

# **Současný způsob předávání hudby v Guiney**

**Bakalářská práce**

**Tomáš Marek**

Vedoucí práce

**doc. PhDr. Zuzana Jurková, Ph.D.**

**Univerzita Karlova v Praze, Fakulta humanitních studií**

**Praha 2012**



Prohlašuji, že jsem práci vypracoval samostatně. Všechny použité prameny a literatura byly řádně citovány. Práce nebyla využita k získání jiného nebo stejného titulu.

V Praze dne 28.6.2012

.....

podpis

## Poděkování

Chtěl bych těmito několika málo řádky poděkovat všem osobám, které přímo či nepřímo ovlivnili a podpořili mou práci a můj výzkum. Z těch nejdůležitějších se jedná především o Fränki B. Franka, kterého jsem poprvé potkal na letním workshopu hry na djembé v roce 2006 a do jehož domu v Konakry (hlavní město Guiney) jsem nakonec v roce 2009 zavítal, abych zde strávil nezapomenutelných pět týdnů svého života, a který je pro mne dodnes doslova mentorem západoafrické hudby a kultury. Děkuji také Tontonovi Soryba Syllovi, u kterého jsem strávil zbylou část mé hudebně-antropologické stáže v Guiney a který mi umožnil a pomohl s realizací této práce. Velmi rád bych zde také poděkoval vedoucí mé práce doc. PhDr. Zuzaně Jurkové, Ph.D. za její trpělivost, neúnavnou korekturu a za užitečné a podstatné rady a podněty, bez nichž by má práce jistě do této podoby nemohla dospět.

# Obsah

1.	Úvod .....	- 6 -
1.1.	O autorovi .....	- 10 -
1.2.	Téma výzkumného projektu.....	- 11 -
1.3.	Teoretické zakotvení.....	- 12 -
1.4.	Výzkumný problém a výzkumné otázky .....	- 14 -
1.5.	Výzkumná strategie, prostředí a technika sběru dat.....	- 15 -
1.6.	Hodnocení kvality výzkumu .....	- 16 -
1.7.	Etické otázky společenskovedního výzkumu .....	- 17 -
1.8.	Shrnutí první části.....	- 17 -
2.	Úvod do kontextu .....	- 18 -
2.1.	Stručná historie Guiney .....	- 18 -
2.2.	Touré, demystifikační kampaň a sociokulturní převrat .....	- 20 -
2.2.1.	Národní balet.....	- 23 -
2.2.2.	Djembé .....	- 25 -
2.2.3.	Djembefola .....	- 27 -
2.2.4.	Grioti (Jeli) .....	- 29 -
2.3.	Slavnosti a jiné společenské události.....	- 31 -
2.4.	Tradiční sestava bubnů .....	- 34 -
2.5.	Shrnutí druhé části.....	- 35 -
3.	Výzkum.....	- 37 -
3.1.	Osobnosti důležité pro výzkum.....	- 37 -
3.1.1.	Famoudou Konaté .....	- 37 -
3.1.2.	Jan Matásek .....	- 39 -
3.1.3.	Tonton Soryba Sylla.....	- 40 -
3.2.	Struktura hudební výuky.....	- 41 -
3.2.1.	Český hudebně vzdělávací systém.....	- 42 -
3.2.2.	Guinejský hudebně vzdělávací systém.....	- 43 -
3.3.	Kdo se může hudbě věnovat .....	- 45 -
3.4.	Jak se dostává člověk k výuce hudby .....	- 46 -
3.5.	Způsob výuky a její obsah .....	- 50 -
3.5.1.	Odměna mistrovi (učiteli).....	- 50 -

3.5.2.	Způsob výuky .....	- 52 -
3.5.3.	Dovršení výuky.....	- 55 -
3.6.	Závěrečné shrnutí .....	- 57 -
4.	Seznam ilustrací .....	- 59 -
5.	Seznam literatury.....	- 60 -

# 1. Úvod

Odpoledne 14. ledna roku 2009 jsem ověšený zavazadly vstoupil do odbavovací haly pražského letiště, kde na mě již čekal zbytkem naší přibližně dvacetičlenné expedice, složené z českých tanečnic a bubeníků. Byť jsem se až doposud všichni osobně neznali, panovala ve skupině skvělá nálada, ale i lehká nervozita a cestovní horečka. Pro převážnou většinou (včetně mě) byla tato výprava první velkou osobní zkušeností s Afrikou. Naše výprava mířila do Konakry, hlavního města Guiney v západní Africe, tedy rozhodně ne zrovna do turistické oblasti. Před odletem jsme všichni pečlivě sledovali aktuální politické dění v Guiney, kde tehdy po smrti posledního prezidenta Lansany Conté propukaly nepokoje a státní převraty takřka jak na běžícím pásu. Měli jsme ale štěstí, neboť ve chvíli našeho odletu (a bohudík i po celou dobu trvání našeho pobytu) byla situace v Guiney klidná a relativně stabilizovaná – po posledním vojenském puči se prozatímní vlády chopil generál Moussa Dadis Camara, který slíbil dovést zemi k prvním svobodným volbám a rovněž slíbil, že nebude kandidovat na prezidentské křeslo. Lidé žili tedy aktuálně v klidu a v naději na politický obrat a lepší zítřky.

Celá výprava začala pro Afriku dost příznačně, když se den a půl před odletem ozvaly všem účastníkům dvě tanečnice, které měly odlétat dříve, s tím, že náš společný poskytovatel letenek nám neuvedl vízovou povinnost do Senegalu, která v praxi sloužila pouze k přestupu mezi letištními halami, bez nichž by nás ovšem dál nepustili, a tak se muselo všech dvacet lidí ze všech koutů České republiky okamžitě zmobilizovat a doručit jim do příštího rána pasy, vyplněné žádosti o víza a peníze potřebné na výhrady, aby mohly dalšího ráno obě slečny spěchat do Berlína na Senegalskou ambasádu s hromadnou žádostí o víza. Vše naštěstí proběhlo v pořádku a my mohli konečně odletět. Celá příhoda jakoby předznamenávala nadcházející události naší hudební a taneční stáže a zároveň i celkové klima budoucích sociálních interakcí.

Let proběhl nad očekávání bez problémů. Přistání v Senegalu pro mě byla uvítací brána do Afriky a místo, kde jsem měl možnost ji poprvé na vlastní kůži ochutnat. Chaos, nepořádek, davy postávajících i tlačících se lidí, jiný vzduch, jiné chování jiné všechno. Z Dakaru jsme do Konakry letěli již místními aerolinkami, což je vskutku „gurmánský“ zážitek. Polovina světla v letadle nesvítala, sedadla byla roztrhaná a motory rozhodně nezněly zdravě, letadlo ovšem dokázalo úspěšně doletět.

Do Konakry jsme dorazili kolem páté hodiny ráno. Hned ve dveřích letadla mi uštědřil místní vzduch pěknou ránu. I přes to, že bylo brzy ráno a byla ještě tma, vzduch byl nesmírně horký a vlhký. To jistě nebylo tak překvapující, ovšem jeho vůně, či lépe řečeno zápach, byla nad očekávání intenzivní a natolik specifická, že se navždy zapsala do našich myslí. Vstupní hala letiště připomínala spíše zvětšenou psí boudu nežli letištní budovu. Byla to z jedné strany otevřená krychlová konstrukce z kovových trubek potažená vlnitým plechem, kde se záhy objevila na hromadě naše zavazadla. U nich seděla uniformovaná příslušnice letiště, která ihned začala hromadně vybírat pasy, aby je mohla vzápětí prodávat jejich nešťastným (a v tuto chvíli i bývalým) držitelům nazpátek. Naštěstí se je v tomto případě podařilo vykoupit lentilkami. Náš odvoz z letiště měl evidentně zpoždění a na nás se s přílivem dalších místních lidí s nevyžádanou pomocí se zavazadly snášel záhy první kulturní šok. Za malý okamžik však konečně již zaskřípali gummy, bouchly dveře a u východové brány se objevil Fränki B. Frank, náš spasitel.

Srdečně jsme se přivítali a vyšli konečně z letištní haly na parkoviště, kde na nás čekala dodávka a spatřili tak poprvé, jak to tu vlastně vypadá. Na parkovišti u letiště stálo chaoticky po prostoru rozprostřených, ale možná i zaparkovaných, několik aut, z kterých jedno jakoby mimochodem bez povšimnutí hořelo a mezi kterými bloudilo pár postav, které se, jak nás spatřily, začaly s nataženou rukou a škemrajíce o dolar a v této chvíli vskutku ne nepodobní chodícím mrtvolám z amerických filmů, přibližovat. Konečně jsme naložili všechny zavazadla na střechu dodávky a všichni našli dovnitř. Do dodávky pro dvanáct lidí se nás vešlo přes dvacet. Já, řidič a Fränki jsme seděli vpředu. Konečně jsme vyrazili do Fränkiho domu a zároveň po cestě doprožít náš první africký zážitek..

Cesta z letiště je jeden z hlavních tahů městem, silnice je nově postavená, je tedy pevná a hladká. Po jejích krajích se táhnou někde až dva metry hluboké a metr široké příkopy, aby měla v období dešťů voda kudy odtékat. V praxi to znamená, že jsou kanály po celý rok plné odpadků a déšť je v létě spláchno do moře. Zhruba po prvních sto metrech cesty jsme objížděli první hořící auto v pravém pruhu a až po zbytek cesty prakticky neustále troubili, abychom dokázali prokličkovat mezi lidmi, kterých byla i v takových ranních hodinách všude překvapivá spousta. Postupně jsme míjeli další a další hořící objekty a projížděli mračna dýmu z hořících odpadků, jejichž nasládlý smrad nám na jazyku zůstal po celou dobu našeho pobytu. Vcelku dobrá kvalita silnice u letiště se týkala ovšem jen právě tohoto místa a když

jsme z ní ve čtvrti Simbaya odbočili do bočních ulic, nevěřil jsem pomalu, že to přežijeme my, natož pak naše auto. Místo silnice, nebo alespoň prašné cesty nás přivítala doslova holá skála posypaná rudou půdou (tedy spíše prachem), která svým tvarem ani zdaleka nepřipomínala cokoli podobné cestě pro auta, spíše tak cvičiště pro tanky, místy s těžkými překážkami. Auto se kývalo ze strany na stranu a zespodu vozu se ozývaly obrovské rány, jak naráželo do tvrdé skály a kamenů. Na jednom místě jsme museli zpomalit na nejmenší možnou rychlost, protože jsme jeli z prudkého kopce a navíc, jak se zdálo, po schodech dolů. Po dvaceti metrech, které jsme jeli deset minut, jsme konečně byli na místě.



**Obr. 1:** *Dům Fänkieho B. Franka, pohled ze dvora. Foto Jitka Pokorná*

Náš hostitel Fränki, u kterého jsme strávili příštích pět týdnů, nás uvedl na nádvoří svého domu, provedl nás po něm, vysvětlil co kde je a co jak funguje a seznámil nás s celkovým programem naší stáže. Tento dům sám navrhl a postavil, takže je skvěle optimalizován pro návštěvníky z celého světa a slouží jako skvělá základna a doslova útočiště. Stavba domu mu oproti plánovanému jednomu roku, vzhledem k místní praxi (resp. kultuře) trvala dvacet let. Ale to je jiný příběh..

Tři dny nato začala výuka. Osm hodin denně. Díky Fränkiho dlouholetým známostem jsme měli možnost učit se najednou doslova od tří žijících legend západoafrické hudby –



Famoudoua Konaté, Lanceie Kanté a Koungbanany Condé (obr. 2). Součástí našeho pobytu u Fränkiho byl i týdenní výjezd na sever Guiney do vesnice Baro, ležící v regionu Hamana. Zde žije etnikum Malinké, kterým je připisován i vznik djembé (viz kapitola *Djembé*). Tento výlet, kde pokračovala výuka od místních mistrů, byl neopakovatelný a dal nám mimo jiné možnost okusit a alespoň subjektivně porovnat „tradiční“ (viz níže) hudbu, techniku, slavnosti a výuku oproti moderní verzi mladých bubeníků v Konakry, které jsme mohli v hlavním městě vidět a slyšet hrát takřka na každém rohu.



**Obr. 2:** Koungbanan Condé (vlevo) a Lancei Kanté (vpravo). Foto Tomáš Vrabec

Po našem návratu z Bara zpět do Konakry se za námi přišel podívat a domluvit Tonton Soryba Sylla, žák Famoudoua Konaté, mistr hry na djembé a můj budoucí informátor (viz kapitoly *Osoby důležité pro výzkum a Djembefola*). Hrstka z nás k němu totiž na dalších šest týdnů směřovala na předem smluvený intenzivní bubenický (a pro pár tanečnic i taneční) workshop. Po velkém loučení u Fränkiho domu se zbytkem skupiny, která již mířila zpět do Čech, jsme se Tontonovou dodávkou vydali do jeho nedalekého sídla..

Tontona jsem před touto expedicí osobně znal již z Česka, kde pravidelně dělal víkendové workshopy hry na djembé, a předem jsem se s ním o výzkumu bavil a zjišťoval, zda by byl ochoten se mnou natočit v Africe rozhovor(y) a stát se mým informátorem, s čímž souhlasil.

Ke konkretizaci tématu své práce jsem tedy dospěl až v Guiney. Čím déle jsem byl v Africe, poznával místní lidi, kulturu – a čím víc a víc mě bolely ruce z nekonečného tréninku na lekcích, tím více se v mé hlavě konkretizovala idea popisu tradiční výuky hry na djembé a basové bubny. To je neodmyslitelně spjata s upřesněním a vysvětlením sociálních, kulturních a politických změn vedoucích k vzestupu tohoto nástroje na světovou úroveň a ke vzniku vlastní profese a profesionalismu hráče na djembé (viz kapitola *Djembefola*). Pro úplnost bylo mým plánem uvést český a guinejský hudebně edukační systém do vzájemné komparace. Tato idea se nakonec stala reálným motivem mého výzkumu a následující odstavce a stránky jsou jejími výsledky..

### **1.1. O autorovi**

Hře na djembé a basové bubny se věnuji intenzivně již řadu let. Původně jsem ovšem s hudbou začínal na piáno, které jsem studoval na ZUŠ Roztoky u Prahy. K výuce jsem nastoupil, jak je obvyklé (viz kapitola *Český hudebně vzdělávací systém*), v první třídě základní školy, tedy mezi šestým a sedmým rokem života, a dohodil jsem na místní ZUŠ celý první cyklus. Studia jsem posléze z nedostatku času kvůli vrcholovému sportu zanechal. I přes nesmazatelné hudební základy získané na ZUŠ pro mne intenzivní ponoření se do studia hudby začalo až přibližně v sedmnácti letech, kdy jsem propadl západoafrickému nástroji djembé. Začal jsem navštěvovat pravidelné kurzy českých lektorů, ale po chvíli mi to již nestačilo a zahájil jsem intenzivní samostudium. Informace a materiál ke cvičení jsem čerpal z internetu a z workshopů západoafrických mistrů, kteří do České republiky občas zavítali.

S postupným studiem guinejské hudby mi bylo víc a víc jasné, že tato hudba nese specifické významy a že pro její pochopení je nutná i studie příslušných aspektů guinejské kultury a společnosti, stojících v jejím pozadí. Snažil jsem se studovat a cvičit velmi pečlivě a pilně, ale bylo mi jasné, že pokud chci věci opravdu porozumnět, musím se vydat k jejím kořenům a zažít ji na „vlastní kůži“. Toto přání vyústilo v roce 2009 ve výše zmíněnou téměř tříměsíční intenzivní hudební stáž v západoafrické Guiney, kde jsem měl možnost učit se od různých mistrů a legend guinejské hudby a zároveň zažít ve vesnici Baro a Sanankoro autentické slavnosti (Soliba, Doundounba) a získat tak neopakovatelné zážitky, informace a vzpomínky.

V současné době tuto hudbu nejen dále studuji, ale i vyučuji. Již pět let vedu pravidelné kurzy i víkendové a týdenní workshopy hry na djembé a působím v různých kapelách a hudebních projektech.

## **1.2. Téma výzkumného projektu**

Tématem mé práce je současný způsob předávání hudby (výuky hry na djembé<sup>1</sup> a basové bubny) v západoafrické Guiney, který chci uchopit z hudebně-antropologického (etnomuzikologického) hlediska. Získaná data a fakta výzkumu jsou porovnávána s příslušnými paralelními aspekty současného českého způsobu předávání hudby. Jedná se tedy o popis současného guinejského hudebně edukačního systému a jeho komparace s obdobným systémem v České republice, přičemž hlavní pozornost je věnována právě systému guinejskému.

