

Univerzita Karlova v Praze

Fakulta humanitních studií

Ondřej Antoš

Bakalářská práce

Ne/standard:moderní jazz a smrt autora

vedoucí práce: Mgr. Martin Švantner, Ph.D.

Praha 2016

Prohlašuji, že jsem práci vypracoval samostatně s použitím uvedené literatury.
Práce nebyla využita k získání jiného nebo stejného titulu.

V Praze dne 20.6.2016

.....
podpis

Poděkování:

Chtěl bych poděkovat Mgr. Martinu Švantnerovi, Ph.D., za trpělivost, ochotu a inspiraci při psaní této bakalářské práce. Také bych chtěl poděkovat své rodině. Tuto práci bych rád věnoval Báře.

Obsah:

| | |
|---|---------|
| Úvod..... | str. 5 |
| 1)Kdo je to autor..... | str.6 |
| 3)Pokles významu autora podle P. Lévyho a R. Barthese..... | str.8 |
| 4)Jazz: několik poznámek ke vzniku a struktuře hudebního žánru..... | str.11 |
| 5)Rozvedení pojmu improvizace..... | str.13 |
| 6)Jazzová kapela jako rámeček hudební interakce..... | str.13 |
| 7)Kontrabasista..... | str. 16 |
| 8)Klavírista..... | str.19 |
| 9)Bubeník..... | str.21 |
| <i>Ride</i> činel..... | str.23 |
| Levá ruka..... | str.25 |
| Melodie, harmonie a zbarvení..... | str.26 |
| 10)Kapela jako celek: <i>grooving</i> jako estetický ideál..... | str.29 |
| 11)Sólista..... | str.31 |
| 12)Jazzová hudba jako vyjádření emocí..... | str.32 |
| 13)Jazzová hudba jako seskupení..... | str.34 |
| 14)Závěr..... | str.35 |
| 15)Seznam použité literatury..... | str.36 |

Úvod

V předkládané bakalářské práci se zabývám otázkou autorství v jazzové hudbě. Existují zde tzv. standardy¹, kterých se ale umělci drží jen jako výchozího bodu – improvizují, hrají podle svých emocí, nálady a dalších faktorů, a tak se výsledné dílo vždy liší- a to jak od své předlohy, tak od rytmicko-harmonicko-melodického rámce, kterým je zápis² standardu. Kdo je zde autorem? Je to člověk, který složil standard, nebo člověk, který ho svou improvizací, interakcí s ostatními hudebníky a emocemi přetváří? Žánrem této práce je filosofická komparativní esej, nejdříve pracuji s knihami Michela Foucaulta, Pierra Lévyho a esejí Rolanda Barthese, které se zabývají autorstvím, dílem a poklesem významu autorství či jeho dělením: konkrétně s knihou *Diskurs, Autor, Genealogie*³ Michela Foucaulta, ve které mě zajímá jeho studie nazvaná *Co je to autor?*, kniha *Kyberkultura*⁴ Pierra Lévyho a v ní zahrnutá kapitola *Pokles významu autora*, která autorství a autora dále definuje a analyzuje, a esej Rolanda Barthese, nazvaná *Smrt autora*⁵. Nejdříve, za pomoci těchto textů, které jsou pro mě primární literaturou, rozebírám autorství a pokles jeho významu, poté se, pomocí sekundární literatury, pokouším vysvětlit, jak to chodí v jazzové hudbě: pomocí knihy *Saying Something: Jazz Improvisation and Interaction*⁶ autorky Ingrid Monson popisují interakci, která se v jazzové kapele odehrává a která, spolu s dalšími faktory, vytváří výsledné dílo. Za inspirativní považuji studii Nicka Nesbitta *Critique and Clinique: From Sounding Bodies to the Musical event*⁷, dále definující improvizaci a knihu *Music and the Emotions The philosophical theories*⁸ Malcolma Budda, která se zabývá emocemi v hudbě. Autoři mnou zvolené primární literatury se zabývají především autorstvím literárním, avšak, jejich myšlenky jsou, podle mého přesvědčení, přenositelné i na jiné umělecké formy. Práce je členěna do kapitol, v první kapitole analyzuji pojetí autorství podle M. Foucaulta, ve druhé pokles významu autora a jeho hlubší analýzu podle P. Lévyho a R. Barthese, ve třetí kapitole

¹ Standards, angl. označení pro známá a charakteristická témata (písně nebo instrum. skladby), typická pro určité historické nebo stylové období. Základním znakem s. je právě jejich široká až obecná známost; proto jsou vhodným repertoárem. Matzner, Poledňák, Wassberberger. 1980. Str.339.

² Viz str. 14.

³ Foucault, Michael. 1994. *Diskurs, autor, genealogie*. Praha: Svoboda.

⁴ Lévy, Pierre. 2000. *Kyberkultura*. Praha: Univerzita Karlova v Praze, Nakladatelství Karolinum.

⁵ Barthes, Roland. 2006. "Smrt autora." *Aluze: časopis pro literaturu, filosofii a jiné*. Roč. 10, č. 3. Olomouc: Univerzita Palackého.

⁶ Monson, Ingrid. 1996. *Saying something: jazz improvisation and interaction*. Chicago: The University of Chicago Press - Chicago & London.

⁷ Hulse, Brian, a Nesbitt, Nick. 2010. *Sounding the Virtual: Gilles Deleuze and the Theory and Philosophy of Music*. Burlington: Ashgate.

⁸ Budd, Malcolm. 1992. *Music and the emotions, The philosophical theories*. London: Routledge.

se pokouším o stručnou definici toho, co může v jisté perspektivě znamenat „jazz“, v páté prohlubuji často nedostatečně či špatně definovaný termín improvizace, v šesté, sedmé, osmé, deváté, desáté a jedenácté popisuji interakci mezi jednotlivými hudebníky v jazzové kapele, v dvanácté jejich emoce z psychologizující perspektivy, ve třinácté kapitole jazz jako seskupení prvků. V této práci se budu snažit rozřešit, kdo je vlastně autorem v jazzové hudbě a jaké věci ji dotvářejí.

V první kapitole se pokusím tematizovat pojetí autorství a díla podle M. Foucaulta.

Kdo je to autor?

Knihu *Diskurs, Autor, Genealogie* Michela Foucaulta jsem zvolil z toho důvodu, protože zahrnuje myšlenky přínosné pro mou práci. V následující kapitole bych chtěl rekapitulovat jeho východiska týkající se toho, kdo je to autor, co je to dílo a rozdělení autorů.

Podle M. Foucaulta je autor nepochybně tím, komu lze přičíst to, co bylo vytvořeno. Toto přiřčení je vždy nejistým výsledkem složitých a málokdy ospravedlněných operací (Foucault, 1994). Na díle se totiž může podílet více autorů – jako v případě jazzové hudby. Autor není vlastníkem svých děl a ani za ně nenes zodpovědnost: není jejich producentem ani objevitelem (Foucault, 1994). „S jeho jménem není možné zacházet jako s určitým popisem, ale zároveň není možné nakládat s ním jako s obyčejným osobním jménem (Foucault, 1994, str. 41)“. „Představa autora tvoří silný prvek individualizace v dějinách myšlení, znalostí, literatur i v dějinách filosofie a věd (Foucault, 1994, str. 44)“. Výsledkem autorovy snahy je dílo. Co je to však dílo? Dílo je to, co vytvořil ten, kdo je jeho autorem. Co kdyby autorem nebyl jedinec, tak jako v případě jazzové hudby, mohli bychom přesto tvrdit, že to, co vytvořil nebo čím konkrétní dílo obohatil, co v něm zanechal, je součástí tohoto díla (Foucault, 1994) Jazzový standard je vždy bezprostředně modifikovaný hudebníky, kteří ho přetváří – jsou jejich modifikace, které výsledné podobě standardu mohou a nemusí prospívat součástí výsledného díla? Samozřejmě. „Teorie díla neexistuje. Slovo „dílo“ a celek, který označuje, jsou stejně problematické, jako je problematická individualita autora (Foucault, 1994, str. 46)“. Podle M. Foucaulta se chápání autora v dnešní době dělí na ty, kteří jeho pojetí chápou v tradici 19. století a na ty, kteří se od této tradice snaží osvobodit – ty, kteří věří v autorovo zmizení (Foucault, 1994).

Jméno autora zajišťuje jakousi klasifikační funkci: umožňuje přeskupování určitého počtu děl, jejich delimitování, vylučování některých z nich, jejich kladení do protikladu vůči

jiným. Navíc uvádí do vztahu díla mezi sebou. To, že více děl mohlo být dáno pod jedno jméno, naznačuje, že byl mezi nimi stanoven vztah homogenosti, nebo filiace, nebo ověření jedněch druhými, nebo společného využití (Foucault, 1994). Vášnivý posluchač jazzové hudby většinou rozpozná své oblíbence, jejich originální pojetí skladeb, které se různými, osobitými detaily liší od pojetí jiných hudebníků. Skutečnost, že určité dílo má jméno autora, skutečnost, že je možno říci „toto bylo vytvořeno tím a tím“ nebo „ten a ten je toho autorem“, naznačuje, že ono pojmenované není něčím každodenním, lhostejným, něčím, co mizí, plane a odchází, něčím bezprostředně spotřebitelným – je to něčím, co má být přijímáno určitým způsobem a čemuž se má dostat v dané kultuře určitého statutu (Foucault, 1994).

Forma vlastnictví, jež se na díla vztahuje, je dosti zvláštního typu a je tomu již jistá řada let, co byla kodifikována. Byla doba, kdy byla díla přijímána, dávana do oběhu, zhodnocována, aniž by si kdo položil otázku po jejich autorovi: jejich anonymnost byla bez potíží (Foucault, 1994) - příkladem mohou být lidové písně, které mají neznámého autora. Autor zajišťuje určitou jednotu, konstantní úroveň hodnoty, stylu, umožňuje vysvětlit přítomnost jistých událostí v díle stejně dobře jako jejich transformace, deformace, modifikace. Dílo v sobě nese určitý počet znaků, které náležejí autorovi (Foucault 1994): v jazzu je to např. osobitý styl, technika hudebníka.

Je možné být autorem více než jednoho díla a v díle, které někdo vytvoří, si mohou své místo nalézt také další díla a další autoři. V takovém případě se tvůrce tohoto díla stane „základním či prostředkujícím“ autorem. Takoví autoři jsou zvláštní tím, že jsou nejen autory svých děl. Vyprodukovali ještě něco navíc: možnost a pravidlo pro formování jiných děl. Umožnili nejenom jistý počet analogií, ale (a ve stejné míře) také jistý počet rozdílů. Otevřeli dveře pro něco jiného než jen pro sebe, pro něco, co však náleží k tomu, co založili. Existují tedy autoři *základní* či *prostředkující* a autoři *bezprostřední* (Foucault, 1994).

Podle M. Foucaulta je tedy autorství možno chápat dvojím způsobem: v tradici 19 století a tak, že autor zmizel, že není (Foucault, 1994). Pokud bychom autorství v jazzové hudbě chápali prvním zmíněným způsobem, autorem by byl skladatel standardu, což je ovšem, jak víme, nesmysl, protože se tento standard při každém vystoupení za určitých podmínek mění: obsahuje něco navíc, nebo je různými způsoby modifikován. Druhý způsob chápání autorství podle M. Foucaulta je také nedostatečným, jazzové dílo totiž autora, nebo autory zajisté má, spolu s nimi ho však dotváří i další faktory. Co je to dílo? Dílo je tím, co vytvořil ten, kdo je autorem (Foucault, 1994) – jazzový standard je složen skladatelem⁹, avšak

⁹ Často jen jako pouhé rámcové východisko – viz str.11

poté je dále přetvářen či modifikován skupinou několika hudebníků, kteří improvizují, vzájemně se ovlivňují a cítí emoce. Tím se dostávám k nejpodstatnější myšlence: M. Foucault dělí autory na *základní* a *bezprostřední*. Základní autoři jsou takovými autory, kteří vytvořili dílo, ve kterém našli své místo i další autoři a další díla: vytvořili více než své dílo, vytvořili pravidlo pro formování jiných děl (Foucault, 1994). Skladatel jazzového standardu je tedy jakýmsi *základním* či *prostředkujícím* autorem. Hudebníci, kteří standard vzájemnou interakcí modifikují, kteří improvizují, cítí emoce, jsou autory *bezprostředními*. Jelikož je jazzové dílo výtvorem více autorů, nese v sobě určitý počet znaků náležející všem těmto autorům, u bezprostředních autorů, kterých je zde více jsou to například, jak už jsem zmínil, osobité styly, schopnosti či vyjadřování ovlivněné náladou, nebo emocemi, které zrovna hudebníci cítí.

