

Úvod

V tejto práci chcem ponúknuť ucelený pohľad na históriu, vývin a metodiku v hre na bicie nástroje v 20. A 21. Storočí. História a vývin v hre na bicie nástroje sú veľmi dôležité a mal by ich poznať každý bubeník. Túto tému som si vybrala aj preto, lebo si myslím, že metodike sa nevenuje dostatočná pozornosť. Nevzdelanosť, nejasnosti v technických postupoch, nejednotnosť syláb a často aj neochota ďalšieho vzdelávania sú problémy, kvôli ktorým u nás tradícia tohto nástroja prakticky neexistuje. Problém samozrejme súvisí aj s niekoľkými desaťročiami „temna“, ktoré trvalo do roku 1989. V porovnaní s ostatnými klasickými nástrojmi pôsobí výučba bicích nástrojov u nás ako „tápanie“ a neustále hľadanie niečoho, čo už svoju viac menej ucelenú koncepciu a overené postupy našlo – za vzor by sme všeobecne mohli brať západoeurópsky a americký prístup a ich školy. Vzdelávať by sa nemali len študenti ale hlavne samotní učitelia. Zlepšenie výučby, lepšia systematickosť a otvorenie sa nedostatkom by mali byť záujmom každého učiteľa bicích nástrojov.

V tejto práci sa budem zaoberať aj hrou na malý bubon, lebo je veľmi dôležitá ako aj pre začiatočníka tak aj pre pokročilého. Samozrejme sa malý bubon úzko spája s bicou súpravou ako takou. V tejto práci to budem teda prelýnať. Budú v nej ukázané a popísané rôzne techniky a aj zápis bicej súpravy v notách.

1.1 Stručná história malého bubna

Bicie nástroje sú najširšou a zvukovo najpestrejšou skupinou. Z celej ich škály je malý bubon jeden z najvýraznejších a najpoužívanějších. Jeho história siaha až do roku 1300, kedy v strednej Európe našli jeho predchodcu ktorý sa volá „Tabor“. V tom čase sa využíval najmä v ľudovej hudbe. Kráľ Otoman bol pravdepodobne prvý ktorý využíval vojenský malý bubon. Ním boli ovplyvnení švajčiarski bubeníci, ktorí neskôr spolupracovali s výrobcami malých bubnov.

V 15. storočí sa stal veľmi obľúbený medzi žoldnieri, ktorý ho používali ako nástroj komunikácie prostredníctvom rytmických signálov. Na začiatku 16. storočia sa malý bubon objavil aj v Anglicku, názov „Tabor“ bol zmenený na „Drom“ alebo „Drum“. V Sedemnástom storočí sa mechanizmus malého bubna po technickej stránke zdokonalil. Lánkami, ktorými boli napínané blany nahradili skrutky, čím sa docielilo omnoho väčšie napnutie blány na bubne. To hráčom umožňovalo hrať rýchlejšie rytmy. V 19 storočí sa na jeho výrobu začala používať okrem dreva aj mosadz, s postupom času sa na výrobu malých bubnov používali aj iné druhy materiálov. Veľkosť nástroja sa celkovo zmenšila, základný tón sa zvýšil, zvuk bol konkrétnejší, tvrdší, razantnejší.

V súčasnosti je využitie malého bubna veľmi široké. Ako jeden z mála bicích nástroj sa objavuje vo všetkých hudobných žánroch – klasická hudba, jazz, moderná populárna a ľudová hudba atď. Existuje množstvo techník a spôsobov hry, ktoré sa časom vyvinuli v závislosti od potrieb konkrétneho hudobného žánru. Vývoj hry na malý bubon, tak ako ju poznáme dnes, zašiel veľmi ďaleko, čo sa týka technických a výrazových prvkov, praktickej zručnosti a zložitosti repertoáru. Taktiež trvalo dlhú dobu, kým si bicie nástroje „vybojovali“ v hudbe postavenie, aké im patrí dnes, kedy sú bicie nástroje vyrovnané všetkým ostatným nástrojom. Za tento status vďačia aj západnej civilizácii, kde je v súčasnosti inštrumentálna zručnosť aj metodika výučby na veľmi vysokej úrovni.

1.2 História bicej súpravy

Na tomto mieste sa nebudem rozpisovať podrobne o celom vývoji nástroja, spomenieme len zásadné fakty pre pochopenie toho, prečo má bicia súprava dnešnú podobu a aká bola funkcia jednotlivých nástrojov. Začiatky bicej súpravy siahajú až na začiatok 20. stor. a v súčasnosti je to asi najobľúbenejší a najrozšírenejší bicí nástroj. V druhej polovici 19. storočia vznikol v USA veľký počet dychových kapiel (tzv. brass band). Mnohé z nich sa sformovali počas vojny a niektoré pokračovali v činnosti aj po jej skončení. Každá kapela alebo zoskupenie malo dvoch alebo viacerých bubeníkov, ktorí hrali na malý bubon, veľký bubon a činely. Na toľko veľa bubeníkov nemali priestor, preto sa snažili znížiť ich počet. Veľký posun bolo zhotovenie stojanu pre malý bubon a šľapky pre veľký bubon. Takto bol jeden hráč schopný hrať na viacero nástrojov naraz. William F. Ludwig vytvoril prvý pedál k basovému bubnu v roku 1909. Prvá bicia súprava sa skladala z viacero bicích a perkusií, medzi nimi woodblocky, triangle, gongy, píšťaly, kravské zvonce. V roku 1920 sa zostava v tejto podobe stala akýmsi typickým nástrojom.

V 20. rokoch 20. storočia bol vynájdený tzv. „low boy“. Stál asi 30 cm nad zemou, bolo to zariadenie, ktoré pri stlačení pedála spojilo dva vodorovne nad seba postavené činely. Pred týmto vynálezom sa ľahké doby prízvukovali ručne – jeden z činelov bol držaný v ruke, druhý bol pripevnený na vrchu veľkého bubna. Týmto sa oslobodili ruky a hráči začali rozvíjať nezávislosť končatín. Postupnými zmenami sa dopracovalo k „high hat“, ktorý je postavený pomerne vysoko a ako prví ho používali swingoví bubeníci ako Chick Webb, Gene Krupa a Jo Jones. Najpopulárnejším žánrom v 30. rokoch 20. storočia bol swing, medzi hlavných predstaviteľov patrili Duke Ellington, Count Basie a Benny Goodman. V roku 1923 začal americký skladateľ a klavirista Fletcher Henderson (1897 – 1952) komponovať a aranžovať pre jeho ansámbel. Vychádzal najmä zo štýlu „New Orleans“ a z „ragtime“, dával pri tom priestor pre improvizáciu, čo malo obrovský vplyv na bubeníkov. Od tohto momentu sa zásadne menila farba a „feeling“. Gene Krupa (Benny Goodman Orchestra) štandardizoval veľkosť bubnov v súprave - veľký bubon mal veľkosť 24 – 26 palcov, malý bubon 14 palcov, tom 13 a kotol 16 palcov. Bol zároveň jeden z prvých, ktorí začal používať tom – tomy (ďalej len „tomy“) laditeľné z oboch strán. Preslávil sa aj sólom v skladbe „Sing, Sing, Sing“, ktoré bolo

postavené na zvuku tomov. Bol jeden z prvých jazzových bubeníkov, ktorí hral dlhé improvizované sóla. V 40. a 50. rokoch sa v Newyorských kluboch začal hrať Bebop⁴, čo znamenalo veľký inštrumentálny posun od predošlej éry. Pre swingových bubeníkov boli základom hi-hat a veľký bubon, pre bebopových bubeníkov bol základným bodom „ride činel“. Do tejto doby bola bicia súprava chápaná ako rytmický motor a udržiavateľ rytmu. Bebopoví bubeníci hrali viac farebne a hrali zložitejšie a improvizovaný sprievod alebo „comping“. Celkový „feeling“ bol menej zaťažený a postupne sa zmenšovala aj veľkosť bubnov, najväčšia zmena sa týkala veľkého bubna, ktorý sa v 60. rokoch zmenšil na 18 palcov v priemere. Veľmi významnou inováciou, ktorá prišla v 50. rokoch bolo vynájdenie syntetickej blany. Vo všetkých nahrávkach robených do roku 1957 môžeme počuť zvuk prírodných koží. Mnoho bubeníkov začalo používať nové syntetické blany, najmä kvôli ich stabilite a odolnosti voči vonkajším vplyvom. Na druhej strane prírodná koža prirodzene odrážala paličku menej, aj pocit z hry bol mäkkší a príjemnejší v porovnaní so syntetickou blanou. Jej zvuk je veľmi jedinečný, to platí aj pri hre s metličkami. V 50. rokoch 20. storočia sa zdokonalil „hardware“, uchytanie tomov bolo praktickejšie, umožňovalo väčšiu pohyblivosť a flexibilitu.

