skladbu ako celok, dávame pozor na „*comping*“ – teda snažíme sa reagovať na sólistu alebo vytvárame samostatný hlas (ponúkame podnety pre spoluhráčov). Niekedy pre dotvorenie v praxi úplne postačuje vnímať a počúvať čo sa okolo nás deje a citlivo reagovať. K zoznamu jazzových štandardov a k nahrávkam môžeme v súčasnosti prísť veľmi jednoducho prostredníctvom knižníc alebo internetu.

#### 3.10.1 *Ride* činel

*Ride* činel je od čias be-bopu asi najdôležitejšia súčasť jazzovej bicej súpravy a jeden z hlavných bodov pozornosti bubeníka. Schválne hovoríme o jazzovej súprave, pretože v nijakom inom žánre nemá *ride* také postavenie a dôležitosť. V rockovej hudbe sa pojem „*ride cymbal*“ nevníma tak široko a nie je ani nijako zvlášť diskutovaná problematika techniky hry. Predstave o zvuku treba veľmi flexibilne prispôbiť aj techniku. Ak má byť naša hra vzdušná, zreteľná, rytmická ale pritom farebná, budeme prirodzene viac pracovať s prstami. Prsty môžeme precvičovať aj mimo nástroja len s paličkou v ruke, kedy sa na pohybe paličky budú

podieľať najmä prsty a zápästie zafixujeme. Hrá zápästím je v praxi povolená prakticky vždy, ide o to získať v prstoch potrebnú šikovnosť, pevnosť a reflex a naučiť sa nestrácať s paličkou kontakt. Dôležitý je aj zvuk činelu. Ohľadom praktického používania *ride* sa vyjadril aj Mel Lewis (1929 – 1990), ktorý vždy uprednostňoval tmavší zvuk činelov a používal v súprave len tento typ činelov, čo vychádza z hudby, ktorú hral. Pre rôzne časti v skladbe používal rôzny zvuk. Aj medzi jeho tmavo znejúcimi činelmi bude stále jeden najvyšší, jeden stredný a jeden nízky zvuk. Najvyšší a najnižší zvuk bude vytvárať dobrý sprievod ku klavíru. Tam sa ale nebude hodiť zvuk stredného činela, ktorý má s klavírom dosť príbuznú farbu. Vždy hľadal kontrastný zvuk, ktorý sa nebude pri doprovide „bit“ alebo rušiť so sólistom. Hovorí, že čím viac vysoko znejúcich činelov bude bubeník mať, tým viac problémov v kapele bude spôsobovať. To platí aj pre hru v big bande. Čím bude činel viac zvonivý a tvrdý, tým bude mať menej alikvotných tónov a tým prázdnejší bude celkový zvuk. Je ale rozdiel vo zvuku používanom napr. v triu a v big bande, kde by mal byť jasný a zreteľný a viesť kapelu. Spôsob interpretácie *ride patternu* môžeme prakticky rozdeliť do troch skupín. Prvá skupina bude staccato, rytmicky ostrejšie hranie, kladie sa dôraz na štvordobý pulz, pričom sú výraznejšie potlačené offbeatové údery v tomto patterne (napr. Jimmy Cobb, Kenny Clark). Druhá skupina je legato hranie – všetky noty patternu sú hrané prakticky v rovnakej dynamike, rytmus pôsobí viac relaxovane, štvordobý pulz je stále výrazne cítiť (napr. Mel Lewis, Billy Higgins). Tretie skupina bude legatissimo, u ktorého sú zvýraznené všetky offbeaty patternu, rytmicky pôsobí relaxovane, akoby mierne stagnoval (Elvin Jones).

Neexistuje jedna univerzálna technika, ktorú treba používať pri hre na *ride*, môžeme len hovoriť o všeobecných veciach, ktoré nám pomôžu pri zvuku a pri artikulácii. Rovnako existuje veľa variácií hry patternu. Hráči ako Tony Williams, Elvin Jones, Max Roach, Jack DeJohnette, Brian Blade, Bill Stewart, Jeff Hamilton a iní to robili vždy dokonale a pri tom celkom odlišne. Každý nájde po čase svoj spôsob ktorý mu vyhovuje a ktorý funguje.

Rýchle hranie – *uptempo* – je samostatná kapitola v hre, pri ktorej sa vyžíva najmä odraz paličky, tomu je potrebné prispôbiť aj držanie. Paul Wertico aj Antonio Sanchez hovorili o dlhej dobe, počas ktorej museli pracovať na tempách, ktoré boli od nich vyžadované v Pat Metheny Group. Cvičeniu *ride* vo všeobecnosti treba venovať osobitný čas, či už ide o sprievod v stredných, nižších alebo vysokých

tempách. *Ride* ide v skladbe primárne ruka v ruke s basovou linkou. Zdieľajú spoločný „tep“, napätie a frázovanie, obidve sú schopné hrať legato aj staccato.

V jazze rytmicky prevažuje osminová triola a takýmto spôsobom sa často *ride* zapisuje v notách. Prípadne sa vyskytujú v zápise osminové noty, pri ktorých je vysvetlené frázovanie. Ohľadom spôsobov zapisovania sa vždy viedli polemiky, pretože triola v skutočnosti nie celkom presne vystihuje rytmický charakter tejto hudby. Avšak tento jav sa vyskytuje aj naprieč všetky artificijálne žánre, ktoré sú zachytené v notách. Tie sú len informáciou.

### 3.11 Hranie v kapele

Táto kapitola je v rámci tejto práce trochu sporná, pretože nemôže byť len tak jednoducho zaradená do nášho cvičebného systému. Nie každý má šťastie hrať vo fungujúcej skupine, v ktorej by sa mohol dlhodobo formovať a rozvíjať svoje myšlienky. Dlhodobo fungujúce teleso je predsa len niečo iné, ako príležitostné projekty, ktoré majú krátku životnosť. Každopádne, aj jedno aj druhé má svoje klady a zápory a prospešné budú pre nás obidve skúsenosti. Ale hranie s druhými ľuďmi a to, že nás baví hranie samotné, je bezpochyby to, prečo to všetko robíme. Našťastie, existuje len zopár jedincov, ktorí v hraní na súprave vidia svoju sólovú kariéru, počas ktorej by mohli predvádzať umenie „vládnutia nad nástrojom“. Aj v kapele má určite svoje miesto istá dávka schematizmu, no vždy bude prevažovať spolupráca, organickosť a vzájomné pôsobenie. Tak ako sa vyvíja kapela tak sa vyvíjame aj my jednotlivci. Aj svetoví hráči, ktorí majú najväčšie predpoklady a schopnosti byť obdivuhodní sólisti, sa na takúto „zvrhlú cestu“ asi nikdy nedajú. Je niečo celkom iné, ak je bicia súprava použitá v modernej, zmysluplnej kompozícii, ktorá pracuje z celým spektrom zvukov vychádzajúcich zo súpravy.

*„Hranie s Bill Evansom, Keith Jarretom, Lennie Tristanom, Oscar Pettifordom alebo Thelonius Monkom bolo pre mňa inšpirujúce. V mojej kapele je na mne, aby som inšpiroval hráčov, ktorí hrajú so mnou. Nepoviem im aby hrali úžasne. Musí ich k tomu priviesť moja hra.“* Paul Motion

### 3.12 Elektronické bicie, trenážery, cvičný pad

Bicia súprava je náročná svojou veľkosťou, hlasitosťou aj mobilitou. V prostredí, kde nie je zvuk bicích zvlášť vítaný je najväčším problémom cvičiť a pri tom udržať hlasitosť na nízkej úrovni. Na trhu sú rôzne gumové tlmenia na blany a činely, ale väčšinou je pocit z hrania veľmi neprirodzený a často horší ako pri obyčajnom cvičnom pade. V tomto smere možno lepšie poslúžia obyčajné kusy látky prehodené a upevnené na činely a bubny. Hlasitosť a rezonancia sa stlmí ale pri tom charakter nástrojov ostane do veľkej miery zachovaný. Ďalšia možnosť je nahradiť blany sieťkami, pri ktorých vnímame aj výšku tónu, sú veľmi tiché ale hlavnou nevýhodou môže byť príliš veľký odraz. Jednou z ďalších variant na tiché cvičenie sú sady cvičných padov, ktoré sú rozostavené do tvaru súpravy. Zaberajú relatívne málo miesta, všetky pady ale znejú v podstate rovnako a tak je nutné naplno zapájať do hry svoju predstavivosť.

Jednou z najlepších možností na simulovanie bicej súpravy sú elektronické bicie. Roland, Yamaha alebo 2box vyvinuli zatiaľ zo všetkých značiek asi najlepšie technológie, no napriek tomu sú elektronické bicie medzi bubeníkmi veľmi kritizovanou témou a s akustickým nástrojom sa nedajú reálne porovnávať zatiaľ asi po žiadnej stránke. Pre porovnanie môžeme uviesť elektronické klavíry, ktoré sú v podstate plnohodnotné a samostatné nástroje. Aj preto hovoríme o elektronických bicích skôr ako o simulátore.