V této kapitole jsem shrnul myšlenky M. Foucaulta (*základní* x *bezprostřední* autor, *dílo* je to, co vytvořil ten, kdo je autorem, dílo v sobě nese určité znaky autora) a aplikoval je na jazzovou hudbu: skladatel standardu je *základním* autorem, hudebník, který standard přetváří je autorem *bezprostředním*. Jazzové dílo v sobě nese znaky všech těchto autorů. V další kapitole autorství hlouběji analyzujeme a nové myšlenky znovu aplikujeme na jazzovou hudbu.

Pokles významu autora podle P. Lévyho a R. Barthese

P. Lévy a R. Barthes dále analyzují autorství a je tedy nutné zmínit podstatné pasáže z jejich knih (nebo, v případě R.Barthese, z jeho eseje) obsahující podstatné myšlenky. P.Lévy ve své kapitole *Pokles významu autora* zmiňuje pojem *interpreta* a pojem *kolektivní výtvor*. R.Barthes ve své eseji *Smrt autora* přichází s pojmem *performativu* a *moderního skriptora*.

V naší civilizaci má archiv i tvůrčí genius velice významnou pozici. Není možné si představit situaci, kde by autor a záznam úplně vymizeli. Je však možné, že tyto dvě opory upadající totalizace děl budou zaujímat jen skromné postavení v myšlenkách těch, kteří díla tvoří, přenášejí a vychutnávají (Lévy, 2000). Dalo by se říct, že tato myšlenka je jazzové hudbě vlastní: autor, nebo autoři zde obvykle zaujímají velice skromné postavení.

„Pojem autora obecně i jeho jednotlivá pojetí jsou pevně spjata s některými druhy komunikace, se stavem společenských vztahů v ekonomické, právní a institucionální rovině.

Ve společnostech, kde se explicitní kulturní obsahy přenášejí především slovem, má pojem autora druhotný až nulový význam. Mýty, rituály výtvarné či hudební tradiční formy existují od nepaměti a většinou nejsou spojovány s žádným podpisem, a pokud ano, pak s autorem mytickým. Samotný pojem podepisování, stejně jako osobního stylu, předpokládá existenci písma“ (Lévy, 2000, str. 137). Umělci, bardí, vypravěči, *hudebníci*, tanečníci, sochaři apod. jsou považováni spíše za *interprety námětu* nebo *motivů*. V určitých epochách a kulturách je pojem interpreta mnohem rozšířenější než pojem autora (Lévy, 2000). V kultuře, kterou je jazz, se tedy vlastně setkáváme s interprety interpretující námět či motiv, kterým je standard.

P. Lévy dále zmiňuje tzv. *kolektivní výtvor*, což je výtvor bez autora, vybrušovaný a obohacovaný generacemi nadaných interpretů - většinou jde o výtvor prastarý, proto nám autoři nejsou známí (Lévy, 2000). Jazz je nepochybně kolektivním výtvozem, známe však jeho původního, slovy M. Foucaulta, *základního autora* (Foucault, 1994), jímž je skladatel standardu.

„Postava autora vychází z ekologie médií a ze zvláštní ekonomické, právní a společenské konstelace. Nelze se tedy divit, že může ustoupit do pozadí, jakmile se systém komunikace a společenských vztahů změní a destabilizuje se kulturní podloží, ve kterém význam autora roste. To však není nijak závažné, neboť rozkvět kultury ani umělecká tvořivost na dominantním postavení autora nezávisí (Lévy, 2000, str. 138-139)“.

Dalo by se tedy říct, že jazzový hudebník je *interpretem* interpretujícím námět, který mu poskytl skladatel standardu a výsledné jazzové dílo je tedy jakýmsi *kolektivním výtvozem*, výtvozem, který je tříben talentovanými jedinci, kteří navazují na tradici, znovu ji oživují a dávají jí zvláštní lesk- a nemá tedy jednotného autora jako takového.

Roland Barthes ve své eseji přichází s dalšími důležitými pojmy, vhodnými pro moji tematizaci problému autorství v jazzové hudbě, je jím pojem *performativu* a pojem *moderního skriptora*.

Vnímání fenoménu autorství bylo různé; v kmenových společenstvích nemá vyprávění nikdy na starost jedna osoba, ale prostředník, šaman či recitátor, u kterého můžeme popřípadě obdivovat jeho „*performaci*“, ale nikdy ne jeho „*génia*“ (Barthes, 2006). „Autor je moderní postavou vytvořenou naší společností, která postupně od sklonku středověku objevila prestiž individua, nebo, jak se vznešeněji říká, „*lidské bytosti*““ (Barthes, 2006, str. 75). Výklad díla je vždy hledán u toho, kdo je vytvořil, jako by přes víceméně průhlednou alegorii fikce šlo o

hlas jedné a téže osoby: autora, který se svěřuje: Baudelairovo dílo je krachem Baudelaira člověka, dílo Van Goghovo pochází z jeho šílenství a dílo Čajkovského z jeho neřesti (Barthes, 2006).

Přestože je říše autora stále velmi mocná, rozumí se samo sebou, že se jí někteří autoři již dlouho snaží otrást. Příkladem nám může být, pokud budeme tvorbu díla přeneseně chápat jako „řeč“, Mallarmé, kdo jako první viděl a předpověděl v celé její šíři nutnost nahradit řečí samou toho, kdo byl až doposud pokládán za jejího majitele. Pro něj, stejně jako pro nás, je to řeč, která mluví, ne autor. Tvořit znamená dosáhnout skrze předem danou neosobnost onoho bodu, ve kterém jedná, „performuje“ pouze řeč, a ne „já“ (Barthes, 2006).

Autor, věříme-li v něj, je vždy pokládán za minulost svého vlastního díla: dílo a autor se staví na stejnou linii, rozdělení na před a po. O Autorovi se předpokládá, že dílo „žíví“, tedy že existuje ještě před ním, myslí, trpí a žije pro něj; je se svým dílem ve stejném vztahu antecedence jako otec ke svému potomkovi. S *moderním skriptorem* je tomu přesně naopak: rodí se ve stejné chvíli jako jeho dílo: není žádným způsobem opatřen bytím, které by předcházelo či přesahovalo jeho tvorbu, není nijak subjektem, jehož by bylo dílo predikátem; existuje pouze čas výpovědi a celé dílo je navěky tvořeno *tady a teď* (Barthes, 2006). Z toho vyplývá, že slovo tvořit bude označovat to, co lingvisté nazývají *performativem* – zřídka se vyskytující slovesnou formou (určenou výlučně první osobě a přítomnému času), ve které je jediným obsahem (vyjádřením) výpovědi akt, kterým se samo pronáší: něco jako královské Prohlašuji či Zpívám dávných básníků. Dílo je tkanivem, pocházejících z tisíce kulturních zdrojů (Barthes, 2006).

Jazzový hudebník je tedy podle Barthes *moderním skriptorem*, u kterého můžeme sledovat jeho performanci, kdo je však jeho génielem? Rodí se ve stejné chvíli jako jeho dílo: není žádným způsobem opatřen bytím, které by předcházelo či přesahovalo jeho tvorbu, není nijak subjektem, jehož by bylo dílo predikátem; existuje pouze čas výpovědi a celé jazzové dílo je navěky tvořeno *tady a teď*. Barthesem zmiňovaný *performativ*, tedy slovesná forma, která je určena výlučně přítomnému času vlastně popisuje vznik jazzového díla.

V předešlých kapitolách jsem popsal některé myšlenky nosné pro mou práci: v první kapitole nazvané Kdo je to autor, jsem rozváděl, co, nebo kdo je to, podle M. Foucaulta, autor (*základní x bezprostřední*) a dílo (*dílo* je to, co vytvořil ten, jenž je autorem), v druhé, nazvané Pokles významu autora, jsem autorství hlouběji analyzoval pomocí myšlenek P. Lévyho a R. Barthes – došel jsem k pojmům *kolektivního díla*, tedy díla, které nemá autora jako takového, a které je tříbeno *interprety*, pojmu *performativu*, tedy slovesné formy určené

výlučně přítomnému času a tím i k pojmu *moderního skriptora*: autora, který vzniká spolu s tvorbou díla. V následující kapitole se pro doplnění pokusím popsat jazz jakožto hudební styl a stručně popsat pozadí, principy a zákonitosti, na kterých stojí.

Jazz: Několik poznámek ke vzniku a struktuře hudebního žánru

Jazz je hudebním stylem, který vznikl na zlomu 19. a 20. stol. V USA za zvláštních historických okolností v poměrně krátkém časovém úseku mísením černošské (africké) a bělošské (evropské) tradice jakožto nová hudební kultura, jež se lišila od výchozích kultur novými společnými funkcemi i novým obsahem a tedy i novým výběrem a převrstvením hudebních prvků. Tento proces formování samostatné kultury však nebyl uzavřen, neboť původní etnické prostředí se rozložilo a vplynulo do širších souvislostí a s ním i jazz: do širších souvislostí etnických, sociálních i čistě hudebních. To, co vdechlo jazzu onu životnost, jíž se vyznačuje, a zejména schopnost, aby byl přijat jako typ hudebního myšlení i mimo prostředí, v němž vznikl, je skutečnost, že se v něm objevily některé nové a nosné tvůrčí i posluchačské principy a zároveň že se v něm uplatnily i některé principy, jež vývoj evropského hudebního myšlení zatlačil do pozadí, resp. jich nevyužil a jež nebylo a není možné plně rozvinout v hlavním proudu novodobého evropského hudebního myšlení. Hlavním takovým principem je princip *improvizace* a zvláštní vztah *skladatele a interpreta*.

Princip *improvizace*, který je páteří jazzu a hlavní motivací a ospravedlněním jeho relativně samostatné existence, se stal možným a relativně snadným právě a jen na základě existence a využívání *beatu*¹⁰ (převzatého z africké tradice), což je pravidelná, akcentovaná úderová pulsace. (v dialektické jednotě se ovšem objevuje *off-beat*¹¹ jakožto simultánní interferující pulsace), vytvářející na jedné straně samostatně působící zdroj motorické vzrušivosti a libosti a na straně druhé konstituující základovou, zvukovou síť, na niž se rozvíjejí (a již jsou omezeny) další složky projevu. Existence *beatu* umožňuje improvizátorovi

¹⁰ Beat, angl. značí úder, tep, pulsaci; v jazzu a moderní pop. hudbě vystupuje tento termín ve třech hlavních významech. 1) Zvukově realizovaná, „stálepřítomná“ pravidelná úderová pulsace, jež je produkována obvykle bicími nástroji, respektive tzv. rytmickou skupinou. B. souvisí s africkými kořeny jazzu, liší se zásadně od evropské metriky a rytmiky a tvoří jeden ze specifických rysů jazzu a ve více či méně čisté podobě i značné části moderní pop. hudby. souvisí výrazně s improvizací podstatou jazzu. Matzner, Poledňák, Wassberberger. 1980. Str. 42.

