

Univerzita Karlova

Filozofická fakulta

Ústav Hudební vědy

Bakalářská práce

autor práce: Žofie Kašparová

Virtuozita a performance maskulinity:

Hudební etnografie jednoho pražského neromského
gypsy jazzového uskupení

Virtuosity and Performance of Masculinity:

Music Ethnography of a Non-Roma Gypsy Jazz Group in Prague

vedoucí práce: Mgr. Vít Zdrálek

kozultant: Mgr. Tereza Havelková

2014

Děkuji Vítu Zdrálkovi a Tereze Havelkové za všechny čas, který mi věnovali při psaní této práce, za velkou trpělivost, kterou se mnou měli, za cenné rady a inspirativní vedení práce. Děkuji také všem členům kapely Sylvanio Orchestra (název je kvůli zachování anonymity změněn) za to, že mi umožnili výzkum a ochotně mi poskytli rozhovory.

Prohlašuji, že jsem bakalářskou práci vypracovala samostatně, že jsem řádně citovala všechny použité prameny a literaturu a že práce nebyla využita v rámci jiného vysokoškolského studia či k získání jiného nebo stejného titulu.

V Praze dne 24.6.2014

Podpis:

Abstrakt

V této práci etnografickou metodou zkoumám pražskou gypsy jazzovou kapelu Sylvanio Orchestra (název je kvůli zachování anonymity změněn). Ve výzkumu vycházím převážně ze svých pozorování při performancích, z rozhovorů se členy kapely i ze své osobní zkušenosti hudebnice a často jediné ženy v mužském kolektivu. Práce je tedy do jisté míry autoetnografií. Svůj výzkum jsem soustředila na pražskou neromskou kapelu Sylvanio Orchestra, která hraje gypsy jazz. Popisuji, jak vypadají jejich performance, převážně jam sessiony (tedy participativní performance) a jaké mechanismy v nich fungují. Jednou ze základních charakteristik žánru je virtuosita a s ní úzce souvisí soutěživost. Skupina se zvenku jeví poněkud nepřístupnou, což je způsobeno převážně intelektuálními hudebními kódy, které jsou pro outsidera neprůhledné a které souvisí s virtuositou pro gypsy jazz typickou. Domnívám se, že virtuosita, soutěživost a další znaky gypsy jazzové performance mohou být vnímány jako maskulinní projevy. V závěru práce se pokouším vysvětlit, proč je gypsy jazz dominantně mužskou záležitostí.

klíčová slova: gypsy jazz, virtuosita, performance, maskulinita, gender

Abstract

In this ethnography I examine the gypsy jazz band Sylvanio Orchestra which is based in Prague, Czech Republic. This research consists largely of my observations at their performances, interviews with the band members as well as my personal experience of being a musician and a woman in this predominantly male collective. Thus, this essay is partly an autoethnography. The research focuses on a group of non-Roma musicians which play gypsy jazz music. I describe how their performances work, which consist mostly of jam sessions (participatory performance), and which mechanisms occur in these environments. Virtuosity is one of the main characteristics of the genre and is coupled with a sense of competitiveness. The group appears exclusive from the outside which might be caused by intellectual musical communication codes which outsiders cannot read and which are connected with the virtuosity typical in gypsy jazz. I suggest that virtuosity, competitiveness along with other characteristics of gypsy jazz performance might be perceived as masculine. Finally, I try to explain the dominance of men in gypsy jazz.

key words: gypsy jazz, virtuosity, performance, masculinity, gender

Obsah

1. Úvod.....	5
2. Pražská gypsy jazzová scéna.....	12
2.1 Specifika žánru.....	12
2.2. Pražská kapela Sylvanio Orchestra... ..	15
3. Typ performance Sylvanio Orchestra.....	19
4. Virtuozita a performance maskulinity.....	29
4.1 Co je to virtuozita?.....	29
4.2 Performance maskulinity.....	36
4.3 Exkluzivita.....	39
5. Závěr.....	43
Použitá Literatura.....	45

1. Úvod

„Gypsy jazz is kind of all about showing off on the guitar because it's really guitar based and so it's kind of almost like a competition when you're playing between the guitar players - who can do the most creative solos, who can do the most interesting things.“

(Thomas, 28. 11. 2013)

Předkládaná práce je případovou studií pražské neromské gypsy jazzové kapely Sylvanio Orchestra. Zaměřuji se v ní převážně na témata virtuozity a maskulinity v hudbě za použití metody reflexivní etnografie. Jméno kapely i všech zmiňovaných členů jsou v této studii z důvodu zachování anonymity změněna.

Úvodní motto je jednou z odpovědí, které jsem dostala na otázku „Proč si myslíš, že ženy nehrají gypsy jazz?“ Z tohoto citátu můžeme vyčíst několik poznatků: gypsy jazz je založen na kytáře, pro kytaristy je důležité ukazovat navenek své virtuózní schopnosti a kytaristé mezi sebou při hraní soutěží. To jsou tedy témata, kterými se budu ve své práci převážně zabývat. Pokusím se najít spojitost mezi těmito znaky a faktem, že v gypsy jazzu najdeme opravdu minimum žen. Dospěla jsem k závěru, že chci-li odpovědět na otázku absence žen v této hudbě, bude přínosné začít u pozorování sebe sama jako hudebnice a jako často jediné ženy v převážně mužském kolektivu. Považuji za užitečné zde stručně nastínit svou osobní zkušenost, která mě k tomuto tázání dovedla a objasňuje můj vztah ke studovanému tématu. Zároveň mi pomohla položit si některé základní otázky, které se ve své práci pokusím zodpovědět. Tato praxe je standardní pro etnomuzikologickou reflexivní etnografii. V této metodě vycházím hlavně ze sborníku *Shadows in the Field*, který se zabývá právě tématem terénního výzkumu a reflexe vlastní zkušenosti¹

Jsem flétnistka, jazz mě vždy velmi zajímal a chtěla jsem ho hrát. Vnímala jsem jazz jako velmi otevřenou hudbu v porovnání s hudbou klasickou, které jsem se dříve věnovala.

1 NETTL, Bruno, Forward: Fieldworkers progress. In *Shadows in the Field: New Perspectives for Fieldwork in Ethnomusicology*. 2nd ed. New York: Oxford University Press, 2008. s. v-x.

Přítahovala mě improvizace a fakt, že velmi málo aspektů jazzové skladby je fixováno, tudíž interpret má značnou svobodu. Slova improvizace a jazz mi tehdy téměř splývala.²

S realitou jsem se setkala až na Konzervatoři Jaroslava Ježka. Studenti jen cvičili a hráli formální koncerty. Hrály se téměř jenom tradiční jazzové standardy, kde improvizace měla jasná pravidla (protimluv, říkala jsem si tehdy). Lidí, kteří by se snažili dělat něco mimo hlavní proud, tu bylo pomálu. Zákonitosti jazzové hudby už jsem tou dobou chápala a měla ještě tehdy velký elán naučit se jazz tak, jak se hrává. Setkala jsem se však s diskriminací flétny jako nástroje, který „se do jazzu přece nehodí“, a tak bylo pro mě těžké se (byť na jazzové škole) k tomuto vzdělání vůbec dostat. Odvážila-li jsem se přijít na jam session, cítila jsem se velmi svázaná. Cítila jsem na sobě oči všech přítomných – z naprosté většiny procent mužů – plné očekávání „co ze mě vypadne“, spíše shovívavé pohledy než kamarádké poplácání po zádech jako rovnocenného spoluhráče. To ovlivnilo i mé hraní – nebyla jsem sebejistá, a proto jsem ani nehrála sebejistě a zdaleka ne nejlépe, jak jsem uměla. Nabyla jsem dojmu, že žena-flétnistka zkrátka nemůže přijít na jazzový jam a působit neutrálně.

Tím se má skepse prohloubila a nastala fáze demotivace. Po třech letech na konzervatoři jsem si uvědomila, že hraji v různých kapelách různé hudební styly (world music, volné improvizace, folk,...), ale žádný jazz a s nikým ze svých spolužáků. Ještě dříve, než jsem se ho měla možnost skutečně naučit, přestala jsem chtít. Řekla jsem si, že nemá smysl snažit se o něco, v čem mi stejně není příjemně a pohodlně. O jazzových jamech se často říká, že je to onanie, že jde hlavně o ego, a přesně tak působil i na mě. Nikdy by mě nenapadlo, že důvodem mé demotivace může být ustálený genderový řád strukturující společnost a specificky prostupující i jazzové prostředí. Vinila jsem leda špatný školský systém, ale také vlastní odlišný přístup. Dalo by se namítnout, že tato změna zájmu je zkrátka jen záležitost vkusových soudů a stylových preferencí. Tyto preference v umění se však vytváří velkou měrou právě na základě toho, jak je daný člověk společensky situován, jaké má zázemí, vzdělání, zkušenosti a často (jako právě zde) souvisí s genderem.³

Tyto zkušenosti mě dovedly k tázání čím to je, že se jako žena necítím v jazovém prostředí dobře. Proč se cítím vyloučená, přestože navenek působí jazzové (v případě mého

2 „Jazz is associated with a kind of democratic and progressive attitude which in principle could facilitate more space for different shapings of sexuality and gender.“ ANNFELT, Trine. Jazz as masculine space. *Web Magazine Kilden: Information Centre for Gender Research in Norway* [online]. 17.7.2003 [cit. 2014-05-30]. Dostupné z: <http://eng.kilden.forskingsradet.no/c52778/nyhet/vis.html?tid=53517>. Autorka se mimo jiné zabývá vztahem tohoto otevřeného přístupu, který bývá s jazzem asociován, s uzavřeností a množstvím nepsaných pravidel a podmínek, které potom v praxi fungují. Tomuto tématu se budu věnovat dále podrobněji.

3 Pierre Bourdieu tento komplex nazývá habitus. BOURDIEU, Pierre. *The Distinction: a Social Critique of the Judgement of Taste*, London: Routledge, 2010.

výzkumu neromské gypsy jazzové) společenství otevřeně? Jakou roli v tom hraje virtuozita a soutěživost? Proč je gypsy jazz vnímán jako mužská hudba?

V loňském roce jsem se na muzikologii zapsala na seminář hudebně-etnografického psaní. Definitivně „vyléčena“ z jazzu jsem si zvolila téma gypsy-jazzových jam sessionů v Praze. Uvažovala jsem tak, že pro mě nebude těžké zachovat si odstup a soustředěně pracovat na svém výzkumu, protože jazz už ve mně emotivní prožitky nevyvolával. Zároveň to bylo prostředí, kam jsem se mohla snadno dostat, neboť některé z hudebníků znám a jazz mi není cizí. Toto téma se posléze stalo i mým tématem bakalářským. Pozorovala jsem, chodila na jam sessiony a zpočátku se cítila vně toho celého: nejsem uvnitř, netýká se mě to, dělám jiné věci, hraji jinou hudbu jinak apod. Mé vnímání vlastní pozice se však v průběhu práce proměnilo. Postupně jsem začala přicházet na to, jak moc se mě toto téma týká a jak mi kladení osobních otázek pomáhá získávat obecné odpovědi. Na jam sessionech jsem se nezářídka aktivně zapojovala i do hraní. Má pozice tedy rozhodně není zvenčí a není neutrální. Mám sama zkušenosti zevnitř jazzového prostředí a z těchto zkušeností vycházím ve svém tázání. Zároveň nelze říci, že jsem insiderem v pravém slova smyslu právě kvůli faktu, že jsem velmi často byla jedinou ženou v kolektivu, a díky vlastním pocitům vyloučení.

Začaly mi vyvstávat otázky, proč je vlastně tak málo žen v jazzu, jaké mechanismy mohou za to, že ženy jazz nehrají a jestli i já sama nejsem obětí těchto mechanismů, které nejsou na první pohled zřetelné, a jestli náhodou nejsou příčinou i toho, že i já jsem s jazzem přestala. Vodítkem mi byl též postřeh, že obvykle, líbí-li se mi nějaká hudba, chce se mi zpravidla do hraní aktivně zapojit, přidávat se k muzikantům. Gypsy jazz se mi líbil na poslech, ale neměla jsem toto nutkání hrát. Snažila jsem se tedy přijít na to, čím je tento rozpor způsoben. Není v tom právě ona soutěživost, performance virtuozity a to, co jsem později identifikovala jako performanci maskulinity, co mě odrazuje?

Témata, kterými se budu zabývat, se dají vyzorovat už z úvodního citátu. Kytara je opravdu jedním ze základních charakteristických prvků gypsy jazzu jako žánru.⁴ Zároveň je obecně asociována jako mužský nástroj.⁵ Ke kytarě v gypsy-jazzu se také neodmyslitelně pojí virtuozita a v ní soutěživost mezi hráči.⁶ Pokusím se tedy najít pojitko mezi kytarou jako

4 O tomto např. zde: AHO, Marko. Gypsy Swing as a Medium for Virtuositic Gestures. *Ethnomusicology Review* [online]. 2013, Vol. 18 [cit. 2014-05-30]. Dostupné z: <http://ethnomusicologyreview.ucla.edu/journal/volume/18/piece/696> a Michael Dregni: DREGNI, Michael. *Gypsy Jazz: In Search of Django Reinhardt and the Soul of Gypsy Swing*, New York: Oxford University Press, 2008.

5 BAYTON, Mavis. Women and the Electric Guitar. In: WHITELEY, Sheila. *Sexing the Groove: Popular Music and Gender*. London: Routledge, 1997, s. 37-49.

6 AHO, Marko. Gypsy Swing as a Medium for Virtuositic Gestures. *Ethnomusicology Review* [online]. 2013, Vol. 18 [cit. 2014-05-30]. Dostupné z: <http://ethnomusicologyreview.ucla.edu/journal/volume/18/piece/696>.

„mužským nástrojem“ a virtuozitou v gypsy jazzu a popsat, jak obojí přispívá k performanci maskulinity a jak je obojí její nedílnou součástí.

Při tomto kvalitativním výzkumu jsem postupovala etnografickou metodou, využívala jsem tedy hlavně zúčastněné a nezúčastněné pozorování a rozhovor. Déle než rok jsem se pravidelně účastnila jam sessionů a koncertů pražské neromské gypsy jazzové skupiny Sylvanio Orchestra. V případě jamů jsem seděla s hudebníky u jednoho stolu a často se i aktivně účastnila vlastním hraním. V případě koncertů jsem byla posluchačkou. Za dobu mé práce se mnozí členové skupiny stali mými přáteli. Aktivní účast na jamech mi umožnila také pozorovat moji vlastní pozici v kolektivu – pozici často jediné ženy a navíc flétnistky. Jaký je jejich přístup ke mně jako k ženě hudebnici, flétnistce, jazzové hudebnici? Jaký je jejich přístup ke mně jako k novému členu skupiny a v neposlední řadě jaké jsou mé vlastní pocity v této roli? Stala jsem se hlavním nástrojem svého výzkumu, kladení těchto osobních otázek mi pomohlo dojít k obecným závěrům. Motivací těchto otázek výzkumu a toho, že zde uvádím své osobní zkušenosti, samozřejmě není léčení osobních frustrací, ale slouží mi zde k objasnění mé situace. Toto uvažování mě především navedlo k otázkám a tématům, které byly pro můj výzkum velmi důležité. Má práce je tedy reflexivní etnografií s prvky autoetnografie.⁷

V průběhu roku jsem dělala méně formální polostrukturované rozhovory s většinou členů skupiny. Tato metoda vychází z praxe kulturní antropologie. S informanty jsem se scházela samostatně v pražských kavárnách, většinou byli velmi přístupní a otevření. V metodě vedení a analýzy rozhovorů se odkazují na Kaufmannovu metodu chápacího rozhovoru.⁸ Touto metodou se francouzský sociolog Jean-Claude Kaufmann vymezuje proti strukturovanému sociologickému rozhovoru, který se situuje jako striktně neutrální. Kaufmann namítá, že neutralita a objektivita není ani v tomto případě dosažitelná. Naopak připouští, že tazatel zpravidla dotazovaného ovlivňuje a zastává názor, že je důležité s tímto vědomím pracovat. Klade důraz na analýzu rozhovorů a jejich teoretickou interpretaci.