Ako hrací povrch používajú gumu, sieťku alebo tvrdú penu. Elektronické nástroje majú svoje špecifiká. Od akustického nástroja sa odlišujú mechanickými výrazovými a zvukovými vlastnosťami. Začiatočníkom sa neodporúča tráviť s nimi veľa času, pretože je tu riziko zlozvykov. Určite bude zmysluplné kombinovať elektronickú a akustickú súpravu vyváženým spôsobom. Na akustickej súprave budeme musieť naučené pocity a hudbu vždy akosi dopracovať a zušľachtiť. Napriek všetkému sú elektronické bicie obrovským pomocníkom a veľa bubeníkov si nevie predstaviť byť bez ich pomoci. Svoj účel ako nástroje na cvičenie splnia po mnohých stránkach veľmi dobre. Sú zároveň v praxi často používané ako farebné doplnenie akustických bicích. Týmto prístupom sú známi napríklad Akira Jimbo, Neil Peart, Jojo Mayer, Chad Wackerman, Zach Danziger, Terry Bozzio, v minulosti Vinnie Colaiuta a Dave Weckl a iní.

Mimo súpravu sa asi bubeník najčastejšie stretne s cvičným padom, ktorého odrazové vlastnosti sú väčšinou podobné malému bubnu. Je vhodný na rozohrávanie aj na cvičenie. Čo sa cvičenie týka, dá sa pracovať na väčšine technických prvkov, najväčším problémom bude možno cvičenie tlačeného víru, ktorý pre dosiahnutie svojho špecifického zvuku potrebuje znelý bubon.

### **3.12.1 Striedanie hracích povrchov**

Rôznym technickým problémom sme schopní sa venovať prakticky kdekoľvek. Máme veľa možností simulovať súpravu rôznymi inými predmetmi. Ak vezmeme do úvahy bicie nástroje všeobecne, zistíme, že rôzne blanozvukné a samozvukné nástroje budú mať rozdielny odraz, ktorý je daný niekoľkými fyzickými faktormi. Každý hráč postupom času získa cit hrať na povrchoch s rozdielnymi odrazmi. Túto situáciu môžeme simulovať tak, že si nájdeme viacero materiálov, ktoré budú odstupňované podľa tvrdosti. Najväčší odraz bude mať napríklad stôl a najmenší odraz vankúš. Na tvrdom povrchu sa paličky odrážajú, odraz regulujeme a uchopenie je viac uvoľnené. Na druhej strane vankúš nebude mať žiadny odraz, všetko bude závisieť najmä od našej práce so zápästím a zároveň dávame pozor, aby sme nehrali príliš hlboko, ale ostali len na povrchu, podobne ako je to pri hre na blanu. Toto sú dosť krajné príklady odrazov, ale pomôžu nám uvedomiť si rozsah a dôležitosť kontroly paličiek. Pre získanie citu je vhodné aj striedanie paličiek rôznej váhy. Odporúča sa niekedy cvičiť aj s ťažšími paličkami, kvôli posilneniu rúk a zápästia.

### **3.13 Metličky, špajdle, malety, hra rukami**

Bicia súprava a všetky jej komponenty sú schopné produkovať zvuky rozličných farieb a dynamík. Do hry sa môžu zapojiť aj ostatné kovové časti alebo korpusy bubnov. Pri všetkých dobrých hráčoch si môžeme všimnúť jeden zásadný jav - že sú schopní vdýchnuť život aj nástroju, ktorý by väčšina považovala za „hluchý“, neznelý alebo zlý. Je známy výrok, že neexistuje zlý bubon, existuje len zlý bubeník. Okrem samotného zvuku nástroja vytvára celkovú farbu aj rytmus, nuansy, hráčov prejav a v neposlednom rade to, čo je predĺžením rúk bubeníka – paličky.



To, že sú klasické drevené bubenické paličky najpoužívanejšie, je pochopiteľné. Sú zvukovo najostrejšie a najkonkrétnejšie, dosahujeme s nimi najväčšiu dynamiku a zároveň najkratšie staccato. Naplno pri nich môžeme využívať odraz, pri hre nám vďaka tomu dosť pomáhajú. Na druhej strane veľmi aktívny prístup rúk si vyžaduje **hra metličkami**. Neposkytujú takmer žiadny odraz a pri dôslednom hraní nás naučia všetko veľmi aktívne vyhrať, artikulovať. Pre získanie kontroly nad metličkami je tiež vhodná škola *Stick Control For The Snare Drummer* od G.L. Stona. Všetky modely v tejto škole sú pôvodne určené pre paličky, cieľom cvičenia s metličkami nebude dosiahnuť rovnaké tempo ako pri paličkách, ale pevný rytmus a vyrovnanú dynamiku. Pri cvičení netreba zabúdať na uvoľnenosť a odpočinok, pretože hra metličkami si vyžaduje aj veľmi aktívnu prácu zo zápästím, ktoré sa môže ľahko presiliť. Napokon všetko to, čo cvičíme paličkami, je dobré cvičiť aj metličkami a to platí pre bubeníkov všetkých žánrov. V akustických žánroch je hra metličkami samozrejmosťou, či už ide o tiché doprevádzanie sólistu alebo o zmenu farby v rôznych častiach skladby. Aj od rockových bubeníkov sa vyžaduje aby niekedy hrali viac akusticky, na „unplugged“ koncertoch alebo pri zámerne akustickejšie skomponovaných skladbách.

Pre hru s metličkami budú ale pre všetky žánre platiť rovnaké pravidlá – nestratiť „ľah“ a hrať energicky aj v najmenších dynamikách. Hráč nesmie metličky vnímať ako oddech, majú ešte väčšie farebné možnosti ako paličky. Umožňujú abstraktnú, farebnú hru, dlhé tóny ako šúchanie po blane a zároveň ostré hranie tvrdým opakom metličky a iné. V súčasnosti už väčšina z mladej generácie moderných jazzových bubeníkov ovláda hru metličkami na veľmi vysokej úrovni a každý z nich má svoj charakteristický zvuk a techniku.

Medzi uznávaných špecialistov zo staršej generácie bubeníkov patrí napríklad Ed Thigpen (1930 – 2010), Peter Erskine (1954), Jeff Hamilton (1953), Clayton Cameron, Chico Hamilton (1921). Známa je výuková DVD škola *The Art Of Playing With Brushes*, hrou metličkami sa zaoberá aj *The Art Of Bop Drumming* od Johna Rileyho alebo *Brush Artistry* od Philly Joe Jonesa.

Ďalší farebný odtieň nám poskytujú rôzne drevené a umelé špajdle a metličky. Väčšinou tiež všetky poskytujú menší odraz ako drevené paličky. Ich zvuk je mäkký, príjemný, perkusívny a bubeníci ich často uprednostňujú pred klasickou paličkou okrem iného aj v situáciách, keď potrebujú hrať menej

dynamicky a zároveň sa potrebujú do nástroja viac fyzicky „oprieť“. Najznámejší výrobcovia sú *Flix, Vater, Vic Firth, Regal Tip*.

Ďalšia možnosť pre produkciu rozličných farieb na súprave sú plstené malety. Pôvodne boli určené pre hru na tympanoch. Pri hre na súprave s nimi vynikne farba jednotlivých bubnov, zvuk bude mäkký a okrúhly, zmizne tvrdý atak. To isté platí aj pre hru na čineloch, na ktorých dosahujeme veľmi plynulé *crescendo* a mäkkú hru.

V práci budeme hovoriť aj o perkusiách a o tom, akou môžu byť inšpiráciou pre hráča na súpravu. U jazzových bubeníkov často vidíme hru rukami a prstami. V tomto smere môžeme veľa odpozorovať práve od techniky hry na perkusie. Hra rukami je efektná a organická, predstavuje najbližší kontakt hráča s bicou súpravou. Používa sa hranie „*rim-shotov*“, hra nechtami, hranie na stred a kraj blany alebo na korpus bubna.

Všetky spôsoby hry, ktoré sme v tejto kapitole spomínali sa dajú navzájom kombinovať. Môžeme hrať metličkami a paličkami naraz, prípadne hrať rukou a metličkou, všetky farby sa budú navzájom dopĺňať. Známym je aj Steve Gadd a jeho hranie latinských rytmov a „*groovov*“ štyrmi drevenými paličkami. Dosahuje veľmi plný, hlasný a zároveň farebný zvuk.

### 3.14 Perkusie

Svet bicích nástrojov je veľmi rozmanitý, široký a farebný. Preto hovoriť v tejto práci len o bicej súprave by bolo neúplné a zrejme by chýbal širší kontext. Svet perkusií bol vždy so súpravou prepojený ale hlavne, perkusívne bicie nástroje tu boli vždy, sú to jedni z prvých hudobných nástrojov v širšom ponímaní v ľudskej histórii - či už ako súčasť náboženských obradov alebo ako dorozumievací prostriedok. Spoznanie perkusií bude prínosom pre každého hráča na súpravu. Prinesie farebnejšiu a citlivejšiu hru, otvorí sa fantázia pre hľadanie a používanie nových zvukov a rytmov, objaví sa ďalší rozmer v našej hre, zoznámime sa s odlišnou kultúrou. Téma „*world music*“, etnických štýlov, je veľmi obsiahla, dalo by sa hovoriť o veľa oblastiach a systémoch. Načrtnime aspoň niektoré z nich. Cieľom je poukázať na tieto nástroje a kultúry ako na zdroj inšpirácie pre bubeníka a mať ich na zreteli. Existuje viac hráčov ktorí sú prvotriedni perkusionisti a zároveň hráči na bicu súpravu – Airto Moreira, Alex Acuna, Trilok Gurtu, Phil Maturano, Sheila Escovedo a iní.