¹¹ Off beat, angl. označení pro jev spjatý s existencí beatu. Jde vlastně o další, vůči pásmu beatu „posunutý“ rytmické pásmo. V evropském pojetí a notovém zápisu je nejčastěji interpretováno (vlastně dezinterpretováno) jakožto synkopa, která ovšem právě při evropském způsobu cítění synkopy nepůsobí oním dojmem napětí, vzrušivosti, rytmické plasticity, což je typické pro africké a afroamer. projevy i jazz, resp. pro některé projevy moderní pop. hudby. Matzner, Poledňák, Wassberberger. 1980. Str. 305

budovat hudební superstruktury bez nebezpečí ztráty koherence. *Beat* je tvořen tzv. rytmickou sekcí, tedy především souborem bicích nástrojů spolu s kontrabasem (Matzner, Polednák, Wasserberger, 1980)

V jazzu se zpravidla neuplatňuje tradiční řetěz článků: tvůrce a jeho představa úplného díla – notový zápis díla – interpret a jeho pojetí hudby, která je již hotová ve svých hlavních parametrech – posluchač (očekávající vždy znovu totéž dílo). Řetěz zde vypadá obvykle takto: téma (resp. kompozice jakožto pouhé rámcové východisko) – aranžmá (tj. domyšlení tohoto východiska pro interpretaci tím kterým hudebním tělesem – ovšem zase jen v podobě rámcového východiska) – interpret (více či méně tvořivě a zdařile domýšlející kompoziční základ a aranžmá) – posluchač (očekávající setkání s relativně novým hudebním objektem; to platí i tehdy, hraje-li se v jazzu mnohokrát již slyšená „skladba“) Jazz stírá rozdíl mezi skladatelem a interpretem, osobnost obou často splývá, nebo skladatel „rozpracuje“ dílo jen do určitého stupně a zbývající část tvořivého vkladu nutného pro vznik díla přenechá aranžérovi a interpretovi. Jazz takto umožňuje tvořivé přístupy, resp. vyžaduje výrazné tvořivé přístupy ne od jediného tvůrčího génia, stojícího vlastně mimo vlastní konkrétní realizaci díla, ale od všech hudebníků, kteří se na konkrétní realizaci, vzniku díla podílejí. Tvořivý vklad při vzniku díla se zhusta vidí jen v improvizacním vyjádření nových makrostruktur v podobě *chorusů*¹² apod., tedy v podobě tvorby nových linií melodických, nového harmonického plánu apod., zatímco se ve skutečnosti tento vklad objevuje v mnohem rozmanitějších a jemnějších podobách ve frázování¹³, v tvorbě tonů atd. v průběhu realizace. „Uměleckost“, resp. hodnota je v různé míře rozseta v nesčíslném počtu realizací, jazzový projev nenabývá zpravidla toho významu, jenž je příznačný a obvyklý pro díla z oblasti hudby umělecké. Celá oblast jazzu pak více podléhá posunům vkusových norem, takže se zde jen v malé míře formuje kánon či kodex uznaných, populárních, velkých, trvale platných děl (Matzner, Polednák, Wasserberger, 1980).

¹² Chorus, z lat., původně označení pro sborový ritornel, v jazzu formální skladebná jednotka. Souřazení chorusů (s obměnami danými aranžmá nebo improvizacemi) je principem výstavby větších celků. Ch. je tvořen z 12taktové bluesové strofy nebo ze 16taktové ragtimové strofy, nejobvykleji však z 32taktové písňové strofy (obvykle refrénu písňe) podle schématu aaba (část b se nazývá *bridge*). Matzner, Polednák, Wasserberger. 1980. Str. 144.

¹³ Frázování (z it. *fraseggio*), v hud. interpretaci členění (článekování) melodií, zřetelné rozlišování jednotlivých hud. frází. Jestliže tradiční hud. terminologie používá tohoto termínu pouze ve výše uvedeném smyslu, v jazzu a moderní pop. hudbě je zpravidla ztotožňován s pojmem artikulace, tj. s konkrétním způsobem interpretace jednotlivých tónů obvykle v rámci melodické nebo rytmické fráze. V tomto rozšířeném smyslu představuje f. v jazzu jeden z určujících momentů jeho interpretace, do jisté míry je právě specifický cítěním f. utvářen určitý projev jakožto projev jazzový. Matzner, Polednák, Wasserberger. 1980. Str. 103.

Pokusil jsem se rozvést a přiblížit jazzovou hudbu. Stručně jsem popsal její historii, strukturu, pozadí a zákonitosti či principy, na kterých stojí.

Páteří a jedním z nejdůležitějších principů jazzové hudby je, jak bylo zmíněno výše, *improvizace* – v následující kapitole si tento pojem více přiblížíme, protože je často špatně či nedostatečně definován.

Rozvedení pojmu improvizace

Improvizace je hrou bez přípravy, schopností bezprostředního hudebního vyjádření – definice, jako je tato, jsou časté, avšak *nedostatečné*.

Improvizující hudebník totiž v minulosti vstřebal širokou škálu hudebních vědomostí, zahrnující spousty pravidel, které přispívají k logickému, přesvědčivému a expresivnímu formulování jeho myšlenek (Hulse, Nesbitt, 2010).

Článek Briana Hulse *Improvisation as an Analytic Category*¹⁴ nabízí nepřekonatelný přehled aktuální kritiky improvizace. Hulse nám připomíná, že: „Improvizovaná hudba není nikdy zcela „svobodná“, tj., není předznamenána či podmíněna nástroji v ruce, umělcovou schopností, pozadím či jinými faktory (Hulse, Nesbitt, 2010).

Improvizace je tedy výsledkem tvrdé dřiny, cvičení a vstřebávání řady zákonitostí. Je tedy pravda, že improvizace je bezprostřední, není však hrou bez přípravy, jak se často říká. Je důležité poznamenat, že v improvizaci na sebe vždy působí více osob, v mém případě hudebníků.

Improvizaci lépe pochopíme, když si podrobněji vysvětlíme interakci, která se v jazzové kapele odehrává.

Jazzová kapela jako rámec hudební interakce

Následující informace jsem čerpal z knihy *Saying Something: Jazz Improvisation and Interaction* autorky Ingrid Monson, ve které autorka rozebírá hudební interakci odehrávající se v jazzové kapele. Autorka v knize mimo jiné cituje rozhovory, které vedla s hudebníky. Jmenovitě s Cecilem McBeem, Michaellem Carvinem, Ralphem Petersonem, Philem

¹⁴ Brian Hulse, „Improvisation as an Analytic Category“, *Dutch Journal of Music Theory*, 13/1, 2008

Bowlerem, Michaellem Weissem, Richardem Davisem, Sirem Rolandem Hannou, Kenny Washingtonem, Royem Haynesem, Billym Higginsem, Joanne Brackeenovou, Donem Byronem, Jeromem Harrisem a dalšími.

Malá jazzová kapela, neboli *jazz combo*¹⁵, zajišťuje rámec pro hudební interakci mezi hráči, jejichž cílem je dosažení *groove*¹⁶ či *feelingu*¹⁷ – něčeho, co spojuje improvizální role piána, kontrabasů, bicích a sólisty do uspokojivého hudebního celku. Forma, zabarvení a intenzita této cesty je v každém okamžiku utvářena vzájemně na sebe působícími hudebními osobnostmi členů kapely, kteří berou v úvahu role, které jsou v kapele očekávané od jejich nástrojů (Monson, 1996).

Držení *timu*¹⁸, doprovázení a sólování jsou tři nejzákladnější hudební funkce spojeny s improvizální kapelou a každý nástroj rytmické sekce má konkrétní způsoby, kterými je plní. Kromě toho má každý hudebník svůj vlastní, svérázný projev, osobitost a styl. Je potřeba si zapamatovat, že v improvizální situaci na sebe působí nejen nástroje, výšky a rytmy, ale i hudební osobnosti. Není neobvyklé, že hráči projevují tento hudební proces interakce spíše mezilidskými než hudebními výrazy, což dává smysl v podobě, ve které nejsou vystoupení a tvorba hudebních nápadů rozděleny (Monson, 1996). Často zmiňovaná duševnost, teplo a emoční expresivita jazzové improvizace mají co dočinění s nepopsatelnou a nepředvídatelnou chemií mezi hráči. Tato nepředvídatelnost může být euforická či tvořit úzkost (jako strach z toho, že se hudebník ztratí), ale směs očekávání a úmyslných odklonů je něčím, co hudbě prospívá (Monson, 1996).

Na instrumentální roli hráče je nahlíženo jako na něco, co má dlouhodobý vliv na jeho, nebo její osobnost. Nástroj může být uváděn jako vysvětlení jeho/jejich postupů, režimů myšlení a hudebního vnímání. Na nástroje také mohou připadat různé omezení, jako když má kontrabasista námitky proti dechovému hráči, protože si myslí, že není schopen slyšet nízké tóny. Hudebníkův nástroj jistě definuje jeho, nebo její výhody, ale tyto výhody samy o sobě jsou často definovány ve vztahu s ostatními nástroji. Instrumentální role piána, kontrabasů, bicích a sólisty jsou na sobě tedy vzájemně závislé a flexibilní spíše než vzájemně se

¹⁵ Combo, z angl. combination, malá jazzová instrum. skupina zpravidla v rozsahu tria až septeta. Matzner, Poledňák, Wassberberger. 1980. Str. 65.

¹⁶ *Groove* je synonymem *feelingu*, viz. str.

¹⁷ *Feeling*, ang. cit, pocit, citění, velmi frekventovaný termín v jazzové publicistice a kritice. Označuje se jím jinak těžko definovatelný smysl pro specifické kvality jazzu, manifestovaný zvl. při vlastním hud. výkonu. Hudebník se vyznačuje jazzovým feelingem tehdy, uplatňuje-li ve své hře především kvality swingu, drivu, hot intonace atd., ale šířeji i správné frázování, smysl pro daný styl, improvizální spolupráci apod. Matzner, Poledňák, Wassberberger. 1980. Str. 93.

¹⁸ Termín *time* označuje rytmus/takt, v tomto smyslu tedy znamená „držet rytmus“ či „být přesný“, pozn. autora.

vyklučující (Monson, 1996).

Každá instrumentální role má škálu možností, od relativně stálé funkce udržující *time/rytmus*, k relativně svobodné pozici sólisty doprovázeného zbytkem kapely. Další záležitostí, kterou je potřeba mít na paměti je, že ve kterémkoliv okamžiku vystoupení improvizující umělec provádí hudební volby ve vztahu s tím, co dělají všichni ostatní. Tyto skupinové volby mají navíc co dělat s dosahováním (či nedosahováním) uspokojivé hudební cesty – pocitu celistvosti a rozjařenosti, s potěšením, které doprovází každé dobře provedené vystoupení.

Estetika rytmu a idea dobrého *timu* je základem každé instrumentální role v kapele. Idea *groovu* a *feelingu* jsou středem úspěšné kombinace těchto rolí (Monson, 1996). Basista Cecil Mcbee vysvětlil roli rytmu představou sjíždění vlny:

„Vzhledem ke kulturní povaze hudby – a to hudby jazzové- rozumíte konkrétnímu puls, kterým je obvykle puls swingového typu, kde je kladen důraz na druhou a čtvrtou . . . V momentě, kdy zvednete nástroj a rozjedete to byste ho měli cítit , a potom, ostatní věci jsou jako sjíždění vlny“ (McBee 1990).

McBee naznačuje, že rytmický proud je tím, co rámuje a integruje zbylé hudební elementy, „ostatními věcmi“ myslí harmonii, melodii a témb. Jádrem této estetiky je představa, že tyto elementy musí být správně a v čas nasazeny jinak nedělají dobrou hudbu.

Swingový „puls“ popisovaný Mcbeem, který zvýrazňuje 2 a 4 dobu (ve 4/4 taktu), je základním elementem tvořícím většinu afro-americké hudby. Tento důraz na *off-beaty* podněcuje lidi k rytmické participaci. Například plná místnost lidí tleskajících na 2 a na 4 při gospelové bohoslužbě má motivuje i ty nejvzdorovitější lidi k tleskání. Charakter basových a akordových částí - tzn. stylu *groovu* - může v soulu, rhythm and blues, gospelu, ve všech těchto stylech hudby, inklinovat k důrazu na *offbeaty* (Monson, 1996). To, jak jsou *offbeaty* artikulované je dalším důležitým faktorem. Jazzový hudebník má dobrý *time* jestliže je jeho, nebo její puls stálý, silný a nakažlivý, s důrazem na již zmíněné. Dobrý *time* by vás měl přinutit k „klepat nohama“ jak řekl Count Basie, nebo by vás měl nutit „pochodovat s ním“ jak vysvětlil bubeník Michael Carvin (1990) Dobrý *time* podněcuje k pohybu, rozhýbe vás.