Výzkum se opírá o výpovědi dvou profesionálních hudebníků (Čecha a Guinejce), kteří oba prošli daným hudebně vzdělávacím systémem své země. Jedná se tedy o profesionální hudebníky a společensky deklarované specialisty v oboru hry na příslušný nástroj. Otázka profesionalismu a specializace mých informátorů je pro můj výzkum důležitá, neboť prokazuje jednak věrohodnost jejich výpovědí o výuce v příslušném hudebně edukačním systému a zároveň i vzájemnou rovnocennost a validitu statusů (profesionální hudebník a specialista) mých informátorů (zdrojů informací).

Celý výzkum je nutně podmíněn rozbořem a popisem kulturních, politických a sociálních změn nedávné guinejské minulosti, které, jak později ukážu, zásadním způsobem zasáhly celou společnost, tedy konkrétně rozbouraly, vykořenily a pozměnily až do této doby běžné a po dobu několika generací zažitá schéma sociální stratifikace a přímo se tak dotkly i hudebníků, jejich profesionalismu i jejich hudební produkce. Tyto rozsáhlé změny, jejichž strůjcem byl první prezident v historii svobodné Guiney (myšleno nově osamostatněné od francouzského kolonialismu) Sékou Touré, vedly pod záštitou ideologického tlaku ke vzniku nové formy hudební produkce - nového národního symbolu, kterým byl nově ustavený národní balet (*Les Ballets Africains de la République de Guinée*) a který v sobě poprvé

---

<sup>1</sup> viz kapitoly *Djembé* a *Tradiční sestava bubnů*

postavil na stejnou úroveň do té doby jediné profesionální hudebníky a zpěváky (*Grioti*), tanečníky a bubeníky. Ti byli do této doby pouze specialisty v oboru, ale hra na djembé a basové bubny nebyla nikdy v minulosti, na rozdíl od nástrojů *Griotů* (*kora*, *balafon*), profesí. Tu z hry na tyto nástroje učinil až nově vzniklý národní balet, který, mimo smazání doslova kastovních rozdílů mezi hudebníky, ke všemu upřednostnil a vyzdvihl právě djembé, chápané do této doby spíše jako rituální pomůcka, než hudební nástroj, do vůdčí role celého uskupení. Skrze národní balet přispěly všechny tyto změny, jimž se budu níže podrobněji věnovat, i k pozdvižení djembé na celosvětovou úroveň.

Předmětem zájmu mého výzkumu je tradiční, myšleno tedy minimálně pod dobu několika generací nazpět aplikovaný a zažitý, guinejský způsob výuky hry na djembé a basové bubny. Ten, jak ukážu, přežívá v nezměněné podobě dodnes. Současná moderní forma hudebního projevu (národní balet) se z politických důvodů oproti formě tradiční zásadně změnila, tradici se ovšem i tak podařilo přežít. Tento rozpor je nejvíce patrný mezi hlavním městem Konakry, které je kulturním, sociálním i politickým centrem celé země, a zbytkem Guiney, tedy vesnicemi a menšími městy.

Cílem mé práce je skrze výpovědi mých informátorů popsat a přiblížit formu a způsob guinejského předávání hudby a za pomoci komparace jednotlivých aspektů výuky s českým systémem upozornit a dokázat, že z obou systémů vystupuje po jejich dovršení stejný výsledný produkt. Oba systémy obsahují řadu diametrálně odlišných prvků výuky, které jsou často odrazem hlubšího sociokulturního obrazu společnosti, ale i některé nápadné shody. I přes tak hlubokou a specifickou rozdílnost produkují oba systémy kvalifikované profesionály a společensky deklarované specialisty v oboru, kteří mistrovsky zvládají svůj nástroj i hudební teorii a jsou schopni stát se sami příštími učiteli.

### **1.3. Teoretické zakotvení**

Pro výzkumnou část mé práce bude stěžejným a zaštiťujícím nosníkem kniha Alana P. Merriama *The Anthropology of Music* (1964) do jejíhož kontextu zapadá a na jejíž závěry se odkazují výsledky mého výzkumu, jeho průběh i jeho teoretický podklad. Kniha pomáhá teoreticky zarámovat mou práci v kontextu existující odborné literatury a nabízí relevantní koncept pro základní východiska mého výzkumu, tedy že hudba obecně je utvářena stejnými

vzorci, učení se hudbě je součástí socializace, každá kultura (včetně neliterárních společností) může mít svůj vlastní funkční hudebně edukační systém, specifčnost každého takového systému a důležitost role zprostředkovatele učení a techniky výcviku, hudebník získává svým výcvikem speciální sociální status a roli, stává se společensky uznaným specialistou a může se stát i profesionálem.<sup>2</sup>

Alan P. Merriam ve své knize mimo jiné tvrdí, že zatímco některé neliterární společnosti nemají formální vzdělávací instituce, v žádném případě to neznamená, že nemají žádný vzdělávací systém. Učení se hudbě je specifickou formou socializačního procesu. Jak Merriam píše, vzdělání v sobě zahrnuje vztahy tří faktorů: techniky, zprostředkovatele a obsahu. Z nich můžeme vyloučit ten třetí, protože obsah každého hudebního vzdělávání je pro danou společnost specifický. Ovšem záležitosti techniky a zprostředkovatele jsou obzvláště důležité pro pochopení učebního procesu. Každý hudebník si, ať už prochází jakýmkoli edukačním systémem, osvojuje při tomto procesu i příslušné sociální chování. Identifikuje se tak s rolí hudebníka. Ta se samozřejmě systém od systému a kultura od kultury liší. Jakožto hudebník zastává (dle dané kultury) specifickou úlohu a ve své společnosti si může udržovat specifický status. Jeho roli i status určuje společenský konsensus. V závislosti na příslušné kultuře mohou hudebníci tvořit speciální třídu nebo kastu, může se, nebo nemusí, na ně nahlížet jako na profesionály. Jejich role jim může být přisouzena, nebo jí mohou dosáhnout a jejich status může být vysoký či nízký, ale i kombinace obojího.<sup>3</sup>

Úvodní část mé práce dále vychází ze dvou hlavních zdrojů. Prvním z nich je doktorská disertační práce V. H. Flaig *The Politics of Representation and Transmission in the Globalization of Guinea's Djembé*, která poskytuje pro můj výzkum zcela zásadní informace, týkající se vzniku národního baletu jako nového národního symbolu, vzniku profesionalismu hry na djembé, změny a vývoje role djembé, politických změn sociální stratifikace, ohrožení tradice v kontextu „nové tváře“ Guiney, a celkově postihuje většinu všech zásadních a důležitých kulturních, politických a sociálních změn moderní Guiney, které přímo souvisí s tématem a které umožňují vykreslit nezbytný podklad pro následný výzkum.

---

<sup>2</sup> Myšleno osoby a zpravidla zároveň specialisté v oboru, kteří si svou hudební produkcí vydělávají na živobytí a jejich hraní se tedy rovná profesi

<sup>3</sup> MERRIAM, Alan P. *The Anthropology of Music*. Northwestern University Press, 1964, str. 247

Druhým zdrojem je pak relevantní odborná literatura, zaměřená právě na kulturní, sociální a politické změny vlády Ahmeda Sékou Touré a jeho demystifikační kampaň, která zásadně ovlivnila dění v Guiney a dala do pohybu právě výše zmíněné změny. Tato literatura poskytuje doplňující a mnohdy velmi důležité informace, dotvářející tak plně kontext událostí a změn v Guiney, které jsou pro můj výzkum a celou práci zcela zásadní a nepostradatelné.

#### **1.4. Výzkumný problém a výzkumné otázky**

Ústředním cílem je zjistit jakým způsobem v současnosti funguje tradiční předávání hudby v Guiney, tento proces popsat od počátku do konce a srovnat jej s českým hudebně edukačním systémem, tedy poukázat následně na dané odlišnosti metod výuky, vztahu lektora a žáka, intenzity výuky, formy výstupu a vstupu do učení, způsobu platby učiteli apod.

K tomuto problému se pochopitelně váže řada výzkumných otázek, které vycházejí již přímo z teoretického konceptu Merriamovi publikace. Hudebník sám o sobě je pro etnomuzikologa podstatná oblast zájmu. Trénink muzikanta je velmi důležitý - a s tím i způsob, jakým se stane dobrým muzikantem. Je jedinec donucený společností či je to jeho svobodné rozhodnutí věnovat se budoucí kariéře? Jaká je metoda tréninku - je potenciální muzikant ponechán sám sobě, či přijímá určité základní informace o svém nástroji či techniku zpěvu od ostatních, či prochází přísným tréninkem po určité časové období? Kdo jsou jeho učitelé a jaké jsou jejich metody instrukcí? Toto vede k uvažování o problematice profesionalismu a pouze peněžním prospěchu. Společnost může rozlišovat mezi úrovněmi schopností, které klasifikuje prostřednictvím užití zvláštních podmínek a které zahrnuje nejvyššími počty pro ty, jenž považuje za pravé profesionály. Ve formách a metodách odměňování se liší společnost od společnosti a v některých případech není muzikant prakticky vůbec placený.<sup>4</sup>

V konkrétním případě mého výzkumu jsou k těmto na místě ještě doplňující otázky: jaký sociální status získá hudebník po úspěšném dovršení výuky daného hudebně vzdělávacího systému? Jakou formu má vstup do výuky a výstup z ní? Jaký je vztah učitele a žáka během výuky a jak se mění po jejím ukončení? Jak dlouho zpravidla trvá celý výcvik?

---

<sup>4</sup> MERRIAM, 1964 : 46

Jaká je konkrétní struktura výuky? Vedou oba systémy k specializaci a profesionalitě absolventů? Jakou roli hraje ve výuce talent? A na závěr: Jaké jsou hlavní rozdíly obou zmiňovaných systémů a jejich efektivnost výuky, potažmo jejich absolventů, na srovnatelné úrovni?

### **1.5. Výzkumná strategie, prostředí a technika sběru dat**

Vzhledem k povaze výzkumu jsem jako výzkumnou strategii své práce zvolil kvalitativní výzkum. Technikami sběru dat jsou, jak jsem již výše uvedl, narativní polostrukturované rozhovory s úspěšnými absolventy obou zkoumaných systémů, tedy v současné době profesionálními hudebníky, specialisty a lektory hudby zároveň. Rozhovor s informátorem z Guiney (Tonton Soryba Sylla) jsem natočil během své tříměsíční hudební stáže v Konakry počátkem roku 2009. Na nahrání interview jsem byl s informátorem předem domluven. Rozhovor s českým profesionálním hudebníkem Janem Matáskem jsem pak provedl v květnu 2011 v Praze.

Primárními technikami sběru dat jsou polostrukturované rozhovory. Doplnující technikou je pak zúčastněné pozorování. Vzhledem k tomu, že se v oboru (hra na djembé a její výuka) aktivně pohybuji již řadu let a sám výuku provozuji, a vzhledem k tomu, jak dlouhou dobu jsem ve výzkumné zóně strávil a že jsem byl již delší dobu s informátorem (a řadou dalších hudebníků a specialistů) před vstupem do zóny v kontaktu, povedlo se mi, dle mého názoru, vcelku úspěšně proniknout do komunity a získat její důvěru. Považuji proto tuto metodu (byť sekundární) zúčastněného pozorování, postavenou na osobních zkušenostech, za relativně věrohodný zdroj přinejmenším dodatečných informací a úhlů pohledu na věc a způsob ověření toho, co jsem zjistil prostřednictvím rozhovorů.

Výzkumné prostředí je převážně právě Guinea, kde jsem měl tu možnost čerpat podstatnou část svých osobních zkušeností a informací o tématu a kde jsem nahrál svůj klíčový rozhovor s mým informátorem. Druhým takovým prostředím je Česká republika, kde jsem nahrál rozhovor s informátorem českým a kde jsem celý výzkum završil.

## 1.6. *Hodnocení kvality výzkumu*

Věrohodnost, důvěryhodnost a potvrditelnost výzkumu se odvolává jak na zvolenou odbornou literaturu, která teoreticky a informačně zaštiťuje můj projekt, tak na výpovědi mých informátorů, jejichž postavení a věrohodnost jsem na příslušných místech podložil potřebnými důkazy (viz kapitola *Osoby důležité pro výzkum*). Oba sebrané rozhovory jsou nahrané na CD, které je přílohou této práce.

Nejdůležitějším výzkumným faktorem je pak můj vlastní *positioning*, tedy určení pozice a postavení výzkumníka, které jsem nastínil v úvodu práce. Jedná se o popis procesu jak vstupu do výzkumné zóny, tak procesu relativního „začlenění“ do skupiny (myšleno přijetí zkoumanou societou do určité míry mezi sebe), který poskytuje můj subjektivní pohled na celý výzkum a získaná data. Jelikož se subjektivnímu pohledu a postavení vyhnout nemohu, připadá mi správné jej alespoň naznačit a uvést na správné místo.

Jak píše Hendl, je nutné u hodnocení kvality výzkumu uvést ještě přinejmenším dva faktory. Prvním je význam studie pro rozšíření poznatků v dané oblasti a druhým je pečlivost provedení výzkumu, sběru dat a jejich interpretace.<sup>5</sup>

Výzkum na toto téma ještě nikdo neprovedl, alespoň se mi takovou práci nikde nepovedlo nalézt, včetně jakýchkoli odkazů na ni. Věřím a doufám proto, že bude má práce přínosná jak pro odbornou i laickou veřejnost, tak pro akademické užití.

Celý výzkum a sběr dat jsem se snažil provádět co nejpečlivěji. Polostrukturované rozhovory jsem si předem navrhl a připravil a pečlivě jsem vybíral i své referenty tak, aby byli pro můj výzkum zcela adekvátní zdroje informací. Při interpretaci dat jsem se snažil vycházet z podložených a návazných argumentů a snažil se tak prokázat věrohodnost celé své práce.

---

<sup>5</sup> HENDL, Jan. *Kvalitativní výzkum: Základy metody a aplikace*. Praha: Portál, 2005, str. 335



## **1.7. Etické otázky společenskovedního výzkumu**

Během výzkumu nedošlo k žádným nátlakům, ovlivňováním, záměrné (či účelové) mystifikaci a desinformaci ani z jedné strany, tedy jak ze strany výzkumníka, tak ze strany informátorů. S informátory jsem měl již před výzkumem, a stále mám, přátelský vztah a v případě informátora z Guiney je můj vztah současně i na úrovni žáka a učitele (mistra), neboť Tonton Sylla je jedním z mých dlouholetých učitelů hry na djembé. Během svého výzkumu jsem nikoho ke spolupráci nenutil a jakýkoliv materiál, který jsem od informátorů získal publikuji jen s jejich výslovným souhlasem. V rozhovorech jsem si nikdy nevynucoval odpovědi, ale naopak jsem ctěl svobodnou povahu osobních a životních příběhů a zkušeností obou informátorů.

## **1.8. Shrnutí první části**

V předchozích odstavcích jsem se pokusil přiblížit svůj projekt a představit teoretický rámec, ze kterého výzkum vychází a na kterém staví, a metodologické schéma, kterým se celý výzkum řídí.

V další části práce se budu věnovat popisu zmiňovaných politických, kulturních a sociálních změn Tourého vlády se všemi zásadními aspekty, jakožto nezbytné přípravné půdě pro vlastní výzkum, jež je částí závěrečnou.