### **3.14.1 Stručná história**

Počas histórie ľudia migrovali po celom svete a spolu s nimi aj všetky ich tradície. Vďaka tomu sa rôzne kultúry navzájom mixovali, vznikali nové formy a fúzie, ktoré mali neskôr už vlastnú cestu vývoja. V Spojených Štátoch, Južnej Amerike a karibskej oblasti bol vplyv africkej kultúry veľmi silný. Rhythm and blues, jazz, calypso, všetky majú africký pôvod. Federácia západoindických ostrovov<sup>9</sup> bola v prvej polovici 16. storočia kolonizovaná Španielskom, Portugalskom, Anglickom a Francúzskom. Nové európske obyvateľstvo získalo kontrolu nad územím pôvodných obyvateľov, ktorý boli postupne vytlačení. Nová, prosperujúca, materiálne založená spoločnosť potrebovala pre svoju existenciu lacnú pracovnú silu, ktorou boli práve otroci, pochádzajúci z Afriky. Otrokárstvo priviedlo stovky tisícov Afričanov na Karibské ostrovy, do Južnej Ameriky a Spojených Štátov. Väčšina pochádzala zo západnej Afriky alebo zo Zaire. Portugalsko vozilo otrokov z Južnej Afriky do Brazílie. Takto sa od 17. do 20. storočia v kolonizovaných regiónoch miešali Európania, Afričania, a zostatok pôvodnej indiánskej populácie. Prirodzene sa tak miešala aj ich rasa, jazyk, náboženstvo, sociálne zvyky a samozrejme aj hudba. Hra na bubny je neodmysliteľnou súčasťou každodenného života v Afrike a tieto tradície boli prinesené do karibskej oblasti a Brazílie. Hudba a tanec sú spojené s náboženstvom a sociálnymi rituálmi, komunikáciou a zábavou. Veria, že bubny majú duchovnú silu, silu liečiť a rozprávať, vysielat' prírodné sily a pôsobiť na ľudskú energiu a emócie. Hudobné štýly, ktoré sme spomínali, obsahujú africké rytmy, európske melódie a zároveň hudobné nástroje pochádzajúce z oboch kultúr [9], [10]. Základné rytmy a patterny sa postupom času aranžovali do bicej súpravy a sú používané nie len v latinsko – americkej hudbe a v jazze, ale aj v ostaných žánroch. Je to téma, v ktorej sa dá vzdelávať do veľkej hĺbky po stránke teoretickej aj praktickej. Náš hudobný systém má hranice, ktoré keď chceme prekonať a pozrieť sa za ne, musíme sa pozrieť na odlišnú kultúru.

Táto téma je veľmi dobre spracovaná v školách **Frank Malabe, Bob Weiner: Afro – Cuban Rhythms for Drumset**

**Phil Maturano: Afro Cuban Drumming for the Drumset DVD**

**Frank Briggs: Mel Bay's Complete Modern Drum Set.**

---

<sup>9</sup> krátkodobý britský koloniálny útvar v Karibiku okolo roku 1960, súhrnné označenie pre Antily a Bahamy

### **Duduku Da Fonseca, Bob Weiner: *Brazilian Rhythms for Drumset***

Školy ponúkajú množstvo informácií a veľmi dobrý prehľad jednotlivých rytmov ale opäť platí, že je potrebné byť v čo najväčšom spojení so samotnou hudbou. Medzi najznámejších svetových hráčov patria mená ako Airto Moreira, Alex Acuna, Luis Conte, Ignacio Berroa, Lenny Castro, Glen Velez, Tito Puente, Horacio Hernandez, Don Alias, Hakim Ludin a ďalší. Samozrejme množstvo bubeníkov, ktorí sú známi výlučne ako hráči na bicíu súpravu, sa necháva inšpirovať perkusionistami.

Ďalším príkladom celkom odlišnej filozofie je **indická hudba**. Indická kultúra je jedinečná a rozmanitá, je to jedna z najstarších svetových kultúr. Ťažko by sme vo svete hľadali inú kultúru, ktorá by bola rovnako farebná. Takmer každý štát má svoju osobitú filozofiu a svoje významné kultúrne útočisko. Je to stará civilizácia, kde boli vždy prítomné náboženstvá Budhizmus, Hinduizmus, Džinizmus a Sikhizmus. Indovia sú známi svojou humánnosťou, pokojnou povahou, toleranciou, životnými princípmi a ideálmi. Sú veľkým príkladom tolerancie medzi rozličnými náboženstvami, bez agresívneho presadzovania vlastného názoru [11].

Z Indie pochádzajú jedni z najstarších perkusií vôbec – Tabla. Stali sa primárnym bicím nástrojom populárnej, klasickej a folklórnej hudby Severnej Indie. Dnešnú podobu nadobudol tento nástroj asi pred sto rokmi. Fyzicky ide o dva bubny – *Dahina*, vyšší a *Bayan*, nižší. Tabla produkujú širokú škálu zvukov rôznej farby, intenzity a výšky. Existuje celý repertoár úderov, ktoré sú hrané prstami, všetky údery majú svoje mená a navzájom sa kombinujú [12], [13]. Indická hudba má svoj vlastný, zložitý rytmický systém, ktorý hráč študuje, rozvíja a učí sa celý život. Problematikou hrania na Tabla, sylabickým rytmickým systémom Južnej Indie alebo technikou *Tabla Bals*<sup>10</sup> sa zaoberajú aj niektoré školy – **Hakim Ludin: *Modern Percussionist Vol. 1 - Southindian Counting System on Kanjira*** sa zaoberá rytmickým systémom Južnej Indie a hrou na najmenšom rámovom bubne – Kanjira, **Aswin Batish: *Introduction to Tabla***

**David Courtnay: *Learning the Tabla***

**Alaap, Tarsem Kalyan: *Learn The Art of Playing Tabla* (2008)**

Medzi najvýznamnejších hráčov patria Zakir Hussain (1951), Ustad Allah Rakha (1919 – 2000), Trilok Gurtu (1951), Pandit Kumar Bose, Pandit Nayan Ghosh (1956) a ďalší.

---

<sup>10</sup> Názvy úderov na Tabla

Tabla sú už v súčasnosti známe po celom svete. Rovnako aj sylabický rytmický systém Južnej Indie, ktorý si osvojili mnohí hudobníci rôznych žánrov a používajú ho pri cvičení alebo v svojej hre a kompozíciách. Americký bubeník Steve Smith, ktorý bol žiakom Hakima Ludina, je známy používaním indickej *Konnakol*. Vynikajúcim bubeníkom a zároveň hráčom na Tabla je americký bubeník Dan Weiss. Z indie pochádza aj bubeník Ranjit Barot, ktorý je známy so splupráce s Johnom McLaughlinom.

Perkusie sú zvukovo ornamentálne, farebné a mäkké. Ich zvuk je prívetivejší ako zvuk bicej súpravy a práve to je stránka, ktorá by mala byť najväčšou inšpiráciou.

### 3.15 Rozostavenie nástroja

Aj keď podľa výroku Elvina Jonesa môžeme hovoriť o súprave ako o jednom nástroji, po technickej stránke tvorí súpravu niekoľko nástrojov. Na ich počte v podstate nezáleží, všetko by malo byť otázkou komfortu a pocitu, to znamená, aby sa nám hralo na nástroji fyzicky čo najľahšie a zároveň mali čo najlepší vnútorný pocit. Z praxe bubeníkov ale môžeme vidieť, že tvar, nastavenie a výška bicej súpravy je závislá aj od žánru. Ak sa pozrieme do rockovej alebo metalovej hudby, uvidíme väčšinou väčšie priemery a zároveň väčší počet bubnov ako napríklad v jazze, kde bude súprava vo väčšine prípadov menšia a subtílnejšia. Je to zároveň dané aj procesmi, ktoré sa v hudbe odohrávajú. Jazzoví bubeník potrebuje so spoluhráčmi čo najviac komunikovať a mať pred sebou otvorený priestor. Tým, že bude sedieť na stoličke vyššie a nástroj bude viac pod ním získa väčší nadhľad, odstráni sa bariéra v podobe nástroja. Zároveň nemusí vysoko dvíhať ruky ani prekonávať veľké vzdialenosti medzi nástrojmi, pretože priestorom šetrí. Iným spôsobom sa bude šíriť aj zvuk, činely budú väčšinou vo viac horizontálnej pozícii a nižšie nad zemou. Toto však nie je pravidlo, napríklad u Al Fostera alebo Briana Blada môžeme vidieť relatívne nízky posed.