7 „*Autoethnography is an approach to research and writing that seeks to describe and systematically analyze personal experience in order to understand cultural experience. This approach challenges canonical ways of doing research and representing others and treats research as a political, socially-just and socially-conscious act. A researcher uses tenets of autobiography and ethnography to do and write autoethnography. Thus, as a method, autoethnography is both process and product.*“ ELLIS, Carolyn, ADAMS, Tony E., BOCHNER, Arthur P. Autoethnography: An Overview. *Forum: Qualitative Social Research* [online]. 2011, Vol.12, No. 1, Art. 10 [cit. 2014-05-30]. Dostupné z: http://www.qualitative-research.net/index.php/fqs/article/view/1589/3095#footnote_1.

8 KAUFMANN, Jean-Claude. *Chápací rozhovor*. Vyd. 1. Praha: Sociologické nakladatelství (SLON), 2010.

Kaufmann zastává metodu konstruování objektu zdola. Výzkumník jde do terénu samozřejmě teoreticky připraven, ale dále se nechá terénem ovlivnit v kladení otázek. Poté svá pozorování zpětně teoretizuje a interpretuje.

Využívala jsem také nahrávky pořízené při jamech a koncertech. Vzhledem k mé pozici aktivního hudebníka a oboustrannému přátelskému přístupu si nemyslím, že by má přítomnost terén a jednání účastníků zásadně ovlivnila. K mému výzkumu měli členové skupiny velmi otevřený přístup a někteří se zajímají i o jeho výsledky. Domnívám se, že má přítomnost ve skupině působila zcela přirozeně, tím více, čím déle jsem byla její součástí. Pokud jde o nahrávání hudebních performancí, nebylo nikdy vnímáno jako sebemenší problém. V dnešní době, kdy téměř každý má technické možnosti pořizovat nahrávky, je na takovémto typu událostí zcela běžné a časté, že lidé nahrávají pro různé osobní účely (například vlastní hudební rozvoj), a vnímá se již tak samozřejmě, že není téměř ani nutné žádat o povolení a nikdo se jím nenechá vyvést z míry. Tato situace je jiná, pokud jde o nahrávání rozhovorů, kde je přítomen jen výzkumník a informant, a kde je zcela zjevně zaznamenáno každé slovo, které v očích informanta bude jistě podrobena výzkumníkově kritice. Pozorovala jsem tedy, že mí informanti se cítili při rozhovorech kvůli diktafonu na stole poněkud nesví, zvláště zpočátku. V průběhu rozhovoru se většinou atmosféra uvolnila.

Nastíním nyní zhruba strukturu své práce. V první kapitole popíšu gypsy jazz jako žánr. Přiblížím, jak se vyvinul, jaké nástroje jsou pro něj typické, jak vypadá forma. Pokusím se nastínit znaky, o nichž se dá říci, že jsou typické pro gypsy jazz obecně, ač připouštím, že toto zobecnění může být problematické. Předmětem mého studia však bude specifický případ pražské kapely Sylvanio Orchestra, který má svá specifika. Představím stručně pražskou gypsy jazzovou scénu a typ prostředí, v jakém se vyskytuje. Blíže pak popíšu neromskou gypsy jazzovou skupinu Sylvanio Orchestra, na kterou jsem se ve svém výzkumu zaměřila, a která mi bude sloužit jako prostředek k ukázání, jak fungují mechanismy, o nichž budu dále hovořit, v této hudební kultuře. Popíšu její složení, fungování, situování v pražské scéně a prostředí, ve kterém působí. Do romské gypsy jazzové scény nemám příliš hluboký vhled, nicméně na základě svého pozorování jedné performance romské gypsy jazzové kapely v pražské restauraci U Supa, mnoha jiných performancí romských hudebníků na pražských ulicích a také výpovědí mých neromských informantů mohu říci, že romská scéna funguje od neromské zcela odděleně a poměrně odlišně. Pro srovnání se krátce zmíním i o ní.

Ve druhé kapitole se budu zabývat tím, jak funguje typ performance, který Sylvanio

Orchestra provozuje. Popíšu jeho zákonitosti, účastníky, jejich role a motivace. Co je důležité, aby tento typ performance fungoval? Vycházet při tom budu ze svého výzkumu a z knihy *Music as Social Life* amerického etnomuzikologa a antropologa Thomase Turina.⁹ Turino mimo jiné používá pojmy participativní a prezentační performance. Performance Sylvanio Orchestra se podle mých pozorování nachází na pomezí těchto dvou typů, které blíže představím. Z tohoto popisu lze vypočítat kulturní vzorce, které nám mohou pomoci odpovědět na výše uvedené otázky. Ukazuje se zde, že v tomto prostředí je velmi důležitá virtuozita, zvláště ta kytarová. S virtuozitou tu pak úzce souvisí soutěživost.

Dále odpovím na otázku, jak se vlastně projevuje virtuozita v podání hudebníků Sylvanio Orchestra a v souvislosti s tím jaké hodnoty v hudbě jsou pro ně důležité. Vztáhnou se při tom k již zmíněnému článku *Gypsy Swing as a Medium for Virtuositic Gestures*¹⁰, ve kterém finský hudební antropolog Marko Aho popisuje právě gypsy jazzovou kytarovou virtuozitu. Analyzuje virtuózní gesta ve vztahu ke kytarové technice a stavbě nástroje. Vychází zde najevo, že virtuózní gesta jsou daleko efektnější navenek a zdají se posluchači daleko obtížněji proveditelná, než opravdu jsou. To, co hudebníci vyhodnocují jako obdivuhodné též leží jinde, než v těchto gestech. Soutěživost však probíhá právě v rovině virtuózních gest. Jaký je tedy kulturní význam těchto jevů? Zdá se, že mnohé znaky tohoto typu performance by se daly identifikovat jako maskulinní projevy. Virtuozita a soutěživost jsou obecně identifikovány a mnohokrát popsány jako maskulinní vlastnosti. Prezentovaná obtížnost žánru, soutěživost a další faktory, o kterých budu mluvit, způsobují podle mého názoru, že skupina se může navenek jevit poněkud nepřístupnou a exkluzivní.

Na základě tohoto konkrétního zkoumání se pokusím odpovědět na obecnější otázku, proč je v (gypsy) jazzu málo žen. V tomto tématu navazuji hlavně na uvažování norské badatelky Trine Annfelt v článku *Jazz as Masculine Space*,¹¹ kde se zabývá problematikou genderu v jazzu. V obecnější rovině se pak vztahuji k *Navládě mužů* Pierra Bourdieu¹² a *Feministické filozofii* Herty Nagl-Dočekal.¹³

Carolyn Ellis píše, že autoetnografie má často i terapeutickou funkci, a to nejen

9 TURINO, Tomas. *Music as Social Life: The Politics of Participation*, Chicago: University of Chicago Press 2008.

10 AHO, Marko. *Gypsy Swing as a Medium for Virtuositic Gestures*. *Ethnomusicology Review* [online]. 2013, Vol. 18 [cit. 2014-05-30]. Dostupné z: <http://ethnomusicologyreview.ucla.edu/journal/volume/18/piece/696>.

11 ANNFELT, Trine. *Jazz as masculine space*. *Web Magazine Kilden: Information Centre for Gender Research in Norway* [online]. 17. 7. 2003 [cit. 2014-05-30]. Dostupné z: <http://eng.kilden.forskningsradet.no/c52778/nyhet/vis.html?tid=53517>.

12 BOURDIEU, Pierre. *Nadvláda mužů*. Vyd. 1. Praha: Karolinum, 2000.

13 NAGL-DOČEKAL, Herta. *Feministická filozofie: výsledky, problémy, perspektivy*. Vyd. 1. Praha: Sociologické nakladatelství (SLON), 2007.

pro autora, ale i pro čtenáře.¹⁴ Právě tyto genderové otázky mně pomohly ujasnit si můj vlastní přístup k jazzu a lépe pochopit svou předchozí zkušenost. Pozoruji-li hudební svět kolem sebe, mám dojem, že hudebnic s podobnými zkušenostmi by mohlo být více, a tak skromně doufám, že by snad má práce mohla pomoci objasnit tyto otázky i jiným, kterých se týkají.

14 ELLIS, Carolyn. *The Ethnographic I: A Methodological Novel about Autoethnography*, Walnut Creek: AltaMira Press, 2004.

2. Pražská gypsy jazzová scéna

Gypsy jazz, který bývá nazýván také jazz manouche, je hudební žánr, který se vyvinul ve 30. letech v Paříži mezi místními Romy a je fúzí tamější romské lidové hudby a jazzu. Z hudebníků té doby jsou dodnes nejznámější jistě kytarista Django Reinhardt (1910 - 1953) a houslista Stéphane Grappelli (1908 - 1997). Jsou zároveň jedněmi z mála, jejichž nahrávky jsou k dispozici, jejich styl hraní tedy nepochybně velmi ovlivnil dnešní gypsy jazzové hudebníky, jimž jsou vzorem. V posledních letech gypsy jazz zažívá revival nejen u nás, ale v celém světě. Asi nejslavnější gypsy jazzovou světovou událostí je v dnešní době každoročně pořádaný Festival Django Reinhardt sur Seine ve Francii, kde se gypsy jazzoví hudebníci z celého světa setkávají. Django Reinhardt se tedy opravdu stal kultovní postavou a tváří tohoto žánru.

Protože však tato práce není prací historickou, nýbrž zabývá se gypsy jazzovou scénou v dnešní Praze, historii zde podrobněji rozebírat nebudeme.¹⁵ Podívejme se však blíže na specifika a zákonitosti žánru.

2.1 Specifika žánru

Popíšu zde charakteristické znaky gypsy jazzu. Pražská scéna a kapela Sylvanio Orchestra má jistě svá specifika, zde se však pokusím popsat znaky, o kterých soudím, že je možno je zobecnit. Nejcharakterističtější nástrojem v gypsy jazzu je kytara. Jedná se o typický gypsy jazzový typ kytary, který se po svých tvůrcích Francouzi Henri Selmerovi a Italu Mariovi Maccaferri nazývá většinou kytara Selmer-Maccaferri. Začali ji vyrábět ve 30. letech 20. století jako nástroj využitelný v jazzu, který se tehdy i v Evropě stával populárním. Má tvrdý kovový hlasitý zvuk a dlouhý dozvuk a je tedy stavěna tak, aby se ve své době, tj. ještě před nástupem amplifikace, mohla silou zvuku vyrovnat ostatním jazzovým nástrojům – piánu, trubkám, saxofonům apod., přes které by běžná kytara akusticky neměla šanci prorazit. S revivalem žánru přišel i revival tradiční gypsy jazzové kytary –

¹⁵ Historií gypsy jazzu a jeho osobnostmi se zabývá Michael Dregni: DREGNI, Michael. *Gypsy Jazz: In Search of Django Reinhardt and the Soul of Gypsy Swing*, New York: Oxford University Press, 2008.

v Čechách ji v dnešní době vyrábí František Furch.

Kytara je v gypsy jazzu sólovým i doprovodným nástrojem, v tradiční sestavě jsou tedy většinou dvě. Doprovodná kytara hraje většinou akordy na každou dobu s důrazem na druhou a tím vytváří specifický až monotónní velmi uzemněný puls. Sólová kytara hraje témata a improvizovaná sóla. Mezi hudebníky, se kterými jsem se setkala, však toto rozdělení není striktní, všichni kytaristé se většinou střídají v roli doprovázeče i sólisty. Dále je v gypsy jazzové kapele kontrabas, který má podobnou roli jako v jiných jazzových uskupeních – hraje bas na první a třetí dobu či tzv. walking bass, je-li hráč zkušenější. Kromě sólové kytary jsou pro gypsy jazz typickým melodickým nástrojem housle či klarinet, v dnešní Praze často i saxofon a flétna. Poměrně obvyklou součástí kapely bývá akordeon, ten je však rozšířen spíše ve Francii, kde je obecně velká akordeonová tradice. V Čechách není příliš běžný. Domnívám se, že je to způsobeno tím, že akordeon je u nás stále asociován s hospodskou dechovkou a vůbec jednodušší lidovou hudbou a bývá podhodnocen. Zpěv též není v gypsy jazzu příliš obvyklou záležitostí.



Obr. 1. Gypsy jazzová kytara typu Selmer-Maccaferri. Autorem fotografie je kytarista ze Sylvanio Orchestra David.

Pokusím se slovy charakterizovat, jak hudba zní a popsat její hlavní zákonitosti, jak jsem je vyzorovala během své účasti na jam sessionech, koncertech i z vlastní zkušenosti hudebníka. Většina písní je ve čtyřčtvrt'ovém rytmu, ani třídobé skladby rychlého valčíkového charakteru však nejsou výjimkou. Typický je v doprovodných kytarách rychlý pravidelný a přesně „šlapající“ rytmus na každou dobu, přičemž je zdůrazněna druhá a čtvrtá. Skladby mají většinou formu AABA, existují však i rozsáhlejší vícedílné kompozice. Některé mají jednoduchou a zpěvnou melodii, u jiných je téma technicky náročnější, pohybuje se v rychlých hodnotách a jde většinou po různě obalených a ozdobených akordických tónech.

Písně mají často krátkou tradičně zažitou kytarovou přehru. Poté se tedy zahraje téma,

což je úředl hráče na melodický nástroj či sólového kytaristy, a následuje řada improvizovaných sól jednotlivých melodických hráčů (na jam sessionech i basisty, na koncertech méně často), která probíhají stále v téže formě i harmonicko-rytmické struktuře. Tato sóla bývají většinou velmi rychlá a virtuózní. Pro gypsy jazzové hráče (stejně jako to je běžné v jazzu obecně) je typické orientovat se velmi uvědoměle v jazzových harmoniích a při improvizaci tuto znalost hojně využívat. Sóla mají tedy většinou spíše harmonický než melodický charakter. Improvizace může být různě dlouhá – u delších forem se hrává obvykle jeden chorus (tzn. jedna forma), u kratších více, dle vkusu hudebníka. Tématem virtuosity se budu podrobněji zabývat v kapitole Virtuozita a performance maskulinity. Po „kolečku“ sól se zahraje opět téma, což je znamení, že skladba končí. U známějších či často hraných skladeb se ani téma většinou nehraje ve svém původním znění, hudebníci ho zdobí a varírují dle svého vkusu a schopností. Některé písně mají texty, mnohé z nich byly otextovány dodatečně. Jak už ale bylo řečeno – gypsy jazzových zpěváků/zpěvaček není mnoho. V současné době je již běžně dostupný „Django Fakebook“, kniha s melodiemi a akordickými značkami. Repertoárové skladby jsou většinou buď díly Django Reinhardta či jde o jazzové standardy v Reinhardtových úpravách. Na internetu je možno nalézt i transkripce sól slavných hudebníků.