## 2. Úvod do kontextu

### 2.1. *Stručná historie Guiney*

Území dnešní Guiney bylo v minulosti součástí řady říší. První z nich byla kolem roku 900 Ghanská říše. Ta ovládala většinu území mezi dnešními státy Senegal a Niger.<sup>6</sup> V 11. století ovládlo celou oblast království Soso (Susu) a v roce 1235, po bitvě u Kiriny, převzala nad regionem kontrolu říše Mali, kterou dovedl k sjednocení a osvobození od Susuů mýtický hrdina Sunjata Keita.<sup>7</sup> I tato rozsáhlá říše byla ale časem oslabena vnitřními konflikty, které nakonec vedly k jejímu rozkladu. Vlády se poté ujala té doby nejsilnější islámská říše Songhai, jejíž ohnisko moci leželo na území dnešních států Burkina Faso a Niger. Songhai převyšoval své předchůdce co do rozlohy i bohatství, podlehl ovšem rovněž vnitřním sporům a občanské válce a nakonec se zhroutil po bitvě u Tondibi v roce 1591. Noha Evropana vkročila poprvé na toto území v průběhu portugalských zámořských objevů v 15. století, čímž rovněž započalo období obchodu s otroky. Až do založení islámského státu v 18. století se tak následné chaotické období neslo právě v duchu obchodu s otroky. V této éře vznikla pouze dvě větší království (Kaarta a Seg. Ani jedno z nich však ani zdaleka nedosahovalo měřítek dřívějších velkých západoafrických říší.<sup>8</sup>

Guinea byla založena v roce 1890 jako francouzská kolonie v čele s prvním guvernérem Noëlem Balleym. V tom samém roce bylo na ostrově Tombo založeno i hlavní město Konakry. V roce 1895 byla země včleněna do nově vzniklé Francouzské západní Afriky. 28. září 1958 vyhlásila centrální Francie, pod vedením Charlese de Gaulla, referendum k nové ústavě a k vytvoření Páté republiky. Všechny kolonie, vyjma Alžírsko, které byly de iure součástí Francouzské západní Afriky (tedy Francie), se tak mohly samy rozhodnout mezi okamžitou nezávislostí nebo podržením svého koloniálního statutu. Všechny kolonie kromě Guiney zvolily druhou možnost, a tak se Guinea stala první západoafrickou francouzskou

---

<sup>6</sup> CHARRY, Eric S. *Mande music: traditional and modern music of the Maninka and Mandinka of Western Africa*. Chicago: University of Chicago Press, 2000, str. 38

<sup>7</sup> CONRAD, David C. *Great empires of the past: Empires of medieval West Africa*. New York: Facts on File, inc, 2005, str. 12

<sup>8</sup> CHARRY, 2000 : 42 - 43

kolonií, která získala nezávislost. Ovšem pochopitelně za cenu okamžitého zastavení veškeré francouzské pomoci.<sup>9</sup>

Po získání nezávislosti byla Guinea vedena diktátorem Ahmedem Sékouem Tourém. Touré uplatňoval úplnou socialistickou politiku a ekonomiku, potlačoval opozici a nebral ohledy na lidská práva. Pod jeho vedením se Guinea zapojila do Hnutí nezúčastněných zemí a udržovala velmi těsné vztahy se státy východního bloku. Po jeho smrti v roce 1984, převzal moc Lansana Conté a okamžitě změnil ekonomickou politiku svého předchůdce, ale vláda zůstala autoritativní. První volby od získání nezávislosti byly uspořádány v roce 1993, a vyhrál je dosavadní prezident, ale výsledky byly sporné. Conté čelil domácí kritice za výkonnost domácí ekonomiky a za tvrdý postup vůči politické opozici.<sup>10</sup>

Po smrti autoritářského prezidenta Contého (22. prosince 2008) došlo v zemi k pokusu o vojenský převrat. 24. prosince byla utvořena prozatímní vláda z armádních rebelů, tzv. Národní rada pro demokracii a rozvoj, v jejímž čele stojí kapitán Moussa Dadis Camara. Cílem je připravit a vyhlásit regulérní prezidentské volby. Z titulu své funkce je prozatímním prezidentem Guiney Moussa D. Camara.

V Guiney je oficiálním jazykem francouzština a další kmenové jazyky (Susu, Malinké, Fulla, Landuma, Baga a další..). Většina obyvatelstva (89 %) vyznává islám. Pouze 40 % obyvatelstva je gramotných. Obyvatelstvo Guiney tvoří několik kmenů, žádný nemá na celkovém obyvatelstvu větší než 30 % podíl. Většina z nich jsou zemědělci. Největší skupinu obyvatel tvoří Fullové, kteří žijí v suché centrální náhorní plošině. Malinkové obývají savanu Horní Guiney a Susuové žijí na bažinatém pobřeží.

---

<sup>9</sup> O TOOLE, Thomas. *Historical Dictionary Of Guinea*. Oxford: Scarecrow Press, Inc, 2005, str. 195

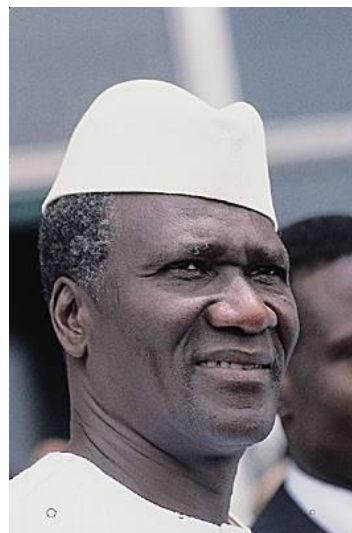
<sup>10</sup> O TOOLE, 2005 : 196

## 2.2. Touré, demystifikační kampaň a sociokulturní převrat

*Naší společnosti je dosahováno zbavováním se falešného dědictví z minulých dob: z dob fetišistů, z dob koloniální nadvlády a z dob feudalismu.<sup>11</sup>*

*Sékou Touré*

Ahmed Sékou Touré byl vůbec první státník frankofonní západní Afriky, kterému se podařilo získat na Francii nezávislost. Stalo se tak v roce 1958. Kvůli svému ostře protidegaullovskému kurzu a následnému prosazení nezávislosti, byl ovšem odstřižen od jakékoli francouzské pomoci a přimkl se k socialistickému táboru - SSSR. To také výrazně ovlivnilo jeho pozdější myšlení. Zprvu spravoval téměř všechna klíčová ministerstva sám (obrana, vnitro, zahraničí), postupně je však předával svým věrným a ponechal si jen prezidentský post.



**Obr. 3:** Ahmed Sékou Touré

Země se za jeho vlády propadala do víru chudoby a korupce, přesto jisté úspěchy zaznamenala alfabetizační kampaň. Kvůli velkému počtu pokusů svrhnout ho či zabít se stal paranoidním a autokratickým. Domnělí i skuteční političtí odpůrci, pokud nestačili včas emigrovat, "zmizeli" nebo byli hromadně pozavíráni. Přesto, anebo právě proto, však zůstal prezidentem až do své relativně předčasné smrti v roce 1984 v USA.

Tourého největší politický cíl bylo vytvořit z nově osamostatněné Guiney moderní africký stát, který se má představit západnímu světu jako bohatá a modernizovaná země, oproštěná od takových „*nemoderních*“ a „*zavádějících*“ prvků, jako přírodní náboženství se všemi svými rituály, maskami a dalšími šamanskými praktikami a změnit tak negativní pohled západu na Guineu jako na primitivní rozvojovou zemi, stále ještě protkanou všemi možnými okultními praktikami, na zemi plnou bohatství, rozkvětu a prosperity. To vše mělo

---

<sup>11</sup> TOURÉ, Ahmed Sékou. *The Political leader Considered as the Representative of Culture*. Conakry: Jihad Productions in cooperation with: Guinean Government and Guinean Mission to the United Nations, 1963 (trans. 1971).

být doprovázené kulturními změnami, směřujícími k nové moderní společnosti, oproštěné od tohoto „falešného“ dědictví. Za cílem etablovat moderní guinejský národ a jeho novou identitu odstartoval Touré celostátní (a velmi drastickou) kampaň za zničení a zákaz regionálních forem etnické identity a místních náboženských kultů.<sup>12</sup> Rozpoutal tak vlastní samozvané „krvavé“ národní obrození, jež se navždy vrylo do historie pod označením *demystifikační kampaň*. Ta započala krátce po osamostatnění Guiney a její hlavní náplní byl sociokulturní převrat v zemi. To konkrétně obnášelo vymícení dosavadních animatistických náboženství, jeho tajných společenstev, veškerých rituálů, magických předmětů, masek, fetišistů atd. Cílem bylo změnit národní mentalitu.

Již od prvních dnů své vlády zakázal Sékou Touré v celé zemi veškeré maskové rituály a tajná společenství, jelikož byla od nynějška chápána jako protirevoluční hnutí proti celoafrickému posunu za pokrokem a sjednocením. Tak jako každý vůdce v Africe potřebuje náboženství či mýtický původ, aby zkonsolidoval svůj „obraz“ (sociální status), sáhl Sékou Touré místo masek a jejich magické moci jednoznačně po islámském mysticismu. Přidal si jméno Ahmed (zkrácené jméno proroka Mohameda) ke svému vlastnímu. Tím se Ahmed Sékou Touré stal zapřísáhlým odpůrcem a pronásledovatelem všech klanů, uctívajících a používajících masky a sošky.<sup>13</sup> „*Inspirován marxistickými koncepcemi náboženského odcizení, zamýšlel Touré nahradit takzvanou tradiční mentalitu pozitivistickými koncepcemi a osvobodit až do nynějška mystifikovanou lidskou představivost*“<sup>14</sup> Touré obrátil směs islámu a marxismu-leninismu nejen proti Francii, ale také proti každému Guinejci, kterého vnímal jako „fanatického vyznavače masek a kmenových bůžků“. Věřil, že taková individua a jejich praktiky, představovala hrozbu nadcházející revoluci. Místní *marabuti*<sup>15</sup> si vzali za své zabavit všechny nelegální masky z jejich vesnic. Tato praxe ovšem brzy vedla ke korupci, když se titíž islámští vůdci staly záhy bohatými mezinárodními obchodníky s africkými

---

<sup>12</sup> DE JONG. *Reclaiming Heritage: Alternative Imaginaries of Memory in West Africa*. USA: Left coast press, inc, 2007, str. 218

<sup>13</sup> DIAWARA, Manthia. *In Search of Africa*. Cambridge: MA: Harvard University Press, 1998, str. 182

<sup>14</sup> BERLINER, David. *An 'Impossible' Transmission: Youth Religious Memories in Guinea-Conakry*. American Ethnologist, č. 32. 2005, str. 576

<sup>15</sup> Dle muslimské tradice místní náboženský vůdce a mentor. Marabout. In: *Wikipedia: the free encyclopedia* [online]. San Francisco (CA): Wikimedia Foundation, 2001- [cit. 2012-02-23]. Dostupné z: <http://en.wikipedia.org/wiki/Marabout>

maskami a soškami. Zanedlouho poté byl vydán zákaz pro všechny masky – jak pro rituální užití, tak pro zahraniční export.<sup>16</sup>

*Kulturní revoluce musela zaútočit na fetišismus, šarlatánství, náboženský fanatismus, jakýkoliv iracionální postoj, jakoukoliv formu mystifikace, i jakoukoliv formu vykořisťování se záměrem osvobodit a uvolnit energii Lidu a zapojit je do konsolidace racionálních základů jejího vývoje.<sup>17</sup>*

Součástí Tourého revitalizující nacionalistické vize nebylo ovšem pouze vymícení starých náboženství a rituálních praktik. Druhou stranou mince se tak měla stát, v očích Tourého pozitivní, změna národní mentality a především vytvoření nového kulturního obrazu a identity celého národa a státu, který by se co nejvíce přiblížil pozitivním představám západního světa o Africe a který byl západu v zápětí s náležitou pýchou a velkolepostí představen. Tato idea vyústila v založení věhlasného národního baletu, spojujícího prvky tradičního a moderního umění, hudby a tance, stejně tak jako obrazů z vlastní historie a mytologie.



**Obr. 4:** Obří dekorace ve vstupní hale kulturního centra v Konakry. Foto Jitka Pokorná

<sup>16</sup> FLAIG, Vera Helga. *The politics of representation and transmission in the globalization of Guinea's djembé*. University of Michigan, 2007, str. 62

<sup>17</sup> TOURÉ, 1963 : 212

### 2.2.1. Národní balet

*Úlohou národního baletu je prezentovat Afriku, získat jí věhlas a uznání. Jeho poslání netkví ani tak v jeho vzdělávacích a mobilizačních kvalitách, jako spíše v umělecké reprezentaci Afriky a života afrického lidu.*<sup>18</sup>

Založení baletu, který nesl jméno *Les Ballets Africains de la République de Guinée*, dostal na starosti Tourého svěřenec Fodéba Keita. Rekrutování jeho nových členů byla plošná celostátní akce a masové probuzení zároveň. Komise, vybírající hudebníky a tanečníky na nové posty vznikajícího baletu, projížděla všemi regiony Guiney. Pro místní hudebníky se tak naskytla neopakovatelná a do té doby nevídaná příležitost zcela změnit svůj život. Pro ty šťastné, kterým se povedlo komisi zaujmout a do baletu se dostat, čekala nová a zcela odlišná budoucnost od té, kterou měli jinak vcelku jasně narýsovanou. Místo práce na polích a hudebního doprovodu k místním slavnostem (bez nároku na honorář) po zbytek života, skýtala jejich nadcházející budoucnost přesun do hlavního města Konakry, pravidelné zkoušky s baletem (tedy s „tím nejlepším“ co Guinea měla), prudký nárůst společenské prestiže, peníze a hlavně možnost odcestovat do zahraničí a sklízet celosvětově slávu a uznání. Famoudou Konaté vzpomíná na svůj vstup do baletu:

*„Když se balet vrátil ze svého prvního turné po Evropě, byl jsem do něj naverbován – vskutku jak do armády. Ve všech regionech se konaly velké oslavy a členům baletu hráli všichni možní muzikanti, z kterých si posléze vybrali ty nejlepší. Připadala mi neuvěřitelná možnost, že bych mohl cestovat do Evropy – do té doby jsem ještě nebyl ani v hlavním městě Konakry.“*<sup>19</sup>

Tím, že se náborů hudebníků konaly ve všech významných regionech země, došlo k smíšení jejich vlastních kmenových tradic, tedy i hudebního projevu. To byl ovšem, jak se

---

<sup>18</sup> TOURÉ, 1963 : 261

<sup>19</sup> KONATÉ, Famoudou, OTT Thomas. *Rhythms and Songs from Guinea*. Německo: Institut für Didaktik populärer Music, 1997, str. 23

záhy ukázalo, Tourého záměr. Hudebníci se v baletu nemuseli naučit jen nové aranže a choreografie vlastních tradičních tanců a rytmů, ale také kvantum nového repertoáru z odlišných regionů a etnických skupin, působících v baletu.<sup>20</sup> Kombinací tradic etnik ze čtyř největších a nejbohatších regionů země, se Touré skrze *Les Ballets Africains de la République de Guinée* snažil vytvořit novou národní kulturu.<sup>21</sup> Rozpoutal ovšem také demystifikační kampaň, která měla skoncovat s fetišisty a všemi rituálními praktikami a silně podporoval folklorizaci tradičních náboženství, a to jak na nacionální, tak na lokální úrovni. Na národní úrovni byl vyústěním této folklorizační politiky vznik slavného *Les Ballets Africaines*.<sup>22</sup>

I když se národnímu baletu dařilo skvěle a stalo se z něj pro jeho uměleckou hodnotu a preciznost velmi uznávané uskupení, Touré s tímto procesem tvorby nového národního symbolu dosáhl pouze dalšího odcizení venkovského obyvatelstva Guiney. Jádrem problému národního baletu tkvělo v tom, že byl založen v Paříži a formován dále pouze v Konakry. Příspěvek venkovského obyvatelstva, které tvoří devadesát procent veškerého obyvatelstva celé Guiney, byl v tomto procesu jen velmi malý. I přes to, že byly ze strany baletu podniknuty na vesnice řady výprav za místní tradicí, bylo jejich náplní výhradně buďto „prodat“ balet, jako novou guinejskou národní kulturu, nebo získat další nový „materiál“ z venkovských tradic pro vlastní tvorbu. Kromě této provize materiálu „tradiční kultury“, byl tedy přínos a vklad venkova do guinejského nacionalismu minimální.<sup>23</sup>

Členové národního baletu nemuseli prokazovat a stvrzovat svůj profesionální status; vláda všem hudebníkům a tanečnickům dala vydat speciální identifikační karty (I.D. karta), které jim dávaly speciální cestovní privilegia jak po Africe, tak i do zahraničí. Dostávali také vládní plat a byli bráni a hodnoceni jako veřejní služebníci a pomocníci. Muzikanti a tanečníci získali svůj profesionální status díky nové politické roli velvyslanců guinejské tradiční kultury. Na rozdíl od Senegalu byl profesionalismus členů guinejského baletu přímo svázán s politikou.<sup>24</sup>

---

<sup>20</sup> FLAIG, 2007 : 18

<sup>21</sup> FLAIG, 2007 : 62 - 63

<sup>22</sup> BERLINER, 2005 : 576

<sup>23</sup> FLAIG, 2007 : 63

<sup>24</sup> FLAIG, 2007 : 18



S národním baletem se najednou kulturní ohnisko centralizovalo do Konakry. S cílem vytvořit produkt pro západní spotřebu sem Balet přivedl hudebníky a tanečníky z celé země a z prvků jejich tradic vytvořil vlastní program, který již ovšem nebyl po této proměně autentický a věrný původní tradici, pouze z ní čerpal určité fragmenty. Na jedné straně stál tedy nově vzniklý národní symbol, vycházející z tradic a historie celé země, oslňující západ svou velkolepostí, modernitou a uměleckým ztvárněním. Na druhé straně stál hon za vymáčením těchto tradic a vykořeněním dosavadního kulturního dědictví jednotlivých etnik, prohlubování sociálních rozdílů mezi Konakry a venkovem a zásadní změna v sociálním postavení hudebníků v celé zemi. *Celý průběh vzniku baletu jednoduše odrážel zvětšující se propast mezi městskou elitou a venkovskými masami v celé Guiney.*<sup>25</sup>

Když v roce 1966 vystupovali *Les Ballets Africaines de la République de Guinée* na Prvním světovém festivalu Černého Umění (First World Festival of Black Arts) v Dakaru, bylo to poprvé, kdy mohli hudebníci a další umělci z celé Afriky vidět djembé jako součást profesionálního vystoupení. To mělo natolik hluboký dopad, že se k dnešnímu dni stalo djembé jedním z nejrozšířenějších a nejpoblíbenějších bubnů v celé Africe. Hra na djembé se stala profesí až po jeho adopci národním baletem a fakt, že djembé ihned převzalo vůdčí roli ve všech dramatických scénách pódiového vystupování a zároveň se stalo představitelem nově vzniklého národního symbolu měl pod taktovkou Tourého a Keity na svědomí opět Guinejský národní balet. Djembé tak zaznamenalo radikální změnu svého postavení, významu a role.<sup>26</sup> Následující pasáž je proto věnována právě tomuto nástroji.