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

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

2.1 Výučba

Na Slovensku máme k dispozícii všetky stupne vzdelávania: základné – základné umelecké školy, stredné – konzervatóriá, vysoké školy. Najnižší možný stupeň, kde prebieha výučba hry na malý bubon spolu s ostatnými bicími nástrojmi u nás, sú základné umelecké školy. Už od

začiatku výchovy dieťaťa ja potrebné systematické vedenie, aby sa čo možno najviac eliminovalo vznikanie zlovykov, ktorým sa nedá úplne predísť.

Pri výučbe nového žiaka, musíme ako učitelia brať do úvahy niekoľko skutočností. Názor typu „rovnaký meter pre všetkých“ je pravdepodobne nesprávny a to aj v prípade, ak máme niekoľko žiakov podobného veku, od ktorých očakávame rovnaké výsledky. Mylne potom na základe týchto výsledkov hodnotíme schopnosti žiaka. Väčšinou sme schopní hodnotiť len jeho momentálne kvality, hudobný a technický vývoj je u každého jedinca odlišný. Zdanlivá neschopnosť žiaka môže súvisieť s našimi metodickými chybami, zlým postupom pri výučbe. Snahou pedagóga musí byť správne odhadnutie schopností a zistenie technických možností každého žiaka individuálne. Učiteľ sa takto do istej miery stavia do role psychológa. Vzťah žiakov k nástroju a ich skúsenosti sa líšia a veľkosť ich záujmu je po čase ľahko odhadnuteľná. Bežnou, zaužívanou praxou na základných školách aj na niektorých konzervatóriách je, že isté obdobie, napríklad prvý rok, sa žiak venuje výlučne len hre na malý bubon. Týmto spôsobom sa chce predísť zlovykom, ktoré na začiatku môže priniesť hra na bicej súprave. Ťažko ale budeme vysvetľovať správnosť nášho postupu neskúsenému žiakovi. Väčšinou je to pre neho frustrujúce a demotivujúce, pretože súprava je jeho obľúbený nástroj a je to žiakov „cieľ“. Môžeme si v tomto prípade povedať, že ak má naozajstný záujem sa niečo naučiť, tak tento postup bude akceptovať, ale aj na zaniateného žiaka to môže mať opačný efekt. Pri správnom pedagogickom vedení žiaka sa hrania na súprave nemusíme vôbec obávať, dlhodobé odlúčenie od bicej súpravy by nemuselo byť potrebné. Prakticky je táto metóda aj ťažko aplikovateľná, pretože každý žiak má svoje možnosti, a cestu k súprave si väčšinou ľahko nájde sám. Na súprave môžeme začať pracovať po osvojení držania paličiek a základných návykov. Keď má žiak zvládnuté zadel'ovanie štvrt'ových a osminových hodnôt, môžeme to využiť na súprave a vytvoriť jednoduchý rytmus. Bude si takto nenásilným spôsobom osvojovať zadel'ovanie základných hodnôt.

Povinnosťou učiteľa je správna motivácia žiaka, dokázať vzbudiť záujem. Samozrejme existuje veľa prípadov, kedy nijaká metóda nezaberá a záujem žiaka je napriek všetkému veľmi slabý. V takom prípade bude akýkoľvek metodický postup neúčinný.

2.2 Spôsob hry

Na súprave môžeme Pre hru na bicích nástrojoch všeobecne platia tie isté pravidlá ako pre hru na ktorýkoľvek iný hudobný nástroj. Správne držanie tela, dýchanie a uvoľnenosť sú najdôležitejšie fyzické aspekty hrania a cvičenia. Vedenie ku týmto základným návykom je súčasťou edukačného procesu, je povinnosťou každého učiteľa dbať na správne návyky žiaka, najmä ak sa jedná o výučbu dieťaťa. Dlhodobé hranie a cvičenie nesprávnym spôsobom môže viesť k problémom s pohybovým aparátom, bolestiam, zápalom, atď. Zvládnutie hry na malý bubon si vyžaduje veľkú technickú zručnosť, preto by sa mal klásť dôraz práve na správny spôsob výučby.

Pri niektorých bicích nástrojoch máme možnosť sa rozhodnúť, či budeme pri hre stáť alebo sedieť. Táto práca sa zaoberá hrou na malý bubon, v tomto prípade rovnako máme dve možnosti. Hranie postojacky budeme praktizovať najmä pri koncertnom prevedení etúd a skladieb a niekedy pri hraní v symfonickom orchestri. V takomto prípade sa odporúča hudobný materiál týmto spôsobom aj cvičiť. Hranie postojacky ponúka iné možnosti ako hranie v sede. Najčastejšie budeme na koncertoch otočení bokom k obecenstvu, ktoré nás bude vidieť z profilu. Je to aj z dôvodu, že máme pred sebou stojan s notami, ktorý by nemal zavadzať divákovi vo výhlade, ak to nie je nevyhnutne nutné. Výnimkou je hranie v orchestri, kedy stojíme čelom k obecenstvu. Pri hraní postojacky máme väčšie možnosti pohybu celým telom, hráč môže viac pracovať s výrazom, zážitok diváka je v takom prípade väčší. Hranie postojacky rieši aj mnoho problémov pri hraní skladieb pre multipercussion¹, pri ktorých by bolo veľmi náročné hrať ich v sede. V našej práci sú zámerne spomínané obidva spôsoby hrania, jeden z dôvodov je, že malý bubon má veľmi blízko ku hre na bicej súprave, pri ktorej sa sedí. Túto prácu teda môžeme chápať aj ako paralelu k výučbe hry na biciu súpravu, pre ktorú je zvládnutie hry na malý bubon kľúčové.

Pri nastavovaní výšky malého bubna sa často spomína výška bedrovej časti, prípadne dĺžka nôh a rúk. Tieto pravidlá sa ale nedajú aplikovať všeobecne, pretože každý človek má inú stavbu tela, inú dĺžku rúk, atď. Východiskom môže byť orientácia pomocou uhla, pod ktorým

¹ súbor bicích nástrojov

bude predlaktie smerovať k blane. Ku bubnu sa postavíme tak, že predlaktie bude zvierat' s bubnom uhol 45 stupňov, paže budú pritom voľne spustené vedľa tela.

1 súbor bicích nástrojov

Vzdialenosť od bubna v tejto pozícii určia hlavičky paličiek, ktoré budú dopadať medzi stred a vrchný okraj blany.

Bude to základná poloha, z ktorej sa môžeme jednoducho presunúť do stredu bubna alebo ku okraju blany, podľa požadovanej farby a dynamiky. Vďaka uhlu v predlaktí môžeme ľahko meniť aj uhol paličiek, čím tiež meníme dynamiku a farbu. Ak bude bubon umiestnený príliš vysoko, v ramenách bude napätie a nemáme možnosť meniť uhol paličiek. Ak budeme stáť pri bubne veľmi blízko, strácame kontrolu a uvoľnenosť v ramenách a v predlaktí. Tento princíp sa ťažko aplikuje pri hre po sediačky, pretože bubon musí byť dostatočne vysoko, aby nám nezavadzala stehenná časť nohy. Pri hraní rudimentov a pri hraní na súpravu býva základná hráčska pozícia do stredu bubna.

