



Vznik afroamerické hudby a využití vybrané kapitoly v hodinách hudební výchovy v nižším sekundárním vzdělávání

ALEXANDR ŠŤASTNÝ



Summary:

The article deals with an approach to the creation and the birth of Afro-american music from the days when Africans were forcibly deported from Africa to North America. It also brings inspiration to join the didactic teaching cross rhythms in music lessons in lower secondary education.



V hodinách hudební výchovy není žádoucí studenty zahltit podrobnými encyklopedickými informacemi o součinných příčinách vzniku afroamerické hudby, nicméně je zapotřebí zmínit důležité momenty a nezbytná fakta. Sám učitel však musí být seznámen s širšími souvislostmi ohledně vzniku tohoto nejen hudebního procesu.

Podle Antonína Matznera¹, Ivana Poledňáka², Igora Wasserbergera³ je „africká hudba nepřesné, schematické označení pro vnitřně diferencovanou oblast lidové hudby afrického kontinentu, kde tato diferencovanost je dána rozdílnými hudebními kulturními i sociálními tradicemi jednotlivých etnických skupin. Z hlediska synkretického procesu, který během deportace afrických černochů do Severní a Jižní Ameriky a oblasti Západoindického souostroví vyústil v tzv. afroamerickém a iberoamerickém hudebním folklóru, jsou důležité zvláště etnické projevy geografické oblasti západního pobřeží Afriky, která byla tradiční zásobárnou pro otrokářský trh.“⁴

V afrických kmenových společenstvích má hudba značný význam. Nemá zde ovšem funkci estetickou, nýbrž převážně zastává

funkci kultickou. Hudba je součástí různých rituálů sloužících k magii či oslavě různých božstev. Tyto rituály náležejí k tradičním prvkům bytí afrického lidu a provází člověka na celé cestě jeho životem. Znamé jsou obřady při narození, obřady obřezávání, které je součástí rituálů od přechodu z dětství do dospělosti (bohužel se v některých afrických zemích vyskytuje i tradice obřezávání u žen, což je velmi drastické a v mnohých afrických zemích dnes již nelegální). Dále jsou známé svatební či pohřební obřady, obřady k hojné úrodě, dobrému lovu atd. Právě tuto kultovní funkci a nikoliv funkci estetickou si zachovala hudba afrických otroků deportovaných ze západního pobřeží do Ameriky a to i v následných odlišných historických a estetických podmínkách, což mělo zásadní vliv při vzniku afroamerického hudebního folklóru.⁵

Jedním z typických znaků afroamerické hudby jsou melodicko-rytmické prvky tzn. „patterns“ neboli patterny, které se užívají v různých obměnách jak ve sborové, tak instrumentální hudbě. Základem těchto patternů je princip, který je založen na tzv. „call and response“, tedy na zvolání a odpovědi.



Důležitým a příznačným prvkem pro afroamerickou hudbu je také používání vícepásmového rytmu, tzv. „cross rhythms“ – mezirázově posunutých rytmů.⁶

Existují dva rozdílné pohledy na vznik afroamerické hudby. První pohled se zabývá vlivem původních afrických kultur a přijímá tvrzení, že tento vliv na další vývoj afroamerické hudby byl minimální. Při násilné deportaci černochů z Afriky byli totiž promícháni černoši z různých afrických rodů a kmenů a tím došlo k přetrhání etnických tradic. To vše vedlo k postupnému zapomenutí hudebního folklóru a k potlačení jeho společenských funkcí (zejména funkce obřadního charakteru: písně a tance válečné, iniciační, zemědělské, lovecké, rodinné atd.)