### 2.2.2. Djembé

Djembé je ručně vyřezávaný hudební nástroj, k jehož výrobě se tradičně používají tři typy mahagonového dřeva (*lenké, djala, hare*). Jeho svrchní část je, za pomoci provazů a kovových obrouček, potažena kozí kůží. Djembé a jeho vznik má vlastní mytologii. O jeho původu se sice traduje řada pověstí, tato se ovšem vyskytuje nejčastěji:

---

<sup>25</sup> FLAIG, 2007 : 65

<sup>26</sup> FLAIG, 2007 : 5 - 6

*„Před dávnými časy lidé buben neznali. Vlastnili jej šimpanzi. V této době, v době před zbraněmi, žil také lovec jménem So Dyeu. Byl to vůdce všech lovců. Šimpanzi často chodívali blízko jeho tábora. Jednoho dne, když šel na lov, si všimnul šimpanzů jak jedí ovoce v korunách stromů. Obveselovali se při tom hraním na buben. Lovec řekl: „Ten nástroj, na který hrají je překrásný. Políčím na něj past.“ Vykopal díru a políčil past. Dalšího rána uslyšel šimpanzí brek. Všichni šimpanzi plakali, mladí i starší. Šimpanzí bubeník se chytil do pasti. Lovec přivolal svého psa a šel za nimi do lesa. Šimpanzi se, jak ho uslyšeli přicházet, rozprchli. Lovec pak z pasti sebral buben a přinesl jej do vesnice. Šimpanzi byli kdysi lidé, kteří se vydali špatným směrem a bůh je za to ztrestal a proměnil je na šimpanze. Od té doby šimpanzi již buben nemají a nezbývá jim, než se být pěstmí do hrudi.“<sup>27</sup>*

Motiv zvířecího původu v této verzi mytologického původu djembé poukazuje na špatné jednání a chování lidí, kterým byl buben svěřen a kteří byli za trest proměněni bohem v opice. Ospravedlňuje zároveň akt odnětí bubnu a svěření jej stávajícímu lidu, který ještě nesklouzl na špatnou cestu jako tito „bývalí lidé“ a u nějž bude buben nadále v užití.

Obecně se ovšem reálný původ djembé spojuje se společenskou třídou kovářů - *Numu*. Toto označení (i společenská třída) přísluší etniku Malinké, obývajícím region *Hamana*, nacházejícím se v severozápadní části Guiney.

Ze všech možných hudebních nástrojů kultury Malinků bylo djembé právě tím nejméně významným, tudíž bylo i nanejvýš nepravděpodobné, aby bylo vybráno jakožto nový zástupce a reprezentant celého národa Guiney. Djembé, silně spojené s vesnickými slavnostmi a rituály, bylo až do Tourého vlády chápáno spíše jako rituální objekt a pomůcka než hudební nástroj. Díky všem Tourého politickým, kulturním a ekonomickým změnám se však tento hudební nástroj stal významným představitelem post-koloniální Guiney. Ze svých politických zájmů dal Touré do pohybu klíčové společenské elementy, jež následně vedly až ke globalizaci djembé. Prvně tím, že uvedl v platnost *programme d'émancipation sociale*,

---

<sup>27</sup> BLANC, Serge. *African Percussion: The Djembe*. Percudanse Association, 1997, str. 23

umožnil Touré všem občanům, bez ohledu na jejich sociální stratifikaci, determinovanou jejich narozením, stát se profesionálním hudebníkem. Za druhé pečlivě vedl a vychovával všechny tanečníky a hudebníky národního baletu k tomu, aby při plnění svého poslání, jakožto velvyslanců Guiney ve světě, zastupovali i politické a diplomatické funkce své země. Na rozdíl od *griotů* minulosti nefungovali hráči na djembé jako diplomati a bylo velice nezvyklé, aby takový hráč reprezentoval společenskou elitu, či byl jakkoliv vtažen do politiky. Výsledkem těchto změn byl fakt, že se centrum hry na djembé přesunulo z vesnického života etnických komunit horní (severní) Guiney do hlavního města Konakry. Tak se stalo právě výběrem a svoláním tanečníků a muzikantů ze všech koutů země do Konakry, aby zde společně dali vzniknout národnímu baletu. Až do okamžiku, kdy si Guinejský národní balet nepřivlastnil djembé, nebyla hra na něj nikdy profesí..<sup>28</sup>

Vzestup djembé až na národní důležitost měl jistě co dočinění s faktem, že Sékou Touré pocházel z etnika Malinké. Touré musel nějak vyřešit svou kmenovou příslušnost k maskám a rituálům, spojené s jeho kulturou. Řešením tohoto problému bylo povolení používání masek v národním baletu, kde mohlo být využito jejich exotického a dramatického efektu, přičemž současně platily zákazy vesnických rituálů, které jim dávali kulturní sílu a moc. Prezence a prezentace masek v baletu tak paradoxně v jeho kontextu zbavovala v očích západních i vlastních vesnické rituály jejich efektivnosti.<sup>29</sup>

### 2.2.3. Djembefola

Pojem *djembefola* je v dnešní době nejčastěji překládán jako hráč na djembé. Termín však ve skutečnosti nese další vlastnosti a upřesnění, jež nositeli tohoto titulu přiznávají mnohem bohatší vlastnosti. Označení se přesněji vztahuje pouze na osobu, která nejen perfektně ovládá hru na djembé po technické stránce, ale je současně i přenašečem všech potřebných znalostí o rytmech, historii a rituálech spojených s *djembé* a *dunduny* a ví přesně jak tyto nástroje fungují v kontextu vesnických slavností.

---

<sup>28</sup> FLAIG, 2007 : 6, 9, 19, 58

<sup>29</sup> FLAIG, 2007 : 61

Za normálních okolností hraje *djembefola* ke všem slavnostem a jiným společenským událostem, ke kterým je přizván, a to bez nároku na jakoukoliv peněžní odměnu. To patří k součásti jeho povinností jako vesnického bubeníka. Nejčastějšími příležitostmi k hraní jsou svatby, křty, iniciační a zemědělské slavnosti.. *Djembefola* nemá na výběr, je potřeba, aby hrál při všech společenských událostech.<sup>30</sup> Mamady Keita přibližuje běžný život vesnického *djembefoly*, jeho mistra:

*„Můj mistr strávil celý svůj život na vesnici jako farmář a djembefola. Ale jako djembefola si nevyděláte žádné peníze, nic. Hrajete na všech slavnostech a událostech, o které vás lidé požádají zadarmo. Nefunguje to tak, že byste si kladli podmínky, za jakou sumu jste ochotný přijít hrát. Ale zároveň to děláte rádi, jelikož jste společensky úspěšní a dívky se o vás perou. Často dostáváte od lidí dary za to, jak hrajete. Nemusí to být nutně peníze, ale když jsou spokojení s tím, co děláte, něco malého vám dají. Není to nic velké hodnoty a nemůžete z těchto darů přežít. Kdybych byl zůstal na vesnici, dozajista bych byl farmář a malý djembefola.“<sup>31</sup>*

Národní balet nejen že zurbanizoval, tedy přenesl do města, hru na djembé, ale vytvořil z ní umění a profesi. Navíc se mu povedlo otevřít kanály pro sponzorství, klientelu a zájem ze západu, což umožnilo *djembefolům* provozovat jejich umění jako profesi na plný úvazek. Každá generace profesionálních muzikantů se v boji o přežití snaží získat příjem jak ze zahraničí, tak z domova. Tyto zahraniční konexe rovněž výrazně zvyšují sociální status *djembefoly* v jeho komunitě, jelikož ho ukazují jako váženého profesionála, který může významně přispívat k blahobytu a spokojenému životu rodin jeho vesnice.<sup>32</sup>

První generace známých *djembefolů* se shoduje ve vnímání sebe samých jako nositelů tradiční hudby Malinků. Fungují tedy jako reprezentanti své etnické skupiny ve zbytku světa a zároveň jako mistři svého oboru a mentoři, jimž bylo svěřeno předávání jejich znalostí historie a tradice mladším generacím hráčů na djembé. Jakožto samozvaní nositelé kulturní

---

<sup>30</sup> FLAIG, 2007 : 20

<sup>31</sup> KEITA Mamady, Flaig Vera Helga, překlad interview z workshopu v Romoně, 2010

<sup>32</sup> FLAIG, 2007 : 112

tradice naplňuje první generace *djembefolů* podobnou funkci, jako oficiální kasta profesionálních hudebníků Malinků nazývaných *Jeli (grioti)*, o kterých pojednám v následující pasáži. Na rozdíl od griotů nemají profesionální *djembefolové* přesně vymezené místo v kulturním systému a rozvrstvení Malinků. Chybí jim tedy něco, co dědičný hudebník vždy měl.<sup>33</sup>

#### 2.2.4. Grioti (Jeli)

*Grioti* byly a jsou vyjímečně důležitá a nepostradatelná společenská třída uvnitř celé *Mande*<sup>34</sup> společnosti. Jsou to praví nositelé, udržovatelé, šířitelé a mentoři tradice, kultury a historie vlastního etnika, potažmo celého světa *Mande* kultury. Třída *griotů* nevykonává a neživí se fyzickou prací jako většina obyvatelstva, ale jsou podporováni společenskou elitou.<sup>35</sup> *Grioti*, jakožto znalci tradice a kultury, provázejí a vedou veškeré společenské události a slavnosti (svatby, iniciace atd..). Jsou také jedinou třídou profesionálních hudebníků. *Griotem* se člověk nemůže stát v průběhu života, ale musí se jako *griot* narodit. *Grioti* se od ostatních lidí liší svým příjmením, která jim jsou přidělena. Ta se dále odlišují vzájemně mezi dalšími regiony země. *Jeli* může být jak muž, tak žena.<sup>36</sup> „*Griot musí znát perfektně a bezchybně řadu tradičních písní, musí být také schopný velmi efektivně a živě reflektovat a provázet svými proslovy aktuální dění při běžných (pravidelných) i náhlých, veselých i smutných společenských událostech. Jeho důvtip může být strhující a jeho znalosti místní historie ohromné.*“<sup>37</sup>

V předkoloniálních dobách se *grioti* díky své funkci prostředníka mezi lidem a vládnoucí nobilitou (králem) těšili rovněž velkému politickému vlivu. *Griot*, věrný svému

---

<sup>33</sup> FLAIG, 2007 : 55, 125

<sup>34</sup> Velké množství příbuzných etnických skupin, mluvících různými jazyky, které byly kdysi všechny sjednoceny v říši Mande . (Mandé peoples. In: *Wikipedia: the free encyclopedia* [online]. San Francisco (CA): Wikimedia Foundation, 2001- [cit. 2012-03-04]. Dostupné z: <http://en.wikipedia.org/wiki/Mand%C3%A9>

<sup>35</sup> BLANC, 1997 : 8

<sup>36</sup> BLANC, 1997 : 8

<sup>37</sup> OLIVER, Paul. *Savannah Syncopators*. Stein & Day Pub, 1970, str. 78

statusu brilantního komunikátora a diplomata, nesloužil pouze jako politický poradce krále a vyhlášovatel jeho nařízení, ale fungoval také jako hlas vůdce na veřejných fórech.<sup>38</sup>

Již od útlého věku, kdy začíná výcvik griotů, se kromě kvanta informací a znalostí nutných k vstřebání své kultury a tradice učí také způsob jejich vyjádření. Ten je souvztažný k umělecké složce jejich postavení ve společnosti a je vyjádřován dvěma prostředky. První je zpěv a převypravování epických básní, oslavných písní, ceremoniálních proslovů atd.. Druhým prostředkem je hudební doprovod těmto zpěvům. Hudební nástroje, na které měli právo a výsadu hrát právě pouze *grioti* byly především *balafon*<sup>39</sup> a *kora*<sup>40</sup>. To byly nástroje, jež *Jeli* používali jako doprovod k převypravování *Eposu o Sunjatovi*.<sup>41</sup> Tento epos, vyprávějící historii založení říše Mali Sunjatou Keitou, představuje zároveň vznik všech kultur *Mande*.<sup>42</sup>

Pokud bylo cílem nově obrozené hudby „vzkřísit“ předkoloniální africkou identitu, hrdost a kulturní zvyklosti, pak právě hudba a nástroje *griotů* byly tou nejsmysluplnější volbou a nástrojem pro jejich realizaci. Touré věřil, že pokud se má Guinea stát moderním národem, struktury moci a vlivu jednotlivých etnických skupin musí být rozvráceny. To zahrnovalo i nejmocnější společenskou třídu v *Mande* kultuře, *grioty*. Jako součást *programme d'émancipation sociale* byly *grioti* jmenováni do funkce státních úředníků a funkcionářů pro někdejší aristokratické rodiny a klany.<sup>43</sup> Role a status *griotů* se se zánikem kolonializmu zásadně změnil. V této době se jejich dosavadní politická role komunikátora, diplomata a uznávaného historika změnila na „lidového trubadúra“, který ve snaze přežít

---

<sup>38</sup> FLAIG, 2007 : 10

<sup>39</sup> Dřevěný xylofon, skládající se z ozvučných kamenů na dřevěné konstrukci, pod kterými jsou přidělané ozvučné rezonátory (dýně kalebasy); velmi rozšířen napříč celou Afrikou. (BLANC, Serge. *African Percussion: The Djembe*. Percudanse Association, 1997, str. 17)

<sup>40</sup> Speciální jednadvacetistrunná harfa, skládající se z poloviny velké dýně (kalebasa), potažené kozí kůží, z níž je vyveden dřevěný krk se systémem ladění (dřevěné a kovové kolíky, či kožené kroužky). (BLANC, Serge. *African Percussion: The Djembe*. Percudanse Association, 1997, str. 19)

<sup>41</sup> Sunjata Keita; Mýtický zakladatel a sjednotitel říše *Mande*

<sup>42</sup> FLAIG, 2007 : 9

<sup>43</sup> CAMARA, 2005 : 65 - 66

nadcházející změny využívá své hudební a historické znalosti k vášnivým zpěvům a výkřikům o moci a síle.<sup>44</sup>

*Grioti*, jakožto někdejší jediná společenská třída profesionálních hudebníků, nemohli chybět i v národním baletu, kam je Touré dosadil. Jako jediní ze všech umělců v baletu ale nepocházeli z rodin farmářů a prostého lidu. Fakt, že od nynějška patřili do uskupení hudebníků a tanečníků, pocházejících z vesnických farmářských rodin, jimž byl po vstupu do baletu státem přiznán status profesionálního umělce a se kterými se tak oficiálně postavili rázem na stejnou úroveň pomohl významně k rozdrobení jejich bývalého postavení, váhy a poslání a pomohl Tourému jednak při tvorbě nového národního symbolu (národní balet) a jednak při rozprášení dřívějšího žebříčku hodnot a praktik venkovského obyvatelstva.