3.1 Zásady technicky správnej hry

Zo všeobecných pravidiel a z osobnej skúsenosti sa pokúsime vyčleniť niekoľko zásad správnej hry na malý bubon, z ktorých niektoré platia rovnako pre hranie v sede a hranie postojacky.

- pri hraní je dôležité byť vystretý, nebude trpieť chrbtica a ťažisko hrania bude na sedacej časti tela (v prípade, že sedíme). Výšku sedenia na stoličke môžeme určiť podľa sklonu stehennej časti. Pri príliš vysokom sedení strácame rovnováhu a ťažisko, pri príliš nízkom strácame kontrolu a „nadhľad“. V ideálnom prípade smerujú stehná mierne nadol, aj keď neskôr to bude už individuálna záležitosť.
- uvoľnenosť je jeden z najzákladnejších princípov hrania, neznamená to však, že končatiny majú byť „ml'andravé“ alebo lenivé. Je to uvoľnenosť v zmysle relaxu. Ruky musia

byť stále dostatočne spevnené na to, aby sme boli schopní mať pri hraní potrebnú kontrolu. Relaxovať pri hre by malo celé telo. Treba si všímať aj detaily, ako sú uvoľnené prsty na nohách, krk, alebo stehenné svaly. S uvoľnenosťou úzko súvisí aj správne dýchanie, ktoré by nemalo byť plytké a musí byť pravidelné. Tak ako sa musíme zameriavať na všetky ostatné aspekty správneho hrania, tak si musíme dávať pozor na správne dýchanie a uvedomovať si ho.

- paže sú uvoľnené a spustené vedľa tela. Takto ostávajú aj pri držaní paličiek, keď už predlaktie smeruje k malému bubnu. Vzdialenosť od bubna môžeme určiť práve v tejto pozícii, kedy hlavičky paličiek udierajú do stredu blany. Bude to pre ruky neutrálna poloha, pri ktorej nebudeme mať pocit, že nám bubon zavadzia a na druhej strane nemusíme ruky za ním ťahať.

- pri držaní „Matched Grip“ a pri vytočení zápästia nemeckým spôsobom, (neskôr v kapitole „držanie paličiek“) budú paličky zvierat uhol približne ako písmeno A. Podľa stavby tela môže niekomu vyhovovať, keď paličky zvierajú takmer pravý uhol. Dlaň je pri tom vodorovne, teda vidíme zhora celé zápästie a chrbát ruky.

- hra prstami slúži najjemnejšej motorike, pričom dáva hre potrebný švih a v neposlednom rade aj rýchlosť a kontrolu úderu. Prakticky po každom jednoduchom údere je palička zovretá prstami do dlane, čo je ukončenie procesu úderu. Je potrebné, aby prsty od začiatku nestrácali s paličkou kontakt. Mali by byť do určitej miery zapojené pri každom jednotlivom údere, s výnimkou niektorých špecifických spôsobov hry.

- spolu s prstami smeruje pohyb cez pohyblivé zápästie, ktoré vykonáva väčšinu pohybu paličky. Práve zápästie je jedno z najnáchylnejších miest na presilenie a zápaly, preto pri akomkoľvek náznaku bolesti alebo únavy treba okamžite prestať. Väčšinou trvá dlhší čas, kým si šľachy a svaly zvyknú na tento druh pohybu. Svaly na predlaktí by mali byť čo najviac uvoľnené. - podobne, ako je tomu s ťažiskom a energiou pri hre na klavíri, tak aj pri bicích nástrojoch vychádza energia od chrbta, smeruje cez uvoľnené paže a predlaktie do zápästia a prstov až do konca paličky.

- hráme do jedného bodu, respektíve hlavičky dopadajú tesne vedľa seba. V prvom rade sa snažíme udierať do stredu bubna, neskôr budeme pri hraní využívať celú plochu blany, za

cieľom dosahovania dynamických a farebných kontrastov. Hlavne pri hraní klasických skladieb a etúd budeme využívať dynamické a farebné rozdiely pri hraní od úplného okraja blany až po jej stred.

- začiatovník si väčšinou nevšimne, či paličky pri hre dvíha do rovnakej výšky. To je z hľadiska správnej techniky hry na malý bubon veľmi dôležité. Pri hraní na bicíu súpravu a na multipercussion už toto pravidlo platiť nebude, keďže sa tu nachádza viac nástrojov, ktoré sú umiestnené v rôznej výške a majú rôzne dynamické možnosti.

- úder smeruje z hora, využívame váhu paličiek. Na prípravu každého úderu potrebuje ruka určitý čas. Anticipácia znamená príprava úderu dopredu, ruka sa včas presunie na miesto alebo do bodu z ktorého má pohyb začať. Inak povedané, po zahratí úderu sa ruka presúva na miesto, ktoré bude východiskovým pre zahratie úderu nasledujúceho. Z tejto pozície vedíme krátky švih a snažíme sa pomyselne „vyťahovať“ zvuk z bubna. Hra bude takto zvukovo aj pohybovo plynulá, vyhneme sa úderom „na poslednú chvíľu“. Pri nácviku môžeme využiť úder „Up Stroke“ (kapitola typy úderov), ktorý pripraví ruku na nasledujúci úder. Osvojenie si tohto spôsobu hrania je dôležité pre hranie na všetkých bicích nástrojoch, anticipáciu môžeme vidieť napríklad aj u klaviristov. Samotný úder je teda spolupráca prstov, zápästia, predlaktia a paže, pričom „živé“ pri hraní by malo byť celé telo.

3.2 Držanie paličiek

Vo všeobecnosti existujú dva hlavné typy úchopu paličky ktoré sa využívalo v 20 storočí a používa sa dodnes: **Matched Grip a tradičný**

Matched Grip, je najrozšírenejšia technika, ktorú možno vidieť u bubeníkov na celom svete. Výhody **Match Grip** spôsobu sú zrejmé. Obe ruky používajú na držanie paličky rovnaký princíp, na rozdiel od tradičného spôsobu, ktorý využíva dve rôzne úchopy pre každú ruku. Pretože sa ruky navzájom efektívne zrkadlovo opakujú, vykonávate rovnaký postup s každou palicou a je pravdepodobnejšie, že získate konzistentný a plný zvuk a ďalšia výhoda je, že sa nemusíte učiť držať palice dvakrát. Naproti tomu pri tradičnom úchope slabšia ruka (ľavá pre pravákov a pravá pre ľavákov) drží paličku medzi palcom a ukazovákom. Vychádza to z pochodovej tradície. Bubeníci museli kráčať s bubnami vedľa seba, čo znamenalo, že bolo

nepríjemné udierať do bubna spôsobom **matched grip** preto tradičné uchopenie umožnilo týmto bubeníkom udrieť do blany bubna bez toho, aby museli nepríjemne dvíhať ruky.

Poznáme tri spôsoby ako chytiť paličky v **matched grip**, prvý spôsob sa nazýva:

Nemecký spôsob je najsilnejší zo všetkých troch. Pri hraní **matched grip** s nemeckým spôsobom by mali palice zvierat' uhol 90 stupňov. Otočíme zápästie tak, aby naše dlane smerovali k podlahe a použijeme zápästie a predlaktie na vytvorenie pohybu paličiek. Vaše prsty by mali pomôcť paličke odraziť sa od bubna alebo činelu.

Francúzsky spôsob ponúka viac jemnosti ako nemecký spôsob. Francúzskym úchopom by palice mali byť navzájom takmer rovnobežné. Otočíme zápästie tak, aby ruka smerovala dovnútra, rovnobežne s podlahou a potiahnutím paličky, prstami vytvoríme pohyb paličky. Väčšiu silu je možné generovať zápästím a malými pohybmi predlaktia. Tento spôsob využívajú hráči na tympány.