Gypsy jazzová hudba má velmi specifický puls, který je daný rytmickými doprovodnými kytarami. Je určitým způsobem monotónní, většinou se hudebníci ustálí na určitém tempu, do kterého se jaksí zacyklí a nepustí se ho už celý večer (jen čas od času je proložen třídobou skladbou). Toto je jistě jeden z důvodů, proč jejich hudba bývá většinou spíše kulisou k povídání a pití, než že by na sebe strhávala pozornost k aktivnímu poslechu. Zároveň však stálý puls ponouká mimoděk lidi k pohybu. Dalším důvodem je dle mého názoru to, že hudebníci při hraní na pohled působí spíše introvertním dojmem, jako by byl každý ve „své hlavě“. Komunikace mezi nimi není navenek příliš znát. To je umožněno tím, že hudba má poměrně přesně daná pravidla. Všechna tato pozorování jsou důležitá pro mou další interpretaci a budu je dále rozvíjet v dalších kapitolách.

2.2 Pražská kapela Sylvanio Orchestra

Popíšu nyní stručně, jak kapela Sylvanio Orchestra vznikla, čím je charakteristická, kdo jsou její členové a jak vypadá prostředí a scéna, kde působí.

„*Sestava kapely vykrystalizovala během nedělních jamů v tajemném vinohradském klubu Sylvanio,*“ píše se na webových stránkách skupiny. Sylvanio je polosoukromý podnik. Zvenku z ulice sice vidíme vývěsní štít, okna jsou však temná, takže náhodnému kolemjdoucímu se zdá, jako by bylo stále zavřeno. Jak je vidět z úvodního citátu, i hudebníci si zakládají na tom, že mohou být součástí tohoto jistým způsobem exkluzivního prostředí – svou kapelu po něm (a stejnojmenném likéru) i pojmenovali. Sejdeme-li po schůdkách dolů dovnitř, přivítá nás útulné přitnutí, skoro jako by se člověk octl v jiném světě odděleném od toho reálného, zdá se, že čas tu plyne pomaleji. Dřevěné stoly, lavice, koberce, veliká kamna a nástroje rozvěšené po zdech. Za barem stojí obyčejně pan majitel Josef a objednávky „bouchá“ do staříčké cinkající kasy. Josef vaří znamenitý bylinný likér Sylvanio, po němž se klub jmenuje. Jinde ho neseženete a přijít do klubu a dát si čaj se opravdu nesluší. Josefa klub neživí, nemá tedy starost o návštěvnost a denní obrat, naopak nemá v klubu rád větší skupiny jemu neznámých lidí. Je charakteristickou „postavičkou“ podniku a v pozdních hodinách, když už má „svou hladinku“, přidává se k hudebníkům s nostalgií na flétnu, na kterou v mládí hrával a trousí přisprostlé poznámky. Na tomto místě to tedy všechno začalo.

Na počátku byla malá skupinka nadšenců, kteří se scházeli o nedělních večerech, jamovali a učili se hrát swing. Dnes již skupina čítá okolo patnácti hudebníků a jejich úroveň je takřka profesionální. Na jejich webových stránkách se dočteme, že „*chovají hlubokou náklonnost k odkazu Django Reinhardta, Stéphane Grapelliho, skupiny Quintette du Hot Club de France, a jejich následovníků [...] Je to hudba s kořeny v cikánských maringotkách, pařížských kavárnách i swingových tančírnách.*“ Sami se tedy hlásí k tomuto revivalu a nostalgii, jakési reprodukci, znovuoživení starého swingu v podobě, v jaké ve 30. letech dvacátého století byl.

V dnešní době už hrají více koncertů než dříve a k jam sessionům (které přiblížím v další kapitole) se již neschází pravidelně. Koncerty se většinou konají v pražských podnicích, hospůdkách, klubech, kam chodí specifický typ návštěvníků. Bývají to mladí lidé,

umělci, studenti, „bohémové“, „filosofové“, „básníci“, apod. V tomto prostředí právě působí kapela většinou jako kulisa, do které se lidé baví. Občas kapela hrává také pro tanečnický swingu – lindy hopu, který v dnešní době též zažívá revival. Výjimkou není ani potkat Sylvanio Orchestra jako pouliční muzikanty, tzv. „buskery“ v pražských ulicích. Při veřejných performancích z oněch zhruba patnácti hudebníků hrají vždy ti, kteří mají zrovna čas a chuť. Většinou je taková kapela tedy čtyř nebo pětičlenná, dbá se při tom na dodržení tradičního složení kapely – tedy kontrabas, alespoň jedna kytara (lépe dvě), alespoň jeden melodický nástroj, případně zpěvák/zpěvačka. Kapela nezkouší. Za několikaleté společné jamování jsou již hudebníci natolik sehraní, že mohou hrát takřka v jakékoli variaci sestavy, díky jamům znají i zhruba stejný repertoár.

Představím nyní blíže alespoň některé členy kapely, hlavní aktéry této etnografie. Většinu Sylvanio Orchestra tvoří kytaristé, z nichž aktivních je cca pět. Z formálních i neformálních rozhovorů se dozvídám o jejich zájmech a motivacích k hraní. Kytarista Michal hudbu studuje a spíše než gypsy jazzu se dnes již věnuje modernímu jazzu. I Selmer-Maccaferri kytaru již vyměnil za jazzovou poloakustickou. Je to velmi zkušený hudebník, který hraje s velkým nadhledem. Gypsy jazz dnes podle svých slov hraje kvůli setkání s kamarády. Vláška je jedním ze starších a také méně zběhlých hudebníků. Má rodinu a hudba je pro něj spíše odpočinkem a únikem z každodenních starostí. Ondra, stejně jako Michal, patří mezi zběhlé kytaristy a ve svém hraní se velmi striktně drží tradičních gypsy jazzových postupů. Stejně tak houslista Jirka. Když hraje, jako bychom téměř slyšeli Stéphanu Grappelliho. Je zde jeden stálý kontrabasista Thomas, profesionální hudebník s širokým stylovým rozpětím stejně jako akordeonista Ross. Jedinou ženou, která s kapelou aktivně hrává, je flétnistka a saxofonistka Markéta. I ona hudbu studuje. Dále saxofonista Lukáš, flétnista/saxofonista Andrew, jeden či dva další basisté, kteří se přidávají čas od času, dvě zpěvačky, které se však objeví spíše výjimečně, a další nestálí hudebníci, kteří se občas připojí na jam sessionu, ale nejsou stálými členy. Dalo by se říci, že mezi takové patřím i já.

Členové skupiny jsou různého věku a národnosti a soukromého zázemí. Nejmladšímu členovi je kolem osmnácti let, horní hranice je kolem padesáti. Starší hudebníci mají často rodiny, děti a zaměstnání, mladí bývají studenty. Jsou zde hudebníci „profesionální“ dohromady s „rekreačními“. Obecně však platí, že jsou to lidé vzdělaní a ovládají cizí jazyky, což by mohl být jeden z důvodů, proč má Sylvanio Orchestra poměrně mezinárodní složení. Thomas pochází z Německa, jeho rodiče jsou z USA a v Praze žije už několik let, stejně tak Andrew ze Skotska, kratší dobu tu žije australský akordeonista Ross. Jelikož tito hudebníci

jsou častými účastníky jamů i koncertů, komunikace často probíhá v angličtině.

Co mají společné je, že to nejsou Romové. Obecně mohu na základě svých poznatků a pozorování o pražské scéně říci, že romská a neromská scéna jsou až neproniknutelně oddělené a fungují poměrně odlišně. Pokud jde o neromskou scénu, hudebníci pocházejí spíše z prostředí klasické hudby, tradičního jazzu nebo folku než z cikánské lidové hudby. Jelikož se v této práci zaměřuji na kapelu Sylvanio Orchestra, budu se zabývat především neromskou scénou. Romská scéna by byla velkým a odlišným tématem sama o sobě jistě neméně zajímavým ke zkoumání.

Dalším specifikem skupiny (a gypsy jazzu obecně) je valná převaha mužů. Jedinou výjimkou je flétnistka a saxofonistka Markéta. Jinak, objeví-li se kolem skupiny nějaká žena, bývá to nejčastěji zpěvačka, gypsy jazzovou kytaristku bychom (alespoň v Čechách) hledali velmi těžko. Právě genderovými otázkami se budu blíže zabývat v závěrečné kapitole této práce.

Je mi známo, že v Čechách funguje neromská gypsy jazzová scéna také v Brně, Jihlavě a Hradci Králové. Pokud vím, tito hudebníci se s těmi pražskými většinou znají, komunikují a setkávají se.

„*Prague is full of gypsy jazz*,“ vyjádřila se moje kamarádka ze Skotska, která v Praze strávila více než půl roku. Gypsy jazz totiž potkávala na každém kroku. Pochází z prostředí, kde se v hospodách po večerech hraje především irská a skotská lidová hudba, všimla si tedy v Praze toho, čeho si běžný Pražan většinou nevšimne – že gypsy jazz je tu opravdu poměrně populární. Mimo kapelu Sylvanio Orchestra, která se mu věnuje intenzivně, totiž opravdu některé ze známějších a jednodušších Reinhardtových skladeb (např. Minor Swing) jsou součástí obecného pražského „hospodského repertoáru“ (vedle dalších romských lidových písní, jazzových i folkových šlágrů, českých/moravských lidových písní, písní jako Hava nagila apod.), se kterým se setkáme, přijdeme-li do podniku, kde se hrává.

Krátce se zde zmíním i o romských gypsy jazzových hudebnících, kterými se tato práce do hloubky nezabývá, je však důležité je pro srovnání zmínit. Jejich hudba (alespoň ten zlomek, který já jsem měla možnost shlédnout) se pojetím blíží spíše romské tradiční hudbě, na rozdíl od neromských hudebníků, kteří mají blíže ke klasickému jazzu/swingu. Pro romské muzikanty je hraní především obživou. Na pražských ulicích je možné je potkat téměř kdykoli. Zde se znovu ukazuje, že gypsy jazz je pro Prahu charakteristický – plní zvukem přímo pražské ulice. Hrávají také v restauracích pro turisty v centru Prahy. I z tohoto můžeme

soudit, že gypsy jazz je něco, co je pro Prahu zvenčí typické, co ji charakterizuje, zvolili-li majitelé těchto podniků romskou hudbu jako něco, co chtějí ukazovat turistům. Romská scéna se vyznačuje ještě striktnější dominancí mužů. Nešetkala jsem se s žádnou romskou hudebnicí.

Tento velmi stručný nástin širší pražské gypsy jazzové scény Romské i neromské jsem zde uvedla proto, aby bylo možné si udělat obrázek o tom, jak vypadá širší okruh prostředí a scéna, na které se Sylvanio Orchestra pohybuje. Blíže se však zabývám jen touto specifickou skupinou, protože na jejím příkladu lze ukázat mnohé obecnější jevy.

3. Typ performance Sylvania Orchestra

Tuto kapitolu uvedu etnografickou momentkou, popisem jednoho konkrétního případu jam sessionu. Účelem této momentky je objasnit, jak takový jam session v praxi vypadá a umožnit čtenáři přesnější představu. Dále budu tyto své terénní zápisky interpretovat. Teoreticky vysvětlím, jak funguje tento typ performance, jaké jsou její hlavní znaky a role jednotlivých účastníků. Budu se zabývat tím, co bývá impulsem muzikantů k hraní, co je na tom typu performance motivuje a baví. Důležitým znakem tohoto typu performance je totiž soutěživost, to, že se hudebníci testují navzájem, a to je tlačí, aby na sobě pracovali a zlepšovali se. Ve skupině jsou hudebníci různých úrovní schopností, takže každý z nich má v performanci určitou úlohu a zájem – méně zdatní se učí od vyspělejších, zkušenější hudebníci zase tvoří hudbě pevný základ a také experimentují na složitější úrovni.

Kolem půl deváté večerní jsem dorazila do klubu Sylvania na nedělní jam session. Klub byl téměř prázdný, byl tam zatím jen basista Thomas a kytaristé Michal a Ondra. Seděli u stejného stolu jako vždycky, hráli, povídali. Přátelsky mě pozdravili (má přítomnost po měsících výzkumu už nikoho nepřekvapuje, s muzikanty mám už kamarádské vztahy) a já jsem si k nim přisedla a vybalila si flétnu. Hrály se zatím jednodušší a známé kusy (Honeysuckle Rose, All of me apod.), do kterých jsem se často přidala i já a zahrála sólo. V takto malém obsazení se hraje příjemně a citlivě.

Začátky skladeb bývají na jamech často nesourodé. Výjimečně někdo vysloví název skladby, ostatní nadšeně přikývnu, někdo odpočítá takt a začnou jako kapela dohromady. Většinou však někdo začne sám hrát motiv některé písně a ostatní se postupně přidají (nebo motiv někdo, kdo s výběrem není spokojen, přebije jinou písní).

Konce skladeb (na rozdíl od začátků) bývají většinou jasné – poté, co si každý zahraje sólo se zahraje opět téma, a to je znamení, že bude konec skladby. V pauzách mezi hraním je slyšet povídání, hudebníci (nejčastěji kytaristé) si potichu hrají pro sebe – buď ladí, nebo cvičí a něco si zkouší, nebo jen tak mimoděk drnkají prsty o struny. Také se pije – i to spíše mimoděk, ze zvyku každý sáhne po sklenici – většinou pivo nebo místní unikátní likér Sylvania, po kterém má skupina svůj název. Mluví se převážně anglicky kvůli Thomasovi,

který sice už umí poměrně dobře česky, stále je pro něj ale angličtina přirozenější a lidé, kteří ho znají dlouho, jsou zvyklí mluvit s ním anglicky. Později navíc dorazili další zahraniční hudebníci.

V průběhu večera dorazili další hudebníci i posluchači, většinou kamarádi a partneři muzikantů. Prostředí se stává hlasitějším a hudba monotónnější. Při velkém množství muzikantů i posluchačů se hudebníci striktněji drží tradiční formy. Hluk způsobený povídáním i hraním většího počtu účastníků znemožňuje komunikaci a daná pravidla toto hraní ve velké skupině umožní.