V následujících odstavcích se pokusím přiblížit nejběžnější herní situace, které mají svůj přesný průběh, náplň i význam a se kterými jsou právě přiblížení *grioti* zásadně propojeni.

### **2.3. Slavnosti a jiné společenské události**

*Badatelé, kteří se zabývají africkou hudbou, postavili svůj nejobecnější portrét na třech základních bodech: jedním je složitá rytmika, kterou jsme zaznamenali; ostatní dva se týkají společnosti. Ve všech významných hudebních událostech Západu jsou hudebníci a publikum odděleni. Jsou mezi nimi mnohdy fyzické hranice. Jejich vystupování a pozice jsou v protikladu, tváří v tvář, hraní a poslech, tleskání a uklánění, vydávání zvuků a bytí zticha. Naproti tomu na afrických hudebních dějištích, na rozdíl od toho, můžeme říci, že umělci a obecnost „vstupuje“ jeden do druhého. Vytvářejí vzdušné a propustné kroužky. Prvním pozoruhodným sociálním aspektem je, že africké vytváření hudby je ve výsledku spojené s účastí všech přihlížejících, což dokazuje poměrně vysoký počet lidí, kteří jsou z hudebního hlediska kvalifikovaní, nebo kteří se stali součástí hudební*

---

<sup>44</sup> FLAIG, 2007 : 11

*události svým tleskáním, zpěvem, či tancem. Druhým sociálním bodem je, že africké vytváření hudby vždy slouží k společenskému účelu: hudba není oddělená sféra, která existuje jen sama pro sebe, ale je mnohem víc součástí jak individuálních, tak společenských událostí důležitých pro život celé komunity.<sup>45</sup>*

Všechny možné slavnosti, rituály, svatby a další vybrané společenské události jsou neodmyslitelně spjaty s hudbou a tancem. Mají jasně vymezená pravidla i průběh. Slavnosti vedou (řídí) zpravidla *grioti*, kteří znají všechny příslušné a mnohdy i velice staré písně. Bubeníci, v čele se sólistou (*djembefolou*), znají k písním odpovídající rytmy a po zaznění prvních tónu je začnou hned hrát. Existuje řada písní pro každý rytmus, repertoár písní je tudíž mnohem větší než repertoár rytmů. Když je slavnost v plném proudu, rytmy trvají zřídka víc než jen pár minut. Jak spolu navzájem *grioti* soupeří, začnou brzy zpívat jinou píseň, což okamžitě způsobí i změnu rytmu k ní příslušného. Jsou to tedy *grioti*, kdo určuje hudební průběh celé slavnosti.<sup>46</sup>

Výše popsané znalosti a schopnosti *djembefolů* a *griotů* jsou pro všechny slavnosti a rituály zcela nezbytné. Slavnosti se dají rozdělit do dvou pomyslných skupin – běžných (nebo lépe řečeno častých a až každodenních) a speciálních (tedy sezóních, vázaných k speciální konkrétní události). Mezi ty běžné patří svatby, pohřby a křty a mezi ty speciální například obřizkové slavnosti (Soliba), slavnosti sklizní (Konkoba a Kassa), maskové tance (Konden, Sobonenkun), či slavnosti Doundounba („tanec silných mužů“, viz obr. 5) atd.

Rád bych zde připojil vlastní zkušenost z obřizkové slavnosti Soliba ve vesnici Sanankoro v regionu Hamana v severozápadní části Guiney z roku 2009. Byl zrovna úplňk a když jsme dorazili na místo, slavnost již byla v plném proudu. Tak jako v jiných vesnicích měla i tato speciální vyhrazené místo pro konání slavností (zpravidla centrum vesnice se stromem uprostřed). Slavnost od slavnosti a se dle vesnice liší svým konkrétním průběhem, který si každá vesnice definovala postupem času sama. To se odvíjí od rozlohy a početnosti vesnice, místa konání slavnosti, počtu bubeníků a tanečníků na slavnosti atd. Konkrétními

---

<sup>45</sup> CHERNOFF, John Miller. *Das Geheimnis der afrikanischen Rhythmen: Die Trommel. Weltsprache Rhythmus*. Zürich, 1997, citovaná pasáž byla převzata z nevydaného anglického rukopisu deníku "du"

<sup>46</sup> KONATÉ, 1997 : 25



změnami mohou být kupříkladu jiné kroky tanečníka do daného tance na slavnosti, který zpravidla může jako jediný zasvěcený nositel tance (společensky deklarovaný specialista) přidávat či obměňovat stávající kroky a inovovat a posouvat tak tradiční tance daného rytmu, potažmo celé slavnosti či jejích částí. Stejným způsobem může *doundounfola*<sup>47</sup> i *djembefola* vesnice obměnit stávající či přidat nové sólové fráze a basové *patterny*<sup>48</sup> (variace na *doundoun* a *sangban*) a poupravit tak konkrétní podobu daného tance a slavnosti v jedné dané vesnici. Výsledný sociální dopad a předané informace zůstávají ovšem vzájemně identické. Dorazili jsme v okamžiku, kdy skončil průvod *bilakoros*<sup>49</sup> vesnicí a kdy byli odvedeni se šamanem do lesů za vesnicí, aby zde v průběhu několika dalších dní prošli, a s notnou dávkou štěstí i přežili, iniciační rituály, včetně obřizky. Slavnost vedli místní *grioti*. Hrály se dokola pouze tři rytmy – *Balakulanyan*, *Soli* a *Balan Sondé*. Bubeníci u basových bubnů se střídali během hraní. Lidé tancovali kolem stromu, až okolo něj začali hromadně kroužit. Nakonec se všichni na povel *griotů* zvedli a vydali se na průvod vesnicí. Stále se hrálo i tancovalo. Měli jsme dlouhou cestu domů, proto jsme nevydrželi až do konce a po několikahodinovém maratonu hudby, tance a ohromné energie odešli. Slavnost trvala až do rána a celý večer byl jen jedna součást celé několikadenní slavnosti Soliba.



**Obr. 5:** Slavnost Doundounba ve vesnici Baro, únor 2009. Foto Jitka Pokorná

---

<sup>47</sup> Termín identický s pojmem *djembefola*; rozdíl pouze v nástroji.

<sup>48</sup> V tomto případě běžně užívaný hudební termín; jedná se o stále se opakující rytmický vzorec, formuli

<sup>49</sup> Nezasvěcení a neobřezaní chlapci ve věku 8 – 15 let. Před iniciací se jim holí hlavy dohola. (z rozhovoru s Mansou Camio, šamanem vesnice Baro; Guinea 2009)

Na vesnici a ve městě se situace liší. Zatímco na vesnici se původním slavnostem i rituálům podařilo přežít, ve městě přežily pouze svatby, křty a pohřby, tedy slavnosti běžné. I průběh těchto slavností se vzájemně liší. Městské slavnosti bývají masovou událostí s mnoha bubeníky a nespočtem tanečníků, kde se kompetice mladých talentů dostává, oproti vesnickému propojení *djembefolů*, *griotů* a hudby, na první místo.

## **2.4. Tradiční sestava bubnů**

*„Podle toho, kolik djembé je na vesnici k dispozici, se rytmy obvykle skládají ze dvou, či tří doprovodných partů na djembé. Vždycky je doprovází i sangban, kenkeni a doundounba, nebo přinejmenším sangban....Vždy hrají basovné bubny a djembé dohromady. Nemůžete nikdy hrát na djembé bez sangbanu! To je tradice.“<sup>50</sup>*

Tradiční sestava bubenického uskupení tedy sestává z djembé a basových bubnů. Basové bubny jsou tři a liší se velikostí a výškou tónu (viz obr.6). Jejich jména – *kenkeni*, *sangban* a *doundounba* – kopírují onomatopoeticky charakter jejich zvuku. *Kenkeni* je nejmenší a nejvýše laděný. *Sangban* je velikostně a tónově vprostřed a *doundounba* je nejobjemnější a nejhlubší ze všech. Basové bubny jsou dvoubanné (potažené kůží z obou stran) válcovité dřevěné nástroje. K jejich potažení se používá výhradně kravská kůže. *Doundounfola* na ně hraje zboku paličkou a z druhé strany se doprovází kovovou tyčkou na zvonec, umístěný na těle bubnu. Basové bubny tvoří základ každého rytmu. Djembé je naproti tomu potažené zpravidla kozí kůží (občas bývá potažené i telecí, či antilopí), což spolu s tvarem nástroje umožňuje dosahovat kýžených vysokých a průrazných zvuků. Na djembé se hraje rukama.

System hraní na všechny tyto nástroje se odvíjí od společných hudebních a technických pravidel. Každému nástroji v určitém rytmu přísluší konkrétní pattern. Složením těchto *patternů* dohromady vzniká vlastní melodie rytmu, přičemž melodie basových bubnů tvoří

---

<sup>50</sup> KEITA Mamady, Flaig Vera Helga, překlad interview z workshopu v Romoně, 2010

jeho základ (rytmus samotný) a *patterns* doprovodných djembé tuto melodii pouze doplňují a obohacují. Sólista pak vede celou skladbu vlastní improvizací, tradičními frázemi a stylem sólovaní k příslušnému rytmu a rytmickými a očními signály mezi tanečníkem, zpěvákem (*griotem*) a zbytkem bubeníků. To vše patří k nezbytným znalostem *djembefoly*.

Tento popis tradiční sestavy bubnů, základní techniky a pravidel hry na tyto nástroje souvisí popravdě s výše popsanými kulturními a sociálními změnami jen málo. Můj výzkum se ovšem zásadně dotýká právě hry na djembé a basové bubny. Rozhodl jsem se proto tyto informace uvést, jelikož mi připadají jako důležitá součást úvodu do kontextu a navíc jsou nepostradatelným zdrojem pro závěrečný popis a vhled do tradiční výuky na djembé a basové bubny.



**Obr. 6:** Basové bubny. Zleva Doundounba, Sangban a Kenkeni. Foto Tomáš Vrabc

## **2.5. Shrnutí druhé části**

Výše popsané kulturní a sociální změny Tourého vlády jsou pro mou práci zcela zásadní. Vysvětlují, jak byla politika provázána s tvorbou národního baletu, změnou role *griotů* a *djembefolů* a především vzestupu djembé jako nástroje vůbec, jak politika vytvořila uměle profesionální status bubeníků, čímž zcela zásadně změnila jejich sociální postavení a jak zpřístupnila učení se hudebním nástrojům všem společenským třídám oproti dřívější

stratifikaci. Nebýt těchto změn, bylo by djembé nejspíše stále jen rituální pomůckou vesnických rituálů a slavností a svět by se o něm dozvídal jen velmi těžko a v Konakry by se jen sotva nesly ulicemi zvuky bubnů při zkouškách místních baletů a kapel..

Nutno poznamenat, že ony drastické represe fetišismu, masek a rituálů, jež Touré rozpoutal, hned po jeho smrti opadly a starým tradicím se na venkově nakonec podařilo přežít. Rituály a slavnosti byly opět obnoveny. Národní balet vše přežil (dodnes funguje) a otevřel novou cestu hudebníkům z Guiney do celého světa. Tradiční výuka *griotů* a *djembefolů* na venkově tyto změny také ustála. Po smrti Tourého začaly vznikat další soukromé i národní balety a nově vzniklá profese *djembefoly* se stala velmi populární.

## 3. Výzkum

### 3.1. Osobnosti důležité pro výzkum

#### 3.1.1. Famoudou Konaté

Famoudou Konaté se narodil v Guiney v roce 1940 ve vesnici Sangbarala, ležící v severozápadním regionu Hamana. Patří k etniku Malinké, které v této oblasti žije a kterému je také, skrze společenskou třídu kovářů *Numu*, připisován původ djembé (viz kapitola *Djembé*). Kultura lidu Malinké je velmi bohatá na mnohé rytmy a písně, které neodmyslitelně patří k jejich každodennímu životu a které jsou hluboce zakořeněny v jejich tradici (viz kapitola *Slavnosti a jiné společenské události*). S hudbou Malinké je úzce spojen i tradiční způsob výuky hry na djembé a basové bubny, který se níže pokusím přiblížit. Do takové výuky vstoupil Famoudou již v útlém věku a brzy začal díky svému talentu doprovázet i místní slavnosti a jiné společenské události, které se bez bubeníků neobejdou, nebo kam byl na přání pořadatelů pozván.<sup>51</sup> Již ve čtrnácti letech si jej žádali k hraní po celém regionu Hamana.<sup>52</sup>



Obr. 7: Famoudou Konaté

---

<sup>51</sup> KONATÉ, 1997 : 22

<sup>52</sup> Famoudou Konaté. [online]. [cit. 2012-05-14]. Dostupné z: <http://www.chidjembe.com/fkusabio.html>

V roce 1962 vstoupil do národního baletu a vydržel zde v roli prvního sólisty následujících dvacet šest let. Po dobu své působnosti v baletu s ním obcestoval takřka celý svět. Z baletu vystoupil až v roce 1985, když se svou nově vzniklou kapelou začal sám koncertovat po celé Evropě a později i v USA. Svým působením v Evropě pomohl vychovat první generaci evropských hráčů na djembé a notnou dávkou tak přispěl k popularizaci hudby Malinků ve světě.

*„Hráli jsme s baletem tradičním způsobem, ale přesto v jakési pozměněné koncertní formě. To se mi opravdu nelíbilo, ale nemohl jsem s tím nic udělat. Musel jsem se přizpůsobit – nebyl jsem ve velení.“<sup>53</sup>*

I přes své angažmá v národním baletu zůstal Famoudou věrný své výuce a tradici Malinků a nenechal se koncertními předělvkami tradičních rytmů ve svém učení ovlivnit. Svými ohromnými vědomostmi je mezi bubeníky z celé země proslulý a časté modifikace tradičních rytmů uvádí vždy s chladnou hlavou na pravou míru a dovysvětluje, což mohu z vlastní zkušenosti jen potvrdit.. Je silný tradicionalista a je jedním z největších (ne-li největším) znalců, patriotů a nositelů tradiční hudby (především co se perkusivní tradice týče) a písní lidu Malinké

Famoudou Konaté je jedním z prvních celosvětově známých hráčů na djembé. Svému titulu *djemebefoly* dostává v plném rozsahu jeho náplně a poslání. Patří mezi nejuznávanější umělce západní Afriky vůbec. Dodnes vede po celém světě workshopy hry na djembé. V roce 1996 obdržel od Berlínské Univerzity Umění čestný titul profesora, v oboru Vzdělávání africké hudby.<sup>54</sup>

Byť i jen stručné seznámení s touto osobou je pro mou práci důležité, neboť se jedná o mistra a učitele mého informátora, Tontona Soryby Syilly. On sám je nositelem tradiční výchovy a vědomostí. Jeho životní cesta, jeho osobnost a status *djemebefoly* tak potvrzuje a dokazuje zdroj informací, získaných, resp. předávaných, při výuce.

---

<sup>53</sup> KONATÉ, 1997 : 23

<sup>54</sup> KONATÉ, 1997 : 5



### 3.1.2. Jan Matásek

Jan Matásek se narodil v roce 1972. Je to český hudební skladatel a profesionální muzikant. Absolvoval Konzervatoř Pardubice a pražskou Konzervatoř Jaroslava Ježka. Komponuje především scénickou hudbu pro česká divadla (Komedie, Viola, Drak atd..) a spolupracuje s řadou významných divadelních režisérů (Arnoš Goldflam, David Drábek, Jiří Adámek atd..). Od roku 2001 působí jako skladatel a herec v loutkovém divadle Minor v Praze. Věnuje se také kompozici menších hudebních forem a účinkuje jako hudebník a herec v řadě inscenací. Jako lektor se pravidelně účastní řady divadelních festivalů a vede hudební semináře na Fakultě humanitních studií Univerzity Karlovy.

S Janem Matáskem se znám jednak z kurzů na Fakultě humanitních studií Univerzity Karlovy, jednak z jeho představení v divadle Minor a jednak přes naše společné hudební známé. O jeho profesionalitě mám tak důkaz jak z vlastní zkušenosti, tak s nestranných výpovědí oněch známých. Má volba vybrat jej za svého informátora z druhé, tedy české, strany je tedy záměrné, promyšlené, plnohodnotné a ověřené rozhodnutí.