Zatímco by se mohlo zdát, že *time* je synonymem pulsu, z dobrého *timu* navíc vyplývá smysl rytmického frázování – schopnosti „absorbovat obrovské množství rytmických variant bez toho, abychom byli rozhození“ jak řekl Ralph Peterson, a schopnost hrát mimo *time* či dočasně přerušit puls. V pulsovaných sekcích je *time* relativně stálým elementem, vůči kterému sólista frázuje své *offbeatové*, melodické a harmonické ideje. Čím silnější je *time*, tím lehčí je pro sólistu riskovat ve frázování (Monson, 1996).

Výroky, jako jsou tyto, samozřejmě nesnižují důležitost harmonie, melodie a kvality zvuku v jazzové improvizaci. Když hudebník mluví o důležitosti *timu*, berou harmonické a melodické kompetence hráčů za samozřejmé. Je nutné si uvědomit, že diskuze hudebníků o vyšších úrovních improvizace často kladou důraz na *time* a reagování kapely jako příslušného rámce, spíše než, například, na tonální uspořádání (Monson, 1996)

Pro kompletní představu bude nutné podívat se v následujících kapitolách na jednotlivé role v jazzové kapele. Začneme kontrabasistou.

Kontrabasista

Ohledně role kontrabasisty řekl Phil Bowler: „Jsme základem, na kterém vše stojí“ (Bowler, 1989) Kontrabasisti nejčastěji mluvili o rytmu a harmonii. Témbr a melodie v jejich komentářích také často byly zmiňovány, ale obecně byla jejich pozice diskutována ve smyslu jejich schopnosti zvýrazňování rytmických a harmonických stránek. Při vystoupení může kontrabasista dělat tři obecné druhy interaktivních voleb: hraní *timu* (tzv. "walking"¹⁹), interagovat melodicky (či rytmicky) se sólistou, nebo hrát tzv. "pedal pointy"²⁰ pod texturou kapely (Monson, 1996). Tyto volby může různě míchat a střídat. Cecil McBee popsal kontrabasistovu pozici následovně:

„Je důležité, aby hráč chápal, že jeho hudební postavením je zajištění pulsu, harmonie a rytmu, všeho dohromady. Je tlukotem srdce . . . Mám na mysli, všichni poslouchají . . . všichni poslouchají tento puls, toto zvukové vodítko. Harmonická cesta, rytmicko – harmonická cesta, kterou kontrabasista jde, slouží jako průvodce každé improvizace . . . , která se má odehrát“ (McBee 1990).

„Rytmicko - harmonická pulsativní cesta“, o které Cecil McBee mluvil, je většinou tvořena ve swing *timu*²¹ kontrabasem tím, čemu hudebníci říkají *walking*. Když mají kontrabasisti hrát *time*, budou hrát tímto způsobem. „Je to jako země – chodíte po zemi. Kontrabas je jako země“ (Bowler 1989). Bowlerova představa zdůrazňuje harmonické, stejně jako rytmické aspekty chůze, kontrabas totiž většinou poskytuje nejnižší tón v harmonické řadě a tudíž, jak řekl Jerome Harris (1989): „definuje pohyb akordů“. V tomto ohledu jsou

¹⁹ Walking je stylem hraní, při kterém kontrabasista vytváří pravidelný puls, tvořící jakési pozadí či základ sklady. Pozn.autora.

²⁰ Pedal pointy jsou jakési zvolání, při kterých kontrabasista výrazným způsobem přeruší puls a dává tak znamení ostatním muzikantům – ti na toto „zvolání“ musí reagovat – např. hraním sóla. Pozn.autora.

hráčovi postřehy ohledně harmonické role kontrabasisty v souladu se standardní západní tonální teorií. V jazzu je nicméně harmonická posloupnost při vystoupení často přikrášlována a rozšiřována. I v tom nejběžnějším prostředí hudebníci nahrazují akordy a mění je tak často, že vydávané akordové změny mohou sloužit jenom jako obecný rámec, ze kterého vychází improvizace (Monson, 1996). Kontrabasista a pianista, by mezi sebou měli mít jakousi „harmonickou citlivost“. Jeden druhého ovlivňují a navádějí. Kontrabasista má vliv na harmonické postupy, které pianista hraje. Spodní tón akordu, který obvykle hraje kontrabasista, výrazně ovlivňuje to, co hraje pianista. Jestliže se tento tón neshoduje s akordem, který hraje pianista, tak akord „nezazvoní“. Když tedy klavírista hraje s kontrabasistou, který ho harmonicky nenásleduje, musí se mu přizpůsobit tím, že bude hrát akordy, které sedí s jeho improvizovanou linkou. Pianista má také určité očekávání ohledně toho, jak by měl reagovat kontrabasista. Kromě *walkingu* a definování harmonie může kontrabasista melodicky a rytmicky interagovat se sólistou, nebo kterýmkoliv členem rytmické sekce. Melodicky orientovaná interakce samozřejmě není omezena jen na kontrabas. Kontrabasista také může hrát to, čemu hudebníci říkají *turnaround point*, v takovém momentě se kontrabasista dočasně vymaní z obvyklého udržování *timu* a harmonických postupů a odpovídá na něco lineárního, co přichází odněkud z kapely – od sólisty či jiného člena rytmické sekce. Reakční figura nemusí být imitativní. V některých případech jsou tyto linky sekundárními melodiemi či *riffy*²², nebo jsou ve vztahu volání a odpovědi. Richard Davis přirovnal tyto „zvolání“ ke komunikativnímu procesu. Kontrabasista se, spolu se zbytkem hudebníků, neustále rozhoduje, kdy takové zvolání vykoná. Jestliže je vykonává příliš často, zbytek kapely na něj může udiveně zírat či nějak protestovat (Monson, 1996).

Kontrabasisti (stejně jako pianisti) mohou vyvolat tzv. *pedal pointy*, jejichž funkcí je opak *walkingu*. Kontrabasista dočasně přeruší nástin harmonického postupu proto, aby dosáhl jediné polohy, přes kterou pianista a zbytek kapely mohou v těchto postupech pokračovat. *Pedal point* je často kombinován s rytmickým ostinatem, které je také v kontrastu s čtyřmi čtvrtinami *walkingu* kontrabasu. Základní harmonickou funkcí *pedal pointu* je tedy přesně to, co je popisováno teoretiky Západní klasické hudby: prodloužení hlavního akordu, často pro účely zdůraznění nastupující kadence či nové sekce díla. *Pedal pointy* mají v jazzové improvizaci interakční a rytmické důsledky, které velice kontrastují s jejich klasickými protějšky. Když kontrabasista spustí *pedal point*, signalizuje rozsah možností zbytku kapely. Pianista a sólista se při hraní přes *pedal point* mohou volně odchýlit od psaných

²² Riffy jsou krátkými, rytmickými figurami používanými jako melodie či jako doprovodné pozadí, viz str. 22.

harmonických postupů (Monson, 1996). Bubeník je dočasně oprostěný od koordinace s *walkigem* kontrabasisty a může hrát více aktivně a svobodně. Cecil McBee přirovnal *pedal point* ke kotvě:

„Když se rozhodnete jít do pedal pointu . . . bubeník je osvobozený. Spustíte kotvu, aby okolo ní mohl stavět a tvořit . . . Kotva je ve vodě a [bubeník] je loď“ (McBee 1990).

Tato „kotva“, jak McBee nazval *pedal point*, je ustáleným závěrem souvislé řady voleb, které jazzový hudebník dělá. Uvolnění tempa akordového rytmu a přerušování *walkingu* kontrabasu vyžaduje zvýšenou aktivitu zbylých členů kapely. Když je umístěn v pravou chvíli a zkombinován se zvýšenou aktivitou piana a bicích, může *pedal point* poskytnout obrovskou oporu sólistovi v těch neklíčovějších momentech (Monson, 1996).

Je důležité si uvědomit, že *pedal point* je efektivní jedině jestliže na něj ostatní hráči v kapele reagují a jestliže ho kontrabasista vyvolá v momentě vhodném pro sólistu. *Pedal pointy* rytmickou sekci podporují ve více hudebních situacích. Například mohou být používány k odlišení B sekce v AABA²³ formě. Mohou být hrány v rytmických ostinatech, které zakládají dočasné metrické modulace, jako ty, kterých dosáhla legendární rytmická sekce Milese Davise, skládající se z Rona Cartera, Tonyho Williamse a Herbieho Hancocka (Davis 1964). Mohou pomoci signalizovat konec *chorusu* hudebníkům, kteří se ztratili v cyklu *timu*. Byly také důležitým prostředkem jazzových skladatelů se zájmem o rozšiřování strukturálních rámců pro improvizaci mimo tradiční-*chorusové* formy (Monson, 1996). Kontrabasista má samozřejmě více možností, kterými může působit na ostatní hudebníky, ale ne všechny jsou tak zřejmé, jako *pedal point*. Richard Davis některé z nich zmínil:

„Jsou zde určité ingredience, které vám pomohou dosáhnout určité úrovně [intenzity]: repetice, změna oktávy, někdy změna zabarvení tónů, repetitivní fráze, která se něčeho chytá. Víte, hudebník o tomhle moc nemluví, ale je to tak“ (Davis 1989).

Kromě plnění základních funkcí jako je poskytování harmonického směru a stálého pulsu se kontrabasista navíc opírá o širokou škálu možností, které mohou mít interakční důsledky. Harmonie, rytmus, *pedal pointy*, melodické nápady, tónbr a registr mohou být využity způsobem, který vyprovokuje reakci ostatních členů kapely a které přispívají či ubírají z celkového hudebního vývoje kapely. Kontrabasista balancuje opakující se poptávku po udržování dobrého *timu* a harmonie a odpovídá na konkrétní hudební události v kapele

²³ AABA forma viz. poznámka č. 12.

způsobem, který tvoří (či netvoří) hudební vyvrcholení. Schopnost odpovídat na měnící se hudební události je vyžadována i od pianistů a bubeníků. Probíhající proces rozhodování, které se v kapele odehrává, možná vysvětluje, proč hudebníci často říkají, že nejdůležitější ze všeho je poslouchat. Myslí to ve velice aktivním slova smyslu: musí pozorně poslouchat, protože jsou neustále vyzíváni k odpovídání a účasti na probíhajícím hudebním toku, který se může kdykoliv změnit či je překvapit (Monson, 1996)

Klavírista

Slovo, které je nejčastěji spojováno s klavíristou je *comping*²⁴(Monson, 1996). Zatímco hudebníci říkají, že vychází ze slova doplnit, Sir Roland Hanna vysvětlil, že slovo *comping* pramení z termínu *doprovázení*. Ať už je to jakkoliv, *comping* odkazuje k rytmické prezentaci harmonií ve vztahu k sólistovi či napsanému motivu aranžmá a klavíru a jeho náhradám (obecně kytara a vibrafon) se říká doprovodné nástroje. Hanna vysvětlil:

„Klavírista nedoplňuje jenom sólistu. Řekněme, že bylo napsáno aranžmá a linka v něm je tutti či unisonem několika nástrojů hrajících stejnou linku. Klavírista musí být schopen vyplnit mezery v této lince doprovodem, který se sem perfektně hodí – abychom si nemysleli, že jsou v ní díry. Musíme to cítit tak, jakoby zde tyto malé mezery a linka byla jenom pro klavír. Klavírista musí hrát takovým způsobem, aby zaplnil mezeru a nedostal se do cesty lince“ (Hanna 1989).