⁷ S evropskou hudební formou se americký kontinent seznamuje prostřednictvím bílých osadníků přijíždějících na nový kontinent právě z Evropy. Teprve v době, kdy dochází ke vzájemné konfrontaci obou kultur, přičemž na jedné straně jsou černí otroci a na druhé bílí otrokáři, vznikají podmínky pro uplatnění nových hudebních žánrů.⁸ Podle této první teorie tedy není například jazz jednoznačně typickým hudebním projevem pocházejícím pouze od afroameričanů, nýbrž výsledkem jakési syntézy černošské hudby a evropských písní a pochodů.⁹

Druhý pohled na vznik afroamerické hudby naopak těží z pramenů původní africké historie a opírá se o tvrzení, že drtivá většina afroamerického folklóru je pouze africká. „Tento pohled a tato teorie vychází zejména z principu srovnávání survivalů z amerického kontinentu s podobnými, či stejnými prvky zaznamenanými v Africe. Tyto dokazují podíl afrických hudebních kultur. Čelným představitelem první teorie je její zakladatel G. P. Jackson, druhou teorii vědecky rozpracovali M. J. Herskovits, H. Courlander a další.“¹⁰

V americkém hudebním folklóru se klasifikuje zejména rurální hudební materiál na tyto základní typy: holler, worksong (sólový, kolektivní), spirituál (gospel song), balada, blues. Od tohoto řazení základních typů vyvozujeme typy vedlejší, kterými mohou

být například různé ukolébavky, lodnické písně, pouliční písně, pouliční popěvky aj. V tomto řazení je velmi složité určit hranici, co ještě patří do hudby afroamerické a co již vykazuje prvky hudby umělé vycházející z jednotlivých žánrových typů. Nelze již jednoznačně určit, které prvky pocházejí z toho či onoho hudebního dědictví.¹¹

Díky otrokářské společnosti přichází ztráta a zapomenutí původních sociálních prvků afroamerických černochů. Otroci, které přivezli Francouzi zejména ze západoafrické oblasti z Dahome, si i přes ztrátu svých rituálů uchovali některé náboženské kultury, ať se jedná o louisianský druh voodoo, či haitské voodoo zvané „vodun“. Náboženské kultury byly spojeny s rituální hudbou, ovšem podle Marshalla Stearnse, se „tyto kultury zachovaly lépe v oblastech, kde žili katolíci bílí otrokáři, než v místech, kde otrokáři vyznávali protestantskou víru. Katolíci se příliš nestarali o duše svých otroků a tolerovali jejich pohanství, pokud mělo jen trochu křesťanský náter.“ Je tedy zajímavým zjištěním, že v oblastech USA, které ovládali Francouzi, se dochovala původní africká tradiční hudba a rituály v daleko lepším stavu, než v oblastech, kterou ovládali protestanti.¹² V oblastech ovládaných protestanty totiž docházelo k tvrdému potlačování všech původních zvyků a kultů afroameričanů. Hudba pocházející z těchto částí Spojených států pak vykazuje daleko větší vliv hudby evropské.

Mezi typické hudební prvky, které tedy pocházejí z Afriky, můžeme považovat složité rytmy, např. také pentatonické stupnice a charakteristická schémata. K nejcharakterističtějším schématům patří již výše zmíněné zvolání a odpověď, které dominuje v blues a poté je také důležitou součástí v oblasti jazzové hudby. Dále jsou to typy tzv. funkčních písní, které jsou také čistě původem afroamerické a pocházejí od afrických černochů: různé halekačky (fieldhollers či hollers) a pracovní písně všeobecně, dále satirické písně apod.

V Louisianě měly různé halekačky oficiální podporu, neboť tyto písně poskytovaly



černým otrokům jakýsi útěk od tvrdé reality.¹³ Louisiana byla připojena ke Spojeným státům v roce 1803, kdy byla odkoupena od Francie.¹⁴ Voodoo tance byly oficiálně povoleny až do poloviny osmdesátých let 19. století a jako takové se pravidelně tancovaly například na Konžském náměstí v New Orleansu.¹⁵ Pokud hovoříme o New Orleans je potřeba zmínit také čtvrť Storyville, která soustředila společenský a zábavný život New Orleans na sklonku 19. století a sehrála důležitou roli ve vývoji jazzu.¹⁶