Za nedlouho dorazil flétnista Andrew. Hraje převážně moderní jazz stejně jako Michal a vzhledem k tomu, že ti dva se dlouho neviděli, chtěli si spolu dobře zahrát a stali se ústředními postavami jamu na poměrně dlouhou dobu. Drží se sice gypsy jazzových standardů, poté co však odehrají jeden chorus tématu, posunou celou skladbu do mnohem složitějších sfér, kam je většina ostatních není schopna následovat. Intelektuální hudební vtipy, složité změny rytmu a práce s harmonií je taková, že původní znění skladby už není takřka slyšitelné. Zbytku skupiny si v tu chvíli vůbec nevšímají. Zažívají v tu chvíli „flow“. To je jev a pojem, který popsal maďarský psycholog Mihaly Csikszentmihalyi, a Thomas Turino ho ve své práci hojně zmiňuje: „*Flow refers to a state of heightened concentration, when one is so intent on the activity at hand that all other thoughts, concerns, and distractions disappear and the actor is fully in the present. The experience actually leads to a feeling of timelessness, or being out of normal time, and to feelings of transcending one's normal self*“¹⁶

Jam se vrátil zpět k gypsy-jazzu, když později přišel kytarista z Francie, který je v Praze patrně na dovolené a někdo z hudebníků ho náhodou potkal a pozval. Zde je tedy vidět, jak otevřenou se skupina jeví – hudebníci zvou na jamy náhodné hudebníky, které potkají a usoudí, že by je to mohlo zajímat. Nově příchozí hraje na kytaru a zpívá francouzsky. Zpívající jazzman (tedy ne folkař, rocker, či písničkář) není v Čechách moc častým jevem. Jazzoví instrumentalisté jsou často ze zpěvu nesví. Mohlo by to mimo jiné být dáno i špatnou reputací zpěváků/zpěvaček a tím, jakou roli mívají před publikem¹⁷. V celé pražské skupině

16 TURINO, Tomas. *Music as Social Life: The Politics of Participation*, Chicago: University of Chicago Press 2008.

17 „*Tak pro publikum je zpěvačka hvězda samozřejmě. Ale zpěvačky většinou sou hrozně špatný muzikanti. Je to takhle jednoduchý. Já to neříkám, jako že to je proto, že to sou zpěvačky, ale prostě to tak tradičně je, já to prostě vidím i na škole, že všechny zpěvačky prostě nezvládaj...nic. Harmonie, rytmus, všechny aspekty muzikantský, to prostě neuměj vůbec. Kdyby tam byl někdo na saxofon a ovládal saxofon stejně, jako ty zpěvačky*“

není ani jeden zpívající kytarista. Spíše výjimečně zpívá basista Thomas, častěji houslista Roman. Ani jeden z nich však není velmi zdatným zpěvákem.

Jak se večer stává pokročilejším, Josef, majitel podniku, se stává opilejším. Před lety hrával na flétnu, a tak jsou pro něj flétnisté v jeho klubu vždy nostalgii. K Andrewovi chová velký respekt a obdiv, jeho přístup a jednání se mnou bych popsala jako něco mezi otcovským a „zralej chlap k mladý holce“. Tyká mi, vlastně tyká všem, komu je méně než, řekněme, čtyřicet let. Rád si o flétně povídá, ba i zahraje, když má už upito. V takovou chvíli však začne i trousit přisprostlé poznámky a k hraní mě „povzbuzovat“: „Hraj, žudlej, ne? Neboj se, nebuď kráva!“ Ač mu tvrdím, že se přece nebojím, uvědomuji si, že to vlastně vystihl. Stále ještě mám často před jazzmeny ostych. Chvíli se jeho nepřiliš vybíravému naléhání směji, když už to začne být vážně otravné, vyjedu na něj napůl v legraci, napůl opravdu podrážděně „Tak už mi dejte pokoj!“ Ostatní se také smějí a dobře baví, kdosi ho okřikne. Takhle je to s Josefem později večer vždycky. Patří však zcela bez pochyb ke koloritu prostředí.

Zanedlouho nás však Josef začne vyhánět – blíží se půlnoc a nesmíme dělat hluk. Než však skutečně odejdeme, trvá to ještě hodnou chvíli. Diskutuje se, jakou tichou baladu zvolit jako poslední píseň večera, povídá se, zpívá a pije, Josef nakonec není tak striktní, jen čas od času nás okřikne a připomene nám, že už je čas jít...

Takto nějak tedy často vypadají jam sessiony Sylvanio Orchestra. Snad je možné si na základě této etnografické momentky představit, jak fungují a vžít se trochu do jejich atmosféry. Popíšu nyní blíže znaky této performance a teoreticky svá pozorování podložím a interpretuji.

Americký muzikolog a antropolog Thomas Turino v knize *Music as a Social Life*¹⁸, definuje různé typy performancí, z nichž nás bude zajímat participativní (participatory) a prezentační (presentation) performance, jelikož těmto dvěma typům se performance Sylvanio Orchestra nejvíce blíží.

ovládaj svůj hlas, tak by tam nemoh' bejt vůbec v tý kapele, tak by prostě nezahrál ty svoje party. Kdežto zpěvačka prostě odzpívá svoje téma naučený, pak chvilku počká, pak si ho zazpívá znova, ...takže víš, to určitě pramení z tohodle do určitý míry.“ (Michal 12. 12. 2013). Vyplývá z toho ale, že vzdělání zpěváků/zpěvaček je už od začátku nastavené tak, že se učí méně teorie než instrumentalisté a v důsledku od nich ani nikdo nečeká, že by věděli více. Důležitý aspekt je jistě též, že zpěvačka má v kapele úlohu „okrášlovat“ a dělat show, bavít publikum, zatímco muži muzikanti dělají „intelektuální práci“.

18 TURINO, Tomas. *Music as Social Life: The Politics of Participation*, Chicago: University of Chicago Press 2008. s. 23-65.

Turino navrhuje jiné dělení hudby, nikoli podle žánrů (rock, jazz, folk,...), ale podle účelu hudby a role přítomných lidí. Participativní performance je tedy druh, ve kterém všichni přítomní jsou či mohou být aktivně účastni hudební produkci. Mezi „umělci“ a „posluchači/diváky“ se nečiní rozdíl, všichni jsou *participants* nebo potenciální *participants*. V tomto typu performance se klade důraz na proces, na to, že se hraje, nikoli na kvalitu výsledku, produktu toho, co se hrajeme. Důležitější je, jak se u toho cítíme, než jak zní hudba, kterou tvoříme (také tedy výše zmíněný zážitek „flow“). V participativní performanci je tedy možné například hrát na rozladěné nástroje a přesto mít skvělý zážitek z hudby. Mechanismy, které fungují v participativní performanci, fungují patrně v jakkoli velké skupině hudebníků, kde se každý může (ba i měl by) připojit alespoň tleskáním, zpěvem repetitivních částí apod.

Presentační performance naproti tomu jasně vymezuje hranici mezi posluchači a hudebníky (hranice mezi pódiem a hledištěm, mikrofonní stojany apod.). Předváděná hudba je nazkoušená a vychází posluchačům vstříc například dynamickými změnami apod., snaží se, aby byla hudba stále pro poslech zajímavá. I na její řemeslnou kvalitu se tedy více dbá.

V tabulce na další straně shrnuji v prvních dvou sloupcích znaky těchto performancí jako ideálních typů a ve třetím sloupci performanci jam sessionů Sylvanio Orchestra, která se nachází někde mezi těmito dvěma typy.

Jam sessiony Sylvanio Orchestra jsou patrně kdesi na pomezí participativní performance a presentační performance. Obecně lze říci, že se blíží více participativní performanci, neboť v tomto typu je velmi důležité, že zapojit se může kdokoli a to zde platí. Od participativní performance se však odlišuje některými znaky, které se týkají spíše zvuku. Skladby mají poměrně fixní formu – to je však dáno tím, že tato forma (téma - improvizovaná sóla - téma) je jednou ze základních charakteristik žánru. Dále se od participativní performance odlišuje velmi zásadně tím, že klade velký důraz na virtuositu jednotlivců. Jedním ze základních prvků gypsy jazzu je, že hudebníci jeden po druhém hrají improvizovaná sóla na daný rytmicko-harmonický doprovod, a tedy předvádějí, ukazují svou dovednost. Virtuozita, která v Turinově typu participativní performance nemá místo, zde tedy hraje významnou roli. Jistým způsobem však performance zůstává rovnostářskou, protože sólo si může na jamu každý bez ohledu na nástroj a úroveň schopností.

Participativní performance	Prezentační performance	Performance jam sessionů Sylvanio Orchestra
- otevřená a repetitivní forma	- předepsaná forma	- předepsaná repetitivní forma
- nejasné začátky a konce skladeb	- jasné začátky a konce skladeb	- nejasné začátky a konce skladeb
- potlačení virtuozity jednotlivců (rovnostářství, nikdo se nevyvyšuje nad ostatní)	- důraz na virtuozitu jednotlivých hudebníků	- důraz na virtuozitu jednotlivců (sólo však hraje každý bez ohledu na úroveň schopností)
- jednolitý neměnný rytmus/metrum/groove	- časté změny tónu/obsazení/dynamiky kvůli kontrastu	- neměnný až monotónní rytmus
- homogenní zvuk (tzn. všechny nástroje stále hrají)	- rytmická variabilita	- homogenní zvuk (mám na mysli zvláště neustávající specifický doprovod v kytarách)
	- fixní aranžmá	- téměř fixní aranžmá

Pro mnohé z členů Sylvanio Orchestra byl právě obdiv k virtuozitě velkou motivací, aby se gypsy-jazzu začali věnovat:

„Na mě právě zapůsobila ta technická stránka, ten virtuózní aspekt, že ty lidi hráli úplně nepředstavitelně hustě, to prostě vůbec nešlo pochopit pro mě, jak to, že hrajou tak strašně rychle a přesně a tak strašně složité věci. Takže to byl pro mě takovej první impuls se tomu věnovat.“ (David, 13. 11. 2013)

Virtuozita velmi souvisí se soutěživostí. Od jednoho z kytaristů, který dříve hrával přímo s Romy, jsem se dozvěděla, že romští hudebníci (alespoň ti, které znal) virtuozitu velmi obdivují (obzvláště v interpretaci hudby 19. století) a kvůli ní je mezi nimi velká soutěživost, která v minulosti údajně často vedla i k fyzickému násilí. I v neromské gypsy jazzové scéně hraje v souvislosti s virtuozitou roli i soutěživost mezi nimi.

„...když se to tak vezme, tak všechno, co člověk dělá, je do určitý míry soutěživé. Ale není to soutěživost ve smyslu vyhrál sem - prohrál jsi, ale spíš takovej drive snažit se v tom řemeslu zlepšovat a ten cíl není někoho zesměšnit nebo ukázat že seš lepší před ostatníma, pro mě aspoň, ale já chci bejt hlavně sám před sebou co nejlepší.“ (Michal, 12. 12. 2013)

Soutěživost tedy podle výpovědí neslouží k tomu, aby se navzájem ponižovali nebo vyvyšovali nad ostatní, ale k motivaci. Snaží se být lepší před ostatními i před sebou samými.

V prezentační performanci virtuosita slouží jako něco, co se ukazuje na odív publiku, které má obdivovat dovednost sólisty. Zároveň tam plní funkci zvukového ozvláštňení a kontrastu, protože se sóly jednotlivých nástrojů se mění zvuk a dynamika. Jak ale můžeme vyčíst ze slov mých informantů, jde v Sylvanio Orchestra více o soutěživost mezi hudebníky uvnitř skupiny (ať už se jedná o jam session nebo koncert), o testování sebe samých i sebe navzájem a tím pádem i o motivaci zlepšovat se ve svých dovednostech.

Sylvanio Orchestra hraje kromě jam sessionů i koncerty před publikem jako kapela. Tyto koncerty se samozřejmě blíží více prezentační performanci hlavně jasným oddělením kapely od publika, ve způsobu hraní se však od jam sessionů velmi neliší. Snad jen v tom, že je nutné zajistit vhodnou sestavu kapely (tj. aby byl přítomen kontrabas, alespoň jedna kytara, dále melodický nástroj a/nebo zpěvák/zpěvačka) a dbát na to, aby skladba měla jasnou a ucelenou formu (jasný začátek a konec, přiměřená délka a počet sól, aby se posluchač nezačal nudit). Kapela však nezkouší, místo zkoušek slouží právě jamy, kde se obehrávají repertoárové skladby. Každý z muzikantů se v jejich hraní také posouvá dál a zkouší nové věci. Zároveň hudebníci hrají v různém složení a různém počtu, což jim umožňuje hrát koncerty v různých sestavách. Kapela tedy nemusí mít fixní členy.

Jak je vidět i z úvodního popisu, není příliš žádoucí, aby na jamu hrálo příliš mnoho hudebníků:

„when there's a big group of people you can't just react to everything, it's too much...so I would say ideally it is when it's four people: bass, two guitars and one melody instrument and that's the best from my experience...then you can really get to different level and synchronize and do everything in a different way. You know the jam sessions with ten guitarists can be incredibly boring because it's solos, solos, solos and even I think it's boring if there are two guitar solos in the row...“ (Thomas, 28. 11. 2013)

Skladby jsou tedy v tom případě příliš dlouhé a doprovodní hráči se začínají nudit, když hrají stejnou formu znovu a znovu. Ztrácí se také srozumitelnost a výraznost sóla, protože velká skupina doprovodných hráčů sólistu přehluší. Celé prostředí se také stává hlučnějším, neboť znužení rytmických hráčů přestávají hrát (protože v tu chvíli nejsou potřeba) a povídají si. V takovém případě je také nutné se striktněji držet tradičních zákonitostí žánru, pravidelného rytmu apod., poněvadž při velkém počtu muzikantů je znemožněna komunikace na citlivější úrovni, což není pro zkušenější hudebníky příliš stimulující.

Na základě pozorování i mé vlastní muzikantské zkušenosti mohu říci, že v performanci Sylvanio Orchestra je důležité, aby byli přítomni hráči různých úrovní a rolí. To je jeden

ze znaků, v nichž se performance shoduje s výše popsaným ideálním typem participativní performance. Jsou tu nejvyspělejší hudebníci, kteří drží rytmiku, tvoří hudbě pevný základ. Je to jakýsi jejich úkol, jejich zodpovědnost, ale zároveň privilegium. V gypsy jazzu je tedy důležité, aby byl přítomen dobrý doprovodný kytarista, případně basista, nejlépe oba. Ti totiž umožňují, aby se mohli přidat i hudebníci méně zběhlí. I pro vyspělé hráče je ovšem podstatné, aby nebyli sami, aby byli přítomni další podobné úrovně, neboť i oni potřebují být motivováni, i oni potřebují mít výzvy a prostor k sebezdokonalování.