Ve svém pojetí "*Well You Needn't*²⁵" (New York Jazz Quartet 1975) je Hannovo doprovázení umístěno primárně v místech mezi melodií. Doprovázení by však dávalo rytmický smysl i bez melodie. Od klavíristy je ve své podstatě očekáváno, aby improvizoval vhodné rytmické a harmonické kontrapunky k melodii či sólu. Doprovázení přidává rytmickou vrstvu k textuře poskytované walkingem kontrabasů a bicích. Styl klavíristova doprovodu je charakteristickým znakem jeho, nebo jejího stylu (Monson, 1996).

Mnoho hráčů jako důležitý vliv svého doprovodu zmiňovalo big bandové doprovody – konkrétně *riffy* a *shout chorusy*.²⁶ *Shout chorus* je hrán typicky ve vrcholném bodě sóla či aranžmá a je charakterizován rytmickými figurami s místem mezi repetičemi, které umožňují

²⁴ Comping = doprovod/doprovázení, pozn. autora

²⁵ Viz. <https://www.youtube.com/watch?v=FOvKLVuZjg>

²⁶ Shout chorusy jsou posledními chorusy big bandového aranžmá, obvykle jsou těmi nejenergetičtějšími – viz https://en.wikipedia.org/wiki/Refrain#Shout_chorus

sólistovi, rytmické sekci či kontrastující dechové sekci dostat se do fáze volání a odpovědi. Efektivní shout chorusy zvyšují intenzitu úrovně hudebního toku. *Riff* je krátkou, rytmickou figurou používanou jako melodie či jako doprovodné pozadí (Monson, 1996). Michael Weiss řekl, že někteří sólisti preferují typ doprovodu, o kterém mluvil Sir Ronald Hanna, ten, který vyplňuje mezery bez rušení linky, zatímco jiní jí klidně narušují.

Klavíristé očekávají, že kontrabasisté uslyší některé věci:

„Konkrétně kontrabasista by měl být schopný rozpoznat zvuk mnoha standardních, jazzových postupů klavíristů a reagovat na ně . . . měl by se dobře vyznat ve všech možných náhradách akordů. . . v celé řadě různých standardů . . . tak, že, když slyší klavíristu hrát určitou variaci či vyjádření, okamžitě ví, co je nejvhodnějším tónem, který by měl hrát“ (Weiss 1990).

Kromě technických znalostí popisovaných Weissem by hráči měli znát individuální styly kontrabasistů, speciálně těch, se kterými často pracují. Když Roland Hanna mluvil o svém vztahu s Richardem Davisem, vysvětlil, proč, když spolu hrají, jsou tak muzikální:

„Když s někým hrajete třicet let . . . jste blízko způsobu, kterým myslí. Možná neznám přesně . . . způsob, kterým myslí, ale jsem dostatečně blízko tomu, jakým způsobem myslel v minulosti proto, abych měl představu, co by mohl hrát dál. Jestliže hraje C určité síly, poté vím, že se dívá po něčem jako je As, nebo B. Ví, že může dělat určitý druh přechodu, jít určitým směrem. Slyšel jsem ho dostatečně pro to, abych věděl, jakým způsobem hraje. Takže, sice nevím přesně, jakou notu bude hrát, ale tuším, jaký druh výpovědi by mohl podávat, nebo jak by mohl používat své slova, řád, do jakého by své slova dal. . . . Hudebníci jsou zvláštní. Cvičíme několik let, abychom byli schopni slyšet rytmy a předpovídat jejich kombinace předtím, než se přihodí“ (Hanna 1989).

Tento vyvinutý či empatický smysl poslouchání, který umožňuje klavíristům předpovídat harmonické a rytmické směry kontrabasisty, má za následek momenty *unisona*, které mohou posluchačům připadat jako naplánované. Schopnost předpovídat hudební myšlenky a reagovat na hudební události v kapele je produktem sdíleného smyslu hudebního stylu, který zahrnuje představu vhodných rytmických, harmonických a melodických odpovědí na dané události. Tato citlivost je, ve své podstatě, udávána zkušeností a znalostí repertoáru a citlivostí k ostatním hudebníkům (Monson, 1996).

Jako většina instrumentalistů si spousta klavíristů myslí, že jejich nástroj je v kapele tím nejdůležitějším. Roland Hanna to vysvětlil následovně:

„Klavír v jazzu je jako tři nástroje. Je to akordový nástroj, rytmický a basový nástroj v jednom. Tyto tři nástroje v jednom jsou poté zvýrazňované bicími, kontrabasem a kytarou“ (Hanna, 1989).

Hanna jinými slovy prohlašuje, že rolí ostatních nástrojů je zesílení funkcí již obstarávaných klavírem. Michael Weiss uznává, že kontrabas a bicí mohou v jazzové kapele zaujímat klíčové pozice, ale trvá na tom, že klavír může být v některých situacích dominantní:

„Klavír je svým způsobem v ústřední pozici . . . Řekněme, že jsme v situaci, kde se někdo ztratí, nebo kdy si všichni nejsou jisti, že jsou na stejném místě, řekněme skladba v rychlém, opravdu rychlém tempu. Když klavírista v určité době úmyslně hraje akord, každý na to, spíše než na cokoli jiného, odpoví. V tomto smyslu . . . tedy klavírista může mít dominantní roli v rytmické sekci“ (Weiss, 1990).

Viděli jsme, že podobně mluvili i kontrabasisté o své roli. I bubeníci mluví podobně o té své. Taková prohlášení z jedné strany vyjadřují šovinismus ze strany hudebníků, neznačí však jejich sebe střednost. Spíše podtrhávají základní vzájemnou závislost jejich rolí plněných hudebními nástroji. Každý nástroj může být považován za ten nejdůležitější, protože se s určitými hudebními situacemi vypořádává po svém. Hudebníci mohou efektivně signalizovat či vyvolat hudební události podle těchto možností svých nástrojů a upřímně si myslet, že jejich role je v určitých situacích stěžejní. Nicméně nakonec je to rovnováha těchto rolí, která přidává kapele na soudružnosti (Monson, 1996).

Bubeník

Protože bubeníci nehrají harmonie a melodie stejným způsobem jako ostatní instrumentalisté, někteří členové obecnstva, stejně tak jako někteří hudebníci proto mají tendenci snižovat hudební povědomí osoby sedící za bicí soupravou. Mnoho lidí špatně usuzuje, že bubeník hraje jenom rytmy a tudíž se neúčastní melodického a harmonického „toku“ hudby. Z interakční perspektivy bicí souprava představuje mikrokosmos všech interaktivních procesů, o kterých jsme mluvili, včetně harmonie a melodie (Monson, 1996).

Bicí souprava je konec konců kapelou samou pro sebe. Standardní jazzová souprava zahrnuje *ride* činel, *hi-hat* (či slangově *sock*), velký buben, jeden či dva *tom-tomy*, *floor-tom*, jeden či více *crash* činelů a malý buben. Jednou z nejdůležitějších událostí ve vývoji moderní

bicí soupravy, byl podle Theodora D. Browna vývoj bubenické šlapky, který se odehrál v první polovině 19. století. V roce 1909 společnost *Ludwig Drum Company* patentovala celokovový, nohou ovládaný pedál, který umožňoval bubeníkům hrát na více bicích nástrojů najednou. Druhou nejvýznamnější inovací z perspektivy moderního bubeníka byl, možná, nohou ovládaný pár činelů – *hi-hat*, představený přibližně v roce 1927. Nohou ovládaný basový pedál (mezi praváky hraný pravou nohou) a *hi-hat* (hrána levou) umožnily bubeníkovi při poskytování rytmického základu používat všechny čtyři končetiny. Koordinace mezi těmito čtyřmi končetinami, která je v moderní jazzové bubenické technice nezbytností, je často matoucí jak pro členy publika, tak pro samotné hudebníky. Michael Carvin vysvětlil:

„Bicí vlastně mají čtyři části, na které můžete hrát, což je kvartet. A když cvičíte a získáte správné množství disciplíny, můžete tyto části rozvinout do takové míry, kdy jste kapelou v sobě. . . Slyším melodii proti melodii proti rytmu proti rytmu. A proto si myslím, že bubeník je kapelou“ (Carvin, 1990).

Mezi končetinami bubeníka, stejně jako mezi bubeníkem a dalšími nástroji v kapele, se tedy odehrává jakási polyfonická interakce. S končetinami klavíristy to je obdobné, mohou kapele přidat další rytmickou vrstvu (Monson, 1996).

K myšlence dobrého *timu* musí být přidána myšlenka hraní *timu*, která je specialitou bubeníků. Jedna či více bubeníkových končetin zůstává stabilní a hraje či drží *time*; zbylé končetiny obvykle hrají volně „proti“. Hudebníci nazývají rozdílné styly hraní – z kterých každý zahrnuje rozdílnou sadu rytmů kapely - rytmickými *feely* či *groovy*. Tyto styly hraní zakládají rytmický rámec, proti kterému se odehrává improvizace. Konkrétní *feel* hraný bubeníkem signalizuje kontrabasistovi vhodnost konkrétních basových linek a nevhodnost ostatních. Rovněž říká konkrétní *groove* klavíristovi, že jsou očekávány určité druhy doprovodu a jiné ne. Tyto vztahy fungují i obráceně. Určitý styl doprovodu, nebo určitá basová linka bubeníkovi řekne, který *time* by byl tím nejvhodnějším. Hudebníci detaily, jako jsou tyto, pozorně poslouchají (Monson, 1996).

Prozatím se budeme soustředit na nejtypičtější jazz rytmus a na to, jak je hrán na bicí: *swing rytmus* a jeho bepopové a pozdější verze. Tento *groove* bude tím, který hudebníci nejspíše budou hrát, když mají „hrát *time*“. Na *swingový rytmus* se můžeme dívat jako na

verzi z rodiny *shuffle*²⁷ rytmů, které Jerome Harris definoval jako triolově založené rytmy, které dílu dávají „12/8 *feeling*“. Zatímco jsou *shuffly* ve 4/4 zapisovány jako triolové rytmy, hlavním komponentem *swing feelingu* je rozdělení jednotek do tří, které by mohlo být stejně tak – možná snadněji – vyjádřeny v 12/8 (Monson, 1996).

Ride činel

Od časů Kennyho Clarka a Maxe Rouche byl ve swingu hlavní rytmus udržující *time* hrán na *ride* činel, což je velký, zavěšený činel, na který bubeník hraje svou dominantní rukou. Tento rytmus může být hrán a reprezentován celou škálou způsobů (Monson, 1996).

Charakter a zbarvení rytmu, který bubeník hraje na *ride* činel je jedním z rysů určující styl bubeníka. Kenny Washington vysvětlil:

„Rytmus hraný na *ride* je pro tím nejdůležitějším, co máte. V historii jazzu byli bubeníci, kteří neměli fantastickou techniku, ale měli skvělý *feeling*, měli skvělý *rytmus ride činelu*“ (Washington, 1990).

Hi-hat obvykle také udržuje *time* artikulováním 2 a 4 doby proti rytmu hranému na *ride* činel. Bubeníci od pozdních 50. a brzkých 60. let experimentovali s jinými způsoby hraní *time* tím, že se někdy vyvarovali nepřetržitému hraní 2 a 4 doby na *hi-hat* či tím, že posunuli hlavní funkci udržující *time* z *ride* činelu na jinou končetinu (Monson, 1996).

Michael Carvin přirovnal rytmické části udržující *time* k „pevnému“ stavu a volnější rytmické části ke „kapalnému“. Čtyři končetiny propojují „pevné“ a „kapalně“ aspekty rytmu tak, „aby něco plulo a něco bylo pevné, namísto toho, aby vše bylo pevné . . . či vše tekuté.“ Carvin vysvětlil:

„Bubeník musí kapele odevzdat jednu svou končetinu. Může to být jakákoliv, kterou si vybere. Když se vrátíme do roku 1920 k Sidovi Catlettovi a Baby Doddsovi. . . končetina, kterou odevzdávali byla jejich noha hrající na velký buben“ (Carvin, 1990).