Afroamerická hudba je protkána africkými prvky, které byly společné pro drtivou většinu všech původních kmenů. Na základě toho se vytváří afroamerický folklór, do kterého však vstupuje evropské harmonické cítění, rozkládající uzavřený pentatonický kruh. Do popředí se dře tonální cítění a vzápětí se přizpůsobuje i melodika. To, co ovšem zůstává, jsou tzv. „blue notes“, které jsou

charakteristickým znakem intonačního cítění provázejícím černošské lidové zpěváky, což bychom z našeho evropského pohledu mohli vnímat jako nepřesně intonované intervaly. Tato technika blue notes se přenesla i do hry nástrojové. Příčinou je zřejmě střet původního pentatonického systému (základem afrického hudebního povědomí) s dur-mollovým systémem evropské hudby. „Nejdůležitějšími blue notes jsou 3. a 7. stupeň durové stupnice (oscilují přibližně ve čtvrtónových relacích mezi malou a velkou tercií a septimou) (Obr. 1) (notové obrázkové přílohy zde uvedené jsou dílem autora příspěvku), a v moderním jazzu se vyskytují na 5. a 2. stupni durové a mollové tóniny (směrem ke zmenšené kvintě a malé sekundě). Na nástrojích s temperovaným laděním (klavír apod.) je dosahováno obdobného efektu púltónovými aglomeracemi v úzké nebo široké poloze.“¹⁷

Obrazová příloha

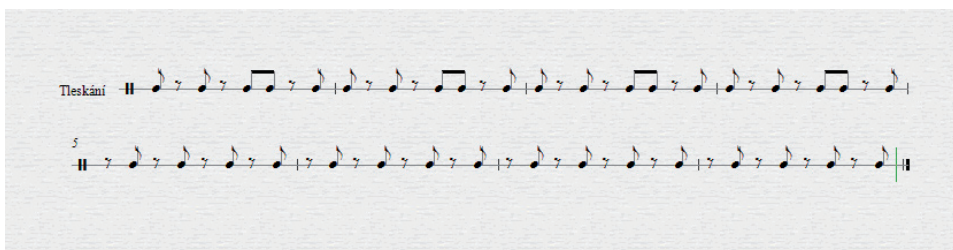
Obr. 1



UKÁZKA NÁCVIKU CROSS RHYTHMS – MEZIRÁZOVĚ POSUNUTÝCH RYTMŮ PŘI VÝUCE HV

Jak bylo již výše zmíněno, pro afroamerickou hudbu je také „příznačné zejména použití vícepásmové rytmiky a tzv. cross rhythms – mezirázově posunutých rytmů, znemožňujících jejich koincidenci“.¹⁸

Antonín Matzner a kol. ve své publikaci Encyklopedie jazzu a moderní populární hudby I., Část věcná uvádějí tento rytmický motiv¹⁹ (Obr. 2):



Pokud bychom chtěli toto téma uchopit didakticky při výuce HV, bylo by vhodné si tento rytmický motiv několikrát vytleskat. K partu tleskání poté připojíme part dupání, kde hlavní přízvuk je na první dobu a vedlejší přízvuky na druhou až čtvrtou dobu (Obr. 3):



Použití této techniky cross rhythms se v afroamerické hudbě používá dodnes velmi často. Využívání těchto rytmů je jedním z typických znaků afroamerické hudby, na rozdíl od evropského rytmického cítění, kdy centrem je vždy přízvuková doba. Pokud bychom chtěli při výuce ukázat rozdíl mezi evropským rytmickým cítěním a afroamerickým, je jisté vhodné najít hudební ukázkou, která bude aktuální a žákům při výuce přístupná či blízká. Pro příklad, kde se dají názorně demonstrovat tyto rozdíly, je zde uvedena část písně od britské zpěvačky Adele – *Rolling in the Deep*. Píseň pochází z alba s názvem *21*, vydaném v roce 2011 u Columbia/XL Recordings. Tato skladba byla vyhlášena na Grammy Awards za skladbu roku 2011 a je tedy vysoce pravděpodobné, že skladbu bude znát drtivá většina studentů. V níže uvedené ukázce kopíruje part tleskání věrně všechny přízvukové doby z partu dupání (Obr. 4):