Mnohým bubeníkom ide aj o pocit byť k nástroju čo najbližšie a byť s ním „v čo najbližšom spojení“. Na druhej strane v populárnych žánroch ide aj o efekt. Veľká bicia súprava s vysoko postavenými činelmi môže pôsobiť ohromujúco a efektne. Za takouto súpravou bubeník podá fyzický výkon, bez ohľadu na muzikálnu stránku

hrania. Samozrejme platí to, že medzi rockovými bubeníkmi a bubeníkmi tvrdších žánrov je veľmi veľa výborných hudobníkov.

Možno si niektorí bubeníci potrpia na určité teritoriálne pravidlá jednotlivých nástrojov – aby neboli nástroje pri sebe veľmi blízko a aby sa ich hracie zóny nijako neprekrývali, iným zas vyhovuje mať všetko čo najbližšie. Je vecou každého bubeníka, koľko pohybu je ochotný investovať do hry. V tomto smere je dobré experimentovať, pretože môžeme objaviť nové možnosti. Veľa veľkých bubeníkov riešilo postavenie nástroja a výšku sedenia aj kvôli zdravotným problémom najmä s chrbtom, ktoré ich po rokoch postihli.

V dnešnej dobe už aj v tejto oblasti mnohé splyva. Bubeníci začínajú rozmýšľať inak, ekonomickejšie, inšpirujú sa bubeníkmi z akustickejších žánrov, uprednostňujú komfortné hranie a nadhľad. Vždy je pre bubeníkov dôležitý aj celkový balans, na ktorom sa podieľa aj výška stoličky.

## 4 Zvuk nástroja

Skúsme sa pozrieť na ladenie nástroja z pohľadu hudby. Zvuk bicej súpravy sa v súčasnosti pohybuje niekde medzi akustickou hudbou ako je jazz, alternatívne žánre, klasická hudba a hudbou „neakustickou“ - pop, rock, metal atď. Každý zo žánrov nesie svoje špecifické zvukové črty a požiadavky. Hráč v oblasti akustickej hudby je nútený detailnejšie pracovať so zvukom svojho nástroja. Cieľom je dosiahnutie zvukovej symbiózy medzi jednotlivými akustickými nástrojmi – kontrabasom, klavírom, dychovými nástrojmi atď.

V závislosti od hudby sa zásadne mení aj spôsob, akým na nástroji hráme a ako rozmýšľame. Hlavne v akustických žánroch má pohyb, uvoľnenosť, balans, spôsob úderu a práca s telom vplyv na výsledný zvuk. Každý hráč bude mať svoj rozpoznateľný charakteristický zvuk, bez ohľadu na to, na akom nástroji hrá. Práve preto, že zvuk vytvára aj rytmus, rôzne nuansy a vlastnosti úderu.

Nedá sa jednoznačne povedať, že by sa určitý spôsob ladenia spájal s konkrétnym hudobným žánrom. V rôznej hudbe môžeme počuť veľmi rozdielny prístup k ladeniu nástroja. Tak ako boli v jazze zvukovo odlišní Buddy Rich a Gene Krupa, v pope Jeff Porcaro a Steve Gadd, tak sa v rockovej hudbe odlišovali napríklad John Bonham a Ian Paice. Všetko závisí na osobných preferenciách a vkuse. V akustickej hudbe sa vo väčšine prípadov používajú jednovrstvové blany, ktoré ponúkajú znelejší a otvorenejší tón, viac alikvotných tónov a tiež citlivejšiu odozvu pri dynamickom hraní. V tejto hudbe ovplyvňuje hráč svoj zvuk v maximálnej možnej miere. Veľký dôraz sa kladie aj výber činelov, uprednostňujú sa zvukovo farebnejšie, mäkšie. Sám Elvin Jones rozprával o tom, ako je pre neho výber správnych činelov dôležitý.

V rockovej hudbe a v pope má súprava akoby „menej komunikatívnu“ funkciu a zvukovo sa približuje nástrojom, ktoré sú elektrifikované, menej dynamické. Táto hudba nás prirodzene nenabáda hrať až tak kreatívne, hráme tvrdšie a zvuk je väčšinou menej farebný. Kvalita výsledného zvuku bude do veľkej miery závislá na kvalite snímania nástroja. Spomínané skutočnosti sú čisto teoreticko – technické a nijako nevytvádzajú o hodnote a kvalite hudby.

Z technického hľadiska je ladenie bubnov tiež vecou experimentu, pretože neexistuje jeden konkrétny správny spôsob. Existujú niektoré zaužívané technické postupy, ako napr. vyrovnané ladenie blany pri všetkých ladiacich skrutkách alebo

tlačenie na blanu blany počas ladenia kvôli lepšiemu usadeniu. Z pomerom vrchnej a spodnej blany bubna môžeme experimentovať. Bude sa meniť farba dozvuku, celková dĺžka tónu a aj odrazové vlastnosti vrchnej blany.



## 5 Niekoľko všeobecných tipov

- pri cvičení je dobré používať **zrkadlo**, dostaneme sa tak zároveň do roly učiteľa a študenta. Umiestniť ho môžeme pred nástroj alebo z boku. Pomáha nám kontrolovať pohyby, postavenie rúk a tela a celkovú uvoľnenosť.

- ak to dovoľujú technické možnosti, **metronóm** môžeme mať pustený z reproduktorov. Na trhu sú už aj vhodné štúdiové alebo priamo bubenícke slúchadlá s vysokou mierou tlmenia okolitého zvuku.

- **ochrana sluchu** je dôležitou súčasťou cvičenia. Sú ľudia, ktorí majú sluch a nervový systém veľmi citlivý a je pre nich nepríjemné aj krátke hranie bez ochranných slúchadiel. Tlmenie ale nesmie byť veľmi výrazné, kvôli zachovaniu obrazu o farbe a zvuku.

- pri cvičení treba byť vnímavý voči svojmu telu. Pri akýchkoľvek známkach bolesti a presilenia si treba dopriať **pauzu**. Pre posilňovanie končatín budú vhodné bežné posilňovacie a uvoľňovacie cviky. Pauzu potrebuje aj mozog, ktorý po určitom čase stráca schopnosť koncentrácie.

- jeden zo spôsobov cvičenia je aj **mentálne cvičenie**. Vo chvíli keď nie sme s nástrojom môžeme nad hraním premýšľať, rozoberať problémy pri počúvaní hudby alebo premýšľať nad notovými materiálmi a predstavovať si reálnu situáciu, s paličkami v rukách hľadať pocity, atď.

- **nahrávanie sa** nám pomôže vytvoriť si obraz o našom hraní. Audio a video záznam odhalí nedostatky, ktoré pri hre nevieme alebo nestíhame sami vnímať.

- jednotlivé frázy alebo témy si **spievajme** a exaktne artikulujme. Pri hraní na súprave rozvíjajme jednoduché vymyslené témy a vytvárajme hudobné celky. Vyhňeme sa tak náhodnému nepremyslenému hraniu a zároveň budeme všetko hrať zámerne. Zároveň by pri cvičení mala dostať priestor aj **improvizácia**, pretože ako hráči na bicu súpravu budeme improvizovať často. Každá improvizácia má ale svoje pravidlá. Musíme si byť vedomí myšlienky, formy, zvuku a smeru, kam sa hranie počas improvizácie uberá.

- počas hrania rôznych rytmov skúšajme **meniť dynamiku jednotlivých končatín**, pričom dynamika ostatných sa nezmení. Pomôže nám to k uvedomeniu si, čo ktorá končatina hrá a zároveň budeme rozvíjať nezávislosť.

- pri cvičení treba v prvom rade pracovať na veciach, ktoré **neovládame**. Veľa mladých bubeníkov robí chybu, že nesystematicky, bez rozmyšľania trávia čas za nástrojom, čo ich nikam neposúva.

- spôsob hrania, farba, rytmus a hudobné nuansy sú vždy dôležitejšie ako samotné konkrétne noty. Sledovanie zrakom nám tiež môže o znejúcej hudbe veľmi veľa prezradiť.

- pre bubeníka bude prospešné zaoberať sa aj **iným nástrojom** ako bicou súpravou. Budeme vnímavejší k dejom, ktoré sa v hudbe odohrávajú, získame iný pohľad na plynutie času a fráz, môže nám to pomôcť lepšie pochopiť svojich spoluhráčov. Je viac bubeníkov, ktorý na vysokej úrovni ovládajú aj iný nástroj. Dobrým príkladom je napríklad Gary Husband (1960), ktorý je považovaný za najlepšieho klaviristu medzi bubeníkmi a zároveň za najlepšieho bubeníka medzi klaviristami. Je bývalý bubeník kapely Level 42 a hráva okrem iných aj s gitaristom Allanom Holdsworthom, ako klavirista hrá napr. s gitaristom Johnom McLaughlinom.

- k muzikálnemu prejavu treba, vždy dospieť. Keď sa stretne s novým problémom, budeme ho musieť „prelámať“ a to bude nejaký čas trvať. Zo začiatku sa zameriavame na novú vec skôr ako na technický problém, postupom času s osvojovaním problému sa nám uvoľňuje aj myseľ a začíname vnímať to čo hráme vo viac hudobnom kontexte.

- hudba je do veľkej miery **o pocitoch** a tie by mali vždy stáť nad technikou alebo prehnanou kontrolou nad svojím telom. To platí najmä pri predvádzaní hudby na koncertoch. Pri cvičení je prirodzené, keď sú pocity často potláčané, pretože sa viac musí zapájať rozum a konštruktívne myslenie.