Obr. 8: Jan Matásek

V mé práci zastává Jan Matásek, jakožto profesionální muzikant, jenž prošel tradičním (ve smyslu minimálně po dobu dvou generací nazpět zaběhlým) hudebním vzděláním, roli obrazu současného hudebně-edukačního systému České republiky. Ve svých výpovědích podává svědectví a vlastní zkušenosti o formách a průběhu své cesty za profesionálním hudebnictvím a poskytuje tak potřebný odraz informací o českém způsobu hudební výchovy, který je v mé práci zdrojem pro komparaci mezi oběma hudebně-edukačními systémy.

### **3.1.3. Tonton Soryba Sylla**

Tonton se narodil v roce 1974 ve vesnic Boké. Jeho otec pochází z etnika Malinké a jeho matka z etnika Sousou. Již jako malé dítě vstoupil do výuky a výchovy k Famoudouovi Konaté, který si jej sám za svého učně vybral. Stal se tak jeho adoptovaným synem (viz níže). Tonton prošel tradičním výcvikem a výchovou *djembefoly* a pro můj výzkum je tudíž principiálně zcela validním zdrojem informací.

Po vzoru svého mistra jej v šestnácti letech, vzhledem k tradičnímu pojetí výuky v kontextu k „umělému“ baletu na první pohled trochu paradoxně, následoval jako doprovodný hráč na djembé do národního baletu, kde až do svého přesunu do Evropy setrval. Jeho angažmá v baletu se ovšem nijak nekřížilo s tradiční výukou, kterou současně u Famoudoua podstupoval, i když se již tou dobou blížila ke konci, ale jednalo se o podružnou aktivitu k jeho výuce za cílem získat praxi s moderním profesionálním hraním a koncertním vystupováním vůbec. Výuka i hraní v baletu muselo být vždy jasně odděleno. K členství v národním balet samozřejmě patřil i vzestup na společenském žebříčku, který na něj po boku svého mistra při zahraničních výjezdech zůžil hledáček pro budoucího mistra a lektora západoafrické perkusivní hudby doma i ve světě.

V sedmnácti letech odešel Tonton, po dovršení výcviku, vyučovat do Německa, kde také po vzoru Famoudoua zůstal až dodnes a střídavě vede pravidelné kurzy a měsíční workshopy jak v Německu, USA, Japonsku a dalších zemích, tak i v Konakry v rodné Guiney. Je celosvětově uznávaným *djembefolou* a lektorem hry na djembé a basové bubny.



Tonton je ústřední postavou mého výzkumu, je mým informátorem. Je referentem zkušeností a obecných praktik současné podoby tradiční výchovy a výuky hry na djembé v Guiney, vztahu mistra a žáka a dalších cenných a podstatných informací pro můj výzkum. Celá práce a její výsledky se odvíjejí od jeho výpovědí, zasazených do kontextu sociálního a kulturního pozadí, jež jsem v předchozí kapitole nastínil.



**Obr. 9:** *Tonton Soryba Sylla*

### **3.2. Struktura hudební výuky**

Dříve než se budu věnovat vlastnímu popisu výuky a sociokulturním aspektům výběru studenta, podmínek vstupu do výuky apod. rád bych nejprve ve zkratce a v obecnosti představil hudebně vzdělávací systémy obou referenčních zemí, tedy České republiky a Guiney.

### 3.2.1. Český hudebně vzdělávací systém

Hudebně vzdělávací soustavu České republiky lze rozdělit do dvou úrovní, a to na výuku hudební výchovy jako povinného vyučovacího předmětu a na odborné vzdělávání. První úroveň je zajišťována základními školami a gymnázii. Odborné vzdělání lze pak získat na některých středních odborných školách uměleckého nebo pedagogického zaměření (konzervatoře) a na vysokých školách (akademie). Mimo tyto státní instituce existuje možnost navštěvovat i některé soukromé školy. Specifikem českého hudebně vzdělávacího systému jsou základní umělecké školy.

Strukturu základního uměleckého vzdělávání lze rozdělit na několik stupňů, a to na přípravné studium, první a druhý stupeň základního studia, dále na studium s rozšířeným počtem hodin a na studium pro dospělé. Cílem přípravného studia je ověření základních předpokladů žáků pro studium uměleckého oboru a zároveň příprava pro první stupeň základního studia. Vzdělávání na prvním stupni je sedmileté, na druhém stupni čtyřleté. Pro mimořádně talentované žáky je určeno obsahově náročnější studium s rozšířeným počtem vyučovacích hodin. Možnost rozvíjet své vzdělání v uměleckých oblastech mají i dospělí lidé.<sup>55</sup>

Mimo tento systém stojí ještě soukromé hodiny a doučování u hudebníků, jež nespadá pod jakoukoliv hudebně vzdělávací instituci. Jedná se tak mnohdy o známé, či přátele muzikanty, jež jsou s to a ochotni za smluvených podmínek soukromě vyučovat.

Jedním ze zásadních parametrů pro komparaci obou systémů je fakt, že v českém případě je vstup do učení na konzervatořích a akademiích možný pouze skrze přijímací řízení, tzv. talentové zkoušky. Požadavky na přijetí do studia se, jelikož nejsou státní, liší dle školy a každý student, který má zájem o studium, jimi musí úspěšně projít. Tím se dostáváme k dalšímu důležitému bodu, jak již název přijímacích řízení napovídá, k otázce talentu. Na konzervatořích se kromě talentu klade velký důraz také na píli, schopnosti, technické provedení a dovednost jednotlivých studentů a uchazečů o studium. Talent je tak podružným (nebo lépe soudružným) a ne prioritním faktorem.

---

<sup>55</sup> PEJCHA, Jiří. Komparace systémů hudebního vzdělávání v České republice a Velké Británii. Brno, 2010

Dalším důležitým aspektem českého systému je fakt, že studium hudby je podmíněno finanční odměnou za služby. Za výuku na základních uměleckých školách, které poskytují jak výuku na daný hudební nástroj, tak i hudební nauku (nauka dějin hudby, základů hudební teorie, hudebních nástrojů atd), se platí. Platí se i za veškeré soukromé vyučování a samozřejmě za případné pořízení hudebního nástroje. Ten je sice v hudebních školách k dispozici, ale pro domácí cvičení potřeba mít vlastní, nebo si jej půjčovat. Výuka hudby se tak dá přirovnat ke zboží (službě), které je jako takové dostupné za peníze.

Dovršení výuky na českých uměleckých školách je spojeno s institucionálním uznáním dostudovaného studenta za profesionálního hudebníka, které je pochopitelně podmíněno splněním všech podmínek pro absolvování a které je spojeno i s oficiálním předáním diplomu (titulu), stvrzujícím tuto skutečnost a se závěrečným koncertem absolventů. Ukončení studia má tak institucionální charakter, není individuální a formálně je vždy stejné.

V následujícím popisu guinejského hudebně edukačního systému se pokusím o první (úvodní) komparaci obou systémů a jejich nejdůležitějších rysů.

### **3.2.2. Guinejský hudebně vzdělávací systém**

Na rozdíl od českého systému není ten guinejský žádným způsobem institucionalizovaný. Neexistují zde žádné, ať už veřejné či soukromé, hudební školy a hudební nauka není zahrnuta ani jako předmět na základních, středních nebo vysokých školách. Naproti tomu českému se tak obecně vzdělávací systém s tím hudebním vůbec nepotkává.

Naproti instituci vzdělávající žáka v České republice stojí v Guiney společensky deklarovaný a uznávaný profesionální učitel a muzikant – mistr (v mém případě *djembefola*). Pokud v České republice stvrzuje status profesionálního muzikanta diplom, v Guiney jej ustanovuje jmenování mistrem. Z učně se stává mistr až dle vůle mistra, který o dovršení výuky rozhoduje a žákovi to sděluje dle své libosti. Profesionálem se tak stává žák vcelku náhle z minuty na minutu.

Výuka žáka není nijak odstupňována, jako v České republice. Tím myslím, že nepodléhá fragmentaci do jednotlivých výukových stupňů. Jedná se pouze o vstup do výuky a její dovršení. Jak níže podrobněji proberu, tento vstup do výuky má na rozdíl od českého rituální podobu. Výstup z výuky má ovšem, podobně jako v českém případě podobu rituálu spíše přechodového, nežli sociokulturně specifického, o čemž níže také pojednám. Jmenování žáka mistrem obnáší tedy automaticky okamžitou změnu statusu a sociální role. Žádné iniciační obřady se ovšem nekonají. Je však nutností se od tohoto okamžiku od mistra odpoutat a osamostatnit (dva mistři nemohou žít ve stejném domě a rodině), což může být na jedné straně, zvláště v případech, kdy po dobu výuky, která trvá řadu let, žijí učeň a mistr ve stejném domě (což je i případ mého informátora Tontona), poněkud frustrující.

Věk vstupu do výuky a její trvání si spolu s českým systémem přibližně odpovídají. Obvykle se vstupuje do výuky mezi pátým a osmým rokem života a ukončuje se mezi osmnáctým a pětadvacátým. Vstup do výuky nevede přes jakákoliv přijímací řízení, ale je odvozen od mistrova rozhodnutí a vůle žáka do studia přijmout.

Zásadním rozdílem je, jak níže také podrobněji přiblížím, způsob odměn učitelů. V České republice se jedná výhradně o, vyjma dobročinných darů kantorům v podobě čokolád, bonboniér, alkoholu apod., které navíc nemají úplatný charakter, finanční obnosy. V Guiney je odměnou mistrovi služba žáka, který pro něj dělá vše, o čemž požádá. Na rozdíl od státních forem hudební edukace v České republice je výuka v Guiney výhradně soukromá a za jiné (služby) odměny lektorům.

V následujících odstavcích se pokusím přiblížit jednak sociokulturní podmínky vstupu do výuky a pojednám zároveň o možnostech vstupu do výuky z hlediska společenských tříd a to jak z historické, tak ze současné perspektivy. Zaměřím se při tom především na Guineu a v závěru každé kapitoly se pokusím nabídnout stručnou komparaci s českým systémem.

### 3.3. Kdo se může hudbě věnovat

Díky Tourého převratu se široké veřejnosti otevřela možnost stát se profesionálním hudebníkem. Až do Tourého vlády měla toto privilegium pouze jediná společenská kasta, *grioti*. Do této doby se zmíněný profesionalismus ovšem dotýkal pouze *giotských* nástrojů *balafonu* a *kory* a *djembé* vůbec zůstávalo mimo spektrum hudebních nástrojů. *Grioti* na něj nehrály a, jak již bylo řečeno, na *djembé* se nahlíželo spíše jako na rituální pomůcku, než na hudební nástroj. Změna přišla se vznikem národního baletu, kam bylo *djembé* dosazeno do vůdčí pozice celého uskupení. Stalo se rázem ikonou nově vznikajícího národního symbolu (*Les ballets Africaines de la republique Guinée*). Touré prostřednictvím baletu osvobodil *djembé* od pomyslného „břemene“ rituálních praktik, vytvořil z něj nástroj rovný nástrojům *giotským* (*kora* a *balafon*) a z *djembefoly* udělal profesi. Zrušil až doposud zavedené privilegium vstupu do výuky na hudební nástroj, postavené na diferenciaci dle sociální stratifikace. S následným prudkým společenským vzestupem první generace těchto „porevolučních“ *djembefolů* se pojí i jejich nový společenský status a výrazně lepší finanční situace. Výsledkem všech těchto změn byla, mimo jiné, masová popularizace hry na *djembé* a umožnění vstupu do výuky široké veřejnosti.

Jak již bylo výše napsáno, tradičním hodnotám a kulturním formám se Tourého represe podařilo přežít. K nim patří i tradiční výchova a výcvik mladých *djembefolů*, resp. budoucích *djembefolů*. Situace na vesnicích a ve městech, tedy především v Konakry, které je v porovnání s ostatním městy opravdovým národním centrem Guiney, je ovšem diametrálně rozlišná. Zatímco na vesnicích pokračuje výuka tradičním způsobem, v Konakry se projevuje dopad národního baletu na celou populaci mladých hráčů na *djembé*. Ten sice na jednu stranu přispěl k masovému rozšíření hry na *djembé*, na druhou nabízí pro studenty tohoto stylu pozměněnou formu tradičních rytmů, která bývá často mylně interpretována jako tradice, ale lepší název by byl nejspíše „neo-tradice“ nebo „zdeformovaná tradice“.

*„Mezi hudbou baletu a tradiční hudbou existuje jeden zásadní rozdíl. V dnešní době vyučuje spousta mladých lidí hudbu baletu, jak vystupovat a jak dělat show. Na tom není nic špatného, ovšem problém je v tom, že toto učení prezentují jako tradici. To je dosti závažná věc, jelikož studenti, kteří vstupují do tohoto učení se ocitají rázem*

*v chaosu. Když pak přijdou za opravdovým mistrem tradiční hudby (djembefolou v pravém smyslu slova), zjistí, že jsou nanejvýš zmatení... Balet bere tradiční rytmy a mění je a uzpůsobuje si je pro svou potřebu. K tomu navíc vytváří složité aranže, jež nemají jména ani žádnou historii.“<sup>56</sup>*

Výsledkem tedy je, že se v dnešní době může věnovat hře na djembé každý bez rozdílu společenského postavení, věku, či pohlaví. Tradičně na djembé hráli pouze muži, po Tourého reformách a vzniku baletu, kde poprvé začaly kromě tance a zpěvu bubnovat i ženy se však situace uvolnila a v dnešní době funguje dokonce celosvětově známý ženský guinejský balet *Les Amazones*.

Předmětem mého zájmu je tradiční výuka, která, v kontextu s výukou moderní baletní hudby, na vesnicích i mezi mistry žijícími v Konakry stále existuje. Popis této diferenciaci výuky a hudby v Konakry slouží jako nástin současné situace a jednoho z dozvuků vzniku národního baletu.

Podobné privilegium vstupu do učení se danému hudebnímu nástroji, jaké se v Guiney těšili *grioti*, v České republice v současné době neexistuje. Do učení tak může vstoupit člověk bez rozdílu věku, společenského postavení, rasy a náboženství. Tato společenská norma je platná přinejmenším po dobu dvou minulých generací. Je pravda, že některým nástrojům jsou více, či méně předurčeny pohlavní role. Na harfistu, či tympánistku se bude vždy nazírat přinejmenším s údivem. To, že na některé nástroje hrají spíše muži a na některé ženy ovšem neznamená zákaz opačnému pohlaví na ně hrát.

### **3.4. Jak se dostává člověk k výuce hudby**

Do učení vstupují děti zpravidla ve věku okolo pěti let. Vyjma výuky uvnitř rodin *griotů* a *djembefolů*, kam se dítě narodí, existují v zásadě tři nejčastější varianty tohoto vstupu. Samozřejmým předpokladem je společenské deklarování role a statusu mistra (*djembefoly*) jako specialisty ve svém oboru.

---

<sup>56</sup> KEITA Mamady, Flaig Vera Helga, překlad interview z workshopu v Romoně, 2010

První varianta souvisí s rodiči, resp. zástupci dítěte, které má vstoupit do učení. Právě z jejich iniciativy je dítě přivedeno k mistrovi s přáním, aby jej učil. Důležitým aspektem této možnosti je fakt, že dítě nevstupuje do výuky z vlastní vůle, nýbrž z vůle jeho rodičů. Tradiční vstup do výuky má rituální povahu a samotný akt se řídí přesným dodržáním následujících kulturních a společenských norem. Učeň je povinen přinést mistrovi kola ořechy, obecný symbol úcty a častokrát i nějaké peníze. Dále si mistr vyslechne motivaci pro vstup do učení a rozhodne, zda učeň přijme či ne. Jak sám Tonton v rozhovoru dokládá „...musíš jít ke svému mistrovi s kola ořechy a penězi a požádat ho o výuku, ale on tě i tak může odmítnout...“ Toto obdarování je především společensky deklarovaným vstupem do speciální interakce mezi mistrem a žákem, které má navíc rituální povahu. Materiální hodnota těchto darů je oproti „oficiální“ žádosti o vstup do učení, jež tyto dary symbolizují, podružná. To, zda mistr žáka přijme, či nikoliv nezáleží tedy primárně na hodnotě obdržených darů, ale čistě na jeho osobním rozhodnutí. Jinými slovy pouhý fakt, že rodiče přinesou spolu s dítětem mistrovi dary jim ještě nezaručuje, že k němu dítě opravdu vstoupí do učení.