V raném období swingu, bubeníci jako Cozy Cole, Gene Krupa a Dave Tough hráli velký buben na všechny čtyři doby taktu; to, co dnes chápeme jako *rytmus ride činelu* začlo bylo nejdříve hráno na *hi-hat* – byl to trend započatý Jo Jonesem (Monson, 1996). Důvod,

²⁷ Shuffle rhythm (angl. doslova šoupavý rytmus), zvl. druh rytmického doprovodu ve středně rychlém foxtrotovém tempu v tečkovaných osminách s rovnoměrnými akcenty na všech čtyřech taktových dobách. Matzner, Poledňák, Wassberberger. 1980.

proč bubeníci hráli nepřetržitě čtvrtiny na velký buben, však nebyl rytmický. Carvin vysvětlil, že basový buben pomáhal harmonii, protože kontrabas v té době nebyl ničím zesilován:

„Všichni bubeníci hráli basový buben [tleská ve čtvrtinách]. Slyšeli jste to celou skladbu. Protože kontrabas neměl zesilovač. Bubeník se tedy snažil naladit svůj basový buben co nejlépe zvuku kontrabasu, aby kontrabasistovi pomohl znít silněji, aby změny byly silnější“ (Carvin, 1990).

Koncem třicátých let bubeník Counta Basieho, Jo Jones přehodil hlavní funkci udržující *time* z basového bubnu na *hi-hat*, čímž osvobodil basový buben k tomu, aby „házet bomby“, tento termín bepopová hudba později používali k popisu nepravidelných akcentů hraných na basový buben. Jo Jones byl zmíněn několika hudebníky, včetně Roye Haynese (1990), jako nejdůležitější inovátor bepopového bubnování. Kenny Clarke a Max Roach stavili na Jo Jonesově užívání činelů k držení *timu* tím, že začli hrát rytmus udržující *time* na *ride* činel. V orálně-historickém rozhovoru Kenny Clarke vysvětlil, že hlavním důvodem pro přehození rytmu udržujícího *time* na *ride* činel bylo osvobození jeho levé ruky (Monson, 1996). Když Clarke vzpomínal na myšlenky ze třicátých let, poznamenal: „Víte, musí být lepší způsob, protože když hraju na *hi-hat*, nemůžu pořádně používat svou levou ruku“ (Clarke, 1930) Protože *hi-hat* byla na levé straně bubeníka a rytmus udržující *time* byl hrán pravou rukou na *hi-hat*, byly možnosti levé ruky limitovány pozicí pravé, překřížené přes malý buben a bubeníkovo tělo.

Základní rytmické spojení v jazzové kapele tvoří synchronizace či semknutí bubeníkova *ride* rytmu s *walkingem* kontrabasisty. To, že bubeník preferuje konkrétní kontrabasisty, je způsobeno tím, jak jednoduše a přirozeně se tato synchronizace či semknutí odehraje. Vztah bubeníka a kontrabasisty ovlivňují různé faktory. Bubeníci přizpůsobují své hraní kontrabasistovi a tomu, jestli hraje přesně či ne. Jestliže je kontrabasista nepřesný, bubeník se mu může přizpůsobit či kontrabasistu „tlačit“ určitým směrem. Kompatibilita bubeníka a kontrabasisty také závisí na přesnosti kontrabasisty a stylu jeho frázování (Monson, 1996).

Idea toho, že jedna končetina nese pevný, opakující se, rytmický vzorec, proti kterému jsou hrány ostatní rytmy, má silné spojitosti jak s východo - africkými bubeníckými kapelami, tak karibskými perkusivními sekcemi, které ovlivnily. Funkce *ride* činelu v bepopovém bubnování je obdobná funkci zvonu *gankogui*, na který hrají hudebníci v bubenických kapelách *Ewe*. Opakující se vzorec tohoto zvonu je referenčním bodem, proti kterému se orientují zbylé perkusivní nástroje. V afro-kubánské hudbě tuto funkci plní *timbalová* část, která je rozvedením základního vzorce *clave*, který není hrán vždy přesně.

Bicí souprava se liší v tom, že všechny části, které se potom musí spojit či proplést se zbylými instrumentálními vrstvami kapely jsou hrány jedním člověkem – bubeníkem (Monson, 1996).

Levá ruka

Zatím, co se rytmus *ride* činelu a tedy bubeníkova pravá ruka, udržující *time*, synchronizuje s *walkingem* kontrabasů, levá je, podle mnoha bubeníků, spojena s klavírem (Monson, 1996).

Kenny Washington například řekl:

„Kromě kontrabasisty bude první osobou, kterou budu vnímat na jevišti, klavírista. Vždy poslouchám jeho doprovod, druhy vyjádření, které používá a jeho rytmus, protože ovlivní to, co bude dělat moje levá ruka“ (Washington, 1990).

Roy Haynes také mluvil o tomto spojení s klavírem:

„Potřebuju klavír; když hraju, poslouchám [klavír]- potřebuju ho“ (Haynes, 1990).

Pianisté jako Michael Weiss s tímto spojením také souhlasí:

„Klavírista musí (harmonicky) odpovídat na to, co dělá sólista a kontrabasista, doplnit sólistu a také mu odpovídat rytmicky, stejně jako – v rytmické sekci – bubeníkovi. Často přirovnávám klavíristovu rytmickou roli k bubeníkově levé ruce, typům akcentů a figurám, které hraje na malý a velký buben“ (Weiss, 1990).

Bubeníkova levá ruka hraje rytmy, které jsou „tekutější“ než „pevný“ rytmus *ride* činelu. V jakémkoliv daném momentě se může bubeník rozhodnout zaměřit pozornost své levé ruky na různé členy kapely – na klavíristu či sólistu – či hrát nezávislou rytmickou linku, která může či nemusí mít vliv na to, co ostatní členové kapely hrají. Levá ruka poskytuje oproti relativně statické funkci *ride* činelu rozmanitost (Monson, 1996).

Bubeníci, stejně jako ostatní členové kapely, samozřejmě cvičí více záležitostí, než jen ty, které se týkají udržování timu. V různých bodech představení prolomují *time*, aby hráli obouruční přerušování, tzv. *fills*²⁸. *Fills* jsou odlišné od „přerušování“ levou rukou, které již byly zmíněny, protože při jejich provádění bubeník dočasně přerušuje hraní rytmu na *ride* činelu. *Fills* mají více funkcí: mohou být melodicky interaktivní, poskytovat souvislý doprovodný rytmus či vést kapelu z jedné strukturální sekce skladby do jiné. Mohou být dlouhé jen několik dob, ale také mohou být několik taktů dlouhé. Bubeník obvykle hraje obrovskou roli v stupňování

²⁸ *Fills* – česky „vyhrávky“ či zavedeným anglicismem „breaky“, pozn. autora

hudební energie v důležitých strukturálních bodech, jako je začátek sekce či *chorusu*. Fill obvykle vede rytmus k nějakému druhu nástupního bodu. Bubeník může zakončit *fill* silnou artikulací *první doby* vedoucí do nové sekce. Hráči tuto artikulaci mohou zvýraznit tím, že jí zahrají na *crash* činel či přerušením *ride* rytmu silnou „1“ na basový buben. Toto přerušování přichozích bodů má často spojitost s harmonickým příchodem, který často obsahuje rychlejší harmonický rytmus. Není neobvyklé slyšet bubeníky mluvit o harmonii, protože proto, aby poskytl sólistovi ten nejlepší doprovod, musí harmonický proud skladby vnímat (Monson, 1996).

Melodie, Harmonie a Zabarvení

I když je bicí souprava (výškově) posazena nekonkrétně, poskytuje tonální a zabarvující prostředky. Bicí – velký buben, *tom-tomy* a *malý buben* – jsou řazeny od nejvyššího po nejnižší tón. Činely, které barevně kontrastují s bicími (*ride*, *crash*, *hi-hat* a *splash*) také skýtají řadu výšek od nízké k vysoké. Tyto tonální a zabarvující kontrasty jsou nedílnou součástí toho, jak bubeník slyší svůj, nebo její nástroj (e) (Monson, 1996).

Když bubeníci mluví o melodickém hraní, vlastně mluví o melodických rytmech – buďto o těch, které melodii či sólistovu linku imitují, nebo o těch, které formují tematické ideje vytvářeny tím, že jsou hrány při rozdílných výškách a barevných úrovních na bicí soupravě. Mimo to, hraním dané rytmické ideje mezi dvěma či více částmi bicí soupravy, které jsou naladěny v kontrastu, může být docíleno velké rozmanitosti.

Bubeníci jsou si vědomi tonality a harmonického vývoje skladby a toto povědomí jim může pomoci udržet si své místo v cyklu *rytmu*. Když Kenny Washington mluvil o způsobu, kterým poslouchá klavíristu v kapele, byla mezi věcmi, které zmínil, klavíristou hrané postupy. Zatímco harmonická citlivost bubeníka nemusí být tak zřejmá jako citlivost klavíristy či kontrabasisty, důvody toho, proč si vybírá hraní na určité části bicích při určitých bodech v hudbě, jsou harmonické. I když bubeníci neladí své bubny do konkrétních tónin, mnoho z nich je citlivých k tomu, která z řady výšek bicí soupravy nejlépe sedí s tonalitou konkrétního díla. Když za takových podmínek hrají *filly*, mohou vybrat buben, který nejlépe zvýrazňuje tonální prostředí. Také své činely si bubeníci vybírají podle jejich zabarvení a při vystoupení je podle toho využívají. Činely mají celé škály zabarvení a je jen na bubeníkovi a jeho umu, aby je našel a vhodně použil (Monson, 1996).

Na bicí soupravu by tedy nemělo být pohlíženo jenom jako na rytmický nástroj. Je zřejmé, že profesionální bubeníci přemýšlí o melodii, harmonii a zabarvení stejně jako ostatní členové jazzové kapely. Témbr a tón je také nezajímají jenom jako dekorace jejich hlavní rytmické funkce, protože na sebe vidí ve stavbě vystoupení rytmus, kontrast výšek a zabarvení, zajímavým způsobem působit. Komentář Billyho Higginse o vztahu zvuku a swingu tento bod ilustruje:

„Snažím se nespoléhat na jednu část nástroje. Je to spojení všech. O hraní takovým způsobem, aby se všechny části nástroje vyvažovaly. . . Je to o zvuku více než o čemkoliv jiném. Určitý zvuk je lidem příjemnější než jiný. Zvuk je to, co se dostane k člověku. Dokonce i swing. Swing není swing. Swing je zvuk“ (Higgins, 1990).

Higginsovo tvrzení, že „swing není swing“ může zprva znít nejasně, ale pro každého, kdo někdy zkoumal rozmanité zabarvení činelu, dává smysl. Poloha a dotek bubeníkovy paličky může dokreslovat zabarvení, které samo o sobě pomáhá semknout rytmy udržující *time*. Vhodné zabarvení poté dodává energii všem posluchačům i hudebníkům (Monson, 1996).

Bubeníci mají tendenci, více než klavíristé či kontrabasisté, vyzdvihovat svou koordinační a psychologickou funkci v kapele. Higgins pokračuje:

„Víte, musíte číst každého individuálně. Ve své paměti máte místo pro určité lidi; ve své paměti máte místo pro ostatní lidi. Bicí by měly být nástrojem, který by měl vše spojit a to je výzva“ (Higgins, 1990).

Tento důraz na přizpůsobení se je také opakován Royem Haynesem:

„Hrál jsem se Stanem Getzem. S ním jsem hrál jinak než bych hrál s Johnem Coltranem, protože by to jinak nesedělo. Moms Mableyova, ta komediantka, měla pořekadlo:“ Když to nesedí, nedělejte to“ (Haynes, 1990).

Kenny Washington odráží jak Higginsovo, tak Haynesovo přizpůsobování se jednotlivcům:

„Když posloucháte jazz, musíte pod povrch, víte. Musíte pod to vše a zjistit, proč bubeník hraje tak, jak hraje Způsob, kterým na to nahlížím já, je, všichni různí lidé, se kterými hraji, všichni mají své osobnosti. Každý z nich má rozdílnou osobnost a vy s každým

z nich musíte hrát jinak. Skoro každý klavírista, se kterým hraji, hraje jinak, musíte jejich styl znát a vědět co dělat a co nedělat“ (Washington, 1990).