- všetky informácie majú pre nás hodnotu najmä vtedy, ak ich prijmete správnym spôsobom a v správny čas. Na vstrebanie niektorých vecí musíme dozrieť a sami vieme odhadnúť, čo sme v konkrétnom období schopný prijať.

- snažme sa byť k sebe **kritickí**, pre napredovanie treba trpezlivosť. Pri cvičení by malo platiť pravidlo „pomaly cvičiť a rýchlo myslieť“. Problematickú vec v pomalom tempe opakujeme, pričom sa zameriavame na zvuk, rytmus, uvoľnenosť. Aj skúsený hudobník znie v procese cvičenia ako začiatočník, je otvorený novým problémom, môže robiť chyby a aj na základe omylov sa posúva dopredu. „*Môj rytmus je úplne nanič*“ Jeff Porcaro

- veľký čas strávený s nástrojom treba niekedy kompenzovať celkom **odlišnými činnosťami**, „vyčistíme“ si tak hlavu a získame nadhľad a odstup od hudby, ktorý je niekedy nevyhnutný. Či už je to príroda, šport, literatúra alebo iné druhy umenia, všetko nám pomáha vytvoriť trpezlivosť pohľad na to, čomu sa venujeme najviac. V hraní na nástroj sa prejavuje celá osobnosť človeka.

- vo svojom voľnom čase sa zúčastňujeme čo najviac koncertov a workshopov, získame nové vedomosti a najmä motiváciu. Aj Philly Joe Jones tvrdil, že si nikdy nenechal ujsť vystúpenie žiadneho dobrého bubeníka vo svojom okolí.

- je potrebné si stanoviť krátkodobé aj dlhodobé ciele, mať predstavu o tom, kam sa chceme dostať a ako sa tam dostať.

- nezabúdajme na úplne prvotnú, základnú motiváciu, prečo to všetko robíme. Hudba nás vždy bavila bez ohľadu na to, na akom vývojovom stupni sme sa nachádzali a akú technickú úroveň sme ako hráči dosahovali.

- pri prezentovaní hudby by sme mali na všetky problémy zabudnúť, aj na to, čo sme cvičili na nástroji. Pravidelným cvičením a opakovaním sa všetko dostáva do podvedomia, pohyby a myseľ sa zautomatizujú. Veľa nacvičených prvkov, ktoré máme zvládnuté nakoniec nemusíme na koncerte nikdy použiť, no aj vďaka nim máme nadhľad a prehľad o všetkom ostatnom čo prezentujeme.

## 6 Vzdelávanie sa v histórii

Znalosť hudobnej histórie by mala byť v záujme každého hudobníka, ktorý sa hrou na nástroj zaoberá vážnejšie. Všetka hudba sa v histórii spája s určitými spoločenskými podmienkami, tendenciami a celkovou sociálnou situáciou. Na proces tvorby majú vplyv mnohé faktory, ak to povieme zjednodušene tak najmä to, či sa ľudia mali dobre alebo zle. Hudobná tvorba je do veľkej miery založená na emóciách. Pravdou je, že hudba ľuďom prinášala radosť, uvoľnenie a „únik“ asi za každých okolností. Rôzne hudobné smery vznikali za rozdielnych spoločenských a režimových situácií a hodnotné diela sa tvorili aj počas najťažších čias. Poznaním histórie prichádzame na význam a jazyk hudby, ktorej sme súčasťou. Zároveň si dokážeme vysvetliť zmeny a pohnútky v hudbe počas jej premien, budeme vedieť „o čom hráme“, budeme poznať kontext a mať praktické interpretačné vedomosti. V dnešnej hudbe zároveň počuť hudbu minulých čias, nesie jej stopy a zvuk.

Teoreticky môže hrať každý hudobník hudbu tak, ako je napísaná v notách. Ale poznaním pozadia jej vzniku dávame hudbe ďalší rozmer, dávame jej obsah. Rozumieť obsahu a účelu toho, čo hráme, je kľúčové. Ako zjednodušené prirovnanie môžeme použiť text piesne a speváka. Väčšinou vieme veľmi jasne jasne vycítiť, ako je spevák do významu textu ponorený a či mu rozumie, či vie, o čom vlastne spieva. Ani klavirista nebude prednášať barokovú hudbu romanticky, práve preto, že má určité vedomosti. O niečom inom je potom zámerné experimentovanie, spájanie a nachádzanie nových výrazov. Všetky tieto deje sa môžu uskutočniť na základe toho, čo sa dialo v minulosti. Rovnako prospešné bude mať čo najviac vedomostí o živote hudobníkov. Ich životy sú vždy spojené a poznačené životmi iných, získame tak obraz o určitom spoločenskom okruhu.

Medzi kultúrou nášho regiónu a západnou kultúrou bola dlho silná bariéra. Železná opona, ktorá trvala od „Vítazného februára 1948“ až do roku 1989 a prechádzala od Barentsovho mora na severe až k Čiernemu moru na juhu, zmarila možnosť poznania toho, čo sa vo svete deje a na akej úrovni je kultúra v západnom svete. Výsledkom boli dva odlišné ideologické, ekonomické a politické systémy. Za túto 40 rokov trvajúcú skúsenosť zaplatili celé generácie veľmi draho [14]. Od tých čias je naše územie poznačené materiálne, ale najmä mentálne. Myslenie bývalého východného bloku je dosť odlišné od západného, slobodnejšieho myslenia.

Po roku 1989 a po rozpade Sovietskeho Zväzu sa ku nám dostalo veľké množstvo informácií, ktoré sme museli spracovať. Už sme spomínali, že domovom bicej súpravy je Amerika. Tu má korene všetko to, čo sa učíme a to, od čoho si berieme vzor. V Amerike sa slobodne rozvinul celý systém spojený s hrou, spísali sa rudimenty, na veľkom území spolu komunikovali všetci, ktorí prispeli do celej umenovedy bicej súpravy. Stáli tu pri sebe osobnosti, ktorých príspevie v oblasti techniky hry, vyučovania alebo stavby nástroja bolo enormné – Billy Gladstone (1893 – 1961) a Sanford A. Moeller (1886 – 1960). Ich žiakmi boli mená ako Joe Morello, Buddy Rich, Gene Krupa alebo Jim Chapin. Všetky informácie sa ku nám neskôr dostali sprostredkované. Povaha Američanov sa dosť výrazne líši od povahy európskej, je viac „bezstarostná“, možno aj preto je v našej povahe silno zakorenený rešpekt a obdiv ale zároveň sme vďaka otvorenej komunikácii a možnostiam získali zdroje poznania.

História nám dáva pohľad na hudbu skôr estetický ako analytický, poznávame hudbu samotnú, tak ako si poznaním všeobecných dejín vytvoríme obraz o povahe ľudí.

*„Lídri éry bebopu boli Charlie Parker, Bud Powell, Thelonius Monk a Dizzy Gillespie. Ich kompozície vyžadovali od bubeníkov veľa. Kombinovali rytmicky komplikované témy a sofistikované harmónie spôsobom, ktorý fascinuje ešte dnešných hudobníkov. Bubeníci mali znalosti témy, formy, logické a postavené sóla. Ak je bude naše bádanie dosť hlboké, môžeme prísť na to, že mnohé dnešné moderné frázy, rytmy a „licky“ boli hrané už pred 50. rokmi, len v inom kontexte.“* John Riley

## 7 Hráči na bicu súpravu

*„Nepokúšam sa ľudí zabiť, pokúšam sa ich liečiť.“* Elvin Jones

Na nasledujúcich stranách si predstavíme prístup niekoľkých známych bubeníkov, pokúsime sa priblížiť ich prístup k nástroju, myslenie alebo spôsob života. Treba však povedať že cvičenie musíme chápať aj v širšom kontexte. Nedá sa úplne jasne a jednoznačne oddeliť od všetkých ostatných aktivít, ktoré sú spojené s hudbou. Pre mnohých bubeníkov je cvičením aj aktívne hranie, tým sa udržiavajú v kondícii a zároveň sú schopní nasávať nové vedomosti. Všetci sú rozdielni a majú vlastný spôsob prístupu k veciam.