The image shows a musical score for Piano and Percussion. It consists of two staves. The top staff is labeled 'Piano' and the bottom staff is labeled 'Perc.'. The Piano staff shows a melody with lyrics: 'There-s a fi - r - e star-ting in my heart Rea-ching a fe-ver pitch and It's bringing out the dark me'. The Percussion staff shows a rhythmic pattern of eighth and quarter notes. The bottom staff has a double bar line with a 2/4 time signature.

V hodině si tedy několikrát vytleskáme tento rytmus za doprovodu nástroje, který bude hrát melodii – klavír případně kytara. Rytmus s důrazem na přízvukové doby je tedy právě typický pro evropské rytmické cítění. Je také možno najít nespočet nahrávek z live koncertů prostřednictvím internetového serveru youtube.com, kde spontánní tleskání evropských fanoušků je zpravidla na přízvukové doby.

Pro názornou ukázkou rozdílu mezi evropským a americkým cítěním rytmů můžeme nyní implementovat výše popsany rytmus z publikace od Antonína Matznera a kol. do písně *Rolling in the Deep* (Obr. 5):

The image shows a musical score for a jazz piece. It features three main parts: Piano, Percussion, and Piano (Pno.). The lyrics are: "There-s a fi-r-e star-ting in my heart Rea-ching a fe-ver pitch and It's bringing out the dark me Fina-ly I can see you crys-tal clear Go ahead and sell me out And I'll your shit bare lay". The score includes a double bar line with a "2" indicating a second ending.

Ve skutečnosti se v této písni přesná citace uvedeného Matznerova rytmu nevyskytuje, ale pouze jeho druhá část. Ovšem pro příklad a demonstraci cross rhythms je možné tuto píseň s upravenými rytmy použít.

Poznámky

- 1 Antonín Matzner (nar. 1944), studoval klavír u Marty Mikelkové, hudební teorii a skladbu u Josefa Bartovského, Bořivoje Mikoty a Františka Kovářička. Po studiích začal publikovat v časopisech Mladý svět, Melodie, Hudební rozhledy atd. V roce 1960 založil v Plzni jazzový klub. Zabývá se hlavně hudební lexikologií. Kromě významné publicistické činnosti prakticky spolupracuje s předními populárními i jazzovými interprety jako producent a hudební režisér. Působí také jako dramaturg festivalu Pražské jaro.
- 2 Profesor PhDr. Ivan Poledňák, DrSc. (nar. 1931, zemřel 2009), byl český muzikolog, hudební psycholog, hudební publicista a vysokoškolský učitel. Hudební vědu a muzikologii vyučoval v závěru svého života na Filosofické fakultě Univerzity Palackého v Olomouci. Jedná se o autora několika významných knižních publikací a spoluautora několika hudebních encyklopedií zejména z oblasti populární hudby. Pravidelně přispíval do velkého množství československých a českých hudebních periodik.
- 3 Wasserberger, Igor (nar. 1937), muzikolog, publicista, dramaturg a pedagog.
- 4 MATZNER, Antonín, POLEDŇÁK, Ivan, WASSERBERGER, Ivan a kol.: *Encyklopedie jazzu a moderní populární hudby I., Část věcná*. Praha: Supraphon, 1983. s. 17.
- 5 tamtéž
- 6 tamtéž
- 7 MATZNER, Antonín, POLEDŇÁK, Ivan, WASSERBERGER, Ivan a kol.: *Encyklopedie jazzu a moderní populární hudby I., Část věcná*. Praha: Supraphon, 1983. s. 17–18.
- 8 SLABÝ, Zdeněk, K. *Hudba černá a bílá*. Praha: Edice Objektív, 1984, s. 11.
- 9 tamtéž
- 10 MATZNER, Antonín, POLEDŇÁK, Ivan, WASSERBERGER, Ivan a kol.: *Encyklopedie jazzu a moderní populární hudby I., Část věcná*. Praha: Supraphon, 1983. s. 17–18.
- 11 MATZNER, Antonín, POLEDŇÁK, Ivan, WASSERBERGER, Ivan a kol.: *Encyklopedie jazzu a moderní populární hudby I., Část věcná*. Praha: Supraphon, 1983. s. 18.
- 12 NEWTON, Francis. *Jazzová scéna*. Praha: Supraphon, 1973. s. 63–65.
- 13 tamtéž
- 14 HOLZKNECHT, Václav, POŠ, Vladimír, NEDBAL, Miloslav a kol. *Kniha o hudbě*. Praha: Orbis, 1962. s. 336.