Americký štýl je celkovo najčastejšie používaný štýl. Vďaka svojmu prirodzenému pocitu a intuitívnej povahe ho používa veľa začiatočníkov aj profesionálnych hráčov a ktokoľvek medzi tým, je to najprirodzenejší spôsob držania palíc a spôsob, akým ich väčšina ľudí vrodene chce držať pri prvom hraní. Americký štýl je stredná cesta medzi nemeckým a francúzskym štýlom. Pri hraní amerického štýlu držíme palice navzájom v uhle 45-60 stupňov. Palička sa drží pevne medzi ukazovákom a prstom a jemne sa priložia zo zadu prsty. Tento úchop využíva prsty, zápästie, pažu a je pravdepodobne najjednoduchším úchopom na začatie hry.

3.3 Aké môžu byť údery

Začínajúci hudobníci by mali dobre rozumieť tomu, ako ich telá reagujú na príslušné nástroje, či už sú to bicie, gitara alebo klavír. Je dôležité, aby bubeníci nepodceňovali fyzickú a psychickú záťaž nástroja. Najlepší spôsob, ako sa pripraviť aby ste boli dobre vybavení na danú úlohu je mať dobre vycvičenú techniku a úchop paličky.

Techniky hry u väčšiny bubeníkov sú: 1.jednotlivé údery, 2.striedavé údery, 3.paradydlové údery, 4.repetičné údery, 5.tremolo, 6.zvláštne údery

1.Jednotlivé údery: táto technika pojednáva v tom že všetky údery hráme jednou rukou

(pravou alebo ľavou)

2.Striedavé údery: pri technike hry striedavých úderov striedame ruky: pravá- ľavá- pravá- ľavá, alebo ľavá- pravá- ľavá- pravá

3.Paradydlové údery: zakladajú sa na technike striedavých úderov s jednotlivými, poznáme paradydlové údery- jednoduché, dvojité a trojité

A, Paradydel jednoduchý sa skladá z dvoch úderov striedavých a z dvoch úderov jednotlivých (p ľ p p -ľ p ľ ľ)

B, Paradydel dvojité sa skladá zo štyroch úderov striedavých a z dvoch úderov jednotlivých (p ľ p -ľ p p – ľ p ľ -p ľ ľ)

C, Paradydel trojitý sa skladá zo šiestich úderov striedavých a z dvoch úderov jednotlivých (p ľ p ľ – p ľ p p – ľ p ľ p – ľ p ľ ľ)

4. Repetičné údery - princíp týchto úderov v tom že palička okrem hlavného úderu vykoná dvojnásobný, trojnásobný alebo štvornásobný repetičný úder, základným predpokladom pre túto techniku hry je jemné držanie paličiek a cit v zápästí a prstoch.

5.Tremolo – vírenie je rýchle striedanie obojručných dvojnásobných repetičných úderov, ktoré prechádzajú do súvislého zvukového celku, v pomalom tempe vírime pomocou dvaatridsatinových repetičných úderov, v rýchlom tempe stačí šestnásťtinový pohyb paličiek tremolová nota spojená ligatúrou s ďalšou notou znamená záver tremola jedným (posledným) úderom. Medzi tremolovanou notou a záverečnou notou nesmie nastať pomlčka. Je to jeden nedeliteľný rytmický celok. V takom prípade notu po tremole zahráme švihom ruky tej paličky ktorá tremolo začala. Postupné zosilnenie tremola dosiahneme zvyšovaním tlaku paličiek na kožu nástroja. Pri zoslabení volíme opačný spôsob - tlak paličiek znižujeme. Dôležité je, aby postupná dynamika bola rozdelená úmerne k dĺžke tremolovanej noty.

6.Zvláštne údery

A, rámcové údery - sú vedené súčasne na kožu a rám sťahovanej obruče. Ich sila a zvukový charakter sa mení miestom úderu a uhlom dopadajúcej paličky.

B, údery paličkou o paličku - majú suchší a ostrejší zvuk než rámové údery. Ide o údery na paličku opretú na stred kože, sila a charakter zvuku závisia od miesta a sily úderu.

C, údery položenou paličkou - hrot paličky je stále opretý o stred kože a druhým koncom prečnievajúcim časti malého bubna na 5-10 cm bijeme o rám sťahovacej obruče. Zvukový efekt je ostrý a vysoký, farbou podobný zvuku malého tom- tom bubna.

4.1 Moellerova technika

Moellerova technika Pomocou Moellerovho úderu dokážeme naplno využiť odraz paličky. Táto technika je pre naše ruky niečo ako „turbo“ v aute. Väčšina bubeníkov využíva tento princíp bez toho aby si to uvedomovali, alebo boli k tomu formálne vedení. Sanford Moeller v skutočnosti túto techniku nevyňašiel. Skúmaním vtedajšej bubeníckej špičky prišiel na to, že všetci používajú určitý princíp vlny, ako pri údere bičom. To im pomáhalo vytvoriť plynulý pohyb a farebný zvuk.

Sila a rýchlosť úderu v tomto prípade nie je vytvorená silou alebo svalmi, ale pohybom a odrazom. Pri správnom technickom prevedení vytvára Moellerov úder energiu, jeho základ tvorí úder „Full Stroke“. Rozdeľuje sa na tri typy, z ktorých každý produkuje rozdielnú energiu: „Low Moeller“ (nízky) – úder generuje zápästie „Half Moeller“ (polovičný) – úder generuje predlaktie, zároveň je použitý aj „Low Moeller“ „Full Moeller“ (celý, plný) – založený na „Half Moeller“, ale paličky sú zdvihnuté oblúkom až nad úroveň hlavy, pre vytvorenie veľkej sily. Po osvojení tejto techniky si môžeme všimnúť, koľko bubeníkov používa tento spôsob pohybu, ktorý dodáva pohyb a relaxáciu celému telu. Pri nácviku Moellerovho úderu robíme pohyby dostatočne výrazné na to, aby sa nám pocit pri hraní zafixoval. Pri praktickom hraní budeme využívať tento úder len do takej miery, ktorá bude potrebná pre zahratie konkrétneho prvku.

Problematikou Moellerovho pohybu sa zaoberá viac publikácií a videoškôl, detailne ju rozoberá škola „It's Your Move“ od Doma Famulara, z videoškôl napríklad „Secret Weapons For The Modern Drummer“ od Joja Mayera alebo „Speed Power Control Endurance“ od Jima Chapina.²

S učením všetkých spomenutých techník treba byť veľmi opatrný. Začiatočník, ani stredne pokročilý zatiaľ nepotrebuje ovládať všetky tieto prvky, na vstrebávanie týchto informácií nie je pripravený po technickej ani po hudobnej stránke. Najdôležitejšie na začiatku je naučiť sa hrať zápästím a mať pri tom ruky uvoľnené.

4.2 Techniky hry na jednotlivé bubny

Veľký bubon- V technike hry na veľký bubon v tanečnej a beatovej hudbe používame iba jednotlivé údery. Na dosiahnutie veľmi krátkych úderov ponecháme paličku na zlomok sekundy pritlačenú na koži. Pri znejúcich úderoch hlavička bubnovej paličky, aby nebránila rezonancii, okamžite opustí biciu plochu. Za veľkým bubnom sedíme tak ďaleko, aby sme mohli bez námahy pohybovať pravou nohou pedálom mechanickej paličky, pričom je päta pravej nohy pravej nohy opretá o dlážku. Chodidlo od pedálu neoddeľujeme, naopak, ostaneme s ním akoby zrastení.

Poloha nástroja – Veľký bubon pri hre stavíme priamo na zem čelne k sediacemu hráčovi a na údery požívame mechanickú nožnú paličku. Zvukový charakter - Pri veľmi napnutých a netlmených kožiach je zvuk veľkého bubna podobný zvuku veľkého tom - tom bubna. Pri použití dusidla má veľký bubon vysoko znejúci, ale krátky a tvrdý zvuk. Ak chceme dostať krátky a hluchý zvuk, úplne zbavený určitej konkrétnej výšky, napínáme iba prednú rezonančnú kožu druhú, na ktorú bijeme, napínáme menej. Nástroje staršej výroby majú dusidlá vo forme drevených alebo kovových diskov potiahnutých plst'ou. Moderné nástroje majú dusidlá inštalované vnútri nástroja pre obe kože s možnosťou regulovať ich.