**Obr. 10:** Zabalené kola ořechy. Foto Marcela Sovadinová

K tomuto typu vstupu do učení existuje v současnosti v České republice nápadná paralela. Přesněji právě v onom podstatném bodě, kde dítě do výuky přivádějí jeho rodiče a nepřichází samo z vlastní vůle, což je nejčastější forma vstupu dítěte do základních uměleckých škol. Neprobíhá zde pochopitelně žádná ritualizovaná úvodní interakce, jako v Guiney. Další nápadná paralela s českým systémem se týká historie. V minulosti, jak Jan

Matásek vzpomíná „...existovali také mistři truhláři a kováři, kteří nástroje vyráběli a stejně tak i mistři hudebníci, k nimž se chodilo do učení. A také to byla prestiž pro rodinu si je pozvat, aby učili jejich děti.“ K této historické paralele je ovšem nutno podotknout, že se jednalo především o šlechtice a hrála zde tedy roli i finanční odměna mistrovi.

Druhou nejčastější možností vstupu do učení je interakce v podstatě opačná, tedy že si mistr sám vybírá svého budoucího žáka. V tomto případě samozřejmě nepřináší mistr, vzhledem k svému statusu a roli, dítěti ani rodině žádné dary. Rodina může samozřejmě mistrovi nabídku vzít jejich dítě do výuky odmítnout také. Stejně tak může ponechat rozhodnutí na dítěti samotném. Tak se také stalo v Tontonově případě..

Tontonův otec byl věhlasný hráč na *konga*<sup>57</sup> v známe skupině *Bembaya Jazz*. „Často jsem ho pozoroval, jak hraje, ale *konga* nebyla můj styl.. Chtěl jsem hrát víc na *djembé*. *Konga* byla skvělý nástroj, ale mě to více táhlo k *djembé*.“ Bubnovat, dle svých vlastních slov, začal již od útlého dětství. „Byly mi asi čtyři roky, když jsem začal hrát a začal jsem tehdy s lahví od *coca coly*...hrál jsem pro jedno děvče a hrál jsem na láhev pomocí kovové tyčky. Hrál jsem tehdy rytmus *Susu fare*<sup>58</sup>...nejprve jsem to takto začínal s lahví a pak jsem to začal zkoušet i na *djembé*... Jednoho dne přišel na návštěvu *Famoudou Konaté* a viděl mě hrát. Šel za mým otcem a zeptal se ho, zda může mít jeho syna. Otec mu řekl, že se musí zeptat nejprve *Tontona*, jestli chce. Šel tedy za mnou a zeptal se mě na to samé. Zprvu jsem se ho ptal proč a na co mě chce mít. Když řekl, že na výuku *djembé*, okamžitě jsem přikývl. Měl tehdy velkou dodávku a já se bál, že chce abych mu dělal řidiče – taxikáře...Bylo mi tehdy sedm let.“

*Famoudou Koanté*, mistr, si tedy v tomto případě svého učně vyžádal. Tento krok nadobro změnil Tontonův život. Samotný fakt, že si mistr z vlastní vůle dítě vybral do učení, mu přináší automaticky určitou prestiž a vypovídá zároveň o jeho zjevném nadání. To vše je ještě umocněno tím, že se jednalo právě o *Famoudou Konaté*, který již v té době zářil v národním baletu jako první sólista a zároveň byl pověstný svými hlubokými znalostmi tradiční hudby etnika *Malinké*.

---

<sup>57</sup> Válcovitý dutý perkusivní nástroj původem z Afriky, potažen kůží z mezka. Nejvíce rozšířen v Latinské Americe. Používá se často více kong nalazených do akordů zároveň.

<sup>58</sup> Název rytmu; *Susu* je název etnika, *fare* znamená v řeči *Susu* tanec



V ČR tento způsob běžný moc není. Jistá podobnost možností, kdy si učitel (mistr) vybírá své žáky, zde může ovšem nastat. Jedná se kupříkladu o případy, kdy si učitelé vzájemně předávají svého žáka k dalšímu učení, či, jako v konkrétním případě Jana Matáska, k přípravě pro přijetí na konzervatoř: „...učitel, který mě měl učit – chtěl jsem se připravovat na konzervatoř – mi řekl, že bude nejlepší, když se budu připravovat u někoho jiného. On sám hrál primárně na lesní roh, ale samozřejmě učil i flétničky, horny a trumpety, ale prostě se nějak necítil na to nás, resp. mě, připravit na konzervatoř. Tak mě předal mistrovi. A tady to začíná. To byl mistr, profesor Houdek. Byl členem hradecké filharmonie, hrál na trumpetu, byl to mladý člověk a měl zájem, abych se na konzervatoř dostal. Scházeli jsme se i o víkendech, nebo před zkouškou orchestru...“ Nejedná se o identický obraz guinejského protějšku, v tomto vztahu svěřování žáka do mistrových (učitelových) rukou zde jen existuje nápadná podobnost. Jak již úvodní seznámení s českým hudebně edukačním systémem a výčtem jeho možností výuky napovídá, i zde za služby následovala finanční odměna.

Třetím nejběžnějším způsobem je pak možnost, kdy člověk vstupuje do učení z vlastní vůle. Vstup do této interakce má opět onu ritualizovanou podobu. Rozdíl mezi prvním a třetím způsobem tkví ve vlastní iniciativě a vlastním rozhodnutí do výuky vstoupit. Často se tak jedná spíše o dospělé, či mladistvé, než děti. Stejně jako v prvním případě, má mistr samozřejmě stále právo žáka nepřijmout.

V ČR je tato praxe hojně rozšířena. Stává se vcelku často, že se člověk rozhodne naučit se hrát na nějaký hudební nástroj až v pozdějším věku (kupříkladu v pubertě, či v dospělosti) a pokud nenastoupí cestu samostudia má v zásadě dvě možnosti jak se nástroji učit. Buďto zkusí nastoupit na ZUŠ a projít si celým systémem ( v takových případech, zvlášť když se jedná o dospělého člověka, má výuka individuální charakter a jsou zhodnocovány předchozí hudební zkušenosti a celková hudební vyzrálost uchazeče) a nebo si zkusí domluvit soukromé lekce s pokud možno co nejzdatnějším a zkušeným hudebníkem. Takové soukromé lekce jsou u nás běžným jevem.

### 3.5. Způsob výuky a její obsah

Vlastní popis výuky je hlavním bodem mého výzkumu. Je to zároveň vyvrcholení mé práce. Skrze cestu Tontona Syilly současným guinejským hudebně edukačním systémem za profesionálním muzikantem (*djembefolou*), se na následujících řádcích pokusím přiblížit, popsat a porovnat guinejský systém předávání hudby a dosažení mistrovství v oboru hry na djembé.

#### 3.5.1. Odměna mistrovi (učiteli)

Jak bylo již řečeno, Tonton vstoupil do výuky k jednomu z nejslavnějších djembefolů v historii Guiney - Famoudouovi Konaté. Ten si ho navíc za svého žáka z vlastní vůle vybral, což Tontonovu budoucí prestiž, uznání a věrohodnost ještě znásobilo.

„Bylo mi tehdy sedm let. A pak to začalo..Jen já a Famoudou – nikdo jiný!“ Fakt, že byl Tonton v danou chvíli, dle svých slov, jediným Famoudouovým žákem je vskutku zajímavý. O to stát se v té době žákem takového mistra stálo, včetně Famoudouových starších synů, kteří se k výuce s Tontodem připojili později, jistě mnohem víc lidí než jen Tonton. Poptávka po učení od pravých mistrů zůstává nadále vysoká. Vzhledem k počtu lidí žijících na vesnici je na venkově pro mistra běžné mít jen jednoho studenta. V Konakry, kde se veškerý kulturní život koncentruje, je o mistry takového formátu (kterých je a byla jen hrstka) veliký zájem. Jak Tonton v rozhovorech, nahraných v Guiney v březnu 2009 potvrzuje, v době, kdy vstupoval do výuky, nebyl v Konakry takový formát *djembefolů* jako Famoudou Konaté snadno k nalezení a v hlavním městě jich trvale žilo jen pomálu.

Nápadným a zcela zásadním rozdílem mezi českým a guinejským hudebně edukačním systémem je způsob placení učiteli. V Guiney neexistuje a nefunguje platba mistrovi v podobě peněžní odměny. Žák mistrovi za jeho výuku a výchovu neplatí, ale *slouží*. Mistr a žák žijí od počátku až do konce výuky zpravidla na stejném místě (nebo za ním žák – jedno z jaké dálky – denně dojíždí pracovat a učit se). Dítě (žák) tak opouští se vstupem do výuky do jisté míry svou rodinu, bydliště a domov a přechází do mistrovy domácnosti. To je i případ Tontona, který se po souhlasu se vstupem do výuky ihned přestěhoval do domu Famoudoua Konaté a do svého předešlého domova se přestal vracet „...ano, byl jsem u Famoudoua v podstatě ve

*stejném poměru jako teď „mí lidé“ zde u mne na domě. Nebyl jsem ve svém původním domově víc jak 20 let...Famoudou mě učinil velikým – naučil mě všechno co znám. Dělali jsme všechno dohromady!“ Jeho platem učiteli za výuku byla práce, veškeré služby a oddanost.*

**Tomáš Marek:** „... Takže jsi mu nemusel platit za lekce?“

**Tonton:** „Ne ne ..musel jsem pro něj pracovat. Velmi mnoho a velmi těžce! Všechnu těžkou práci!“

**Tomáš Marek:** „Takže když je někdo mistrův student, je běžné, že pro něj pracuje?“

**Tonton:** „Ano přesně tak. Musíš dělat pro svého mistra naprosto všechno! Prát mu prádlo, nosit všechny těžké věci... Famoudou například tehdy neměl žádné auto, takže když měl hrát i několik kilometrů daleko, musel jsem mu vzít djembé a jít s ním. Na místě určení jsem mu připravil djembé se slovy: „zde mistře, můžeš hrát“. Po té co dohrál jsem opět djembé hodil na záda a odnesl ho zpět..“

**Tomáš Marek:** „Takže jsi mu nedával žádné peníze?“

**Tonton:** „Ne, nikdy.“

**Tomáš Marek:** „Prostě jsi dělal všechno, co po tobě chtěl..“

**Tonton:** „Ano, všechno – pral jsem prádlo, uklízel dům...všechno!“

Tento pracovní vztah trval po celou dobu výuky, resp. soužití. Takový poměr má pro dlouhodobou a hloubkovou výuku své praktické výhody. Mistr a žák jsou spolu prakticky dvacet čtyři hodin denně a žák se tak neučí v úsecích, ale soustavně a neustále. Neučí se tímto způsobem pouze hudbě, ale zároveň i prvkům své kultury – učí se osvojovat si budoucí roli mistra se všemi jejími aspekty (sociální status a sociální role mistra), a zároveň se dokáže hlouběji ponořit do chápání své vlastní kultury a hudby (jakožto společenského produktu na konci určitého sociálního procesu). Učí se tak se všemi rytmy, písněmi a tanci, zkrátka s celou hudbou i pozadí jednotlivých rytmů, tedy co stojí za jejich vznikem a proč a při jakých příležitostech se vůbec hrají. Učí se a zažívá se svým mistrem všechny příležitosti, při kterých se ten který rytmus hraje. Stejným způsobem si osvojuje a nasává atmosféru a hraní na všech různých slavnostech a zažívá přímo vlastní zkušeností jejich průběh a význam (který mu mistr případně dovysvětlí). Mistr žáka bere všude s sebou a ten mu na všech událostech nosí nástroje a hraje doprovod.. Tímto způsobem, postaveným na osobním zážitku a vhlédnutí, se

žák učí vskutku rozumět danému rytmu, učí se mluvit jeho řečí. Jeho naučené „strojové mechanismy“ techniky hraní a patternů jednotlivých bubnů dostávají tak kýžený smysl a jeho hudební cítění dostává nový, nesmazatelný rozměr. Skrze svůj nástroj dokáže autenticky interpretovat své zinternalizované herní a kulturní vědomosti a zkušenosti. Bez zvládnutí a zvnitřnění této fáze výuky, tedy jakéhosi vhlédnutí do vlastní hudby (kultury), by se z žáka nikdy pravý mistr stát nemohl!

### 3.5.2. Způsob výuky

Samotný proces vlastní edukace je vzhledem ke všem kulturním a společenským rozdílům diametrálně odlišný tomu českému. Významným rozdílem je, že člověk v tomto případě nevstupuje pouze do výuky jednomu danému nástroji, ale do výuky celé komplexní sestavy nástrojů (basové bubny + djembé). V počátcích výuky může hrát žák na djembé pouze ve svém volném čase, protože v rámci výuky začíná nejprve za basovými bubny a to konkrétně nejprve u *kenkeni*. Každý z basových bubnů má v rytmu svou roli. Podle Famoudoua Konaté, s kterým jsem měl tu možnost se setkat při nahrávání rozhovorů v Konakry počátkem roku 2009, zastává *kenkeni* roli metronomu, který táhne celou skladbu dopředu a který nikdy nevariuje (myšleno, že nikdy nevybočí ze svého *pattern*). *Sangban* je srdce rytmu. Nese o rytmu nejvíce informací a podle jeho *patternu* se rytmus dá i správně identifikovat (*pattern kenkeni* a *doundounby* se totiž mohou v závislosti na místo původu lišit, *pattern sangbanu* je však vždy stejný). *Doundounba* je pak omáčkou rytmu. Je herně nejvíce svobodný a nejvíce v rytmu variuje a často svými variacemi umocňuje, na základě interní hudební komunikace mezi *djembefolou* a *doundounfolou*, konec sóla na djembé.

Žák začíná tedy vždy nejprve na *kenkeni* a po jeho zvládnutí se přesouvá na *sangban*. V praxi může jen tento krok trvat řadu let. Po *sangbanu* následuje *doundounba* a až poté může zkusit doprovodné djembé. Sólové djembé přichází ke slovu ještě později.

Učení závisí do velké míry na žákovi samotném. Mistr mu totiž ukazuje pouze první *pattern* na *kenkeni* a zbytek musí již odkoukat sám ze hry. Když ho pak mistr vyzve ať jde hrát *sangban* a hraje i dané variace, které měl tu možnost již předtím slyšet, je to pro žáka jedinečná šance se předvést a uspět. V případě neúspěchu si ovšem na další šanci musí zpravidla ještě nějaký čas počkat, jelikož tímto neúspěchem bývá automaticky vnímán jako

nepřipravený pro další stupeň. Nejmarkantněji se tento princip projevuje v poslední fázi na djembé, když poprvé mistr žáka vyzve ať hraje sólo dle libosti a ne jen naučené fráze z výuky, ať se předvede, jak danému rytmu rozumí a co se doopravdy naučil. Mnoho hráčů na tento první pokus, často jen z velkého respektu a strachu, neuspěje a musí čekat na svou další šanci.

Při učení tímto způsobem si žák osvojuje jak sociální (role a status všech hudebníků za konkrétními nástroji a především roli a status mistra), tak kulturní (role jednotlivých nástrojů v hudebním uskupení, význam a pozadí daných rytmů a v důsledku toho i adekvátní výsledné sólové hraní v duchu a řeči daného rytmu, kulturně podmíněné vnímání hudby atd.) aspekty hudební produkce a možného budoucího profesionalismu, což je v tomto ohledu oproti českému systému jistě rozšířená zkušenost.