Možná nejrozsáhlejší rozvedení této mezilidské působnosti je ve vysvětlení toho, proč Kenny Clarke jednou řekl, že bicí jsou žena:

„Je to rodina. Proto říkáte, že bicí jsou žena. To je to, o čem mluvil Klook [bubeník Kenny Clarke]. To je to, o čem mluvil Prez [tenorový saxofonista Lester Young]. Říkal“Chlape, bicí jsou žena.“ A já na to,“Klooku, co tím myslíš?“ Odpověděl:“ No, vezmeš ženu, která má čtyři děti a všechny společně přijdou domu ze školy. Jedno dostalo jedničku; je šťastné. Jedno dostalo pětku; je opravdu smutné. Jedno chytlo rýmu; je našťvané. A jedno ztratilo svou bundu a je hodně našťvané. Ted' přijdou domu a všechny společně, ve stejném čase dorážejí na matku. To, které dostalo jedničku, řekne:“Podívej, mami, dostalo jsem jedničku.“, a je nadšené; to, které dostalo pětku, řekne:“Mami, dostalo jsem pětku.“; to, které chytlo rýmu:“Mami, mám rýmu.“, a matka se s nimi se všemi musí vypořádat ve stejném čase a zklidnit každé z nich. A proto se říká, že bicí jsou žena . . . protože stejnou věc musí dělat bubeník. Přijdete na kšeft a trumpetista je celá rozjařený a chce hrát. Saxofonista se necítí moc dobře. Klavírista řekne:“Ach, neměl jsem tolik jíst, cítím se líně.“ Je to to samé. . . Všichni čtyři na vás ve stejném čase dorážejí. Protože jste kapelník. A musíte říct:“Ach jo, chlape, snědl jsi moc? Proč, jsi veliký jak dům.“ Musíte mu zlepšit náladu a toho dalšího, který je moc natěšený, toho musíte zklidnit, protože to přehání. Má moc energie. A potom ten, který se necítí dobře, s tím si musíte, předtím než půjdete hrát, povzbudivě mluvit. . . Oni se vás nikdy nezeptají:“Jak se cítíš ty?“ Když čtyři děti přišly domů, taky se mámy nezeptaly, že? . . .Ale máma je uklidnila. Proto Klook říkal, že bicí jsou žena“ (Carvin, 1990).

V jednom okamžiku Carvin přirovnával bubeníka ke kapelníkovi, což je role rozdělená i mezi ostatní hráče; v jiném popisoval koordinační a výchovné role specifické pro bubeníka (Monson, 1996). Jestliže je bubeníkova pravá ruka v koordinaci s kontrabasistou, levá s pianistou či sólistou a jeho nohy způsobem, který může zvýrazňovat spojitosti, buďto s kontrabasem, klavíristou či sólistou (svou „pevnou“či „tekutou“ funkcí), bubeník koordinuje či zklidňuje energii těchto nástrojů svým vlastním tělem. Jestliže je sólista, kontrabasista či klavírista mimo, bubeník může tohoto zatoulaného hudebníka jemně (či ne tak jemně) dostat zpět na trať tím, že ho, nebo jí, posune (či zkrátí). Tyto výchovné či umožňující aspekty bubeníkovy role také zmiňovali i jiní hudebníci. Roy Haynes řekl, že jako bubeník „musíte zařídit, aby vše znělo dobře.“

Carvinovo užití mateřství jako představy k popisu výchovných a mezilidských aspektů bubeníka se při kulturním kódování bicí soupravy jakožto maskulinního nástroje, který vyžaduje jak fyzickou sílu, tak vytrvalost, mohou zdát rozporuplné. Tato představa však výborně sedí s koncepcí družnosti převládající v jazzovém představení a uvnitř komunity jazzových hudebníků. Billy Higgins například přirovnal jazz jakožto žánr k rodině: „První věcí, na kterou myslím je, že mohu hrát hudbu a jsem článkem v řetězci. Jazz je rodina. Je požehnáním být součástí tohoto článku . . . Je to velká rodina“ (Higgins, 1990). Uvnitř těchto velkých rodin jsou další rodiny: skupiny hudebníků, kteří jsou s některými členy rodiny kompatibilnější než s jinými (Monson, 1996).

Kapela jako celek: grooving jako estetický ideál

Uvnitř jazzové kapely je přítomno napětí mezi jednotlivcem a skupinou jednotlivců. Z jedné strany je estetika jazzové hudby zaměřena na vynalézavost a jedinečnost individuálního sólového vyjádření; z druhé vyžadují momenty hudebního vyjádření soudružnost a účast celé kapely (Monson, 1996). V improvizaci hudbě, jakou je jazz, interakce mezi skupinou a jedincem velice ovlivňuje konečnou kompozici a vývoj hudby. Protože je kapela rozdělena na sólistu a rytmickou sekci, je potřeba zmínit, že jsou zde dvě úrovně, na kterých napětí mezi jednotlivcem a skupinou funguje: vztah sólisty (který může být členem rytmické sekce) k rytmické sekci a vztah každého jednotlivce ke zbytku rytmické sekce. Cecil McBee popsal, jak toto napětí v kontextu vystoupení vzniká a jak musí být hudebníci připraveni na setkání s nejistotou situace:

„Všichni jsme jednotlivci. . . . Když se blížíme k jevišti . . . všichni jsme tu shromáždění . . . bude se zde odehrávat historie, že? Když. . . kapela začne hrát, odehrává se historie. Prostoru, kde se hraje, přistoupí energie a říká:“ Dobře, jsem tu, nasměřuju vás a povedu vás. Vy, jako jednotlivci, musíte vědět, že jsem tady. Nemůžete mě kontrolovat; nemůžete přijít sem nahoru a říct:“ Budu hrát tohle.“ jestliže nečtete (z listu) Nemůžete sem jít a myslet si, že budete hrát konkrétní věci. Nebudete hrát to, co jste cvičili. . . . Bude se dít něco jiného . . . takže, jedinec sám musí s touto energií přijít do kontaktu a jít jí z cesty“ (McBee, 1990).

Groove poskytuje základní soliditu a soudružnost na sebe působícím, improvizujícím hudebníkům tak, jako ride činil několika rytmům hraným na bicí soupravu. Již jsme se setkali

s *groovem* jakožto podstatným jménem, když jsme mluvili o rytmických *feelch* –konkrétních souborech rytmicko-sekčních částí, které se kombinují, aby vytvořily konkrétní rytmické *patterny*²⁹. *Groove* je hlavně rytmickým termínem, tok harmonie, rytmu a tónu ovlivňuje, jak *groove* cítíme při konkrétním vystoupení. Protože je skladba hrána za konkrétního *groovu*, kontrabas a klavír plní své rytmické funkce hraním harmonických a melodických částí vhodných pro tento *groove* či *feel* (Monson, 1996).

Groove je také estetickým termínem a v tomto smyslu je většinou užíván jako sloveso. Synonymy *groovu* jsou například *swinging*, *cooking* či *putting the pots on* (Davis 1989). Většina hudebníků termín *grooving* popsala jako rytmický vztah či pocit existující mezi dvěma či více hudebními částmi a/či jedinci. Například Don Byron popsal *grooving* jako „euforii, která vychází z hraní dobrého *timu* s někým“ (Byron 1989). Michael Weiss *grooving* vysvětlil jako typ osobní a hudební chemie:

„Každý kontrabasista, bubeník a klavírista tak nějak cítí rytmus svým vlastním způsobem, a někteří jsou citlivější a flexibilnější než jiní . . . není to . . . jiné než když se s někým potkáte a najdete kompatibilitu osobností, která mezi vámi bude. A není to něco, co musíte. A někdy to prostě nevyjde a není to ničí chyba“ (Weiss, 1990).

Užívání termínu *feeling* jako synonyma pro *groove* podtrhává emoční a mezilidský charakter *groovu* – je to něco, co je mezi hudebníky vyvoláno a přesahuje je to. Dobrý *rytmus* v tomto smyslu neprodukuje jenom fyzické klepání nohou, ale také emoční odezvu (Monson, 1996). Phil Bowler *groove* nazval „vzájemným pocitem shody.“ Jak Richard Davis, tak Kenny Washington zvýraznili mezilidskou stránku *groovu* tím, že ho přirovnali k tomu, když společně s někým „schází ulici“. Davisův popis přirovnal *groove* k romantickému či rodinnému vztahu, Washington k tomu, jít s někým „ruku v ruce“.

Jakmile je (*groove*) dosaženo, je nezadržitelný. Kenny Washington mluvil o pocitu „jakoby nástroj hrál sám.“ Michael Carvin přirovnal *groove* k „tranzu“ ve kterém zažíváte „bytí ze sebe“. Fyzické potěšení z *groovingu* může být přirovnáno k pocitu: „Ach, to jsem potřeboval.“, který prožíváme, když se koupeme ve vaně. Michael Weiss poznamenal, že „*groove* je jenom záležitostí trefení se do správného tempa.“ Hudebníci zdůraznili, že *groove* je estetickým ideálem, který nemůže být předem promyšlený (Carvin 1990) a že jeho plné formy je dosahováno jen vzácně (McBee 1990).

²⁹ Pattern, angl. doslova vzorek, model, označení charakteristických rytmických nebo melodických motivů, které jsou rozvíjeny při improvizaci, příp. mohou fungovat v úloze orch. riffů a podehrávek. Matzner, Poledňák, Wassberberger. 1980. Str.307.

Jestliže je *groove* pro kapelu tým, co je *ride* činel (či pravidelně hrající, stálá končetina) pro bicí soupravu, momenty odchýlení z předvídatelného toku rytmické energie jsou srovnatelné s funkcí zbylých končetin bubeníka. Michael Carvin řekl, že *ride* činel a *hi-hat* (hrány na 2 a na 4) jsou „otec a matka“ a levá ruka a basový buben jsou „děti“. Zatímco matka a otec drží *time*, „děti si mají hrát“. V jiném okamžiku řekl, že by *malý* a velký buben měly „konverzovat“. Jestliže na moment přemýšlíme o jazzové kapele jako o zvětšené bicí soupravě, *groove* je kolektivně produkovaným smyslem *timu*, proti kterému si děti hrají či hudebníci konverzují (Monson, 1996).

Sólista

Roli sólisty probíráme až nakonec, protože ji chceme zvýraznit ve vztahu ke komplexní hudební družnosti, vůči které organizuje své improvizované sólo. Plnění této role je očekáváno od každého člena kapely.

Trumpety, trombóny, saxofony, flétny a další nástroje, které obecně nejsou užívány v rytmické sekci, jsou často zmiňovány jako dechy přední linie³⁰. Tento termín čerpá z typického prostorového uspořádání při jazzovém vystoupení, které umisťuje plátkové a žesťové nástroje před rytmickou sekci. Užívání termínu dechový nástroj pro jakýkoliv jednořadý melodický nástroj shrnuje instrumentální rozdíly do konkrétní hudební role, která je hrána sólistou, jenž je doprovázen plnou rytmickou sekci. Dechový hráč může naplno využívat doprovodných zdrojů jazzové kapely, protože při sólech nemusí udržovat *groove* tak jako ostatní členové kapely. Na rozdíl od klavíristů, kteří jako sólisti často doprovázejí svou levou rukou, zatímco hrají melodické linky pravou, dechoví hráči mohou celou svou pozornost věnovat frázování proti relativně pevnému rytmickému prostředí tvořenému rytmickou sekci. I tak některé komentáře o dechových sólistech platí také na sólisty rytmické sekce, i když, v takovém případě chybí alespoň jedna rytmická role (Monson, 1996).

Jestliže se vrátíme k představě obrovské bicí soupravy, sólistovy frázové funkce jsou obecně obdobné funkci levé ruky bubeníka. To, že by sólista měl udržovat melodii, harmonii a rytmus nicméně vytváří podstatné rozdíly mezi frázemi, které vykonává bubeníkova levá ruka a sólem dechového hráče. To, co mají tyto dva společného, je rytmická nezávislost

³⁰ Důvodem je rozmístění: rytmická sekce je obvykle umístěna v zadní části, dechové nástroje v přední části podia. Pozn. autora.

charakteristická *offbeatovým* frázováním. Hudební vzrušení z frázování pramení z položení této nezávislosti vůči relativně stálému pozadí.