„I mean Vlád'a [kytarista] certainly is one of the less experienced players. Comparing to Ondra and Michal [též kytaristé] for example. And I feel obviously for Vlád'a it must be a great opportunity as it is for me [akordeonista] to go, to be pushed, to make the solos, to work on his playing, he must get a lot out of it, being around all the guitarists. And that is an explanation why Michal [profesionální hudebník] for example is harder to get to come to sessions because maybe he feels a bit like he hasn't someone there that he can really learn from. But I mean – he and Ondra really can be magic together. And actually I thing for Thomas [kontrabasista] and I, we often said this together. When we can get them there, we're there.“ (Ross, 11. 9. 2013)

Tito „tahouni“ zároveň znají valnou většinu hraných kusů, často je navrhují a začínají, ukazují konce skladeb a podobně. Tvoří tedy základ, ke kterému je už jednodušší se přidat pro méně vyspělé doprovodné hráče i sólisty. Protože skladby mají jasně danou formu a často i poměrně pravidelnou harmonii, či předpokládatelnou pro toho, kdo do stylu už trochu pronikl, není těžké se přidat ani pro člověka, který daný kus nezná. Je tedy důležité, aby byli přítomni lidé všech úrovní schopností. Byli-li by přítomni například pouze začátečníci a virtuózní hráči, začátečníci by pravděpodobně byli demotivováni a ze skupiny tak trochu vyloučení právě tím, že by nedokázali produkci na vysoké úrovni následovat a rychle by zase odešli (jak je vidět i na mém pozorování výše – ve chvíli, kdy dva z velmi zručných hudebníků začali hrát složitý moderní jazz, ostatní je nemohli následovat, přestávali hrát a spíše si povídali).

Ti méně zdatní zkouší, učí se, obdivují ty zdatnější a není výjimkou, že za pár let se dostanou na jejich pozici.

„...when we have a really good jam, like Tim's there, Andrew's there, Michal is there, Ondra [hráči, kteří jsou považováni za zkušenější] is there it can be more exciting I think. The more we are all testing each other, I think that's really good.“ (Ross, 11. 9. 2013)

Jsou tedy motivováni, mají ve skupině vzory. I pro zkušené hráče je to často platforma pro zkoušení nových věcí, testování sebe samých a zdokonalování se ve hře: „...when I play I

always try to do something completely new what I've never done before and I don't know it is gonna work, but I try it,“ (Thomas, 28. 11. 2013) říká basista Thomas, pro nějž jsou jamy mimo jiné dobrou příležitostí ke cvičení techniky hry smyčcem nebo například hrát sólo a melodii zároveň i zpívat, protože tady nevadí, když hraní není dokonalé, není to koncert.

Zkušení hráči po nějaké době občas skupinu opouští za profesionální dráhou, či se tam ukáží už jen z nostalgie a pro setkání s přáteli, je to pro ně způsob uvolnění a odpočinku nebo zkouší a učí se hrát na jiné nástroje. Jeden z kytaristů se například vyjádřil o jednom z profesionálních hudebníků, kteří na jamy občas zavítají:

„...dřív chodil i na jamy, ale teď už hraje jenom kšefty za peníze. Za tu dobu, co ho znám, se fakt strašně posunul směrem k tomu modernějšímu jazzu a má úplně přirozeně potřebu to uplatňovat, to je jasný, já mu nestačím, já se zdaleka nerozvímjím takhle rychle a ani moc tímhle tím směrem...“ (Vláša, 2. 5. 2013)

Muzikant, o kterém je řeč, sám na otázku, jaká je jeho motivace odpovídá:

„Dělám to pro zábavu, výhradně. A pro peníze, výhradně. S cizíma lidma bych to možná ani nedělal, v týdlenctý chlílí to prostě dělám proto, že jsme kámoši a hrozně mě to baví tam s nima bejt na tom pódiu a dělat srandovní věci na kytaru. Máme koncert v Akropoli před několika stama lidí a nejsem nervózní vůbec, protože vim, že ty písničky sou strašně snadný a nemůže se tam prakticky stát žádná chyba, my máme ten samej repertoár už iks let a všichni to umíme strašně bezpečně.“ (Michal, 12. 12. 2013)

Odtud je vidět i to, že hraní je pro ně hlavně forma setkávání a jakéhosi rituálu – něčeho, co se opakuje. Mají stejný repertoár už několik let – to znamená nesnaží se experimentovat, nesnaží se dohromady přijít s něčím novým a fantastickým. Snaží se spíše na platformě gypsy jazzu zdokonalit ve hře na nástroj (tedy experimentovat na své vlastní osobní úrovni ano) a setkávat se s lidmi podobného zájmu. Muzikanti se vesměs shodují v tom, že přátelství s ostatními členy Sylvania Orchestra je pro ně významnou motivací.

Důležitý je také jistě zážitek „flow“, který jsem již zmínila výše. *„...Csikszentmihalyi's interview research suggests that people find flow experience restful and liberating, because the problems and aspects of ourselves that sometimes get in our way from reaching a clear, open state of mind disappear during intense concentration“*¹⁹ Intenzivní komunikace skrze hudbu je tedy odpočinkem a zároveň nám poskytuje intenzivní pocit spojení s ostatními, kteří se na hudbě podílejí. „Flow“ je to, co bývá často nazýváno zkrátka „energí“:

¹⁹ TURINO, Tomas. *Music as Social Life: The Politics of Participation*, Chicago: University of Chicago Press 2008. s. 4.

„I would say energy is when you're synchronized and when everybody really feels what they're doing and how everything works together like one system or one organism, one heart...or may be one person is the heart and other person is the blood or something like that [...] the third song we played, may be it was Minor swing or something like that and we just played it perfectly, it just happened naturally and that moment we were relaxed and I could really feel everybody in the band was like synchronized and we were enjoying playing we were looking at each other, laughing and the energy just went phooooo! And I think the audience could feel that,“ (Thomas, 28. 11. 2013)

vypráví Thomas o nedávném koncertě. Potvrzuje to také domněnku, že často více záleží na tom, jak se u hraní cítíme (a často právě i u poslechu, jsou-li posluchači na hudebníky hodně napojeni, boří-li se mezi nimi hranice, například jsou-li posluchači zároveň tanečníky, tzn. má-li performance blíže k participativní než k presentační), než jak hudba ve skutečnosti zní. Často se přece stává, že si nahrajeme jam/koncert/jakýkoli hudební zážitek, ze kterého jsme v daný moment velmi nadšeni, a při zpětném poslechu nahrávky zjistíme, že hudba neladí, rytmus nesedí apod., přesto jsme však v danou chvíli měli skvělý zážitek právě díky „flow“. Z mých vlastních nahrávek z gypsy jazzových jamů mám často dojem, že například sóla se zdají mnohem delší a nudnější než se zdála ve skutečnosti. K tomuto tématu se vrátím ještě v kapitole Performance maskulinity.

Mohli bychom si představit, že hudebník zažívající „flow“ působí při hraní velmi expresivně. Gypsy jazzoví hudebníci však naopak při hraní působí velmi introvertně a spojení mezi nimi probíhá spíše na intelektuální rovině například v hudebních narážkách a vtipech, které outsider málokdy pochopí. To je odděluje od ostatních lidí, to mezi nimi vytváří intimitu, která však z výrazu tváře či těla není zřetelná.

„...for example after we finish playing, we never say ‚wow, that was amazing!‘ or ‚good playing, I really like what you did there, good melody...‘ you know we never do that...and...I mean like I used to do that with these people, but then I realized, that they just look at me like I'm really strange [...] I've been more excited during gypsy jazz jams...but I made myself to come down to this level of no emotions, because everybody else is like that“ (Ross, 11. 9. 2013)

Nakonec jsou tu nehudebníci/posluchači či příliš stydliví hudebníci, kteří s nimi sedí buď u stolu nebo u vedlejšího stolu (podle toho, kolik jich je a jak dobře se s hudebníky znají), kteří se přišli setkat se svými hudebními přáteli, popovídat, popít a poslouchat. Ti se zde vyskytují ve větším či menším počtu (někdy vůbec) v závislosti na prostoru a na tom, jakým způsobem a jak dlouho dopředu se rozšířila informace o konané akci.

Zde je tedy nastíněno, jak fungují mechanismy v performanci Sylvanio Orchestra. Performance této kapely je na pomezí participativní a prezentační performance. Vzhledem k tomu, že se jedná o jam sessiony, ve většině znaků má performance blíže k participativní s jednou hlavní výjimkou. V gypsy jazzové performanci totiž hraje velkou roli virtuosita, která v ideálním typu participativní performance nemá místo. Ve skupině Sylvanio Orchestra jsou hudebníci různých úrovní schopností. Každý má tedy nějakou roli a motivaci – méně zdatní se učí od zkušenějších, ti zase dávají hudbě pevný základ a experimentují. Virtuosita zde mimo jiné slouží jako platforma pro soutěživost a testování se navzájem – ve virtuoze se předhánějí. I to hudebníky motivuje, aby se zlepšovali ve svém řemesle. Některými z těchto témat se zabývám podrobněji v další kapitole – převážně virtuositou a soutěživostí, a také posledně zmíněnou intelektuální stránkou této hudby a jejího pojetí neromskými hudebníky.

4. Virtuozita a performance maskulinity

V této kapitole se budu zabývat otázkou, jaký má v gypsy jazzu význam virtuozita a jakým způsobem se pojí s dalšími jevy, které okolo tohoto fenoménu můžeme vyzorovat.

První podkapitola se bude týkat virtuozity jako takové. Co je pro členy kapely v hudbě obdivuhodné? Jak moc si zakládají na čistotě stylu? Co je obtížné se naučit a co se obtížným navenek zdá? V souvislosti s tím se budu zabývat i kytarovou technikou a vůbec úskalími při snaze naučit se tento žánr. Jsou virtuózní gesta opravdu tím nejobtížnějším? Koresponduje to, co hudebníci považují za obdivuhodné, s tím, co navenek nejvíce prezentují a na co se nejvíce soustředí? Co je motivuje k virtuóznímu hraní? Ukazuje se, že v gypsy jazzu hraje velkou roli právě prezentace virtuózních gest navenek. Pro členy Sylvania Orchestra je velmi důležitá intelektuální stránka hudby – znalost jazzových harmonických postupů a sól slavných hudebníků. Tato stránka hudby naopak není navenek znát, ale je podstatná pro komunikaci a vytváření intimity mezi hudebníky. Navenek jsou prezentována právě virtuózní gesta a ukazuje se, že to, co je z pohledu hudebníků opravdu ceněno, je však jinde, než v těchto gestech.

V druhé části kapitoly se budu zabývat vztahem virtuozity a maskulinity. Ukazuje se totiž, že virtuózní gesta mohou být interpretována jako maskulinní. Pokusím se na základě toho vysvětlit některé z důvodů, proč je (gypsy) jazz dominantně mužskou záležitostí. Tématem třetí podkapitoly pak bude exkluzivita. Proč se skupina může zvenčí jevit nepřístupnou? Mé zjištění bylo, že v tom hraje roli obtížnost gypsy jazzu jako žánru a s ní spojené hudební komunikační kódy. Ty jsou často velmi intelektuální a outsiderovi těžko čitelné.

4.1 Co je to virtuozita?

Na tuto otázku se pokusím odpovědět v této podkapitole. Proč je virtuozita v gypsy jazzu tak důležitá? Co je virtuozita pro hudebníky ze Sylvania Orchestra a jak význam tohoto slova koresponduje s tím, co muzikanti opravdu vnímají jako hodnoty? Samotný pojem virtuozita má pro jednotlivé členy kapely různý význam. Někdo v něm vidí strohou techniku,

jiný muzikantskou flexibilitu se vším všudy, další zase rychlé a obtížné hraní s lehkostí a nadhledem. Pro mnohé z hudebníků však byla, jak jsem již uvedla v předchozí kapitole, impulsem k tomu, aby se gypsy jazzu začali věnovat. Finský hudební antropolog Marko Aho v článku *Gypsy Swing as a Medium for Virtuositic Gestures* definuje virtuózní gesto jako hudební prvek, který je relativně ekonomicky proveditelný v rámci možností daného nástroje a zní navenek působivě podle poslechové zkušenosti posluchačů s ohledem na možnosti hudebních nástrojů a limity lidských motorických schopností.²⁰ Podle něj tedy virtuositu definuje spíše to, do jaké míry je jistý hudební prvek či způsob hraní efektní navenek, než to, zda je opravdu obtížně proveditelný. Už z této definice lze tedy říci, že virtuosita je prostředek veřejné sebe prezentace.

Než pokoušet se přesně definovat pojem virtuosity bude však možná lépe odpovědět na otázku, co hráči vnímají v hudbě jako estetické hodnoty, co je pro ně obdivuhodné, co pro ně bylo obtížné se naučit, k čemu aspirují. Takto odpovídá David na otázku, čím je pro něj virtuosita:

„Pro mě virtuosita znamená, když má člověk všestranný hudební schopnosti, je schopen improvizovat, měnit spontánně harmonie, rozbít rytmus, ale tak, že pořád ví, kde je a pak se tam zase vrátí a takový věci.“ (David, 13. 11. 2013)

Je pro něj tedy důležité být univerzálním hudebníkem s širokým rozhledem. Nevyzdvihuje příliš technickou zdatnost na nástroj a rychlé hraní obtížných vzorců, které bývají většinou s virtuositou asociovány. Hodnoty tohoto typu jsou důležité převážně pro muzikanty, kteří se věnují různým žánrům. Jiní odpovídali, že virtuosita jsou právě ona rychlá virtuózní gesta, jedním dechem však dodávali, že to ale není v hudbě to nejdůležitější.

Pro některé hudebníky je důležité též dodržet zákonitosti stylu, chovat respekt k tradičním pravidlům žánru:

„But for example Ondra, he really focuses on gypsy jazz so sometimes I say like: ‚Why don't you do this?‘ and he says like ‚Django would never do that‘ so this way he's really like showing respect to history, so I understand but I'm happy to break the rules [...] Jirka [houslista] I think he practices at home and he plays it that way, you know he never just totally improvises. Like he will also not play more than one or two forms. So I think like a real musician can play forever, they allways find something new to do... but with

²⁰ „A virtuosic gesture as defined in this essay is a) relatively economical to execute on the interface of a given instrument, and b) sounds impressive judged according to the audience's ecological knowledge concerning the possibilities of musical instruments and the limits of the human motor capabilities.“ AHO, Marko. *Gypsy Swing as a Medium for Virtuositic Gestures*. *Ethnomusicology Review* [online]. 2013, Vol. 18 [cit. 2014-05-30]. Dostupné z: <http://ethnomusicologyreview.ucla.edu/journal/volume/18/piece/696>.

him it's like ,ok, I did my twenty ideas and it's finished, it's your turn‘ [...] and I think the same is with the other players too... like Ondra he also allways plays the same things, he doesn't take any chances, when he doesn't know the song, then he won't play it.“
(Thomas, 28. 11. 2013)

„Opravdový hudebník může hrát do nekonečna“ – to znamená, že je to podle něj člověk, který není vázán stylem nebo něčím, co už udělali mnozí před ním, ale tvoří vlastní nápady. To je pro něj mnohem cennější než respektovat styl.

Ti, pro které je gypsy jazz hlavním zájmem, se tedy snaží spíše o stylovou čistotu než o všestrannou muzikalitu. Ondra a Jirka jsou v tomto smyslu pravým muzeem gypsy jazzu. Jejich sóla jsou často opravdu kopiemi sóla Reihardta v případě kytary a Grappelliho v případě houslí, či jsou alespoň poskládána z licků/vzorců, které používali:

„Když cvičím, cvičím ty licky, tyhle ty fráze, nevím, třeba tyldylddap-dap [zpívá]. Ale pak to můžu použít v jakýmkoli kontextu, cvičím to v dur, v moll, můžu to použít na konci sóla, na začátku, v prostředku. Takže pak když hraješ sólo, tak kombinuješ tohle všechno, co už máš v prstech.“ (Ondra, 20. 1. 2014)

Právě tato technická stránka a jistým způsobem analytický přístup k hudbě je v takovém případě typický. Ten nacházíme u mnohých jazzových hudebníků obecně.