**Tonton:** „... Chtěl jsem se naučit o djembé opravdu všechno. Věděl jsem, že hrát na djembé je velmi náročné ... když jsem tedy začal hrát na djembé, myslel jsem si, že ze mne nikdy mistr nebude, protože to bylo až příliš těžké....a viděl jsem Famoudoua hrát tone a slap<sup>59</sup>, ale vůbec jsem nerozuměl tomu, jak to dělá?! Měl ruku na tom samém místě (v té samé pozici), ale vydával tři různé zvuky... Ale nikdy mě neučil, jak se hraje tone a slap. Nikdy mě neučil techniku!“

**Tomáš Marek:** „...slyšel jsem také, že někteří mistři často ušetřují fyzické tresty v případě, kdy uděláš chybu.“

**Tonton:** „Ano ano přesně tak. To mi dělal Famoudou celou dobu: „Hej! Poslouchej mě!! Ty mě naposloucháš?! Sleduj mě jak to dělám!“ Ale nikdy mi neukázal, jak hrát tone a slap..nikdy. Musel jsem si na to přijít sám...“

**Tomáš Marek:** „Zkusil jsi se ho na to zeptat?“

**Tonton:** „Ne ne ne...byl jsem moc vystrašený a bál jsem se ho ptát. Je pro mne velká osobnost. Byl jsem příliš vystrašený. Víš, cítím k němu veliký respekt. Nikdy mi to nevysvětlil, ale zároveň to dělat vůbec nemusí – on je mistr!...musel jsem si na vše přijít sám. Byl na mě velice tvrdý, ale nikdy mi nic nevysvětlil.“

---

<sup>59</sup> Dva ze tří úderů základní techniky hry na djembé; technická stránka nástroje je obecně jedním z jeho největších úskalí.( in: KONATÉ, Famoudou, OTT Thomas. *Rhythms and Songs from Guinea*. Německo: Institut für Didaktik populärer Music, 1997, str. 19)

**Tomáš Marek:** „Jsou zde nějaké zásadní rozdíly ve výuce mezi jednotlivými mistry? Někdo používá fyzické tresty a jiný ne? Je výuka žáka mistrem pokaždé stejná?“

**Tonton:** „My jsme nikdy nic takového nedělali. Tady v Guiney nikdy nikdo nikoho nic neučil. Musíš si na všechno přijít sám. Není to jako v Evropě, kde mistr sedí vedle svých studentů a ukazuje jim všechno postupně krok po kroku a všechno jim vysvětluje...ne ne.. Tady si na všechno každý musí přijít sám a dosáhnout toho je velice těžké... Dle mého jsem tu široko nejlepší mistr, protože všechno každému vysvětluji krok po kroku a opravuji jeho chyby. Tady ale nikdo nic takového nedělá. Snažím se každému vysvětlit jak hrát tone a slap a techniku obecně.“

**Tomáš Marek:** „Takže tvůj způsob výuky je odlišný o tradičního způsobu?“

**Tonton:** „Ano. Famoudou mě naučil tradiční rytmy Malinké a vše kolem, ale já mám svojí vlastní cestu. Snažím se při a pro učení využít všechno, co znám. Snažím se namixovat všechno..“

**Tomáš Marek:** „Myslíš, že tvůj vlastní způsob výuky byl ovlivněn tvým pobytem v Evropě? Neboli, naučil ses tam, jak učit?“

**Tonton:** „Ano, naučil jsem se v Evropě, jak učit někoho dalšího, ale my tady to vůbec tak neděláme... Začal jsem dávat lekce bělochům už když mi bylo patnáct let. Mám také velmi mnoho zkušeností s výukou, ale s místními lidmi nemám čas sedět a učit je stejným způsobem jako bělochy. Ukážu jim, jak se hraje tone a slap, ale neučím je jako vás ostatní bělochy... Jen sedí a poslouchají, jak hraju sólo – tady v Guiney je spousta času sedět a cvičit...stačí pro ně jen sedět a poslouchat..“

Z Tontonova svědectví vyplývá, že tradiční výuka neklade důraz na důkladné vysvětlení a pochopení dané vyučované látky, ale pozornost přesouvá k chybám, které žák dělá a přenechává pochopení dané látky na subjektivním vhledu žáka, které mistr následně ohodnocuje. Veškeré informace totiž leží při skupinovém hraní před ním a záleží pouze na něm, jestli je dokáže posbírat a správně využít. Úspěšný bubeník, musí být tedy opravdu schopný a učenlivý, aby tímto procesem prošel ke zdárnému konci. Je nasnadě, že ne každému se to povede. Odměna za úspěch je od mistra mnohem méně častá, nežli trest za chybu. Žák má však stále tu možnost naučit se od mistra vše, jelikož mistr je mu stále na očích – je mu svým způsobem stále k dispozici jako učební materiál a záleží tedy do značné

míry na schopnostech a iniciativě žáka, co vše si dokáže od mistra odnést a ne tolik na mistrovi, co vše dokáže žáka naučit. Každému příslušníkovi této kultury je jasné, že je-li někdo společensky definován jako specializovaný odborník (*djembefola*), zná vše potřebné a o jeho schopnostech nikdo nepochybuje..

### 3.5.3. Dověření výuky

Konečným stupněm ve výuce je moment, kdy se z žáka stane mistr. Výuka obecně trvá řadu let (u Tontona to trvalo minimálně deset let) a o tom, zda, kdy a jestli vůbec se z žáka stane *djembefola* rozhoduje pouze jeho mistr. Od okamžiku, kdy je žák uznán svým stávajícím mistrem také za mistra, přijímá tuto skutečnost okamžitě celá societa a nový mistr přebírá novou společenskou roli a status ve společnosti. Jeho výuka je u konce a on je „svobodný“. To ovšem také znamená, že se musí rázem osamostatnit a od mistra odejít..

Vztah mezi mistrem a učněm musí, dle popsaných podmínek, nabývat velmi specifické podoby. Mistr je pro všechny bubeníky velkou autoritou, pro jeho žáky to platí dvojnásob. Celá tato kultura a potažmo celý tento bubenický svět operuje silně s pojmem respekt, na který je zvlášť v tomto vztahu učně a mistra kladen velký důraz. Mistr se těší od svých žáků věčné úctě a respektu svých žáků a ti mu je při každé příležitosti projevují. Tento vztah je vskutku vzácný:

**Tomáš Marek:** „...A jak se z tebe stal mistr? Přišel za tebou snad mistr a řekl ti: „Odted' jsi mistr.“?“

**Tonton:** „Mistr ti to musí sdělit. I můj mistr mi to řekl. Řekl mi: „Tontone, nyní jsi mistr i ty. Jdi svou cestou a dělej vše, co budeš chtít. Nyní jsi nezávislý. Nyní jsi mistr!“ Řekl jsem: „Néé! Chci s tebou zůstat a žít s tebou v tvém domě! Chci tady zůstat celý svůj život!“ „Ne Tontone, nyní jsi mistr, jdi svou cestou! Famoudou tě nyní pouští do světa!“ Snažil jsem se ho dlouze přesvědčovat, ale byl neoblomný, až jsem nakonec svolil a odešel jsem od něj... Pak jsem ale již byl šťastný. Byl jsem za to velice šťastný! Nyní vím jak hrát a znám všechny rytmy a vím o djembé všechno! Nyní je ze mě samotného mistr! Už se nemusím víc dál učit. Nyní jsem připraven učit další lidi.“

**Tomáš Marek:** „A je tomu vždycky tak? Pokaždé musí přijít mistr a říct ti, že jsi nyní také mistr a že musíš jít?“

**Tonton:** „Ano přesně tak. Tak je tomu vždycky. Někteří lidé si ale myslí, že když zahrají něco rychle, že jsou z nich hned mistři. Ale stát se doopravdy mistrem je velice těžké. Já již znám veškerá tajemství mé hudby!“

**Tomáš Marek:** „...a jaký typ vztahu vznikne mezi mistrem a žákem obecně, tedy i mezi tebou a Famoudouem poté, co jsi se stal mistrem?“

**Tonton:** „Já a Famoudou jsme jako otec a syn.“

**Tomáš Marek:** „Je tomu vždycky tak?“

**Tonton:** „Ano ano, není zde žádná rivalita. Famoudou je jako můj otec. Udělal bych pro něj cokoli! Je navěky mým mistrem! Má u mě ohromný respekt!“

O dokončení výuky rozhoduje tedy mistra děje se tak skrze jeho slova během jednoho okamžiku. Zajímavé je, že oproti vstupu do učení nemá její dovršení podobnou rituální formu. Z žáka se stává mistr náhlým zlomem a jelikož toto rozhodnutí leží na mistrovi, nemá žák často žádná vodítka o dovršení svého výcviku. S přijetím mistrovství je spojen i okamžitý posun na společenském žebříčku směrem nahoru, tedy nová společenská role a status nového mistra, který příslušné aspekty chování své nové role sbíral během svého výcviku. Od této chvíle je nový mistr společensky uznaným specialistou a profesionálem v oboru a má plné právo, tedy společensky uznané a stvrzené, přijmout vlastní učně a předávat své umění a tradici dál.

Tradice tímto způsobem předávání nezůstává ovšem konzervovaná, ale s každým mistrem (ať již *djembefolou* či *doundounfolou*) se vyvíjí. Každý takový mistr má totiž možnost tradici ovlivnit svou hrou. Pokud je jeho výcvik úspěšný, rozumí mistr v plném rozsahu danému rytmu a dokáže skrze svůj nástroj mluvit jeho jazykem a je tudíž svými improvizacemi schopen vytvářet a modifikovat různé sólové fráze, tedy přidávat vhodná slova do této řeči. Sociokulturní význam a pozadí rytmů zůstává neměnné, pouze hudební projev dostává ve správném hudebním schématu osvěžující nádech. To je pochopitelně jen jedna cesta invence. Předávaná tradiční hudba je tak stále živá a neustále se vyvíjí a obohacuje.



Jak patrně oba systémy vykazují zásadní rozdílnosti i některé shody. V následujících odstavcích se proto pokusím o jejich závěrečnou vzájemnou komparaci a celkové shrnutí mého výzkumu.

### **3.6. Závěrečné shrnutí**

Cílem mé práce bylo obecné seznámení s českým a guinejským hudebně vzdělávacím systémem, s primárním zaměřením na systém guinejský, a na výpovědích svého informátora ukázat dnešní způsob předávání tradiční hudby. K tomu je nutné bližší seznámení s kulturní, sociální a politickou historií jak vzniku Národního baletu, který významně ovlivnil celou guinejskou hudbu, hudebníky a kastu *griotů* a který umožnil, aby se hraní na djembé stalo profesí, tak i historií vzniku a vzestupu djembé, které je ústředním instrumentem a průvodcem mé práce. Tento rozbor jsem poskytl ve druhé části své práce. Zásadním aspektem mé práce byla pak komparace obou zkoumaných hudebně edukačních systémů a interpretace získaných dat v kontextu mých teoretických východisek, které jsem uvedl v první (metodologické) části své práce.

Oba zkoumané systémy se v mnoha zásadních bodech liší i shodují. Guinejský systém je postaven na principu mistra a žáka. Mistr je žákovi po celou dobu jeho výcviku jako otec a žák ho ve všem poslouchá. Tento vztah funguje díky respektu a uznání, kterému se mistr těší a který je významnou součástí celé guinejské kultury. Žák mistrovi za výuku neplatí, ale slouží. Český systém naproti tomu funguje na institucionální úrovni, oddělené několika stupni výuky. Jednotlivé stupně jsou oddělovány různými talentovými a dovednostmi zkouškami. Vztah učitele a žáka není zpravidla tak osobní jako v Guiney. Za výuku se u nás naopak výhradně platí.

Vstup a výstup z výuky odpovídá u obou systémů přibližně stejnému věku. Liší se ovšem jejich forma. V Guiney má vstup do výuky ritualizovanou podobu a výstup z ní se děje z vůle mistra během jednoho okamžiku a často dost nečekaně. V českém případě vstup do výuky ritualizovanou podobu nemá. Rodiče jednoduše dítě do školy přihlásí. Výstup z výuky (myšleno ukončení konzervatoře či AMU, jakožto vyšší úrovně hudebního vzdělání) nese podobu institucionálního uznání úspěšného absolvování, které z žáka dělá uznaného

specialistu v oboru. Toto ukončení má podobu předání diplomu a odehrání závěrečného absolventského koncertu.

Průběh výuky a její metody jsou v zásadě dost odlišné. Zatímco v Guiney, vzhledem k povaze hudby, probíhá zpravidla výuka ve skupinách a mistr žákovi nic nevysvětluje, ale primárně jej trestá za chyby, v České republice dochází student na pravidelné lekce za učitelem, se kterým je na lekci zpravidla sám, a který se mu plně věnuje a věci mu naopak vysvětluje. Velký podíl na úspěchu studenta má pak domácí cvičení a píle obecně.

V Guiney, stejně jako v České republice, se spolu s hudbou učí žák i budoucí roli mistra (učitele) a způsob jakým učit. V Guiney se mimo to učí žák i hlubším významům hudby, které jsou úzce spjaty s guinejskou kulturou a každodenním životem (viz kapitola *Slavnosti a jiné společenské události*). Tento poznatek přímo odpovídá Merriamově hypotéze, že učení se hudbě je součástí socializačního procesu a že hudebník získává svým výcvikem speciální sociální status a roli, stává se společensky uznaným specialistou.

Přes patrnou rozdílnost obou hudebně edukačních systémů, produkují oba tyto systémy profesionály a specialisty, schopné dále sami učit a hudbou se živit. Úroveň specializace je přitom vzájemně srovnatelná. Tento poznatek přímo koreluje s dalším z mých teoretických východisek, a to, že každá kultura (včetně neliterárních společností) může mít svůj vlastní funkční hudebně edukační systém, který vykazuje oproti nám známým systémům výrazná specifika.

Celá má práce ve výsledcích odpovídá mým teoretickým východiskům, které tvoří hudebně-antropologické koncepty A. P. Merriama (viz kapitola *Teoretické zakotvení*). Tyto hypotézy se při mém výzkumu potvrdily a práce tak úspěšně zapadá do existující odborné literatury a existujících odborných teoretických konceptů.

## 4. Seznam ilustrací

- Obr. 1:** *Dům Fänkieho B. Franka, pohled ze dvora. Foto Jitka Pokorná* ..... - 8 -
- Obr. 2:** *Koungbanan Condé (vlevo) a Lancei Kanté (vpravo). Foto Tomáš Vrabec* ..... - 9 -
- Obr. 3:** *Ahmed Sékou Touré (www.larousse.fr)* ..... - 20 -
- Obr. 4:** *Obří dekorace ve vstupní hale kulturního centra v Konakry. Foto Jitka Pokorná* - 22 -
- Obr. 5:** *Slavnost Doundounba ve vesnici Baro, únor 2009. Foto Jitka Pokorná* ..... - 33 -
- Obr. 6:** *Basové bubny. Zleva Doundounba, Sangban a Kenkeni. Foto Tomáš Vrabec*..... - 35 -
- Obr. 7:** *Famoudou Konaté (www.zauberhaus-konzertagentur.de)* ..... - 37 -
- Obr. 8:** *Jan Matásek (http://www.facebook.com/pages/Jan-Matasek/40940523394)* ..... - 39 -
- Obr. 9:** *Tonton Soryba Sylla. Foto Šárka Pospěchová*..... - 41 -
- Obr. 10:** *Zabalené kola ořechy. Foto Marcela Sovadinová*..... - 47 -

## 5. Seznam literatury

- BERLINER, David.** *An 'Impossible' Transmission: Youth Religious Memories in Guinea-Conakry.* *American Ethnologist*, č. 32. 2005
- BLANC, Serge.** *African Percussion: The Djembe.* Percudanse Association, 1997
- CAMARA, Mohamed Saliou.** *His Master's Voice: Mass Communication and Single Party Politics in Guinea under Sékou Touré.* Africa World Press, Inc., 2005
- CONRAD, David C.** *Great empires of the past: Empires of medieval West Africa.* New York: Facts on File, inc, 2005
- DE JONG.** *Reclaiming heritage: alternative imaginaries of memory in West Africa.* USA: Left coast press, inc, 2007
- DIAWARA, Manthia.** *In Search of Africa.* Cambridge: MA: Harvard University Press, 1998
- FLAIG, Vera Helga.** *The Politics of Representation and Transmission in the Globalization of Guinea's Djembé.* University of Michigan, 2007
- HENDL, Jan.** *Kvalitativní výzkum: Základy metody a aplikace.* Praha: Portál, 2005
- CHERNOFF, John Miller.** *Das Geheimnis der afrikanischen Rhythmen: Die Trommel. Weltsprache Rhythmus.* Zürich, 1997, citovaná pasáž byla převzata z nevydaného anglického rukopisu deníku "du"
- KONATÉ, Famoudou, OTT Thomas.** *Rhythms and Songs from Guinea.* Oldershausen: Institut für Didaktik populärer Music, 1997
- MERRIAM, Alan P.** *The Anthropology of Music.* Northwestern University Press, 1964
- OLIVER, Paul.** *Savannah Syncopators.* Stein & Day Pub, 1970
- O'TOOLE, Thomas.** *Historical Dictionary Of Guinea.* Oxford: Scarecrow Press, Inc, 2005
- PEJCHA, Jiří.** *Komparace systémů hudebního vzdělávání v České republice a Velké Británii.* Brno, 2010
- TOURÉ, Ahmed Sékou.** *The Political leader Considered as the Representative of Culture. Conakry: Jihad Productions in Cooperation with: Guinean Government and Guinean Mission to the United Nations, 1963 (trans. 1971)*