Notácia – Veľký bubon píšeme v basovom kľúči notou A s poznámkou určenia nástroja B. D. / bass drum – v preklade veľký bubon /. Pre ľahkú orientáciu v školách hry na bicie nástroje notujeme veľký bubon na pomocnú linajku pod notovou osnovou s poznámkou určenia nástroja.

Tom –tom-Technika hry – Pri hre na tom – tom bubny používame techniku hry malého bubna s tým rozdielom, že tremolo nerobíme dvojnásobnými repetičnými údermi, ale rýchlym sledom jednoduchých striedavých úderov.

2 MOELLER, 1982. *The Moeller Book*. Ohio: Ludwig Music, Sanford A, 25s.

Používame paličky malého bubna alebo paličky používané pre hru na tympany. Zámenou celodrevených paličiek za tympanové dosiahneme rozmanité zvukové odtiene a dynamické efekty, najmä v tancoch latinskoamerického pôvodu.

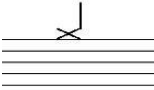
Poloha nástrojov pri hre -Malý tom – tom bubon sa umiestňuje na ľavej strane veľkého bubna, zatiaľ čo veľký – opatrený nôžkami, stojí na zemi po pravej strane hráča. V tanečnom orchestri sa používajú obyčajne dva tom – tom bubny týchto rozmerov: malý - priemer kruhu 30 cm a výška lubu 20cm, veľký – priemer kruhu 40 cm, výška lubu 40 cm.

Notácia – Výška zvuku tom – tom bubnov je podmienená veľkosťou nástroja / kruhovým priemerom a výškou lubu /. Pri používaní dvoch nástrojov ladíme tom – tom bubny do terciového alebo kvartového intervalu. Nástroje notujeme v basovom kľúči: malý tom – tom bubon notou g s poznámkou T .T. 1 veľký tom – tom bubon notou c s poznámkou T . T.2.

Otvorená Hit –Hat - Technika hry - Základnou úlohou otvorenej hit hat je vytváranie prízvuku na druhú a štvrtú dobu v takte. Pre rytmickú spoľahlivosť prízvukujeme prvé / ťažké / doby pätou ľavej nohy zdvihnutím prednej časti – špičky a prenesením váhy na päť, pričom sa činely otvoria. Na druhú ľahkú dobu zdvihneme päť, váhu preniesieme na pedálovú šlapku a činely sa zatvoria. Keď činely po úderi pri sebe podržíme – zabránime rezonancii – ozve sa krátky akcent. Keď pedál po úderi uvoľníme činely doznievajú dlhým akcentom. Moderná bubnová škola si vyžaduje interpretáciu sólových a ensablových chórusov sprevádzať údermi paličiek na otvorené, polo zatvorené a zatvorené činely. **Zvukové registre – otvorený hit hat** obyčajne vytvárajú prízvuk na druhú a štvrtú dobu v takte, pričom poznáme činelové akcenty krátke a dlhé. V záujme dosiahnutia mimoriadne pôsobivých rytmov hráme na vrchný činel aj paličkami malého bubna.

Notácia -Otvorený hit hat používame v notácii značky – ležatý krížik a poznámku určenia nástroja H. H. Nožné údery píšeme spolu s veľkým bubnom. na pomocnú linajku:

paličkové údery do štvrtej medzery.



Zavesený činel (to je crash, ride) - Technika hry - Na zavesený činel hráme palička malého bubna alebo niekedy aj tympanovými paličkami / sólové údery /. Z technickej základne používame jednoduché údery / pravá ruka / a tremolo, ktoré robíme rýchlymi striedavými údermi pravej ľavej ruky.

Zvukové registre

Rozlišujeme dva základné druhy činelových úderov: A / jednotlivé údery B/ beatové údery

Jednotlivé / sólové / údery využívajú farbu činelov na zvukomalebné účely alebo podčiarkujú akcentované doby.

Beatové údery sú údery rytmického pozadia, znejú cez celú skladbu, alebo jej dlhšiu časť v tej istej rytmickej schéme.

V zásade poznáme údery paličkou o okraj činelov / zvuk dlhý / údery hrotom paličky na rôzne miesta činelov / výška a farba zvuku sa mení s miestom úderu / a údery hrotom alebo strednou časťou paličky na vrchol činelov / zvuk ostrý a zvonivý /. Zavesený činel je v populárnej hudbe nepostrádateľný, pretože je nositeľom rytmu a dodáva mu zvláštnu sugestívnu farbu.

Notácia- V notácii používame značku – ležatý krížik – ktorú zapisujeme nad notovú osnovu s poznámkou určenia nástroja: Cymbal – činel, Upevnenie nástroja – Zavesený činel upevňujeme na kovové konštrukcie stojanov – niekedy aj priamo na lub veľkého bubna – pomocou dvoj kľbového držiaka v šikmej polohe na filcovú / gumovú / podložku kovového hrotu stojana. Krátkou gumovou hadičkou zabraňujeme nežiadúcej rezonancii hrotu stojana s činelom.



Malý bubon notácia

4.3 Pokyny pre správny nácvik

1. V počiatočných výučbách hry na malý bubon určujú písmená nad notami, ktorá palička má vykonať úder: p = pravá palička, ľ = ľavá palička. V cvičeniach dodržiavame predpísané striedanie paličiek, pretože z neho vyplývajú určité pravidlá pre praktickú hru.
2. Aby sme hrali rytmicky, cvičíme podľa úderov metronómu – jediného a spoľahlivého nástroja na časovú kontrolu našej hry. Počítanie pomáha nadobúdať metrickú orientáciu a zdokonaľuje schopnosť automatizácie hry.
3. Pri hre na bicie nástroje dbáme na prirodzené držanie tela, na správne držanie paličiek, miesta úderov, uvoľnenie rúk, zápästí a prstov. Kontrolujeme si všetky pohyby rúk a

pestujeme kultúru úderov s celkovou uvoľnenosťou bubnovej hry. Vypracovanie dobrých pohybových zručností, najmä v prvých cvičeniach má nesmierny význam pre správny postup nácviku.

4. Existuje celý rad faktorov, ktoré ovplyvňujú nerytmickú hru. Najčastejšou zábranou je krčovité držanie paličiek. Paličky preto držíme zľahka, aby sme získali pocit, že pri údere paličky takmer samy odskakujú od bicej plochy ako tenisové loptičky pri dopade na zem.

Druhým faktorom je nedostatočný nácvik etudy. Nedopustíme preto nepresnú a nerytmickú hru. Je nebezpečenstvo, že si na takú hru zvykneme, čo v budúcnosti ovplyvní našu hru a rytmickú predstavivosť notového zápisu.

5. Pri nácviku etud zameriavame svoju pozornosť na dokonalý rytmus a kvalitu úderov. Každý úder má znieť hladko a mäkko – nikdy nie tvrdo a ostro. Kvalita úderov, ktorú vytvárajú pohyby rúk a nôh, sú výslednicou kvality nácviku. Pohyb sám nemôže byť jediným cieľom, musí byť korigovaný zvukom nástroja.

6. Zvyšovanie technickej zručnosti a urýchlenie celkového postupu výučby napomáha aj správny rozvrh cvičnej látky. Je potrebné, aby sme cvičili pravidelne každý deň duševne a fyzický pokojní. Našmu technickému rastu prospieva sústredené a cieľavedomé cvičenie vždy v rovnakých akustických podmienkach.

7. Usilujeme sa, aby správne návyky, ktoré získame svedomitým cvičením, umožnili nám odborný rast a viedli nás aj k sebakontrolu zvuku a rytmickosti hry. Dodatočné opravovanie získaných návykov býva spojené so značnými a má za následok veľkú časovú stratu. Preto pri nácviku rytmických cvičení dbáme na rovnomerné vyváženie všetkých zložiek hry.

8. Okrem spomenutých faktorov je dôležité, aby sme si z notového zápisu vedeli urobiť najprv správnu rytmickú a zvukovú predstavu a potom ju technicky uskutočnili na nástrojoch. Starostlivo sledujeme nielen zmysel pre kultúru úderov, rytmickú stránku a dynamické oddielenie hry, ale aj na schopnosť prenášať notový zápis do obsahovej stránky našej hry.