Marko Aho se ve výše zmíněném článku gypsy jazzovou kytarovou technikou velmi podrobně zabývá. Popisuje stavbu Selmer-Maccaferri kytary, její akustické i technické vlastnosti a čeho je třeba k dosáhnutí dynamicky a barevně co nejvariabilnějších možností zvuku. Ukazuje podrobně techniku hry trsátkem a vůbec jemné detaily v pohybech levé i pravé ruky, které jsou potřeba, aby hudebník využil všechny zvukové možnosti kytary – aby byl zvuk hlasitý, barevný. Zdá se tedy, že obtížná stránka hry na Selmer-Maccaferri kytaru leží spíše zde než v rychlém hraní. Podle slov jednoho z členů Sylvanio Orchestra však většina kytaristů, ať už romských či neromských (setkal se v praxi s oběma), nad technikou tónu vůbec nepřemýšlí a necvičí ji. Mají-li vytríbený zvuk, znamená to, že se k němu za roky hraní dopracovali mimoděk a spontánně, anebo barvu zvuku vůbec nepovažují za důležitou. Kytaristé ze Sylvanio Orchestra se však opravdu zaměřují spíše na rychlé, navenek působivé a zdánlivě či opravdu technicky náročné hraní, a také na harmonickou stránku. Kvalita zvuku se tedy opravdu vnímá méně než například v nějakém melodickém stylu.

Aho dále rozebírá i typická gypsy jazzová virtuózní gesta a vzorce. Na příkladech ukazuje, že mnohé z nich, které se zdají neznalému posluchači naprosto ohromující a jsou pouhým uchem neanalyzovatelné, vlastně nejsou až tak obtížně hratelné. Vychází z toho, co je na Selmer-Maccaferri kytaru snadno proveditelné a stačí k tomu jednoduché a přirozené

pohyby levé ruky. Na podobu dnešní gypsy jazzové kytarové techniky mělo vliv i to, že Reinhardt poté, co přišel o dva prsty levé ruky, vyvinul sám pro sebe techniku hraní bez těchto prstů, kde využíval dva zbývající prsty, které jsou i tak nejsilnější, méně používal i své zraněné prsty a také palec. Vzhledem k tomu, že se proslavil a téměř všechny dochované dobové nahrávky jsou od něj, ovlivnil tak budoucí podobu gypsy jazzu jako stylu. Některé vzorce, které Django Reinhardt hrál a které po něm teď jeho následovníci opakuji, je totiž snazší zahrát jen za použití těchto dvou prstů. Zároveň na příkladu ukazuje, že mimořádně působivé gypsy jazzové licky neznají vůbec tak působivě na běžný typ kytary.²¹ Tedy – to, co je pro posluchače efektní, není tak obtížně proveditelné jako kvalita zvuku, která však není vnímána jako obdivuhodná hodnota a ani kytaristé sami jí nepřikládají velkou důležitost.

Zde můžeme pozorovat určitý rozpor. Jak bylo řečeno, to, čeho si většinou hudebníci nejvíce cení, je tzv. „univerzální muzikalita“. To je zároveň to, co považují za nejobtížnější a nejvíce obdivuhodné. Přesto se však v hraní soustředí právě na virtuózní gesta a právě v nich probíhá ono testování se navzájem a soutěživost, o které jsem mluvila.

Jedním z důvodů, proč tomu tak je, je podle mého názoru fakt, že, kytaristy většinou zajímá ona intelektuální či analytická stránka žánru, a teoretická znalost harmonie se nejlépe prezentuje navenek právě prostřednictvím virtuózních gest:

„What I like about jazz is that you can have a one chord song...whatever, C major. And you know it's only like a code. You can really keep it simple or you can really go abstract where people can't hear that it's C major but you still know why it is...so I like that the songs we play are seemingly simple, they might be three chords, they might have really standard form, but it's kind of our technique, our knowledge, understanding of music that makes it more...yeah, I would say it's very intellectual.“
(Thomas, 28. 11. 2013)

Pro gypsy jazzové muzikanty je tedy klíčové znát teoreticky zákonitosti jazzové harmonie a využívat její možnosti. Zároveň se zdá, že je pro ně jaksi přitažlivé, že mají znalosti, které outsider nemá, a nemůže tedy v tu chvíli rozumět jejich komunikaci („lidé už neslyší, že je to pořád C dur, ale my pořád víme, že je, a proč“). Vytvoří se tedy mezi nimi jistá intimita a exkluzivní komunikace, které mohou rozumět jen oni.

K tomu, aby se člověk tyto komunikační kódy naučil, je mimo jiné třeba znát sóla známých hudebníků a často používaná zažitá virtuózní gesta a umět je použít v různých harmonických a rytmických kontextech:

21 Tamtéž.

„When you have a solo, you have space to do something, so guitar players think in terms of licks, in terms of these cliché melodies that everybody's played before. So maybe it's creative in the stuff they have to choose which one to do, which one to combine with which one, so maybe they will use a lick that Django played and then they will use one from Birelli²² and they will use one that's more modern, maybe some be-bop phrase...you know maybe the audience will not understand what they're doing but the other people who know the music will see the joke or they will say ,aha, you know that's from this person, that's from Coltrane²³...“ (Thomas, 28. 11. 2013)

O některých slavných sólech se muzikanti vyjadřují, že jsou „povinná“, že je každý jazzman musí znát, stejně jako zákonitosti jazzové harmonie:

„...to, co dělá jazzový sólo jazzovým sólem, že člověk teda musí znát nějaký množství harmonickéjch konceptů, jenom abys byla schopná zahrát něco, aby to bylo znějící jazzový sólo...“ (Michal, 12. 12. 2013)

Je tedy vidět, že z jejich úhlu pohledu je nutno chápat teoretické zákonitosti jazzu, aby člověk mohl zahrát sólo, které by mohlo být považováno za jazzové, splňovat jeho kritéria. Pokud tedy jde o virtuózní gesta, to, co je pro hudebníky důležité, není technicky rychlé provedení, ale znalost teorie, která je základem těchto gest. Přesto však tato virtuózní gesta – rychlá, pouhým uchem neanalyzovatelná a pro posluchače oslnivá – hrají. Virtuozita zůstává jednou ze základních charakteristik gypsy jazzu, bez ní by gypsy jazz stěží mohl znít jako gypsy jazz.

Druhým důvodem, proč se převážně kytaristé na virtuózní gesta zaměřují, ačkoli se shodují, že to, co je obdivuhodné, leží někde jinde, je podle mého názoru potřeba prezentovat se před publikem, „nakrmit“ ho tím, co chce slyšet. Kvalita zvuku na kytaru laikovi nezní jako něco obtížně proveditelného, není to něco, co by bylo kulturně nastavené jako obdivovaná hodnota, zdá se to snadným (drnkáme do strun a kytara hraje). Stejně tak znalost harmonie a vůbec schopnosti „univerzálního hudebníka“, které jsem zmiňovala výše, nejsou pravděpodobně běžnému posluchači očividné. To, co se zdá laikům obtížné, jsou virtuózní gesta. Jistá prezentace navenek, která vychází vstříc vkusu publika, je pro hudebníky tedy podstatná:

„Teďka třeba poslouchám výhradně klasiku a strašně se mi líbí vývoj tématu, a jak prostě udělat hezkou melodii a takovýhle věci. A to, že tam občas zahraju nákou strašnou hadici

22 Biréli Lagrene (*1966), francouzský romský jazzový kytarista a basista, hodně se věnuje právě i gypsy jazzu, který přetváří do moderní podoby.

23 John William Coltrane (1926-1967), americký jazzový saxofonista a skladatel, který je dodnes vzorem mnohých jazzových hudebníků.

rychlou [virtuózní gesto v jazzovém slangu], je spíš vtip mezi mnou a Ondrou, srandovní věci, že jo, [...] to, že publikum je hrozně haló, tak to k tomu taky patří, to je prostě takovej element vlastně vyjadřovací, to je jedna z věcí, co dělá umění uměním, že člověk demonstruje nějakou schopnost, kterou je těžký se naučit, že jo, a pak jim teda ukážeš: tohle sem se naučil, hele, a lidi: „óóó...““ (Michal, 12. 12. 2013)

Zde se potvrzuje, že virtuosita k gypsy jazzu neodmyslitelně patří stejně tak jako veřejná prezentace svých dovedností. Zdá se, že pro hudebníky je důležité zařazovat do svého hraní hudební prvky, které, ač pro ně nejsou nejobtížnější a nejsou vnímány jako největší hodnota, budou pro posluchače efektní a obdivuhodné.

Zmíním se zde krátce o pražské romské scéně, neboť právě romští hudebníci bývají obecně asociováni s virtuositou a často se o nich říká, že hudební nadání „mají v krvi“, že hrají „od srdce“. Téma romské scény by jistě vydalo na několik knih mnohem delších, než je tato práce, shrnu však alespoň některé své postřehy, které by se daly více rozpracovat. Na tomto krátkém příkladu lze však dobře ukázat, že toto nadání není vrozenou záležitostí, nýbrž je dáno kulturně.

Jedna romská gypsy jazzová kapela hraje například v restauraci U Supa v Celetné ulici. Pokud vím, hrávají tam v různých alternacích každý den. Z jejich performance jsem vyzorovala, že zavřu-li oči, slyším opravdu hudbu, kterou by mnozí popsali jako „expresivní“ či „od srdce“. Vizualní vjem se s touto představou hudby plné emocí však neshoduje. Je to pochopitelné – pro tyto muzikanty je hudba obživou, řemeslem. Hrají každý den několik hodin se stejnými lidmi stejný repertoár. Je vůbec možné, aby takový člověk stále hrál plný vášně? Podíváme-li se jim do tváře, spatříme výraz pracujících lidí vykonávajících rutinu, řemeslo. Občas po sobě pokukují, udělají nějaký interní vtip, zdá se však poměrně pravděpodobné, že ani tato komunikace se nutně netýká hudby. Ruce pracují automaticky, mysl bloudí jinde. Oči tedy vidí něco jiného než uši slyší. Expresivní projev tedy patrně nemusí být projevem navenek projevených citů.

I tento hudební výraz je totiž určitým typem frázování, použití dynamiky, využití určitých technických možností nástroje – a je mechanicky naučitelný. Mohu to ukázat na své vlastní zkušenosti. Když jsem přišla do prvního ročníku na konzervatoř, můj učitel flétny mi poměrně otevřeně dával najevo svůj dojem, že jsem nemuzikální (ačkoli mi do té doby všichni tvrdili opak), že neumím „cítit“ fráze v klasické hudbě, že „na to nemám“ apod. Dal se však do trpělivého vysvětlování, učil mě používat detailní dynamiku v rámci jednoho tónu,

jemné detaily ve vibrátu a já jsem cvičila frázování podle jeho pokynů. O rok nebo dva později už jsem u něj měla větší respekt, začal mě vnímat jako „hudebníka“ a brát v úvahu mé názory na interpretaci. To, jak hudbu vnitřně „cítím“, se přitom nezměnilo.

Jako druhý příklad stejného jevu uvedu případ z etnografie amerického etnomuzikologa Timothy Rice (*Toward a Mediation of Field Methods and Field Experience in Ethnomusicology*, 2008), který se v Bulharsku učil hrát na gajdy. Když už měl zvládnutou techniku nástroje a došlo na detailní tradiční bulharské ornamenty, jeho učitel s ním nebyl spokojen a byl přesvědčen, že není schopen tyto ornamenty správně zahrát, protože není Bulhar. On byl však rozhodnut se je naučit a poté, co se vrátil domů, pracoval na nich s pomocí nahrávek tradiční hudby. Ty zpomalil, aby slyšel veškeré detaily v ornamentaci a pečlivým cvičením přišel na techniku, jak je zahrát tak, aby zněly opravdu autenticky. Když se později vrátil do Bulharska, jeho učitel byl velmi překvapen a uznal, že nyní hraje opravdu jako „pravý Bulhar“.²⁴

Je tedy vidět, že to vše je možné se naučit. Tradičně vysoké hudební kvality romských hudebníků lze vysvětlit opět kulturně. Považovat talent a nadání za něco vrozeného se ukazuje být velmi problematickým. Vliv má spíše to, v jakém prostředí se od malička pohybujeme a jaké podněty na nás působí.

I v romské hudbě hraje samozřejmě virtuosita důležitou roli. Mé pozorování zároveň je, že je pro romské hudebníky typický jistý způsob frázování a využití dynamiky a barvy zvuku na nástroji jako výrazových prostředků, což bychom mohli nazvat expresivitou. Pro srovnání – neromští gypsy jazzoví hudebníci jsou přesvědčeni, že je nutno znát hlavně zákonitosti jazzové harmonie („*musíš znát nějaký množství harmonickejch konceptů, jenom abys byla schopná zahrát „něco“*“ Michal, 12. 12. 2013). Jeden z mých informantů, který hrál s romskými hudebníky, mi sdělil, že dle jeho zkušenosti většina Romů tyto teoretické znalosti nemá a při hraní se na rozdíl od neromských muzikantů orientují více po sluchu než po pravidlech harmonie.

Shrnu nyní stručně závěry této podkapitoly. Nejdůležitějším znakem virtuosy je podle všeho vnější efekt bez ohledu na to, zda bylo virtuózní gesto opravdu obtížné provést nebo ne. Virtuosita je také jedním ze základních charakteristik gypsy jazzu jako žánru a pro hudebníky z kapely Sylvanio Orchestra hraje podstatnou roli. Ti se však zároveň shodují, že to, co

24 RICE, Timothy. *Toward a Mediation of Field Methods and Field Experience in Ethnomusicology*. In: COOLEY, Timothy J. a Gregory BARZ. *Shadows in the Field: New Perspectives for Fieldwork in Ethnomusicology*. 2. ed. New York: Oxford University Press, 2008, s. 42-61.

vnímají v hudbě jako hodnotu, je spíše ve všestranné muzikalitě než v technickém rychlém hraní. Pro muzikanty z této kapely je též důležité se poměrně hluboce orientovat v jazzové harmonii. Proč tedy hrají virtuosně? Kromě toho, že pro některé hudebníky je důležité cítit historii žánru a dodržovat jeho tradiční postupy, je, zdá se, velkým důvodem k virtuóznímu hraní právě působivost navenek. Prostřednictvím virtuosy mohou hudebníci demonstrovat své schopnosti a znalost teorie, která se v tomto rychlém, spíše harmonickém než melodickém způsobu hraní dobře projeví. Znalost jazzové teorie mezi nimi zároveň umožňuje komunikaci, která je laikům nesrozumitelná, což může vytvářet pocit exkluzivity a nepřístupnosti, o němž budu mluvit později.