Prvým zmieňovaným bude americký bubeník **Chris Dave** (1974). Je v súčasnosti jeden z najuznávanejších bubeníkov a producentov v prvom rade pre jeho inovatívnosť a technické a výrazové dispozície. Svojsky definuje rolu moderného bubeníka a hľadá originálny, pre neho veľmi špecifický zvuk. Dá sa povedať, že je žijúcou kronikou jazzovej histórie a inšpiráciou pre všetky generácie žijúcich bubeníkov. Úctu mu vyjadrili takí velikáni ako Roy Haynes alebo Jack DeJohnette. Je ukázkovým príkladom toho, čo sa môže stať, ak sa spojí prirodzený talent s disciplínou, tvrdou prácou a otvorenou mysl'ou. Už od detstva počúval nahrávky Milesa Davisa a Johna Coltrana ako aj mnohé iné žánre, čo sám považuje za veľmi dôležité pre jeho úctu k hudbe ako k celku a pre porozumenie „groovu“. Od svojich piatich rokov cvičieval dlhé roky len s nahrávkami, jeho prvým učiteľom bol Craig Green. Pomohol mu pochopiť dôležitosť rudimentov, čítania z listu, nezávislosti končatín, polyrytmov atď. Jedna z priorít pre Chrisa Davea bola porozumieť štýlom do hĺbky, najmä jazzu. Na škole sa učil napodobňovať hráčsky štýl všetkých najväčších jazzových bubeníkov. Tvrdí, že najlepšou školou pre písanie a čítanie nôt bolo zapisovanie sóla a doprovodov z rôznych nahrávok. Zároveň mu to pomohlo hlbšie pochopiť frázy a rytmické záležitosti, ktoré sa na nahrávkach vyskytovali. V mladosti za zúčastňoval mnohých workshopov, niektoré z nich boli zamerané výlučne na jazzovú históriu. Tvrdí, že poznať históriu hudby je základ, na ktorom treba ďalej stavať. Na škole bol nútený učiť sa stále nové veci, nové kompozície, ktoré musel interpretovať na vysokej úrovni a tak nedostal priestor na stagnáciu a uspokojenie sa s dosiahnutými schopnosťami. Ako kľúčové albumy, pri

ktorých si začal uvedomovať vlastný zvuk, považuje *The Sorcerer* (Miles Davis) a *Crescnet* (John Coltrane). Zo všetkých bubeníkov analyzoval najviac hru Tonnyho Williamsa. V neskoršom období mu veľmi výrazne otvoril myseľ album *Slum Village* od J Dilla<sup>11</sup>. Dôležitou skúsenosťou pre neho bolo preštudovanie školy *4 - Way Coordination* (Marvin Dahlgreen), ktorá mu pomohla vnímať rôzne línie do vtedy neznámym spôsobom. S týmto poznaním experimentoval a snažil sa ho aplikovať rôznymi smermi. Vytváral si zložité rytmické patterny, niektoré rytmy sa učil z nahrávok od Fela Kuti<sup>12</sup>, boli to rytmy pôvodne hrané niekoľkými bubeníkmi naraz. Naučil sa spomaľovať a zrýchľovať pattern pri súčasnom cítení pôvodného tempa, pri hre mixuje rytmy rôznych skladieb, ktoré majú odlišné metrum a rytmus a podobne. V posledných rokoch experimentuje so zvukom súpravy, hľadá nové, neobvyklé zvuky, ktoré sú často menej ušľachtilé, viac farebné a v takýchto intenciách si stavia aj bicíu súpravu. Rozhodol sa odstrániť tomy, nahradil ich malými bubnami, ktoré sú väčšinou podladené alebo inak zvukovo zmenené. Zloženie jeho súpravy sa často mení podľa potreby, chuti, nápadu, nie je to nijako obmedzené. Skladby sa snaží interpretovať zakaždým zvukovo odlišne. Hudobníci, ktorí si ho pozývajú, očakávajú jeho špecifický zvuk a dávajú mu interpretačnú voľnosť. Vo viacerých rozhovoroch sa vyjadril, že sa snaží stále pravidelne cvičiť a že je to jediná cesta k úspechu. Za rovnako dôležité pokladá humánný prístup a správanie sa k ostatným hudobníkom. Vždy sa snaží skúmať pozadie vecí, pri moderných bubeníkoch ho zaujíma najmä z čoho vychádzajú a kto boli ich najväčší vzori. Kriticky sa vyjadruje ku fenoménu „gospel chopes“, ktorý je v súčasnosti obľúbený medzi mnohými mladými bubeníkmi, podľa jeho názoru to spomaľuje ich cestu k hlbokému poznaniu vecí [15].

**Antonio Sanchez** (1971) je od roku 2002 stálym členom Pat Metheny Group, má za sebou spoluprácu s Chickom Coreom, Garym Burtnom alebo Michaelom Breckerom. V jeho živote bolo obdobie, kedy dlhé roky len cvičil na nástroji, ovládal množstvo „lickov“<sup>13</sup> a patternov, cítil, že už si osvojil dostatok techniky. V istom momente mu začal chýbať praktický hudobný kontext a zistil, že mnoho naučených vecí je v praxi nepoužiteľných. Tvrdí, že hlavne pre jazzového bubeníka je dôležitá priama komunikácia s hudbou a to, aby technická a reflexná – zautomatizovaná

---

<sup>11</sup> J Dilla, James Dewitt Yancey (1974 – 2006), americký producent, jeden z najslávnejších predstaviteľov hip-hop žánru

<sup>12</sup> Fela Kuti (1938 – 1997), Nigerijský multiinstrumentalista a skladateľ, bojovník za ľudské práva

<sup>13</sup> krátky pattern, fráza

stránka hrania neprekryla kreatívnosť. Dostal sa na úroveň, kedy svoju kvalitu dokáže udržiavať aj bez dlhého pravidelného cvičenia, čo je aj vďaka tomu do akej miery je vyťažovaný a že hráva prakticky každý deň. Jeho odporúčaním je nezaoberať sa príliš vecami, ktoré už ovládame ale pracovať na nedostatkoch. „*Ak máme dve ruky a dve nohy a sme zdraví, tak môžeme byť radi, môžeme hrať.*“ [16]

**Tony Williams** (1945 – 1997) jeden z najväčších bubeníkov všetkých čias. Dlhoročný spoluhráč mnohých významných jazzových hudobníkov ako Miles Davis, Herbie Hancock, Chet Baker, Ron Carter, Wayne Shorter, John McLaughlin a iní. Jedným z jeho prvých učiteľov bol Alan Dawson<sup>14</sup>. V jeho živote bolo obdobie asi šiestich rokov, kedy sa nevenoval ničomu inému okrem cvičenia. Tvrdil, že mladí bubeníci majú príliš skoro snahu pracovať na ich vlastnom štýle, čo pokladal za chybu. Za veľmi dôležité považoval hlavne učenie sa od druhých a dlhý čas len nasávanie nových informácií. Sám Miles Davis sa o ňom vyjadroval ako o človeku, od ktorého sa veľa naučil a ktorý bol pre neho inšpiráciou. Tony Williams bol zároveň jeden z mála, ktorý si mohol dovoliť Milesa Davisa kritizovať za jeho hru. Celý život sa neúnavne učil, o svojej profesii a o hudbe chcel mať čo najviac vedomostí, v časoch svojej najväčšej slávy stále navštevoval súkromné lekcie bicích aj kompozície. Hudbu skúmal do hĺbky a s vedomosťami pracoval konštruktívne. Hovoril, že nezáleží na hudbe, akú bubeník hrá, hlavne ju musí mať rád a rovnako musí mať rád aj svoj nástroj [17]. „*Stále som študent, stále sa mám čo učiť.*“

**Buddy Rich** (1917 – 1987) bol jedným z najväčších a najobdivovanejších bubeníckych talentov. Hudobník a kritik Benny Green ho opísal ako najdokonalejšieho technika v jazze a možno v celej hudbe. Buddy Rich veľmi aktívne obhajoval jazz ako vysoko umeleckú formu, bojoval proti rozmáhajúcej sa komercii, obchodu a „show“, ktorá nemá nič spoločné s hudbou a umením. Poukazoval na stratu umeleckosti a darovania sa v hudbe od čias be – bopu. Už v 80. rokoch kritizoval americkú vládu za to, že odoberá peniaze z umenia, baletu, jazzu a klasickej hudby. Od detstva sa stretával s poprednými jazzovými umelcami ako Count Basie, Benny Goodman, Charlie Parker alebo Gene Krupa, všetci boli pre neho učiteľmi a zároveň inšpiráciou. Kritizoval názor, že jazz je tanečný žáner, jedine aktívnym počúvaním dostane pozornosť, ktorú si zaslúži. Bicie nástroje považoval za nástroj, na ktorom môžeme vyjadriť nálady [18], [19].