Rozostavenie nástroja

Aj keď podľa výroku Elvina Jonesa môžeme hovoriť o súprave ako o jednom nástroji, po technickej stránke tvorí súpravu niekoľko nástrojov. Na ich počte v podstate nezáleží, všetko by malo byť otázkou komfortu a pocitu, to znamená, aby sa nám hralo na nástroji fyzicky čo

najľahšie a zároveň mali čo najlepší vnútorný pocit. Z praxe bubeníkov ale môžeme vidieť, že tvar, nastavenie a výška bicej súpravy je závislá aj od žánru. Ak sa pozrieme do rockovej alebo metalovej hudby, uvidíme väčšinou väčšie priemery a zároveň väčší počet bubnov ako napríklad v jazze, kde bude súprava vo väčšine prípadov menšia a subtilnejšia. Je to zároveň dané aj procesmi, ktoré sa v hudbe odohrávajú. Jazzoví bubeník potrebuje so spoluhráčmi čo najviac komunikovať a mať pred sebou otvorený priestor. Tým, že bude sedieť na stoličke vyššie a nástroj bude viac pod ním získa väčší nadhľad, odstráni sa bariéra v podobe nástroja. Zároveň nemusí vysoko dvíhať ruky ani prekonávať veľké vzdialenosti medzi nástrojmi, pretože priestorom šetrí. Iným spôsobom sa bude šíriť aj zvuk, činely budú väčšinou vo viac horizontálnej pozícii a nižšie nad zemou. Toto však nie je pravidlo, napríklad u Al Fostera alebo Briana Blada môžeme vidieť relatívne nízky posed. Mnohým bubeníkom ide aj o pocit byť k nástroju čo najbližšie a byť s ním „v čo najbližšom spojení“. Na druhej strane v populárnych žánroch ide aj o efekt. Veľká bicia súprava s vysoko postavenými činelmi môže pôsobiť ohromujúco a efektne. Za takouto súpravou bubeník podá fyzický výkon, bez ohľadu na muzikálnu stránku Ján Fiala: Hra na bicíu súpravu – cvičebný systém 2013 38 hrania.

Samozrejme platí to, že medzi rockovými bubeníkmi a bubeníkmi tvrdších žánrov je veľmi veľa výborných hudobníkov. Možno si niektorí bubeníci potrpia na určité teritoriálne pravidlá jednotlivých nástrojov – aby neboli nástroje pri sebe veľmi blízko a aby sa ich hracie zóny nijako neprekrývali, iným zas vyhovuje mať všetko čo najbližšie. Je vecou každého bubeníka, koľko pohybu je ochotný investovať do hry. V tomto smere je dobré experimentovať, pretože môžeme objaviť nové možnosti. Veľa veľkých bubeníkov riešilo postavenie nástroja a výšku sedenia aj kvôli zdravotným problémom najmä s chrbtom, ktoré ich po rokoch postihli. V dnešnej dobe už aj v tejto oblasti mnohé splýva. Bubeníci začínajú rozmýšľať inak, ekonomickejšie, inšpirujú sa bubeníkmi z akustickejších žánrov, uprednostňujú komfortné hranie a nadhľad. Vždy je pre bubeníkov dôležitý aj celkový balans, na ktorom sa podieľa aj výška stoličky.

4.4 Pokyny pre správny nácvik

1. V počiatočnej výučbe hry na malý bubon určujú písmená nad notami, ktorá palička má vykonať úder: p = pravá palička, ľ = ľavá palička. V cvičeniach dodržiavame predpísané striedanie paličiek, pretože z neho vyplývajú určité pravidlá pre praktickú hru.

2. Aby sme hrali rytmicky, cvičíme podľa úderov metronómu – jediného a spoľahlivého nástroja na časovú kontrolu našej hry. Počítanie pomáha nadobúdať metrickú orientáciu a zdokonaľuje schopnosť automatizácie hry.

3. Pri hre na bicie nástroje dbáme na prirodzené držanie tela, na správne držanie paličiek, miesta úderov, uvoľnenie rúk, zápästí a prstov. Kontrolujeme si všetky pohyby rúk a pestujeme kultúru úderov s celkovou uvoľnenosťou bubnovej hry. Vypracovanie dobrých pohybových zručností, najmä v prvých cvičeniach má nesmierny význam pre správny postup nácviku.

4. Existuje celý rad faktorov, ktoré ovplyvňujú nerytmickú hru. Najčastejšou zábranou je krčovité držanie paličiek. Paličky preto držíme zľahka, aby sme získali pocit, že pri údere paličky takmer samy odskakujú od bicej plochy ako tenisové loptičky pri dopade na zem.

Druhým faktorom je nedostatočný nácvik etudy. Nedopustíme preto nepresnú a nerytmickú hru. Je nebezpečenstvo, že si na takú hru zvykneme, čo v budúcnosti ovplyvní našu hru a rytmickú predstavivosť notového zápisu.

5. Pri nácviku etud zameriavame svoju pozornosť na dokonalý rytmus a kvalitu úderov. Každý úder má znieť hladko a mäkko – nikdy nie tvrdo a ostro. Kvalita úderov, ktorú vytvárajú pohyby rúk a nôh, sú výslednicou kvality nácviku. Pohyb sám nemôže byť jediným cieľom, musí byť korigovaný zvukom nástroja.

6. Zvyšovanie technickej zručnosti a urýchlenie celkového postupu výučby napomáha aj správny rozvrh cvičnej látky. Je potrebné, aby sme cvičili pravidelne každý deň duševne a fyzický pokojní. Našmu technickému rastu prospieva sústredené a cieľavedomé cvičenie vždy v rovnakých akustických podmienkach.

7. Usilujeme sa, aby správne návyky, ktoré získame svedomitým cvičením, umožnili nám odborný rast a viedli nás aj k sebakontrolu zvuku a rytmickosti hry. Dodatočné opravovanie získaných návykov býva spojené so značnými a má za následok veľkú časovú stratu. Preto pri nácviku rytmických cvičení dbáme na rovnomerné vyváženie všetkých zložiek hry.

8. Okrem spomenutých faktorov je dôležité, aby sme si z notového zápisu vedeli urobiť najprv správnu rytmickú a zvukovú predstavu a potom ju technicky uskutočnili na nástrojoch. Starostlivo sledujeme nielen zmysel pre kultúru úderov, rytmickú stránku a dynamické odtienenie hry, ale aj na schopnosť prenášať notový zápis do obsahovej stránky našej hry.

4.5 Tipy pre cvičenie na „pade“ podľa Buddyho Richa8 **Buddy Rich** (1917 - 1987) jeden z najslávnejších bubeníkov všetkých čias, majiteľ neuveriteľnej techniky a veľký hudobník rozprával o používaní cvičného „padu“. Tu ponúkame preklad jeho slov: „Niektorí mladí bubeníci si kladú otázku, prečo sa ich technika nezlepšuje, keď venujú toľko času cvičeniu na gumovom „pade“. Problém je v tom, že cvičenie na „pade“ je veľmi špecifická forma hrania, ktoré musíme realizovať správnym spôsobom s dôrazom na zlepšovanie techniky. Vo všeobecnosti sa dá povedať, že ak má bubeník silné a pevné zápästia, prispieva to k zlepšeniu jeho techniky. Pri posilňovaní zápästia by sme mali cvičiť spôsobom, pri ktorom bude vykonávať väčšinu práce. Prvý krok je eliminovanie pohybu predlaktia. Najlepší spôsob kontroly je pozorovanie samého seba pred zrkadlom. Správny pohyb, na ktorý postupom času prideme, treba fixovať pocitovo. Ďalším krokom je kompletné eliminovanie odrazu, preto ako najjednoduchší spôsob navrhujem cvičenie na vankúši. Jeho povrch nás prinúti pevne držať paličku a hrať zápästím, pritom treba dávať pozor na to, aby sme nehrali do vankúša príliš hlboko, povrch vankúša bude ako povrch blany. Keď si zvykneme na hranie na vankúši a na to že nemá odraz, skúsime hrať základné rudimenty.