4.2 Performance maskulinity

Jak popíšu v této podkapitole, mnohé z typických znaků gypsy jazzové performance jsou projevy, které se dají identifikovat jako maskulinní. Uvedu zde svá pozorování, ze kterých v těchto závěrech vycházím. Základem tohoto uvažování je fakt, že existuje genderový řád, podle kterého jsou některé znaky společensky vnímány jako maskulinní a jiné jako femininní. Některé typické znaky gypsy jazzové performance, tedy virtuosita, soutěživost a exkluzivita, se dají identifikovat jako projevy maskulinity.

Mnoho autorů již psalo o tom, že v naší kultuře jsou zažitá struktury, ve kterých jsme zvyklí přemýšlet a které jsou dány především kulturně a výchovou. Sociolog Pierre Bourdieu v knize *Nadvláda mužů* podrobně popisuje genderový. Mnoha příklady argumentuje proti myšlence, že je tento řád dán přírodou a ukazuje, že je naopak vžitý kulturně. Na základě toho jsou některé vzorce chování v naší společnosti vnímány jako maskulinní a jiné jako femininní. Tyto struktury se liší geograficky i historicky. Jako příklad mohu uvést například to, že v minulých dobách byl považován za „pravého muže“ jen ten, kdo měl fyzickou sílu, dnes už je důležité například spíše analytické myšlení a schopnost ovládat počítače a stroje.²⁵ Podobným tématem se zabývá rakouská badatelka Herta Nagl-Docekal v knize *Feministická filozofie*²⁶. Rozebírá podrobněji vztah genderu a umění a dekonstruuje vžitou představu (ať už explicitně formulovanou či pouze podvědomou), že ženy nemají k umění vrozené předpoklady.

25 BOURDIEU, Pierre. *Nadvláda mužů*. Vyd. 1. Praha: Karolinum, 2000.

26 NAGL-DOCEKAL, Herta. *Feministická filozofie: výsledky, problémy, perspektivy*. Vyd. 1. Praha: Sociologické nakladatelství (SLON), 2007.

Pokusím se nyní vysvětlit, proč se domnívám, že mnohé znaky gypsy jazzové performance mohou být vnímány jako projevy maskulinity a na základě toho proč tato performance může působit odrazujícím dojmem pro ženy.

Cesta k virtuozitě není snadná. Než se hudebník naučí ovládat nástroj, než se naučí jazzovou teorii i praxi, trvá to několik let. Když ale hudebníky pozorujeme, je na nich (hlavně na doprovodných hráčích) znát nadhled. Budí dojem, že na světě není nic snazšího a samozřejmějšího. Lze to vypočítat ze způsobu, jak spolu komunikují, i například z držení těla a z toho, jak se prezentují. Hudebníci působí na pohled velmi sebevědomě a nedávají na sobě znát žádné emoce. Sólista má většinou velmi soustředěný výraz. Když někdo udělá nějaký hudební vtíp, muzikanti na sebe mrknou a krátce se zasmějí, ale nedají na sobě znát žádné větší zaujetí. O neprojeování emocí a zpětné vazby jsem se zmiňovala již dříve – myslím, že stojí za to citovat znovu tento Rossův výrok:

„...for example after we finish playing we never say ‚wow, that was amazing!‘ or ‚good playing, I really like what you did there, good melody!‘ you know we never do that...and....I mean like I used to do that with these people, but then I realized, that they just look at me like I’m really strange [...] I’ve been more excited during gypsy jazz jams...but I made myself to come down to this level of no emotions, because everybody else is like that.“ (Ross, 11.9.2013)

Hudebníci se vyhýbají emočním projevům a jsou jakoby vzdálení a neteční, nikdy se úplně neotevrou. Jejich vystupování je spíše introvertní. Projevení emocí by totiž mohlo být považováno za zženštilé, stejně tak přiznání obtíží při hraní. Muzikanti i při hraní velmi obtížných hudebních prvků (ať už obtížných doopravdy nebo jen navenek) mají na pohled velký nadhled a sebevědomí. Domnívám se, že to je jeden z důvodů, proč může skupina či gypsy jazz obecně působit neproniknutelně a nepřístupně. Nově příchozího či začátečníka může tento druh vystupování snadno odradit. Flétnistka/saxofonistka Markéta, která se jamů dnes účastní pravidelně, mi popsala svou zkušenost, když přišla na jam session poprvé:

„...vůbec to neřešili, jako že si tam klidně teda můžu zahrát, jestli chci, a vůbec mi neřekli, jestli to bylo dobrý nebo špatný, tak jsem z toho byla taková trošku nejistá...“ (Markéta, 3. 2. 2014)

Jak je vidět, toto sebevědomé a introvertní vystupování často způsobí nově příchozímu ostych a nejistotu, zda jsou vůbec vítáni nebo ne. Jak můžeme vyčíst z předchozího Rossova výroku, mnozí z hudebníků se shodují, že jim tato jistá uzavřenost není příjemná. Je však jakýmsi nepsaným pravidlem, které přesto dodržují. Vždyť ve chvíli, kdy se do skupiny začlení, mohou se účastnit oné poněkud exkluzivní komunikace, o které byla řeč- „vědět, co

publikum neví“, a to je jistě atraktivní. Vytvoří se tedy jakási uzavřená mužská společnost, která komunikuje prostřednictvím intelektuálních hudebních kódů, které jsou outsiderovi nečitelné. Tyto kódy, které vycházejí, jak jsem již popsala v předchozí kapitole, z analytického přemýšlení v poli jazzové teorie, mohou být podle mého názoru identifikovány jako maskulinní projev. Analytické myšlení je v západní kultuře v dnešní době stále asociováno jednoznačně s muži spíše než se ženami.

Uvedu zde ještě jeden příklad, na kterém lze ukázat, jak sebevědomí či nesebevědomí často ovlivňuje projev či výkon hudebníka. Markéta ve výše uvedeném výroku říká, že se cítila nejistá a i jinak v rozhovoru často zmiňovala, že „s jazzem teprve začíná“, že jí to „moc nejde“. Zde se vracím k tomu, o čem jsem psala v předchozí kapitole – která nahrávka často budí zcela odlišný dojem než živá produkce. Markétina sóla z nahrávek znějí jako plnohodnotná jazzová sóla, ale vidíme-li ji hrát, všímáme si, jak je nervózní a jak není přesvědčena o kvalitě toho, co dělá. To ovlivní vnímání jejího výkonu. Stejně tak jsem byla překvapena, jak dobře mé vlastní sólo na nahrávce zní v poměru k tomu, jak málo jsem si věřila, když jsem ho hrála. Hlavou mi běžely myšlenky, že stejně jazz neumím, hraji příliš jednoduše, málo zajímavě apod. Zde je vidět, jak moc sebevědomí či nesebevědomí člověka ovlivní, jak ho okolí vnímá. V tomto případě to velmi souvisí s genderem. Podle mých pozorování jsou to často ženy, které vnějškovým projevem nesebevědomí podhodnotí svůj vlastní výkon. Domnívám se, že to může být do velké míry způsobeno ať už podvědomým či explicitně vyjádřeným kolektivním očekáváním, zabudovaným konstruktem, že „žena nemá pro hraní jazzu předpoklady“.

I virtuozitu samotnou bychom mohli vnímat jako maskulinní projev. Virtuozita se totiž velmi pojí právě s analytickým myšlením a řemeslnou technickou zručností, což jsou znaky, které mohou být identifikovány jako maskulinní. O jazzových sólech se často mluví jako o „prezentaci ega“ či jako o „onanii“. Mluvíme-li o gypsy jazzových kytaristech – hodnotí se silové hraní, „mít nad nástrojem navrch“, sóla jsou technicky a intelektuálně složitá, to vše se dá vnímat jako maskulinní projev. Hodně vysvětluje i původ slova virtuozita, jak jej uvádí Český etymologický slovník: „...z *lat.* virtuosus *tv. od* virtus *,ctnost, mužnost, schopnost‘ od vir ,muž‘.*“²⁷

Mnozí autoři se již zabývali tím, že projevy maskulinity se často točí kolem odvahy, riskování, boje, soutěžení a výhry.²⁸ Na základě toho se domnívám, že i soutěživost a testování se navzájem, o kterém jsem psala v předchozí kapitole, se také dají vnímat jako

27 REJZEK, Jiří. *Český etymologický slovník*. Vyd. 1. Voznice: Leda, 2001, s. 713.

28 BOURDIEU, Pierre. *Nadvláda mužů*. Vyd. 1. Praha: Karolinum, 2000.

maskulinní chování.

Popsala jsem tedy prvky gypsy jazzové performance, které mohou být identifikovány jako maskulinní: sebevědomé vystupování, neprojevení emocí, soutěživost, virtuozita a intelektuální komunikační kódy. Gypsy jazz je obecně i podle slov členů Sylvanio Orchestra asociován jednoznačně jako mužská hudba. Je to dáno jistě také historicky – tradiční gypsy jazz byl vždy výhradně mužskou záležitostí. Je tomu tak ještě striktněji než v jiných hudebních žánrech, kde se ženy vyskytovaly alespoň jakožto zpěvačky či tanečnice. V gypsy jazzu však zpěv není obvyklý.

Fakt, že je něco jako maskulinní dlouhodobě vnímáno postupně vede k tomu, že to samo začne jako maskulinní působit - stane se to maskulinním jakoby samo o sobě (což může vést k dojmu, že to je např. od přírody nebo jinak univerzálně mužné). Toto "zpřirodnění/zpřirozenění/naturalizace kultury" je podstatou performance genderového řádu obecně a v našem případě právě té performance maskulinity. Takový projev pak můžeme nazvat maskulinním, ačkoli sám o sobě primárně maskulinní není, má jen maskulinní konotaci. Protože je ale jako takový vnímán dosti dlouho a v rámci kultury všeobecně, má se za to, že je maskulinní sám o sobě a jakoby přirozeně, zatímco je ale ve skutečnosti výsledkem nějaké historické kulturní konstrukce.

4.3 Exkluzivita

Domnívám se, že výše popsané projevy maskulinity jsou jedním z důvodů, proč skupina, která se evidentně navenek prezentuje jako velice otevřená, působí často na nově příchozího nepřístupně a neproniknutelně. Uvedu svá pozorování i osobní zkušenosti, abych tento závěr demonstrovala. Ukazuje se, že tato exkluzivita vzniká do značné míry vlivem konvencí. Dá se říci, že se jedná o mužskou exkluzivitu, což částečně vysvětluje absenci žen v tomto žánru či této skupině.

Jedním z aspektů je jistě podoba hudby samotné – fakt, že virtuózní gesta působí navenek jako velmi obtížně proveditelná, posluchači z nich „spadne čelist“. I hudebníci se často vyjadřují, že než se gypsy jazz opravdu naučili hrát, působil na ně jako velmi těžko představitelná dovednost: „...to prostě vůbec nešlo pochopit pro mě, jakto, že hrajou tak strašně rychle a přesně a tak strašně složitý věci.“ (David, 13. 11. 2013)

Dalším aspektem je nutnost naučit se všechna nepsaná pravidla skupiny a hudební kódy. Jeden z mých informantů mluvil o tom, že na jazzu se mu líbí, že má v hraní svobodu – může

improvizovat, měnit rytmus, měnit harmonie, to vše má však jasně dané limity. Těmito limity jsou často právě ona nepsaná pravidla a zažitá konvence hudební i společenské. Tyto limity a konvence dávají hudebníkovi hranice. V nich se tedy může pohybovat, improvizovat atd. Prostřednictvím kolektivní znalosti těchto konvencí je umožněna hudební komunikace mezi hráči. Je tedy třeba přesně vědět, kde jsou tyto limity a kde je svoboda a respektovat to. Toto je příklad jednoho z nepsaných, ale pro insidera naprosto samozřejmých pravidel: „...musí v tom být třeba i nějaký řád, že jo, že jeden sóluje a ty ostatní teda do toho taky nesólují.“ (Vláďa, 2. 5. 2013)

Improvizované sólo je totiž v gypsy jazzu opravdu prostorem jen a jen pro sólistu a jakékoli hlasitější projevy do sóla jiného hudebníka jsou brány jako neslušnost. To je znak specifický pro (gypsy) jazzové prostředí a pro nově příchozího rozhodně nemusí být samozřejmý. V participativní performanci různých jiných žánrů bývá velmi běžné, že improvizovaná pasáž skladby je prostorem k dialogu více hudebníků, či prostorem ke kolektivní improvizaci, která často zní jako nepřehledná homogenní masa zvuku.

Dále například existuje nepsaná konvence, jak má vypadat „dobré jazzové sólo“. Sólo je považováno za prostor, ve kterém hudebník může hrát jakkoli je mu libo. Hudebník tedy může samozřejmě klást důraz na melodii nebo může zahrát sólo více harmonické nebo rytmické. Většina muzikantů (a o gypsy jazzových kytaristech to platí obzvlášť) se však zaměřuje na virtuózní hraní s důrazem na harmonii. I to je konvencí – takové je „dobré jazzové sólo“. Hudebník, který by zahrál melodické sólo, tedy tuto konvenci nerespektuje a ačkoli neuslyší žádnou explicitní kritiku, může se cítit poněkud vyloučen, nezahraje-li sólo stylově.

Tato nepsaná pravidla se netýkají jen hudební struktury. Jako by kolem gypsy jazzu obecně byla spousta takových pravidel. Thomas mluví o tom, jak se cítil, když do skupiny přišel poprvé:

„The first time that I went to one of these jam sessions (this was before I could play the bass [míní kontrabas, hrál dříve hlavně na baskytaru]), I came in, I didn't know anything but I just kind of figured it out. I went there, I tried to play something and nobody introduced me, nobody said you know ‚this is Thomas, hi!‘, whatever, so I felt like kind of unwelcome and so I came back the next week and then after some time I learned the songs.“ (Thomas, 28. 11. 2013)

Stejná byla i má zkušenost, když jsem na jam session přišla poprvé. Přisedla jsem si k nim s flétnou a občas si zahrála, hrála-li se skladba, kterou jsem znala. Byla to taková

zvláštní směs otevřenosti – to, že se nezdraví a nepředstavuje, znamená, že jam je úplně otevřený, je běžné a bez problémů, když si kdokoli přijde zahrát – a uzavřenosti. I já jsem se stejně jako můj informant cítila trochu nevídaná. Nikdo si mě příliš nevšímal, občas na mě někdo kývl, jestli si také zahrají sólo, ale sama na sobě jsem právě vnímala tu neznalost implicitních komunikačních kódů. Je tedy v pořádku, že jsem si k nim přisedla? Je v pořádku, že se zapojuji do jejich hraní? Nedělám něco špatně? Až postupem času jsem se s nimi blíže seznámila a stalo se zvykem, že se mezi ně pravidelně přicházím, a stali jsme se v průběhu výzkumu, myslím, dobrými přáteli.