---

<sup>14</sup> americký jazzový bubeník a pedagóg, or roku 1957 pedagóg na Berklee College of Music v Bostone



**Vinnie Colaiuta** (1956) je v súčasnosti jeden z najvyhl'adávanějších štúdiových a koncertných umelcov. Participuje na stovkách albumov s najväčšími predstaviteľmi rôznych žánrov od konca 70. rokov. až do súčasnosti. Bol od mladosti veľkým fanúšikom hudby Franka Zappu, ku ktorého kapele sa pripojil na konci 70. rokov. Veľmi skoro sa stal vyhl'adávaným štúdiovým hráčom. Bol usadený v Los Angeles a kvôli vyťažnosti v nahrávacích štúdiách sa odtiaľto veľmi nevzd'aloval. Jeho prvé dlhotrvajúce turné bolo až so Stingom v roku 1991 a trvalo 14 mesiacov. Vďaka tejto spolupráci sa preslávil po celom svete a jeho možnosti sa ešte viac rozšírili. Jeho hra je veľmi identifikovateľná, exaktná, precízna a virtuózna ale najmä nápaditá a muzikálna. Vždy myslí v kontexte danej skladby, jej zvuku a význame. Vo viacerých rozhovoroch prízvukuje dôležitosť vnímania a porozumenia hudby v ktorej sa bubeník nachádza a vytváranie jednotného fungujúceho celku so všetkými súčasťami kapely. Pre spoluprácu s ostatnými hudobníkmi podľa neho nestačí mať len zručnosti, ale hlavne ukázať rešpekt a partnerstvo smerom k ostatným hudobníkom [20]. „...*ak chcete rámus, ak chcete niekoho zbiť, buďte boxer. Vždy som bral hru na bicích ako umenie.*“

**Brian Blade** (1970) svojou hrou pokrýva široké žánrové spektrum – jazz, rock, blues aj populárna hudba. Opäť prízvukuje dôležitosť a požiadavky danej hudby a situácie. Za svojho najväčšieho učiteľa a zdroj inšpirácie považuje Elvina Jonesa, no učil sa aj od hráčov ako je John Bonham. Analyzoval a absorboval hru bubeníkov rôznych žánrov, čím sa pripravil na všetky situácie. Tak ako aj iní vyťažení hráči, nemá dostatok času na pravidelné cvičenie. Brian Blade je známy aj ako gitarista a pesničkár a gitara je nástroj, ktorý si vždy berie na hotelovú izbu. Prostredníctvom gitary je stále v kontakte s hudbou. V súčasnosti mu pri cvičení na bicej súprave ide najmä o pocit a komfort. V mladosti strávil veľa času hraním v duu s kontrabasom, s ktorým sa vzájomne učil doprevádzať, správne umiestňovať noty a hľadal svoje miesto v hudbe. Vždy mu išlo o muzikálny prejav, podporu myšlienky a netrúvil čas sa zložitými „nepoužitelnými“ lickmi. Tvrdí, že bicia súprava je nástroj, ktorý je vždy súčasťou niečoho a sám seba nikdy nevnímal ako sólistu. Po dosiahnutí určitej úrovne hľadá ako bubeník hlavne zvuk nástroja [21], [22].

**Tomas Haake** (1971) je známy výraznými technickými schopnosťami a charakteristickým používaním polyrytmov, ktoré sa stali jedným z hlavných poznávacích znakov švédskej metalovej kapely „Meshuggah“. Haake je zároveň

hlavným textárom. Všetky zložky a forma skladieb sú premyslené, všetko má svoje jasné miesto, rytmický koncept sa v priebehu skladieb variuje. Pri vytváraní svojich partov Haake skúša, experimentuje a hľadá patterny, ktoré najlepšie vystihnú a podporia dané skladby. Jeho príprava je závislá najmä na požiadavkách kapely. Súperiódy, kedy s nástrojom trávi veľa času a neskôr nehrá aj niekoľko mesiacov. Sám teda priznáva, že jeho prístup k cvičeniu nie je ukážkový, no na druhej strane je o to pedantnejší pri práci v štúdiu. Je považovaný za jedného z najlepších metalových bubeníkov.

**Ari Hoenig** (1973) je jeden z najuznávanejších jazzových bubeníkov súčasnosti. Jeho hra je inovatívna, farebná, experimentálna, energická, rytmicky bohatá a melodická zároveň. Má za sebou spoluprácu s menami ako Chris Potter, Joshua Redman, Kurt Rosenwinkel, Pat Metheny, Wynton Marsalis a mnohí iní. Okrem iného dostal výrazne do širokého povedomia melodické možnosti bicej súpravy, s ktorou absolvoval aj sólové koncerty. Má rozsiahle teoretické a praktické schopnosti pre narábanie s časom, rytmom a frázou a so svojimi vedomosťami sa otvorene delí na kurzoch po celom svete. Jedna z jeho používaných metód pri cvičení je, že si kladie určité obmedzenia, napríklad hranie a variovanie témy ne jednom bubne alebo len na čineloch. Na základe tohto je hráč nútený byť viac tvorivý a vytvárať zmysluplnejšie celky, používať repetície a zmenu zvuku. Jeho hra je z veľkej časti založená na melódiách a témach, ktoré mu znejú v hlave, k nim vytvára sprievod ktorý často rytmicky a metricky moduluje. Každéj forme sa snaží dať určitý zmysel a sóla predstavujú skôr samostatnú skladbu. Okrem bicej súpravy sa venuje hre na klavír, skladateľskej činnosti a aranžovaniu [23].

Jeden z najslávnejších a zároveň najviac podceňovaných bubeníkov v histórii je **Ringo Starr** (1940) Sám sa vyjadroval, že pri pohľade na ostatných bubeníkov si okamžite uvedomí, aké sú jeho interpretačné schopnosti. Jeho hru však treba chápať v kontexte The Beatles. Vedel presne vystihnúť rytmus a potrebný zvuk pre všetky skladby a dotváral ich spôsobom, ktorý bol veľmi jedinečný a špeciálny. Je najbohatším bubeníkom sveta.

Dnes máme k dispozícii rôzne informačné zdroje, pomocou ktorých sa dostaneme k vedomostiam alebo získame inšpiráciu. Môžu to byť rozhovory s bubeníkmi a inými hudobníkmi a ich hra, alebo rozhovory a aktivity iných umelcov alebo obyčajných ľudí, ktorí sú v nejakom smere inšpiratívni. Medzi touto úzkou vzorkou spomenutých bubeníkov majú všetci rozdielne technické dispozície, ale

spoločné to, že pracujú v rámci určitého systému a v praxi sa správajú muzikálne, pracujú pre hudbu. Od každého z nich si môžeme zobrať to, čo nám vyhovuje, alebo čo by sme si chceli osvojiť.

## 8 Alexandrova technika

Otázka fyzicky správneho a šetrného hrania je veľmi aktuálna. Bubeníci hľadajú a menia posed, výšku a vzdialenosti nástrojov a postupne nachádzajú pozíciu, ktorá je pre ich hru najprirodzenejšia. Pri tomto hľadaní môžeme zobrať do úvahy aj metódy tzv. „Alexandrovej techniky“<sup>15</sup> (ďalej A.T.). Zaraďuje sa medzi metódy doplnkovej a alternatívnej medicíny. Jej základom je uvedenie svalov ľudského tela do prirodzenej harmónie a znížiť ich námahu a napätie. Ako liečebná technika pomáha aj pri neurologických a muskuloskeletálnych problémoch, zlepšuje držanie tela a spôsob, akým sa pohybujeme a vykonávame každodenné činnosti. Má preventívny aj terapeutický účinok. Hovorí o úzkom vzťahu medzi svalovým systémom a psychikou. Ide jej o redukciu naučených motorických stereotypov, ktoré sa môžu prejavovať v oblasti telesnej aj psychickej a rozvíja schopnosť uvedomiť si svoje vlastné telo.

Fyzická náročnosť hry na bicíu súpravu spočíva v tom, že sú zapojené do hry všetky končatiny aktívne a v jednom momente. Táto technika môže pomôcť nájsť správne sedenie, zjednodušiť koordináciu, nájsť rovnováhu a stabilitu a tým zjednodušiť hru a uvoľniť myseľ.

Jednou z jej zásad je, že svaly musia byť uvoľnené uvedomele. Podľa A.T., ktorá sa zaoberá hrou na bicíu súpravu, treba pri hľadaní rovnováhy začať výberom správnej stoličky. Tá by nemala mať ostrý okraj, jej sedadlo by malo byť ploché a čalúnené. Na stoličke sedíme v strede, pričom by sa jej plochy mala dotýkať čo najmenšia časť stehna. Stoličke je v dostatočnej výške na to, aby stehenná kosť smerovala dole, týmto sa ovplyvní aj komfort hrania na pedáloch. Telo by malo byť v pozícii, ktorá nebude brániť v technike a zároveň budeme mať prístup ku všetkým nástrojom. Veľkú rolu zohráva psychická uvoľnenosť. Ak sa nebudeme na hru pripravovať s napätím, potom sa napätie neobjaví ani v hre.

Skúsme sa posadiť tak, ako keby sme práve mali hrať. Sadneme si ale mimo nástroja na stoličku, uvoľnime sa a sledujme činnosť svalov. Ruky, stehenné svaly, krk aj trup by mali byť uvoľnené, zároveň držíme rovnováhu a ťažisko je na sedacej časti. Tento pocit prenesieme do posedu za nástrojom. Od bicích by sme mali mať určitý odstup pre umožnenie voľného pohybu a sedieť s vystretým chrbtom a krkom.

---

<sup>15</sup> Techniku vynášel herec Frederick Matthias Alexander (1869-1955) pôvodne ako spôsob riešenia chronickej únavy hlasu

Keďže nehrame na dychový nástroj, podľa A.T. nemusíme teoreticky nikdy pri hre zadržiavať dych. Jedným z cieľov metódy je mať absolútne plynulé dýchanie pri akomkoľvek náročnom prvku ktorý hráme. My ale z praxe vieme, že na dýchanie a jeho rytmus má vplyv viacero faktorov, či už je to cítenie fráz alebo rôzne emócie.

Ďalej sa prízvukuje, aby sme sa nebáli za nástrojom hýbať celým telom, všetky končatiny a psychika sú prepojené. Pri hre nie je dôvod nakláňať sa dopredu ani odťahovať lakte od tela. Tu by sme ale opäť mohli na základe praxe namietat', že pohyby tela pri hraní na nástroj nie sú vždy len o absolútnej kontrole a uvoľnenosti ale často dávame priestor aj emóciám, ktoré výraznejšie ovplyvňujú aj fyzickú stránku hry. Na uvoľnenosť ale v každom prípade treba myslieť [24], [25], [26].