- 15 NEWTON, Francis. *Jazzová scéna*. Praha: Supraphon, 1973. s. 63–65.
- 16 WASSERBERGER, Igor a kol. *Jazzový slovník*. Bratislava-Praha: Štátné hudobné vydavateľstvo, 1966. s. 259.
- 17 MATZNER, Antonín, POLEDŇÁK, Ivan, WASSERBERGER, Ivan a kol.: *Encyklopedie jazzu a moderní populární hudby I., Část věcná*. Praha: Supraphon, 1983. s. 54–55.
- 18 MATZNER, Antonín, POLEDŇÁK, Ivan, WASSERBERGER, Ivan kol.: *Encyklopedie jazzu a moderní populární hudby I., Část věcná*. Praha: Supraphon, 1983. s. 17.
- 19 Tamtéž

Literatura

1. HOLZKNECHT, Václav, POŠ, Vladimír, NEDBAL, Miloslav a kol. *Kniha o hudbě*. Praha: Orbis, 1962. 538 s. (ISBN neuvedeno)
2. MATZNER, Antonín, POLEDŇÁK, Ivan, WASSERBERGER, Ivan kol.: *En-cyklopedie jazzu a moderní populární hudby I., Část věcná*. Praha: Supraphon, 1983. 415 s. (ISBN neuvedeno)
3. NEWTON, Francis. *Jazzová scéna*. Praha: Supraphon, 1973. 394 s. (ISBN neuvedeno)
4. SLABÝ, Zdeněk, K. *Hudba černá a bílá*. Praha: Edice Objektív, 1984, 166 s. (ISBN neuvedeno)
5. ŠŤASTNÝ, Alexandr. *Vybrané kapitoly nonartificiální hudby v hodinách hudební výchovy na víceletém gymnáziu*. Ústí nad Labem, 2013. Diplomová práce. Univerzita Jana Evangelisty Purkyně v Ústí nad Labem. Pedagogická fakulta.
6. WASSERBERGER, Igor a kol. *Jazzový slovník*. Bratislava-Praha: Štátné hudobné vydavateľstvo, 1966. 350 s. (ISBN neuvedeno)
7. ZENKL, Luděk. *ABC hudební nauky*. Praha: Supraphon, 1986. 197 s. (ISBN neuvedeno)

Resumé

Článek se zabývá pohledem na vznik a zrození afroamerické hudby od dob, kdy byli afričtí černoši násilím deportováni z Afriky do Severní Ameriky. Přináší také inspiraci, jak didakticky přistoupit k výuce mezirázově posunutých rytmů, tzv. cross rhythms v hodinách hudební výchovy v nižším sekundárním vzdělávání.

Klíčová slova: Afroamerická hudba, hudební folklor, etnické tradice, náboženská vyznání, Cross rhythms.

Keywords: Afro-american music, folk music, ethnic traditions, religious beliefs, Cross Rhythms.

Mgr. Alexandr Šťastný, dipl. um.
Univerzita J. E. Purkyně v Ústí nad Labem,
Pedagogická fakulta, Katedra hudební výchovy
Alexandr.Stastny@seznam.cz