Začneme s veľmi pomalým hraním a budeme kontrolovať pohyby predlaktia. Treba si dávať pozor na presilenie zápästia, pri pocite únavy si dáme krátku pauzu. Nikdy by sme sa nemali fyzicky premáhať. Stále cvičíme veľmi pomaly až kým nie sme schopní zvládnuť dané tempo s ľahkosťou, bez akejkoľvek námahy, až potom môžeme postupne zvyšovať tempo rudimentov. Táto metóda cvičenia si vyžaduje veľkú dávku trpezlivosti a vytrvalého úsilia. Iba pravidelné každodenné cvičenie prinesie kvalitný výsledok. Zápästia sa postupne vycvičia natoľko, že do určitej miery nebude potrebné zapájať predlaktie. Silnejšie a pevnejšie zápästia prinesú do našej hry relax“.

5.1 Metličky, špajdle, malety, hra rukami

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

Základné rozdelenie: - paličky na súpravu - koncertné paličky pre klasický malý bubon - pochodové (marching) paličky pre vojenské kapely, sú hrubšie a ťažšie - špeciálne paličky

– tenké, rozličné hrúbky, efektové, metličky, špajdle Tvar hlavičky je kritický pri vytváraní celkového zvuku, ktorý sa v najväčšej miere prejavuje na čineloch.

- stredne veľká hlavička v tvare slzy produkuje tmavý hlboký zvuk, najmä na „ride“ čineloch.

- väčšia hlavička so sudovým, alebo oblým, valcovitým tvarom hlavičky produkuje široký, objemný zvuk, veľmi vhodný napríklad pri nahrávaní v štúdiu. - malá guľovitá hlavička bude mať jasný ostrý zvuk, viac „výšok“, čo sa veľmi výrazne prejaví aj na zvuku činelov. - veľký guľovitý tvar hlavičky produkuje „tučnejší“ zvuk. - nylónové hlavičky ponúkajú najjasnejší, najostrejší zvuk a sú najtrvanlivejšie, v prípade, že sa nezlomí a neodpadnú celé. Mnohým hráčom ale nylónové hlavičky nevyhovujú, pre ich neprirodzený „umelo-hmotný“ zvuk a ostávajú pri tradičnej drevenej hlavičke. Najpoužívanější materiály pre výrobu paličiek u nás sú hrab, prípadne javor. V poslednej dobe sa rozšírili aj veľmi trvanlivé paličky, vyrobené z umelého kárbónu. Ich životnosť je niekoľko násobne dlhšia, v porovnaní so životnosťou drevených paličiek. Celkový zvukový prejav a pocit pri hre je ale tiež predmetom diskusie. Používanie konkrétnych paličiek je vecou skúsenosti. Aj žiakovi je potrebné vysvetliť, že neexistuje len jeden konkrétny správny pár, na ktorý keď si zvykne, bude mať dlhodobu vyriešenú otázku paličiek. Každému budú pre určité okolnosti vyhovovať iné paličky a v žiadnom prípade nebude dostatočné používať len jeden typ. Každý žáner a každá skladba, hlavne klasického repertoáru, má svoje osobité potreby. Nedostatočnou vzdelanosťou je v našom regióne dlhodobo praktizovaný názor, že si treba nájsť jeden vhodný pár, ktorý nám bude vyhovovať pre všetko. Je 45 potrebné žiaka naučiť v akej situácii použiť konkrétny typ a z akého dôvodu. Všetko v kontexte správneho pochopenia skladby.

Ján Fiala: Hra na bicíu súpravu – cvičebný systém 2013 33 To, že sú klasické drevené bubenické paličky najpoužívanější, je pochopiteľné. Sú zvukovo najostrejšie a najkonkrétnejšie, dosahujeme s nimi najväčšiu dynamiku a zároveň najkratšie staccato. Naplno pri nich môžeme využívať odraz, pri hre nám vďaka tomu dosť pomáhajú.

Na druhej strane veľmi aktívny prístup rúk si vyžaduje hra metličkami. Neposkytujú takmer žiadny odraz a pri dôslednom hraní nás naučia všetko veľmi aktívne vyhrať, artikulovať. Pre získanie kontroly nad metličkami je tiež vhodná škola Stick Control For The Snare Drummer

od G.L. Stona. Všetky modely v tejto škole sú pôvodne určené pre paličky, cieľom cvičenia s metličkami nebude dosiahnuť rovnaké tempo ako pri paličkách, ale pevný rytmus a vyrovnanú dynamiku. Pri cvičení netreba zabúdať na uvoľnenosť a odpočinok, pretože hra metličkami si vyžaduje aj veľmi aktívnu prácu zo zápästím, ktoré sa môže ľahko presiliť. Napokon všetko to, čo cvičíme paličkami, je dobré cvičiť aj metličkami a to platí pre bubeníkov všetkých žánrov. V akustických žánroch je hra metličkami samozrejmosťou, či už ide o tiché doprevádzanie sólistu alebo o zmenu farby v rôznych častiach skladby. Aj od rockových bubeníkov sa vyžaduje aby niekedy hrali viac akusticky, na „unplugged“ koncertoch alebo pri zámerne akustickejšie skomponovaných skladbách. Pre hru s metličkami budú ale pre všetky žánre platiť rovnaké pravidlá – nestratiť „ťah“ a hrať energicky aj v najmenších dynamikách. Hráč nesmie metličky vnímať ako oddych, majú ešte väčšie farebné možnosti ako paličky. Umožňujú abstraktnú, farebnú hru, dlhé tóny ako súchanie po blane a zároveň ostré hranie tvrdým opakom metličky a iné. V súčasnosti už väčšina z mladej generácie moderných jazzových bubeníkov ovláda hru metličkami na veľmi vysokej úrovni a každý z nich má svoj charakteristický zvuk a techniku.

5.2 Rozohrávanie

Poznáme viac metód, ako sa pred hraním rozcvičiť alebo správne uvoľniť. Známy je napríklad spôsob naťahovania a pretáčania rúk pomocou paličiek, s cieľom uvoľnenia svalov a šliach. Problém je však v tom, že tu platia presne rovnaké pravidlá, ako pri športe. Studené, nerozohriate svaly a šľachy nemôžeme fyzicky naťahovať. Tak ako bežec musí pred strečingom rozohriať celé telo minimálne desať minútovým klusom, tak isto aj my zohrievame svaly pohybom. V rámci kondície samozrejme treba posilňovať, aj robiť strečing, ale ten nie je nevyhnutný pred samotným hraním. V skutočnosti nám nejde o fyzické naťahovanie, ale iba o rozohriatie svalstva. Je ideálne, ak máme pre tento účel k dispozícii súpravu ale nie je to podmienkou, postačí nám aj cvičný „pad“, koberec, stôl. Nie je nutné, aby sme niečím napodobňovali odraz blany. Dôležité je začať v miernom tempe, najlepšie jednoduchými, striedavými údermi. Pri rozohrávaní na súprave využívame rotačný pohyb ruky, ktorý budeme neskôr principiálne bežne používať pri hraní na súprave. Ide o otáčanie ruky okolo svojej osi pri presúvaní sa napríklad na floor tom alebo na ride činel, je to niečo ako „otváranie gripu“ – prechod z „German“ na „French Grip“ v pravej ruke. Pri rozohrávaní nehráme nič zložité, dbáme na to, aby telo bolo uvoľnené a snažíme sa zapojiť do hry celú ruku. Po chvíli začneme cítiť že sa nám hrá fyzicky ľahšie, striedavé údery môžeme postupne zrýchľovať a pridávať

dvojité údery prípadne paradiddle, vírenie na súprave atď. Zároveň s uvoľňovaním pri rozohrávaní prichádzame aj na správny pocit pri hraní, ktorý by sme mali mať už zažitý, čo ale závisí od vývojového stupňa, na ktorom sa momentálne nachádzame. Žiaci sa často rozohrávajú nesprávnym spôsobom alebo sa nerozohrávajú vôbec, pretože nechápu jeho dôležitosť. V niektorých prípadoch môže byť nebezpečné začať hrať bez rozohratia, najmä ak sa jedná o fyzicky náročné, hlasné alebo rýchle hranie. Väčšinou je to sprevádzané bolesťami v predlaktí alebo v zápästí, trpieť takto môže aj celý chrbát. Pri zápaloch je potom potrebná dlhšia pauza na vyliečenie. Príklad nesprávneho rozohrávania je keď začneme hrať rýchlo a používame silu namiesto využívania hmotnosti a odskoku paličky. Sami inštinktívne najlepšie cítime, čo sa deje s našimi končatinami, preto je najdôležitejší práve pocit pri hraní. V praxi máme ale málo kedy čas dostatočne sa rozohrať, od začiatku hrania preto dávame pozor na uvoľnenosť a na to aby sme nehrali silovo. Praxou niektorých bubeníkov je rozohrávanie sa z ťažkými paličkami, napríklad kovovými alebo hrubými hikorovými paličkami určenými pre vojenské, pochodové kapely.