Některé z popisovaných jevů se dají vztáhnout nejen k gypsy jazzu, ale k jazzu obecně. Například to že existuje určitý rozpor mezi tím, jak svobodným se jazz jako hudební žánr prezentuje (včetně zvyklostí a životního stylu, improvizace, volnosti) a kolika konvencemi je ve skutečnosti svázán. To potvrzuje například už jen fakt, že se obecně bere jako samozřejmé, že je zde dominance mužů a žena v kolektivu tedy nepůsobí nikdy bezpříznakově a budí pozornost. Není nikdy neutrální, vždy je zvláštním úkazem, je obětí předsudků, ať už explicitních nebo i úplně podvědomých. Být v takové pozici může být velmi odrazující. A konečně i ženy samotné často mají následkem konstruktů genderového řádu tyto předsudky také:

„... už sem často uvažovala nad tím, jestli maj chlapi lepší dispozice třeba hrát výborně hudbu, protože třeba profesionální muzikanti, prostě ti úplně nejlepší, třeba flétnisti i co znám, tak sou prostě chlapi...“ (Markéta, 3. 2. 2014)

Mnoho autorů se již zabývalo otázkou, proč je stále hudba dominována muži, zvláště v některých žánrech (např. jazz a rock) (Whiteley 1997; McClary 1991) Zeptám-li se přímo hudebníků, proč ženy nehrají gypsy jazz, jedna z prvních odpovědí většinou je, že tradičně byl gypsy jazz vždy mužskou záležitostí a že žen v hudbě je obecně málo a že ženy mají možná jiný přístup. Zároveň vyzdvihují, že se skupina rozhodně vědomě neuzavírá.

Norská badatelka Trine Annfelt, která se zabývá otázkou genderu v jazzu, si však stejně jako já klade otázku, jestli tato problematika není komplexnější, a nespokojuje se s pouhým konstatováním historické danosti. Například v klasické hudbě totiž žen v posledních letech přibývá, zatímco jazz je stále dominován muži.

„...jazz today to a great extent is produced as a hegemonic masculine project. At the same time, the connection between jazz and hegemonic masculinity is a discursive manoeuvre which marginalises participants to whom such attributes are not ascribed, namely women and homosexual men. Because the sociocultural categories, under which the categories of female or male jazz musician belong, are constructed, these participants can also

negotiate and possibly change the category's meanings. However, because the category also incorporates hegemonic masculinity, it is resistant to attack. “²⁹

Annfelt vychází z pozorování, že valná většina žen v jazzu jsou zpěvačky³⁰. Dále, že skoro žádní muži v jazzu nejsou zpěváci. Na hudebních školách obecně se počet mužů a žen v posledních letech vyrovnává, v jazzu však zůstává dominance mužů. Annfeld si snaží odpovědět na otázku, čím to je. Vysvětlení je podle ní též v maskulinních projevech pro jazz charakteristických – tedy v soutěživosti, výzvách, virtuozitě i tělesných gestech. Ženy jsou tradičně asociovány se soukromou sférou, zatímco muži s veřejnou, ženy tradičně zpívají a tančí, zatímco muži hrají na nástroje.

Socioložka Mayvis Bayton, která se zabývá tématem žen v populární hudbě, se ve svém textu *Women and the Electric Guitar* zabývá otázkou absence žen v rocku. Píše, že v prostředí rockové hudby jsou ženy vylučovány vědomě a explicitně. Muži si příslušností k rocku a hrou na kytaru identifikují své mužství v dospívání a přijetí ženy mezi sebe by tuto ideu popřelo. Ženy jsou v roli fanoušků nebo maximálně zpěvaček. Být kytaristkou by zase znamenalo popřít své ženství – ostříhat si nehty, vzdát se upraveného účesu apod. Zároveň ženám chybí hudební vzory, zkrátka kvůli tomu, že žen kytaristek je naprosté minimum a kytara je prezentována téměř výhradně jako nástroj mužů, podíváme-li se na obálky hudebních časopisů apod.³¹ Domnívám se, že v gypsy jazzu fungují velmi podobné mechanismy, ač nejsou vyjádřeny explicitně a nejsou tolik výrazné a očividné.

To, že skupina může působit uzavřeně a nepřístupně, ačkoli se prezentuje jako otevřená, tedy způsobuje několik faktorů. Jedním z nich je komplikovanost gypsy jazzu jako hudebního stylu a virtuozita, které působí na nově příchozího či začátečníka nepochopitelně a jako něco velmi obtížně naučitelného. Kromě toho se setkáváme s množstvím hudebních i nehudebních komunikačních kódů a psaných i nepsaných konvencí, které mohou být pro outsidera velmi obtížně čitelné. Jednou z implicitních konvencí v gypsy jazzu je tedy i to, že je vnímán jako mužská hudba. To je podle mého názoru jeden z důvodů, proč v tomto žánru nejsou téměř žádné ženy.

29 ANN FELT, Trine. *Jazz as masculine space*. *Web Magazine Kilden: Information Centre for Gender Research in Norway* [online]. 17. 7. 2003 [cit. 2014-05-30]. Dostupné z: <http://eng.kilden.forskningsradet.no/c52778/nyhet/vis.html?tid=53517>.

30 KALLBERG, Jeffrey. "Gender (i)." *Grove Music Online*. Oxford University Press, [cit. 2014-06-20]. Dostupné z <http://www.oxfordmusiconline.com.ezproxy.nkp.cz/subscriber/article/grove/music/41235>.
TICK, Judith, et al. "Women in music." *Grove Music Online*. Oxford University Press [cit. 2014-06-20]. Dostupné z: <http://www.oxfordmusiconline.com.ezproxy.nkp.cz/subscriber/article/grove/music/52554>.

31 BAYTON, Mavis. *Women and the Electric Guitar*. In: WHITELEY, Sheila. *Sexing the Groove: Popular Music and Gender*. London: Routledge, 1997, s. 37-49.

5. Závěr

Na případu pražské gypsy jazzové skupiny Sylvanio Orchestra jsem v této studii demonstrovala jevy a mechanismy typické pro tuto hudební kulturu. Skupina vykazuje určitá specifika, kterých si lze všimnout, a ze zkoumání z nich vycházet. Jedním z takových znaků je, že se v této kapele a v gypsy jazzové scéně obecně nevyskytují téměř žádné ženy. Zdá se, že gypsy jazz je velmi silně asociován jako mužská záležitost, takže se nad tímto faktem nikdo nepozastavuje. Já jsem se však v této práci zabývala otázkou, čím je to způsobeno, jaké hudební či společenské jevy způsobují tuto převahu mužů. Dalším znakem, kterého si můžeme povšimnout je, že se jedná o skupinu, která, ač hraje gypsy jazz, tedy romskou formu jazzu, nemá ani jednoho romského člena. Tímto tématem jsem se ve své práci podrobněji nezabývala, určitě by však bylo přínosné zkoumat dále otázku, proč je romská a neromská gypsy jazzová scéna separovaná.

Ke zjištěním týkajícím se genderových témat se ukázalo nutným odpovědět na další dílčí otázky. K tomu bylo velmi užitečné podrobně popsat, jak funguje performance kapely. Velmi typickým charakteristickým znakem pro gypsy jazz je virtuosita. Snažila jsem se odpovědět na otázku, jaký má virtuosita v tomto prostředí kulturní význam, jaký má význam pro hudebníky a jak působí na okolí. Vycházela jsem ze zjištění Marka Aho, že virtuosita je převážně vnější efekt. virtuózní gesto můžeme definovat jako hudební prvek, který je navenek velmi efektní a působí velmi obtížně proveditelně bez ohledu na to, zda takový ve skutečnosti pro hudebníka je. Na otázku, co v hudbě obdivují, však mí informanti odpovídali, že jako hodnotu vnímají spíše všestrannou muzikalitu, než efektní technické rychlé hraní. Proč je tedy virtuosita v gypsy jazzu tak důležitá? Jedním z důvodů je jistě to, že je znakem gypsy jazzu jako žánru. Bez ní by gypsy jazz těžko zněl jako gypsy jazz. Je jednou z charakteristik, na základě kterých gypsy jazz při poslechu dokážeme rozpoznat od jiných žánrů. Nemálo důležité je však i zjištění, že podstatná je pro muzikanty právě demonstrace jejich řemeslných dovedností navenek. Virtuosita též slouží jako platforma pro soutěživost mezi hudebníky a pro testování se navzájem. Muzikanti při hraní virtuózních improvizovaných sól testují

navzájem své schopnosti, předhánějí se. Performance budí občas poněkud až dojem sportovního utkání. To je pro hudebníky motivující, aby se ve svém řemesle zlepšovali. S virtuozitou v gypsy jazzu souvisí též jistým způsobem analytické přemýšlení v hudbě. Členové Sylvanio Orchestra považují za téměř nezbytnou znalost jazzové teorie. V praxi pak tuto znalost demonstrují a využívají právě prostřednictvím virtuózních gest. Můžeme tedy říci, že gypsy jazz v jejich pojetí lze vnímat jako intelektuální hudbu. Dalším znakem performance Sylvanio Orchestra je, že hudebníci působí navenek velmi introvertním dojmem. Explicitní projevení emocí, ať už tělesnými projevy při hraní, či slovy, zde není vůbec obvyklé.

Výše popsané znaky gypsy jazzové performance, tedy soutěživost, virtuozita (ve spojitosti s technickou zručností, analytické myšlení) a neprojevení emocí lze identifikovat jako maskulinní projevy.

V tomto tázání mi velmi pomohla interpretace mé osobní zkušenosti. Při výzkumu v kapele Sylvanio Orchestra jsem totiž byla často v pozici jediné ženy v mužském kolektivu. Jsem sama aktivní hudebnicí a do jazzového prostředí mám vhléd. Tato osobní zkušenost se ukázala velmi přínosnou pro výzkum, neboť právě na jejím základě jsem si začala klást hlavní otázky výzkumu a následně bylo možno na tomto základě dělat obecnější závěry.

Tato zkušenost ženy v dominantně maskulinním jazzovém prostředí mě přivedla též k otázce, proč se v tomto prostředí necítím dobře. Nemá to spojitost právě s výše popsanou performancí maskulinity? Mají další ženy podobnou zkušenost? Proč se skupina jeví nepřístupnou, ač se prezentuje jako otevřená? Je v tom nějaká souvislost?

Domnívám se, že právě introvertní vystupování, soutěživost a intelektuální náročnost hudby jsou hlavními faktory, které způsobují zdánlivou neproniknutelnost této skupiny. Absenci žen krom toho lze podle mého názoru vysvětlit už právě tím, že je gypsy jazz vnímán jako mužská hudba a žena zde působí jako něco neobvyklého. Velkou roli zde hraje kolektivní očekávání a podvědomé předsudky.

Tato práce se zabývá jednou specifickou kapelou, která je součástí jedné specifické scény v Praze a je složena z lidí s různým zázemím a zkušenostmi. Na tomto případu se snažím ukázat některé obecnější kulturní jevy. Nedělám si iluze, že by mé závěry mohly být široce zobecnitelné, avšak domnívám se, že takovéto zkoumání nám může pomoci vidět svou vlastní kulturu v jiném světle, podívat se na ni s nadhledem a poněkud zvenčí a pokusit se pochopit, jak fungují její mechanismy, které často ani nevnímáme, jak jsou nám samozřejmé.

Použitá literatura

AHO, Marko. Gypsy Swing as a Medium for Virtuoso Gestures. *Ethnomusicology Review* [online]. 2013, Vol. 18 [cit. 2014-05-30]. Dostupné z:

<http://ethnomusicologyreview.ucla.edu/journal/volume/18/piece/696>

ANNFELT, Trine. Jazz as masculine space. *Web Magazine Kilden: Information Centre for Gender Research in Norway* [online]. 17.7.2003 [cit. 2014-05-30]. Dostupné z:

<http://eng.kilden.forskningsradet.no/c52778/nyhet/vis.html?tid=53517>

BARZ, Gregory a Timothy J. COOLEY. *Shadows in the Field: New Perspectives for Fieldwork in Ethnomusicology*. 2. ed. New York: Oxford University Press, 2008. 325 s.

BAYTON, Mavis. Women and the Electric Guitar. In: WHITELEY, Sheila. *Sexing the Groove: Popular Music and Gender*. London: Routledge, 1997, s. 37-49.

BECKER, Howard Saul. *Art Worlds*. 1. ed. Los Angeles: University of California Press, 1982, Art as a Collective Action, s. 767-776.

BOURDIEU, Pierre. *The Distinction: a Social Critique of the Judgement of Taste*, London: Routledge, 2010,

BOURDIEU, Pierre. *Nadvláda mužů*. Vyd. 1. Praha: Karolinum, 2000.

DREGNI, Michael. *Gypsy Jazz: In Search of Django Reinhardt and the Soul of Gypsy Swing*, New York: Oxford University Press, 2008,

ELLIS, Carolyn, ADAMS, Tony E., BOCHNER, Arthur P.. *Autoethnography: An Overview*.

Forum: Qualitative Social Research [online]. 2011, Vol. 12, No. 1, Art. 10 [cit. 2014-05-30].
Dostupné z: http://www.qualitative-research.net/index.php/fqs/article/view/1589/3095#footnote_1.

ELLIS, Carolyn. *The Ethnographic I: A Methodological Novel about Autoethnography*,
Walnut Creek: AltaMira Press, 2004.

ERIKSEN, Thomas H. 2008. 'Terénní výzkum a jeho interpretace', In: *Sociální a kulturní antropologie*. Praha: Portál, s. 39-56.

KALLBERG, Jeffrey. "Gender (i)." Grove Music Online. *Oxford Music Online*. Oxford
University Press, [cit. 2014-06-20]. Dostupné z
<http://www.oxfordmusiconline.com.ezproxy.nkp.cz/subscriber/article/grove/music/41235>.

KAUFMANN, Jean-Claude. *Chápající rozhovor*. Vyd. 1. Praha: Sociologické nakladatelství
(SLON), 2010.

KRÜGER, Simone. 2008. *Ethnography in the Performing Arts: A Student Guide*. Liverpool
John Moores University, online.

NAGL-DOCEKAL, Herta. *Feministická filozofie: výsledky, problémy, perspektivy*. Vyd. 1.
Praha: Sociologické nakladatelství (SLON), 2007.

REJZEK, Jiří. *Český etymologický slovník*. Vyd. 1. Voznice: Leda, 2001, s. 713.

RICE, Timothy. Toward a Mediation of Field Methods and Field Experience in
Ethnomusicology. In: COOLEY, Timothy J. a Gregory BARZ. *Shadows in the Field: New
Perspectives for Fieldwork in Ethnomusicology*. 2. ed. New York: Oxford University Press,
2008, s. 42-61.

SENNETT, Richard. *The Craftsman*. New Haven: Yale University Press, 2008.

TICK, Judith, et al. "Women in music." Grove Music Online. *Oxford Music Online*. Oxford
University Press [cit. 2014-06-20]. Dostupné z:

<<http://www.oxfordmusiconline.com.ezproxy.nkp.cz/subscriber/article/grove/music/52554>>.

TURINO, Tomas. *Music as Social Life: The Politics of Participation*, Chicago: University of Chicago Press 2008.

WHITELEY, Sheila. *Sexing the Groove: Popular Music and Gender*. London: Routledge, 1997.

Seznam rozhovorů

Rozhovory s členy kapely Sylvanio Orchestra probíhaly v letech 2013 a 2014 v Praze.

David – 13. 11. 2013

Markéta – 3. 2. 2014

Michal – 12. 12. 2013

Ondra – 20. 1. 2014

Ross – 11. 9. 2013, v anglickém jazyce

Thomas – 28. 11. 2013, v anglickém jazyce

Vlád'a – 2. 5. 2013