Pri aplikácii metódy v každodennom živote dosiahneme určite dobré výsledky, zbavíme sa neefektívnych návykov a budeme viac uvoľnení a zmiernime stres. Pri hlbšom študovaní Alexandrovej techniky pravdepodobne väčšine nebudú vyhovovať všetky body, každý si ale nájde niekoľko zmien, ktoré mu výrazne pomôžu.

## Záver

Motivácia je to, čo potrebuje každý hudobník bez rozdielu. Je potrebná k hraniu, cvičeniu, tvoreniu, niekedy aj k správnej komunikácii. Človek, ktorý báda, hľadá, učí sa, býva motivovaný automaticky. Nové poznatky a skúsenosti nás posúvajú dopredu, rozširujú nám obzor, dávajú nám možnosť vidieť širšie okolo seba a mať predstavu o sebe samom. V dnešnej spoločnosti má umenie veľmi ťažké postavenie. Okolo nás je príliš veľa faktorov, ktoré berú pozornosť od podstatných, hodnotných vecí. Mediálny priestor dokáže umeniu výrazne pomôcť, no na druhej strane má z veľkej časti na svedomí aj umeleckú dekadenciu. V materiálne založenej spoločnosti je umenie prioritou veľmi malého percenta ľudí. Vyžaduje si veľkú pozornosť, čas, vzdelanie a preto je náročné. Mnoho ľudí sa mu vyhýba, možno aj kvôli spôsobu života, ktorý žijeme. Túžba po umení predpokladá venovať mu čas, ktorého je v modernej spoločnosti stále menej. A čím je umenie vyššie a hodnotnejšie, tým viac času si vyžaduje.

Bubeník je hudobník a hudobník je umelec, ktorý by mal mať svoj režim a zvyky. Touto prácou sme chceli najmä inšpirovať k uvedomelejšiemu prístupu k nástroju alebo k hudbe, prípadne napomôcť k objaveniu nových možností a postupov. Každá z činností, ktorej sa v rámci cvičenia venujeme, posúva naše schopnosti a otvára myseľ. V momente, keď sa uspokojíme so svojimi schopnosťami, sa nám ľahko môže stať, že sklzneme do stereotypu a prestaneme sa vyvíjať. No na svete je množstvo mladých hráčov, ktorí na sebe tvrdo pracujú. Hudba je proces, ktorý má svoje zákonitosti, je potrebné ich dôkladne študovať a následne sa naučiť ich pretvárať na vlastné idey.

## Pramene a literatúra

- 1 Instructional products: A Natural Evolution. *Dave Weckl Music* [online]. 2011 [cit. 2013-01-19]. Dostupné z: <http://www.daveweckl.com/instructional.htm>
- 2 Keith Carlock The Big Picture Phrasing, Improvisation, Style & Technique. *Amazon.com* [online]. 1996-2013 [cit. 2012-12-19]. Dostupné z: <http://www.amazon.com/Carlock-Picture-Phrasing-Improvisation-Technique/dp/B002PCYCW8>
- 3 Catalog Todd Sucherman: Methods and Mechanics. *Hudson Music LLC* [online]. 2013 [cit. 2012-12-19]. Dostupné z: <http://www.hudsonmusic.com/hudson/products/todd-sucherman-methods-and-mechanics/>
- 4 DAWSON, Michael. Benny Greb: Breaking Down The Language Of Drumming. *Modern Drummer* [online]. 2009 [cit. 2012-12-19]. Dostupné z: <http://www.moderndrummer.com/site/2009/04/benny-greb/#.UXGkzEolqSp>
- 5 FIDYK, Steve. History of the Drum Set. In: *Educational materials from Steve Fidyk* [online]. 2009 [cit. 2012-11-20]. Dostupné z: [http://www.nationaljazzworkshop.org/freematerials/fidyk/Steve\\_Fidyk\\_History\\_Drum\\_Set.pdf](http://www.nationaljazzworkshop.org/freematerials/fidyk/Steve_Fidyk_History_Drum_Set.pdf)
- 6 Hub Pages: History of the Modern Drum Set. *Http://booksgalore.hubpages.com* [online]. 2012 [cit. 2012-12-07]. Dostupné z: <http://booksgalore.hubpages.com/hub/History-of-the-Modern-Drum-Kit>
- 7 Slovník.sk. *Slovník.azet.sk* [online]. 2013 [cit. 2013-01-20]. Dostupné z: <http://slovník.azet.sk/synonyma/?q=systematickéC3%BD>
- 8 Percussion department. *Berklee college of music* [online]. 2013 [cit. 2013-02-17]. Dostupné z: <http://www.berklee.edu/departments/percussion.html>
- 9 History of percussion instruments. *All best articles* [online]. 2009 [cit. 2013-02-01]. Dostupné z: <http://www.allbestarticles.com/arts-and-entertainment/music/history-of-percussion-instruments.html>
- 10 The West Indies Federation. *Http://www.caricom.org* [online]. 2011 [cit. 2012-12-12]. Dostupné z: [http://www.caricom.org/jsp/community/west\\_indies\\_federation.jsp?menu=community](http://www.caricom.org/jsp/community/west_indies_federation.jsp?menu=community)
- 11 Cultural India: Indian culture. *Cultural India* [online]. 2010 [cit. 2013-01-05]. Dostupné z: <http://www.culturalindia.net/>
- 12 Cultural India: Ustad Zakir Hussain. *Cultural India* [online]. 2010 [cit. 2013-01-05]. Dostupné z: <http://www.culturalindia.net/indian-music/classical-singers/zakir-hussain.html>
- 13 Tabla, Percussion Instruments in India. *India Netzone* [online]. 2008 [cit. 2013-01-05]. Dostupné z: <http://www.indianetzone.com/22/tabla.htm>
- 14 Železná opona a její historie. In: *Iron-curtain.info* [online]. 2003, 2013 [cit. 2012-11-11]. Dostupné z: <http://www.iron-curtain.info/iron-curtain-history/prvni-zelezna-opona-iron-curtain-history.pdf>

- 15 STYLES, Stephen. Chris “Daddy” Dave. *Rappersiknow.com* [online]. 2010, č. 2 [cit. 2013-01-30]. Dostupné z: <http://www.rappersiknow.com/2011/01/11/chris-daddy-dave-on-the-cover-of-modern-drummer/>
- 16 TEICHROEW, Jacob. Interview With Antonio Sanchez: A Brief Chat With a Leading Jazz Drummer. *Jazz.about.com* [online]. 2013 [cit. 2013-01-30]. Dostupné z: <http://jazz.about.com/od/interviews/a/AntSanchezInter.htm>
- 17 Tony Williams. *Allaboutjazz* [online]. 2012 [cit. 2013-02-10]. Dostupné z: <http://musicians.allaboutjazz.com/musician.php?id=11412#.UXGbBkolqSo>
- 18 BURLINGAME, Sandra. Buddy Rich biography. *Jazzbiographies* [online]. 2008 [cit. 2012-12-03]. Dostupné z: <http://www.jazzbiographies.com/Biography.aspx?ID=2065>
- 19 YANOW, Scott. Buddy Rich biography. *Allmusic* [online]. 2013 [cit. 2013-01-20]. Dostupné z: <http://www.allmusic.com/artist/buddy-rich-mn0000539774>
- 20 GRIFFITH, Mark. Vinnie Colaiuta: The concept of music. *Percussive Notes* [online]. 2009, č. 11 [cit. 2012-12-24]. Dostupné z: <http://www.vinniecolaiuta.com/articles/pas09.aspx>
- 21 HALE, James. Fellowship without Preconception: Drummer Brian Blade. *Jazzhouse* [online]. 2002 [cit. 2013-03-14]. Dostupné z: <http://www.jazzhouse.org/library/?read=hale7>
- 22 MICALLEF, Ken. Brian Blade: Always be reacting. *Moderndrummer* [online]. 2008 [cit. 2013-03-14]. Dostupné z: <http://www.moderndrummer.com/site/2008/05/brian-blade/#.UXKL3kolqSp>
- 23 Ari Hoenig. *All About Jazz* [online]. 2013, 27.3.2013 [cit. 2013-04-01]. Dostupné z: <http://musicians.allaboutjazz.com/musician.php?id=2361#.UXKNR0olqSo>
- 24 Alexandrova technika. *Alexandrovatechnika* [online]. 2012 [cit. 2013-01-08]. Dostupné z: <http://www.alexandrovatechnika.cz/>
- 25 Čo je Alexandrova metóda. *Osobne zdravie* [online]. 2010 [cit. 2013-03-03]. Dostupné z: <http://www.osobne-zdravie.sk/zdravie.4/co-je-alexandrova-metoda.5585.html>
- 26 ELLIOTT, Paul. How to improve posture with the Alexander Technique. *Musicradar* [online]. 2009 [cit. 2012-02-20]. Dostupné z: <http://www.musicradar.com/tuition/drums/how-to-improve-posture-with-the-alexander-technique-part-1-202601>