Súčasťou rozohrávania niekedy môže byť aj cvičenie, ktoré nám pomôže uvedomiť si jednotlivé všetky čiastkové pohyby, ktoré sa zapájajú do hry. Začneme od prstov. Rameno, paže a predlaktie sú uvoľnené, ruka je v pozícii „French Grip“. Osobitne sa teraz zameriavame len na pohyb prstov, na paličku z hora pritlačáme palcom a prsty nestrácajú s paličkou kontakt. Takto cvičíme údery „Full Stroke“ v rôznych tempách a dynamikách. Začíname s rukami osobitne, neskôr spolu, striedavé údery tlačíme do čo najvyššieho možného tempa. Na odraze sa podieľajú spolu prsty aj odraz paličky. Pokračujeme zápästím. Uchopenie v prstoch spevníme, ruka je od ramena uvoľnená a pohybujeme len zápästím. Je to náročný a nie veľmi prirodzený pohyb, prsty sú schopné hrať samostatne neobmedzený čas, ale zápästie je jeden veľký kĺb, ktorý sa rýchlo presilí je používané väčšinou v kombinácii s prstami. Toto cvičenie je kvôli uvedomeniu si jeho pohybu, nepraktizujeme ho dlho. Nasleduje pohyb celou rukou od ramena, paličky dvíhame vysoko, pohyb nemusí byť rýchly a ani pri striedaní rúk nejde o dosiahnutie rýchleho tempa. Pri dvíhaní ruky mierne prehneme zápästie, ako pri Moellerovom pohybe.³ Pri tomto cviku si uvedomujeme prácu celej ruky, telo je po celú dobu uvoľnené.

3 MOELLER, 1982. *The Moeller Book*. Ohio: Ludwig Music, Sanford A, 10s.

Ďalší úsek cvičenia bude zameraný na technickú čistotu úderu (kapitola zásady technicky správnej hry). Tento stupeň je dôležitý, pretože dochádza ku korekcii alebo „oprave“ pohybov. Môžeme hrať striedavé údery, dvojité údery, rudimenty alebo čokoľvek, pri čom sme stále schopní stíhať sledovať správny spôsob hrania. Tento pocit v rukách musíme fixovať, pretože to bude pocit, z ktorého budeme vychádzať pri ďalšej hre bez toho, aby sme si to uvedomovali. Tejto fáze sa budeme opakovane venovať tak dlho, kým nebudeme schopní prísť na správny pocit automaticky, podvedome.

3

5.3 Cvičenie s nahrávkami

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

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

sa môže zdať hranie „menej intelektuálne“ ako v iných, čo je ale označenie veľmi nešťastné a môže prameniť aj z podceňovania a neschopnosti vnímať muzikálne deje a potreby v menej náročných žánroch.

Cvičenie s hudbou sa dá dnes už ľahko technicky zabezpečiť, existujú špeciálne bubenícke alebo aj bežné slúchadlá, ktoré v rôznej miere tlmia okolitý hluk. Spôsob cvičenia a prípravy závisí aj od druhu hudby, ktorú ideme hrať na koncerte. Ďalším spôsobom cvičenia je hra s hudbou z reproduktorov. Je vhodná najmä pri cvičení akustických žánrov, pretože musíme byť pozornejší, prispôsobovať a meniť techniku úderu, znížiť dynamiku a aktívnejšie sa priblížiť celkovému zvuku a farbe nahrávky. Zo slúchadlami ľahko strácame cit, aj keď dôvodom pre výber slúchadiel môže byť ochrana sluchu, pretože pre niekoho môže byť nepríjemné aj tiché hranie na bicích bez použitia slúchadiel. Ak napríklad ideme hrať rockový koncert na veľkom pódiu pričom vieme, že zvuk na pódiu bude relatívne hlasný, môžeme sa pripravovať so slúchadlami a prípadne sa do nástroja aj viac „opierať“. Tento žáner si vyžaduje svoj pohyb a rozozvučanie nástroja.

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

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

zaradíme aj albumy, ktoré boli vo svojej dobe veľmi významné a znamenali určitý inštrumentálny a štýlový posun. Rovnako dôležité pre nás je aj zapisovanie vlastných nápadov a postrehov, pomáha nám to budovať vlastný jazyk a technicky napredovať. Dlhodobé náhodné hranie a improvizovanie v skúšobni bez akéhokoľvek systému nemusí viesť nikam.

5.4 Cvičenie s metronómom

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

Záver

Systematický prístup a riešenie problémov je zrejme dôležitejšie, než sme ochotní pripustiť. Pre malý bubon máme v dnešnej dobe už veľa notových a iných materiálov, ktoré sú do veľkej miery monotematické, čo umožňuje rozoberanie problematiky do hĺbky. Za najväčšiu slabosť v tomto smere považujeme absenciu škôl, ktoré by nám mohli ponúknuť návod, alebo akúsi mapu pre širšie pochopenie celkovej problematiky hry na malý bubon, cestu k muzikálnemu prejavu a k pochopeniu širšieho kontextu tohto jedinečného bicieho nástroja.

V našej práci kladieme dôraz na všeobecný rozhľad, na uvedenie si viacerých zložiek, ktorým je treba venovať pozornosť. Veľký význam dávame cvičeniu, ktoré je asi najdôležitejšou zložkou potrebnou k napredovaniu, zároveň sa venovať notám a poznať históriu nástroja. Učiteľ by nemal byť jednostranne zameraný, mal by sa snažiť vyplňať medzery žiaka vo viacerých oblastiach. Práca by mohla byť lepšie prepracovaná z hľadiska detailov, ale jej rozsah by musel byť v takom prípade nepomerne väčší a cieľom bolo zachovanie celistvosti. Členenie práce sme sa snažili urobiť čo najviac prehľadne a podľa možnosti aj logicky. Pri mnohých témach vychádza z osobnej praxe, z poznámok a postrehov, ktoré sme konfrontovali s odbornými materiálmi. Berieme na vedomie, že niektoré názory sa môžu zdať diskutabilné a odlišovať sa od systému iných bubeníkov – učiteľov.

Pre hráča každej kategórie je dôležité klásť si krátkodobé aj dlhodobé ciele, vidieť bod, kam naša hra môže stále napredovať. Najväčší majstri si boli dobre vedomí toho, koľko času a úsilia musia hudbe obetovať, aby sa dostali na ich úroveň. A zároveň videli pred sebou stále dlhú cestu.

Použitá literatura

1. FAMULARO, Dom. *It's Your Move, Motions and Emotions*. New York, Wizdom Enterprises, 1999
2. PETRELLA, Nick. *The Multipercussion Book*. New York, Carl Fischer, 2000
3. MOELLER, Sanford A. *The Moeller Book*. Ohio, Ludwig Music, 1982
4. SAVAGE, Matt. *Rudimental Workshop*. Indianapolis, Warner Bros Publications, 2001
5. MAYER, Jojo. *Secret Weapons For The Modern Drummer*. [DVD-ROM] New York, Hudson Music, 2007
6. WECKL, Dave. *Natural Evolution*. [DVD-ROM] New York, Carl Fischer, 2008