Fakt, že někteří hudebníci popisují styl konkrétního hudebníka ve vztahu k charakteru jeho osminových not, je zde podstatný. Protože je druhá polovina páru osminových not flexibilní, způsob, kterým je zvýrazňována velice ovlivňuje *offbeatový feeling* hudebníkova stylu. Harmonické a melodické znalosti sólisty, které jsou základem pro kompetentní jazzovou improvizaci, musí být vyjádřeny proti rytmickému toku generovanému hudebně družnou rytmickou sekcí. Ti, kteří berou své harmonické a melodické kompetence za samozřejmé často diskutují o volbě výšky tónu ve vztahu k rytmu (Monson, 1996).

Improvizátorova volba výšky či polohy tónu v průběhu dlouhého sóla může také rozšířit a zintenzivnit rytmický vývoj, což podtrhává vzájemnou závislost hudebních stránek.

Když se vrátíme k napětí mezi skupinou a jedincem, je role sólisty v kapele některými způsoby tou nejvíce nezávislou a zároveň nejvíce závislou. Jeho schopnost plout na rytmu vytvářeném rytmickou sekcí je nezávislostí, kterou členové rytmické sekce nesdílejí. Tato hudební nezávislost je možná faktorem vysoké prestiže připisované v jazzové tradici dechovým sólistům. Sólista však rytmickou sekcí potřebuje, je mu oporou. Dechový hráč například nemůže měnit *groove* takovým způsobem jako člen rytmické sekce, také nemůže plně doprovázet jiného sólistu. Role sólisty je nicméně tou nejprestižnější v jazzové kapele. Aby byl člověk jazzovým hudebníkem, musí být schopen hrát sóla stejně tak jako plnit povinnosti svého nástroje (Monson, 1996).

V této dlouhé kapitole jsem se pokusil vysvětlit, jak funguje interakce v jazzové kapele a to, co který hudebník dělá, jak reaguje a působí na ostatní, jaké má možnosti- jak, společně s ostatními hudebníky dotváří výsledné jazzové dílo. Další podstatnou věcí, kterou je třeba zmínit a která dotváří jazzové dílo, jsou emoce, které hudebníci během tvorby díla cítí.

Jazzová hudba jako vyjádření emocí

Tvůrce uměleckého díla zažívá prožitek, který chce přenést, nebo sdělit ostatním. Chce tento prožitek ostatním sdělit v tom smyslu, aby ho zažili také; za tímto účelem vytváří či si představuje předmět, který je či může být znatelný - malované plátno, soubor hudebních zvuků, strukturu slov - je tvořen tak, aby někdo, kdo tento předmět prožívá správně, zažil přesně ten prožitek, který umělec chtěl přenést. Jeho prožitek je v něm; a proto ho musí

vyjádřit, aby byl dostupný pro ostatní; a tím, že ho vyjádří, doufá, že ho předá ostatním. Umělec je ve svém počínu úspěšný do té míry, do jaké prožitek, který předává, stojí za prožití, a do jaké je umělecké dílo, které tvoří, hodnotné (Budd,1992).

Tolstoj nám předložil obdobnou teorii:

Vyvolat v sobě pocit prostřednictvím pohybů, linií, barev, zvuků či forem vyjádřených slovy – pocit, který dříve někdo zažil a vyvolal ho v sobě tak, aby tento pocit předal a ostatní prožili stejný pocit – je činností umění.

Umění je lidskou činností spočívající v tom, že se někdo vědomě, za pomoci určitých vnějších znamení snaží odevzdat ostatním pocity, které prožil, tak, aby byli těmito pocity nakaženi a také je prožili.

Podle Tolstojeho jsou skrze ta nejlepší umělecká díla vyjádřeny a sdělovány nejvyšší a nejlepší pocity: čím lepší je přenesený pocit, tím lepší je umění, které ho přenáší (Budd,1992).

Tyto teorie jsou v knize dále kritizovány a dále rozebírány, pro mé účely však postačí již zmíněné.

Jazzový hudebník při vystoupení nepochybně cítí určité emoce, tyto emoce může vědomě či nevědomě předávat, jako např. vztek či rozhořčení z hádky s managerem či pořadatelem koncertu, takové emoce mohou mít vliv na jeho bezprostřední hudební vyjádření, na jeho improvizování či reakce na podněty od ostatních hudebníků- nevědomě. Své emoce ale také může chtít předat. Může být například šťastný z narození potomka, nebo může být smutný z úmrtí blízkého člověka. V takových případech může svou interpretaci ladit v souvislosti s touto událostí a vědomě komunikovat či předávat svou radost, nebo smutek. Úspěšnost tohoto předání však záleží na tom, jestli posluchač jeho úmysly chápe: hudba může být, stejně jako projev, chápána, nepochopena či poslouchána s neporozuměním.

Posluchač postrádá náležitý základ pro určité druhy vyhodnocování projevu, jestliže ho slyší a nechápe ho – konkrétně není v pozici pro to, aby odhadl hodnotu tohoto projevu – takže postrádá náležitý základ pro určité druhy hodnocení hudebního díla, jestliže ho slyší, ale nechápe ho – konkrétně není v pozici pro to, aby vyhodnotil hudební hodnotu tohoto díla. Mimo to, i když může být prožitek hudebního díla pro posluchače vnitřně obohacující, ať už ho chápe, nebo ne, jeho hodnotu si ve svém prožitku uvědomuje jedině, jestliže hudbu chápe. Proto je hudební hodnota díla funkcí prožitku, který posluchač má, když chápe dílo, které slyší: posluchač si je ve svém prožitku vědom hodnoty hudby jako hudby jedině, jestliže jí

chápe.

Hudba je tedy něco, co může být chápáno a pro mnoho lidí musí být možné sdílet správné chápání hudebního díla. Toto chápání může mít jak skladatel hudebního díla, tak posluchač. Nejenom, že skladatel může poslouchat dílo, které složil a tím předpokládat roli posluchače, do této role se může vžít při samotném skládání této skladby – může si představit, jak jeho práce bude znít a může chtít, aby byla slyšena určitým způsobem. Proto je zde možnost k hudební komunikaci. Skladatel může vytvořit něco, co má znít určitým způsobem a chce, aby to i posluchač slyšel určitým způsobem; a jestliže se mu to povede, posluchač jeho dílo chápe a prožívá prožitek, který skladatel zamýšlel. A jestliže má posluchač prožitek, který si skladatel představoval a chtěl, aby ho posluchač měl, skladatel předal tento prožitek posluchačovi (Budd,1992).

Jelikož je jazz bezprostředním, improvizacním druhem hudby, kde se každá skladba mění při každém vystoupení, bude zde popis této komunikace pozměněn: skladatel, nemůže poslouchat své dílo, jeho dílo vzniká v přítomném čase, skladatel, v často i hudebník³¹, může chtít, aby to, co hraje, bylo slyšeno určitým způsobem, ale nemůže si to naplánovat jako skladatel např. vážné hudby. Tvoří to, co má znít určitým způsobem a to, co chce, aby posluchač slyšel určitým způsobem bezprostředně. Neplánovaně. V reakci na ostatní hudebníky.

Jak jsem již zmínil v úvodu, za velice inspirativní považuji studii Nicka Nesbitta nazvanou *Critique and Clinique:From Sounding Bodies to the Musical Event*. V této studii autor popisuje jazzovou tvorbu jakožto seskupení různých faktorů, které výsledné dílo vytvářejí.

Jazz jako seskupení

Nick Nesbitt ve své studii tvrdí, že hudební tvorba a vyjádření, ať už improvizované, nebo ne, by měly být považovány za jakési neoddělitelné seskupení, které uvolňuje doslova nezměrné množství možností vyjádření. V dané hudební improvizaci společně vystupuje řada lidských i nelidských faktorů, aby společně tvořili hudební experiment. Namísto neustále se měnící spontánnosti je zde seskupení skládající se, řekněme, z nástroje, klubu, ve kterém se koncert odehrává, hlavy hudebníka, hudebníkova sóla, vlivů, času, který cvičil a nálady, kterou má. V takovém souboru se vyjádření po boku lidských faktorů, jako je představitivost či hádka v zákulisí, aktivně účastní i další, nelidské, jako je dobrý plátek, zlomená klapka,

³¹ Viz str. 12

elektronické efekty či syntetizéry, akustika místa. Takové seskupení jsou vždy kolektivní záležitostmi.(Hulse, Nesbitt. 2010)

Příkladem takového seskupení různých prvků či faktorů může být koncert Milese Davise, který se odehrál v nočním klubu Village Gate v New Yorku: klapka na Milesově trumpetě se zasekla uprostřed jeho improvizace. Davis tuto překážku jednoduše přijal, vzdal se možností, které mu tato klapka skýtala, a dokončil své sólo i s tímto hendikepem (Hulse, Nesbitt, 2010).

Každé jazzové vystoupení je tedy jedinečným seskupením různých prvků – je odlišné, vždy jiné.

Závěr

Analyzoval jsem autorství podle M. Foucaulta a přenesl jeho myšlenky na jazz: skladatel standardu může být považován za *základního* autora, hudebník přetvářející tento standard bude autorem *bezprostředním* (Foucault, 1994). Podle Lévyho bude tedy *interpretem* interpretující námět, jehož autor je nám však znám (Lévy, 2000). Jazz tedy může být považován za *kolektivní výtvar* (Lévy, 2000) – a skutečně, jak jsme si rozvedli, je jím. Kontrabasista, bubeník, klavírista a sólista – všichni hudebníci na sebe vzájemně působí, ovlivňují se a vytváří tak originální, vždy jiné dílo. Hudebníci jsou osobnostmi, a jak víme, některé osobnosti jsou s jinými kompatibilnější než jiné. To není vše, toto vzájemné ovlivňování, čili *interakce* (Monson, 1996), tyto volby jednotlivce, nebo volby skupinové, jsou ovlivňovány *emocemi*, které hudebníci cítí (Budd, 1992). Tyto emoce mohou být vědomě či nevědomě předávány, hrají tedy také roli a dotvářejí výsledné dílo. Nick Nesbitt jde ve své studii (Hulse, Nesbitt, 2010) ještě dále: jazz je podle něj jakýmsi *seskupením* – vždy jiným, originálním, takovým, ve kterém hrají roli lidské i nelidské faktory – kompatibilita osobností, jejich pozadí, schopnosti, hádka v zákulisí, zlomená klapka, technologie a tak dále. Jazz mění zavedenou ideu autorství. Otřásá jí. Jazzové dílo je navěky tvořeno *tady* a *ted'*. Nemá jednoho autora jako takového, má jich několik, nese v sobě znaky všech těchto autorů a spolu s nimi je dotvářeno dalšími faktory. Jazzový hudebník je *moderním skriptorem*, autorem, který *performuje*, vzniká při tvorbě svého díla.

Seznam použité literatury:

Barthes, Roland. 2006. "Smrt autora." *Aluze: časopis pro literaturu, filosofii a jiné*. Roč. 10, č. 3. Olomouc: Univerzita Palackého.

Budd, Malcolm. 1992. *Music and the emotions, The philosophical theories*. London: Routledge.

Foucault, Michael. 1994. *Diskurs, autor, genealogie*. Praha: Svoboda.

Hulse, Brian, a Nesbitt, Nick. 2010. *Sounding the Virtual: Gilles Deleuze and the Theory and Philosophy of Music*. Burlington: Ashgate.

Matzner, Antonín, Poledňák, Ivan, Wassberberger, Igor. 1980. *Encyklopedie Jazzu a Moderní populární hudby, část věcná*. Praha: Supraphon

Lévy, Pierre. 2000. *Kyberkultura*. Praha: Univerzita Karlova v Praze, Nakladatelství Karolinum.

Monson, Ingrid. 1996. *Saying something: jazz improvisation and interaction*. Chicago: The University of Chicago Press - Chicago & London.